



ANAIIS DO

III COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E GÊNERO:

SUJEITOS DE GÊNERO: ESCRITOS E OUTRAS LINGUAGENS

ORGANIZADORES

Algemira de Macêdo Mendes

Assunção de Maria Sousa e Silva

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Joselita Izabel de Jesus

Sebastião Alves Teixeira Lopes

Silvana Maria Pantoja dos Santos

[E-BOOK]

**ANAIS DO III COLÓQUIO INTERNACIONAL
DE LITERATURA E GÊNERO**

sujeitos de gênero, escritos e outras linguagens

Algemira de Macêdo Mendes
Assunção de Maria Sousa e Silva
Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Joselita Izabel de Jesus
Sebastião Alves Teixeira Lopes
Silvana Maria Pantoja dos Santos
(Organizadores)

[E-BOOK]

ANAIS DO III COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO

sujeitos de gênero, escritos e outras linguagens

1ª Edição

Apoio:



Teresina
FUESPI
2017

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI

GOVERNADOR DO ESTADO

José Wellington Barroso de Araújo Dias

REITOR

Prof. Dr. Nouga Cardoso Batista

VICE-REITORA

Prof. Dra. Bárbara Olímpia Ramos de Melo

PRÓ-REITORIA DE ADMINISTRAÇÃO E RECURSOS HUMANOS – PRAD

Prof. Benedito Ribeiro da Graça Neto

PRÓ-REITORIA DE PLANEJAMENTO E FINANÇAS – PROPLAN

Prof. Msc. Raimundo Isídio de Sousa

PRÓ-REITOR DE ENSINO E GRADUAÇÃO

Prof. Dra. Ailma do Nascimento Silva

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Dr. Geraldo Eduardo da Luz Júnior

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO, ASSUNTOS ESTUDANTIS E COMUNITÁRIOS

Prof. Dr. Raimundo Dutra de Araújo

DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL

Prof. Dra. Margareth Torres de Alencar Costa

COORDENADORA DO NÚCLEO DE ESTUDOS LITERÁRIOS PIAUIENSES NELIPI / NÚCLEO DE ESTUDOS DE LITERATURA E GÊNERO / NELG

Prof. Dra. Algemira de Macedo Mendes

COORDENADOR DO MESTRADO EM LETRAS/UESPI

Prof. Dra. Algemira de Macedo Mendes

Preparação dos originais: Algemira de Macedo Mendes

Projeto gráfico e diagramação: Hudson Silva

Revisão: Os autores

COORDENADORA GERAL DO EVENTO

Prof. Dra. Algemira Macedo Mendes (UESPI)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho (UESPI)

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres (UESPI)

Prof. Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa (UESPI)

Prof. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA)

Prof. Msc. Joselita Izabel de Jesus (UESPI)

Prof. Msc. Jurema da Silva Araújo (UESPI)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Prof. Dra. Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)

Prof. Dra. Algemira de Macedo Mendes (UESPI/UL)

Prof. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)

Prof. Dra. Constância Lima Duarte (UFMG)

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI)

Prof. Dra. Edilene Ribeiro Batista (UFC)

Prof. Dr. Fábio Mário da Silva (UNIFESSPA/CLEPUL)

Prof. Dra. Nádia Battella Gotlib/USP

Prof. Dr. Orlando Luiz Araujo /UFC - CAPES -

Prof. Dra. Regina Zilberman (UFRGS)

Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca / UFRPE

Prof. Dr. Sebastião Lopes (UFPI)

COMISSÃO DE APOIO

Abílio de Monteiro Neiva (Mestrado / UESPI)

Ana Karolina Vieira (PIBIC / UESPI)

Éllen Carolliny Pereira Lima Silva (UESPI)

Francisco Herbert da Silva (NELIPI / UESPI)

Líliã Maria Santiago de Lira (Mestrado / UESPI)

Juliana Gomes Martins (PIBIC / UESPI)

Maria do Desterro da Silva Oliveira (Mestrado / UESPI)

Rosenir Feitosa Lima (UESPI)

Tamirys Jordânia de Freitas Castelo Branco (PIBIC /

UESPI)

Colóquio Internacional de Literatura e Gênero (3. : 2016: Teresina, Pi)

Anais [do] III Colóquio Internacional de Literatura e Gênero: sujeitos de gênero, escritos e outras linguagens / Universidade Estadual do Piauí. [Org. Algemira de Macedo Mendes, Assunção de Maria Sousa e Silva Diógenes Buenos Aires de Carvalho] . – Teresina: EDUFPI – Campus Poeta Torquato Neto, 2017.

674 p.

ISBN: 978-85-8320-179-3

1. Literatura– 2. Cultura– 3. Gênero 4. Alteridade - I. Congressos. II. Título. III. Organizadores. IV. NELG / NELIPI. CDD 809

SU


MÁ

RIO



15 APRESENTAÇÃO

- 17 A PRESENÇA DE MADAME DE STAËL NA IMPRENSA E LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX
Keyle Samara Ferreira de Souza
Socorro de Fátima Pacífico Barbosa
- 29 FRAGMENTOS DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO EM ANA JANSEN
Linda Maria de Jesus BERTOLINO
- 37 MARIA MADALENA: RESÍDUOS DE UMA HAGIOGRAFIA MEDIEVAL EM RAQUEL NAVEIRA
Elizabeth Dias MARTINS
- 45 LINEAMENTOS RESIDUAIS DA LÍRICA DE LUCILA NOGUEIRA
Roberto PONTES
- 53 OS DESAFIOS DA EXCLUSÃO: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DA MULHER NEGRA BRASILEIRA, NA OBRA *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS
Francisco Herbert da SILVA
Algemira de Macêdo MENDES
- 61 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA DITADURA DE ODRÍA EM *CONVERSA NA CATEDRAL* DE MARIO VARGAS LLOSA
Alessandra Ferro Salazar CARO
José Henrique de Paula BORRALHO
- 69 AMERICANAH E AS TRANÇAS DE IFEMELU
Alice Botelho PEIXOTO
- 79 IDENTIDADE PÓS-COLONIAL FEMININA EM AMERICANAH DE CHIMAMANDA NGOSI ADICHIE
Algemira de Macêdo MENDES
Ana Claudia Oliveira Neri ALVES
- 87 QUE FOGO NOS TRAZ ESSE PROMETEU MODERNO: AS TRÊS FASES DA ESCRITA FEMININA DE ELAINE SHOWALTER EM FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY
Algemira de Macêdo MENDES
Ana Claudia Oliveira Neri ALVES
- 97 CORPO CORROMPIDO, MENTE TRAUMATIZADA: VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA OBRA BAR DON JUAN
Andressa Gomes de MOURA
Caroline Bezerra LIMA
Silvana Maria Pantoja dos SANTOS
- 107 A VOZ DO SAMBA E A DONA DA VOZ: UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO E A IMAGEM DO FEMININO NO SAMBA DE CHICO BUARQUE
Ângela da Silva Gomes POZ
- 117 SUBMUNDO E SUBVERSÃO NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA DE DIANE DI PRIMA
Maria Clara Dunck SANTOS

- 127 EM BUSCA DA MULHER NA LITERATURA POPULAR: REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES
Aluska SILVA-CARVALHO
- 137 VOZES DE LEOAS: REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM A CONFISSÃO DA LEOA, DE MIA COUTO
Joseana Stringini da ROSA
- 147 REPRESENTAÇÃO DA RESISTÊNCIA FEMININA NO FILME ZUZU ANGEL
Thaís Amélia Araújo Rodrigues
Raimunda Celestina Mendes da Silva
- 155 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM DIREITO DAS MULHERES E INJUSTIÇA DOS HOMENS
Benício Mackson Duarte ARAÚJO
Profa. Dra. Maria Edileuza da COSTA
- 163 PASSIONALIDADE E OSCILAÇÃO TENSIVA NAS CANÇÕES DE ANA CAÑAS E TULIPA RUIZ
Caio César Viana de ALMEIDA
- 173 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM TERESINA: O FEMINISMO COMO RESPOSTA À REPRESENTAÇÃO DA MULHER-MÃE
Carolina Alves LEITE
Jahyra Kelly de Oliveira SOUSA
- 183 O ENSINO DE LITERATURA NO ENSINO MÉDIO: PENSANDO A LEI 10.639 E OS TEXTOS DE AUTORIA FEMININA
Cassilândia Machado Matos
Cristian Souza de Sales
- 187 BRÁS CUBAS E A NARRATIVA SOBRE AS MULHERES
Cátia Brito dos Santos NUNES
João Diógenes Ferreira dos SANTOS
- 197 SOMBRAS DO PATRIARCALISMO EM “A FUGA”, DE CLARICE LISPECTOR
Débora Lorena LINS
José Vilian MANGUEIRA
- 207 GÊNERO, MULHERES E MACHISMOS NO UNIVERSO DA CAPOEIRA PIAUIENSE: ANÁLISES DOS DISCURSOS E IMAGENS EM APARATOS MUDIÁTICOS DE REDES DE RELACIONAMENTOS SOCIAIS
Robson Carlos da SILVA
- 217 AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM A MÃE DA MÃE DA SUA MÃE E SUAS FILHAS
Elane da Silva PLÁCIDO
Roniê Rodrigues da SILVA
- 229 O GROTESCO NA CULTURA MEDIEVAL EUROPEIA E A GROTESCALIZAÇÃO NA NOVA PERCEPÇÃO HISTÓRICA E MUDIÁTICA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
Everaldo dos Santos ALMEIDA
Andrea Teresa Martins LOBATO
- 

- 241 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA MEDIEVAL INGLESA: JULIANA DE NORWICH E MARGERY KEMPE
Fernanda Cardoso NUNES
- 251 A POESIA FEMININA DE ANA PAULA TAVARES
Francisco Brunno Carvalho REIS
- 261 A NARRATIVA FEMININA NO RAP PIAUIENSE
Francisco Leandro Sousa SILVA
Stela Maria Viana Lima BRITO
- 271 A MULHER, O DIABO E O PECADO EM GIL VICENTE E SEUS ASPECTOS RESIDUAIS NA OBRA DE SUASSUNA
Francisco Wellington Rodrigues LIMA
- 283 A REPRESENTATIVIDADE DA MASCULINIDADE NAS PERSONAGENS DE “A BAGACEIRA” DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA
George Patrick do NASCIMENTO
Ronê Rodrigues da SILVA
- 293 A VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM SINFONIA EM BRANCO DE ADRIANA LISBOA
Géssica da Silva PEREIRA
Silvana Maria Pantoja dos SANTOS
- 301 UMA ESTRADA PARA HOMENS? CONTRACULTURA E SEXISMO NA OBRA “ON THE ROAD”
Idelmar Gomes CAVALCANTE JÚNIOR
Gabriela Braga da COSTA
- 311 CORPO NEGRO FEMININO: A VOZ LÍRICA NOS POEMAS DOS CADERNOS NEGROS VOLUME 37
João Batista Romualdo Alves
- 319 VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER: A REPRESENTAÇÃO NO TEXTO LITERÁRIO, UMA DISCUSSÃO POSSÍVEL
Josefa Lieuza LEITE
Maria Edileuza Da COSTA
- 329 VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO FEMININA EM SELVA TRÁGICA: INTERSEÇÕES ENTRE MEMÓRIA E FICÇÃO
Josué Ferreira de OLIVEIRA JÚNIOR
Alai Garcia DINIZ
- 341 A PERSONAGEM FEMININA E A TRAJETÓRIA DOS JUDEUS: BRANCA DIAS E A INQUISIÇÃO EM DEIXA IR MEU POVO, DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA
Maria Suely de Oliveira Lopes
Karla Vivianne Oliveira Santos
- 351 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA PERSONAGEM LÍDIA, EM CLARABOIA, DE JOSÉ SARAMAGO
Kelly Gomes Cavalcante
- 361 A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES FEMININAS DE TERESINHA E DEODATA NA OBRA ATALIBA, O VAQUEIRO DE FRANCISCO GIL CASTELO BRANCO
Leidiana da Silva Lima FREITAS
Emília Rafaelly Soares SILVA

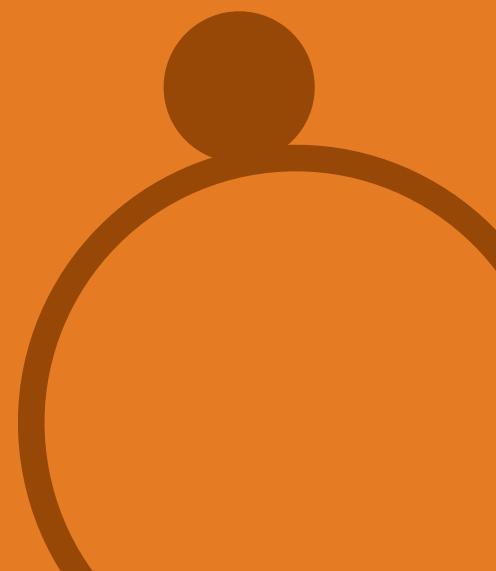
- 373 JUDITH TEIXEIRA, LEITORA DE SAFO?
Letícia Batista Rodrigues LEITE
- 385 A REALIDADE DA ESCRAVIDÃO NA FICÇÃO MACHADIANA: CONTO “PAI CONTRA MÃE” E O DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA
Márcio Douglas de Carvalho e SILVA
- 395 LUGAR DA IDENTIDADE EM MULAN: FEMININO OU MASCULINO?
Marcus Pierre de Carvalho BAPTISTA
Elisabeth Mary de Carvalho BAPTISTA
- 405 A MULHER EM ORGULHO E PRECONCEITO, REPRESSÃO X EMPODERAMENTO: UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DE JANE AUSTEN
Maria do Carmo Balbino GALENO
Aldecina Costa SOUSA
- 417 ENSINANDO A SER MENINA E A SER MENINO: QUESTÕES DE GÊNERO NA INFÂNCIA
Maria Dolores dos Santos Vieira
Antônia Regina dos Santos Abreu Alves
- 429 MEMÓRIA E CÂNONE: UMA DISCUSSÃO SOBRE OS ESCRITOS DE CLARA DE ASSIS
Maria Graciele de LIMA
- 437 CAROLINA MARIA DE JESUS: NOTAS SOBRE UM CORPO “DESLOCADO”
Marina Pereira de Almeida MELLO
- 447 O FANTÁSTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS EM A LOUCA DE SERRANO
Marli Lobo SILVA
- 455 UMA ANÁLISE DE ÚRSULA A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GÊNERO
Mônica Saldanha DALCOL
Anselmo Peres ALÓS
- 463 SERVIDÃO, SUBMISSÃO E LIBERAÇÃO FEMININA EM CONTOS DE ALCIENE RIBEIRO LEITE
Natália Tano Portela
- 471 TEXACO: UM CONSTRUTO IDENTITÁRIO DA MEMÓRIA PLURIVOCAL FEMININA HÍBRIDA ANTILHANA
Nilson Macêdo Mendes Junior
Sebastião Alves Teixeira Lopes
- 483 ESCRITA FEMININA EM MOÇAMBIQUE: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA EM BALADA DE AMOR AO VENTO
Áurea Regina do Nascimento SANTOS
Algemira de Macedo MENDES
- 493 A LINGUAGEM DO AMOR EM HADEWIJCH DE AMBERES
Paloma do Nascimento OLIVEIRA
- 503 CORPO, VOZ E RESISTÊNCIA: A DESCONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NA OBRA POÉTICA DE ELIZANDRA SOUZA
Pilar Lago e LOUSA

- 513 A DISSONANTE REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DE ESCRITORAS NEGRAS NO BRASIL: O CASO DE MARIA FIRMINA DOS REIS (1825-1917)
Rafael Balseiro Zin
- 531 O FEMININO EM ADÍLIA LOPES
Rayesley Ricarte COSTA
Nícia Petreceli ZUCOLO
- 539 GÊNERO, RACISMO E EXCLUSÃO SOCIAL EM O OLHO MAIS AZUL E PRECI.
Sharmilla O'hana Rodrigues da SILVA
- 555 A LÍRICA AGUDA DE VIOLANTE DO CÉU: NOTÍCIA POÉTICA
Shenna Luíssa Motta ROCHA
- 565 VELAR E SILENCIAR: A MULHER NO CONTO MARIDO, DE LÍDIA JORGE
Sibely da Silva SOUZA
- 575 NÍSIA FLORESTA E A ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XIX
Luma Pinheiro DIAS
Teresinha de Jesus Mesquita QUEIROZ
- 585 A MULHER NEGRA NO ENTRE LUGAR: LUÍSA MAHIN EM UM DEFEITO DE COR DE ANA MARIA GONÇALVES
Jeane Virgínia Costa do NASCIMENTO
Elio Ferreira de SOUZA
- 591 LITERATURA AFRODESCENDENTE NA FORMAÇÃO DE PROFESSORAS
Antonia Regina dos Santos Abreu ALVES
Maria Dolores dos Santos VIEIRA
- 599 DO DEVIR-VÊNUS NEGRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA IMPRENSA DOS ANOS DE 1960 ATÉ NOSSOS DIAS
Raffaella Andréa FERNANDEZ
- 607 A SUBVERSÃO DA FILHA DE WALTER: CONTESTAÇÃO AO PATRIARCADO E À SUBORDINAÇÃO DA MULHER EM A MANTA DO SOLDADO (1998), DE LÍDIA JORGE
Elisangela Aneli Ramos de FREITAS
- 615 TEMPO E MEMÓRIA EM OLHOS D'ÁGUA E O COOPER DE CIDA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO
Ana Ximenes Gomes de OLIVEIRA
Sávio Roberto Fonseca de FREITAS
- 623 ESCRITA E IDENTIDADE FEMININA: A RECONFIGURAÇÃO DE UM NOVO LUGAR EM O ASSASSINO CEGO, DE MARGARET ATWOOD
Leonardo Davi Gomes de Castro OLIVEIRA
- 629 RAINHA GINGA: A SOBERANA MÍTICA DOS REINOS NDONGO MATAMBA
Maria do Desterro da Silva OLIVEIRA
Algemira de Macêdo MENDES
- 641 REPRESENTAÇÕES DE LUTA E RESISTÊNCIA FEMININA NA LÍRICA DE JARID ARRAES
Maria Suely da COSTA

- 651 A DOMÉSTICA E A PROSTITUTA: MARCAS DE VIOLÊNCIA EM BECOS DA MEMÓRIA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO
Sarah Silva FRÓZ
Silvana Maria Pantoja dos SANTOS

RESUMOS EXPANDIDOS

- 665 A TRANSGRESSÃO ERÓTICA DA PERSONAGEM FEMININA N'O ANIMAL AGONIZANTE, DE PHILIP ROTH
Maiele Carvalho da SILVA
Amanda Gomes da SILVA
Joselita Izabel de JESUS
- 668 MEMÓRIA E HISTÓRIA NO ROMANCE UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES
Ramon Rocha RIBEIRO
Cristian Souza de SALES
- 671 CAROLINA MARIA DE JESUS: NOTAS DE UMA ESCRIVIVÊNCIA
Érica de Souza OLIVEIRA





APRESENTAÇÃO

Reunimos, nesse volume, os textos apresentados no **III COLOQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO** o qual estabeleceu discussões entre os saberes regionais, nacionais e internacionais através da investigação científica e da interdisciplinaridade com áreas afins. Com isso, promoveu-se o debate, sob a ótica da pluralidade e do respeito às diferenças, visando à troca de experiências através da transmissão de conhecimentos e conteúdos disciplinares atualizados nas áreas de literatura, história, cultura, gênero, dentre outras.

Os textos que fazem parte deste e-book versam sobre os temas discutidos durante o **III COLOQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO - Sujeitos de Gêneros, Escritos e Outras Linguagens**, resultado do diálogo científico, pedagógico e cultural entre a comunidade acadêmica, professores e pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, bem como países como Cabo Verde, Portugal, Moçambique.

Nesse sentido, espera-se fomentar a discussão sobre a pesquisa, a extensão e o ensino nas áreas de Literatura, História, Cultura e Gênero, como também a divulgação da produção científica junto à comunidade acadêmica das IES, aos pesquisadores de outras instituições de Ensino Superior e aos docentes do Ensino Básico.

Nessa edição, contamos com os apoios da CAPES; Governo do Estado do Piauí, através da Secretaria de Cultura, Educação e a Coordenadoria de Políticas Públicas para as mulheres; Universidades de Lisboa, através do CESA, Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina; núcleos de pesquisa da UESPI (NELIPI, INTERLIT, NEPA); Diretoria do CCHL Pró-reitorias de Ensino, Pesquisa, Extensão, Finanças, Instituto Superior de Educação Antonino Freire e AVAN GUARD Editora.

Os organizadores



A PRESENÇA DE MADAME DE STAËL NA IMPRENSA E LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Keyle Samara Ferreira de Souza (UFPB)¹
Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB)²

RESUMO

No século XIX a literatura e a imprensa se relacionam intimamente, em uma troca mútua em que vão alimentando e transformando uma a outra. Cada uma dessas práticas de escrita possui suas características peculiares, e assim, os periódicos passam a ser os principais suportes de circulação da literatura. Nesse contexto, este artigo analisa a presença de Madame de Staël (1766 -1817) nos periódicos brasileiros do século XIX. Fundamentando esses estudos em Barbosa (2007; 2015), Piucco (2014), Souza³ (2011), Staël (1800) e periódicos do século XIX, é possível (re)conhecer essa escritora francesa de erudição extraordinária. Staël teve uma educação privilegiada, sempre em contato com renomados intelectuais nos salões literários europeus, especialmente o pertencente a sua mãe, isso ficou refletido em sua obra. Leitora de Rousseau, liberal como o pai, Jacques Necker, um político e banqueiro rico e influente, tem contribuição essencial para a renovação da literatura e da política francesas. Mulher de coragem e de influência, não se dobra ao despotismo de Napoleão Bonaparte e, por isso, enfrenta o desterro de sua terra natal, mas faz disso oportunidade de conhecer outras culturas e literaturas. Assim, torna-se difusora do Romantismo em Paris, a partir de vivências e contatos que faz em uma viagem a Alemanha. Seus ensaios são discutidos e fazem dela uma referência na teoria, na ficção, na tradução e crítica literária, como também na política. Desse modo, é uma autora que precisa ser mais estudada no Brasil, para que se possa compreender e mensurar de fato a relevância de suas contribuições para a literatura e sua presença na imprensa brasileira no século XIX.

Palavras-chave: Madame de Staël, Literatura e Imprensa Brasileira oitocentista, Gêneros literários, Autoria feminina.

ABSTRACT

In the nineteenth century literature and the press are intimately related, in a mutual exchange in which they feed and transform one another. Each of these writing practices has its peculiar characteristics, and thus, the journals become the main carriers of literature circulation. In this context, this article analyzes the presence of Madame de Staël (1766-1817) in the Brazilian periodicals of the 19th century. Based on these studies in Barbosa (2007, 2015), Piucco (2014), Souza (2011), Staël (1800) and 19th century periodicals, it is possible to (re) know this French writer of extraordinary erudition. Staël had a privileged education, always in contact with renowned intellectuals in European literary salons, especially the one belonging to his mother, this was reflected in his work. A reader of Rousseau, liberal as the father, Jacques Necker, a rich and influential politician and banker, has an essential contribution to the renewal of French literature and politics. A woman of courage and influence, she does not bow to the despotism of Napoleon Bonaparte and, therefore, faces the exile of her native land, but makes it an opportunity to get to know other cultures and literatures. Thus, it becomes diffuser of Romanticism in Paris, from experiences and contacts that makes in a trip to Germany. His essays are discussed and make it a reference in theory, fiction, translation and literary criticism, as well as

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), orientanda da professora Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, desenvolvendo Projeto de Pesquisa: **A palavra da mulher na história da literatura e da imprensa cearense: representações e memórias na crônica de Alba Valdez**. Contato: keyleferreira@bol.com.br.

² Professora e orientadora do Programa do Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Contato: socorrofpbarbosa@hotmail.com.

in politics. In this way, she is an author who needs to be studied more in Brazil, so that the relevance of her contributions to literature and her presence in the Brazilian press in the nineteenth century can be understood and measured.

Keywords: Madame de Staël, Literature and the Brazilian Press, Literary genres, Women's authorship.

As ideias de Madame de Staël no Brasil no século XIX: contribuições para a Literatura

Anne Louise Germaine Necker nasceu em 1766, crescendo em meio à nobreza, ao luxo, e a muitas discussões intelectuais e políticas. Contemporânea da Revolução Francesa, filha única de Jacques Necker (1732-1804), ilustre banqueiro genebrino e ministro das Finanças de Louis XVI; e de Suzanne Curchod (1737-1794), escritora suíça, dona de um dos maiores salões literários franceses, uma mulher instruída que vivia a literatura não apenas na condição de deleite, mas como uma necessidade existencial.

Como era costume na época, ela casa-se por conveniência, em 1786, com o diplomata sueco Barão Eric de Staël-Holstein, depois de ter rejeitado o primeiro pretendente que lhe fora escolhido, William Pitt, um político protestante inglês. O matrimônio fortaleceu sua posição aristocrata, e ela passou a ser chamada de Madame Baronesa de Staël. O casamento gerou filhos, entretanto, terminou em 1797, com uma separação formal, fato pouco comum no final dos anos setecentistas. Contudo não se divorciou para não perder o direito de usar o título e o nome que adquirira.

Após as bodas, Madame de Staël abriu seu próprio salão, configurando-se como um espaço de prestígio social e livre, em que entusiasmadamente se discutia ideias inovadoras da nova geração⁴. Ela assumiu uma posição política liberal, análoga a de seu pai, um homem que foi aclamado pelo povo francês por suas postulações de transparência no orçamento governamental, um defensor da Revolução. No entanto, Mme. de Staël não pode ser considerada como defensora do poder popular, o que realmente desejava era viver em uma democracia liderada por intelectuais.

O prestígio político e literário de Mme. de Staël era grande, tanto na França como por toda a Europa e no mundo, o que lhe permitiu se posicionar contra Napoleão Bonaparte, que a reconhecia como uma escritora de prestígio, porém, muito perigosa. Isso lhe custou seu banimento de Paris. Mudou-se então para o castelo de Coppet na Suíça, onde formou o grupo de Coppet⁵, fez também várias viagens pela Alemanha, Itália, Áustria e Inglaterra, até voltar a Paris, onde faleceu em 1817.

Todavia, entre as idas e vindas, durante toda a sua vida, desde muito jovem, Mme. de Staël escreveu em diversos gêneros: ensaios, romances, cartas, peças de teatro, textos de crítica literária, que contribuíram significativamente para o crescimento da literatura mundial. Desse modo, sua trajetória bibliográfica, agrega valor à compreensão da sua influência nas letras, principalmente no do século XIX. Considerando-a como uma das

⁴ A geração da guerra da América, como cita Piucco (2014).

⁵ O Grupo de Coppet, no qual intelectuais liberais e monarquistas se misturam, reúne Constant, Juliette Récamier e vários escritores românticos, franceses, alemães, e de outros países, que vêm confraternizar e trabalhar, escrever, encenar peças e traduzirem suas obras em torno de Mme. de Staël, principalmente em Coppet, as margens do lago de Genebra entre a Revolução Francesa e a Restauração.

precursoras do Romantismo na França, visto que sua obra faz com que a literatura denominada de romântica rompa as fronteiras da Alemanha para ganhar o mundo, e assim chegar até o Brasil.

Sendo os periódicos um dos principais suportes utilizados pelos escritores oitocentistas, característica que se aplica aos homens e mulheres de letras brasileiros, é então necessário analisar a presença de Mme. de Staël e suas concepções na imprensa e na literatura deste período no Brasil.

Diante da importância de Mme. de Staël e suas ideias, que foram difundidas a partir de seus escritos, pode-se perceber que suas principais contribuições se deram no campo literário, e estas podem ser verificadas a partir da presença dela na imprensa e na historiografia da literatura brasileira. Esta análise terá como *corpus* o ensaio *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*⁶ [Da literatura considerada na suas relações com as instituições sociais] (1800).

São muitas as contribuições de Mme. de Staël para as “Belas Letras”, sendo uma das mais importantes a personificação e invenção da literatura com o sentido que reconhecemos e utilizamos hoje.

Na transição entre os séculos XVIII e XIX, Staël propôs mais do que o uso do termo literatura para as “Letras, Belas Letras, Boas Letras⁷”, ela também definiu e teorizou sobre a arte literária e suas relações com a sociedade e suas instituições, preconizando que transformações sociais e literárias estão profundamente vinculadas. Piucco (2014, p. 27) assevera:

O grande mérito de Staël foi propor a renovação das tendências literárias gerais e dos diferentes gêneros, apoiando-se em princípios novos e se inspirando nas literaturas inglesa e alemã. Assim, com suas ideias gerais, Staël abre para a literatura um caminho novo, pois apresenta e analisa o estado da alma romântica e lança as palavras de ordem que inspirarão a poesia: o mal do século, em que discerne as características românticas, a melancolia e a depressão inquieta, do entusiasmo lírico de sua narrativa, que se exprime por meio da personagem. Ela apresenta também a renovação poética, traçando uma nova poesia inspirada em Homero, Virgílio e Shakespeare, que será moderna, nacionalista, pagã, e representa a alma e o enigma do destino humano: a morte. As obras de Madame de Staël são ligadas às circunstâncias políticas e às circunstâncias de sua vida, e divulgam “um conceito de literatura amplo” (TORRES, 2005), uma mistura entre o político e o literário.

Mme. de Staël no ensaio sobre a Literatura e as instituições sociais se propõe a analisar as causas morais e políticas que provocam mudanças na literatura, e fez isso analisando os escritos de várias nações europeias, com o objetivo de demonstrar que as instituições sociais influenciam a literatura tanto quanto esta também pode interferir no desenvolvimento da sociedade.

⁶ Tradução de Cristina Maria Lourenço Machado, supervisionada por Maria Elizabeth Chaves de Melo. Publicada por Roberto Acízelo de Souza, na obra *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*.

⁷ Termos utilizados por Marcia Abreu (2003) para sintetizar as várias denominações que a literatura recebia antes do século XIX, quando literatura tinha o sentido de conhecimentos produzidos.

Observando as diferentes características que se encontram nos escritos dos italianos, dos ingleses, dos alemães e dos franceses, acredito poder demonstrar que se deve às instituições políticas e religiosas a maior parte dessas diversidades constantes. Enfim, contemplando as ruínas e esperanças que a Revolução Francesa, por assim dizer, confundiu, pensei que era importante conhecer qual era o poder que essa revolução exerceu sobre as Luzes e quais efeitos poderiam resultar disso um dia, se a ordem e a liberdade, a moral e a independência republicana fossem sábia e politicamente combinadas (STAËL, 2011a, p. 80).

Ironicamente Mme. de Staël, trata da importância política da Revolução Francesa, pois a “liberdade” tão defendida não foi respeitada pelo governo burguês que deu o poder a Napoleão Bonaparte, e este a exilou por conta da força de suas palavras, que eram contrárias as suas políticas.

Souza (2011, p.79) sintetiza a relevância de Mme. de Staël, destacando além de seus escritos a “conversação brilhante” e o “magnetismo social que a caracterizavam, patenteados no salão que manteve em Paris, primeiro de motivação puramente intelectual, depois crescentemente política, de orientação liberal”.

Desse modo, pode-se confirmar, a partir do ensaio em análise, a fusão entre os interesses literários e políticos de Mme. de Staël, conforme apresenta suas reflexões sobre as íntimas relações entre a literatura e as instituições sociais. Esse postulado de Mme. de Staël, elaborado a partir de seu conhecimento das literaturas alemã e inglesa, tem influência direta no Romantismo Francês que se propaga para todas as nações Ocidentais e suas colônias, como o caso, respectivamente, de Portugal até chegar ao Brasil.

Nas Letras brasileiras do século XIX pode-se destacar a íntima relação de troca mútua entre literatura e política nas obras da poesia condoreira, em que poetas como Castro Alves, defendiam a Abolição da escravidão. Ainda nesse mesmo raciocínio, ressaltam-se na prosa os romances e contos de Maria Firmina dos Reis, como *Ursula* (1859), tratando da condição do negro no Brasil, entre outros autores e autoras e tantos assuntos políticos, como o feminismo que a própria Mme de Staël também tratou nos romances *Delphine*⁸ (1802) e *Corinne*⁹ (1807).

⁸ *Delphine* enfoca uma mulher que, conhecendo o mundo e suas misérias, analisa o sofrimento da humanidade, principalmente das mulheres. A obra faz importante a constatação de que a Revolução Francesa não sustentou seu lema para todos, pois causou um retrocesso na condição da mulher sob os aspectos jurídico, social e político; faz também importante denuncia do sofrimento feminino diante da subordinação à família e à sociedade. Esta obra também evidencia os pensamentos de Mme. de Staël sobre questões políticas e sociais, como a imigração, o liberalismo político, a influência inglesa, a superioridade do protestantismo sobre o catolicismo, e o divórcio.

⁹ Em *Corinne, ou l'Italie* Mme. de Staël trata do choque entre as mentalidades nórdica e mediterrânea. Inteligente e culta, a personagem Corina, meio italiana, meio inglesa, retrata a mulher que invade um campo naquela época essencialmente masculino: o da cultura. Seu companheiro na viagem pela Itália – um nobre escocês – conhece, pela sua mão, os esplendores do Renascimento italiano. Ele é obrigado a admitir sua superioridade intelectual, a anular sua vontade diante dela, não por superar seu preconceito contra a mulher inteligente, mas obrigado a fazê-lo porque a amava, o que o torna aparentemente fraco e irresoluto. De modo amplo, o livro ocupa-se de questões ousadas tanto da filosofia, como da religião, da história e da política, e também da poesia e das artes.

No ensaio de Mme de Staël em questão ela reforça a ideia de que os gêneros literários e as formas de escrita são próprios de cada tempo: “[...], eles devem reanimar-se observando que, na história do espírito humano, não existiu nem um pensamento útil, nem uma verdade profunda que não tenha encontrado seu século e seus admiradores” (STAËL, 2011a, p.80). Dessa forma, a ensaísta estimula a reflexão e o reconhecimento de que se faz necessário realizar uma modificação na literatura francesa, que aos moldes da Inglaterra e da Alemanha, precisava valorizar as origens próprias da nação.

O nacionalismo foi outro conceito que Mme. de Staël discutiu e associou à literatura romântica, como aspecto que garante às letras a condição de originalidade, de constante renovação e crescimento, tudo em oposição a estagnação causada pela imitação da arte estrangeira, com base no processo retórico em que se elegeram os paradigmas clássicos.

Assim, Staël (2011b, p. 81) em “Sobre as literaturas do norte e do meio-dia”¹⁰ (1800) explica: “Existem, assim me parece, duas literaturas inteiramente distintas: a que vem do meio-dia¹¹, cuja fonte primeira é Homero, e a que descende do norte¹², cuja origem é Ossian”. E ela segue seu artigo caracterizando cada uma delas, ressaltando e justificando suas diferenças, permitindo refletir a partir de suas hipóteses na importância de se admitir e valorizar a literatura de cada nação, e a partir daí entender o desenvolvimento do conceito de literaturas regionais que ganham força no Romantismo. Uma obra nacionalista tinha utilidade, pois tinha relevo não somente literário, mas também político, porque, estrategicamente, se valorizava a produção intelectual de cada nação, vinculando as letras ao poder (Abreu, 2003).

O ensaio, que de acordo com Paviani (2009), é um gênero de natureza literária, científica e filosófica, que por conta disso, transitam entre a filosofia, a ciência e a crítica, tem liberdade de expressão, sem deixar de ser formal essencialmente argumentativo e persuasivo; portanto, esse era um gênero que serviu aos propósitos de Mme. de Staël, possibilitando que ela defendesse a sua preferência pela literatura do norte, apresentando argumentos que se fortalecem a partir do nacionalismo literário em que explora até mesmo o clima para justificar e caracterizar a literatura do setentrional.

Ainda se verifica neste artigo da Baronesa de Staël em estudo o anúncio das características de uma segunda geração do movimento romântico, o mal-do-século: “A grandeza do faz o homem ele a deve ao sentimento doloroso da incompletude do seu destino” (STAËL, 2011b, p. 83). A autora explica que as poesias melancólicas do norte provocam além da imaginação a reflexão filosófica, porque para Staël (2011b) a tristeza atinge mais profundamente a alma, o caráter e o destino humano:

O heroísmo da moral, o entusiasmo da eloquência, a ambição da glória proporcionam prazeres sobrenaturais que não são necessários senão as almas ao mesmo tempo exaltadas e melancólicas, cansadas de tudo aquilo que se mede, de

¹⁰ Traduzido e publicado por Roberto Acízelo de Souza, na obra *Uma ideia moderna de literatura: textos seminiais para os estudos literários (1688-1922)*.

¹¹ Como Mme de Staël se refere a literatura do sul, países meridionais, grega, latina, francesa, italiana, espanhola do século XVII, expressão empregada ainda no século XVIII e XIX.

¹² Staël refere-se aos países setentrionais, assim as obras literárias alemãs, inglesas dinamarquesas e suecas, que se originaram nos bardos escoceses, fábulas islandesas e poesias escandinavas.

tudo aquilo que é passageiro, de um limite, enfim, seja qual for a distância em que situemos. É essa disposição da alma, fonte de todas as paixões generosas, como de todas as ideias filosóficas, que inspira particularmente a poesia do norte (STAËL, 2011b, p. 83).

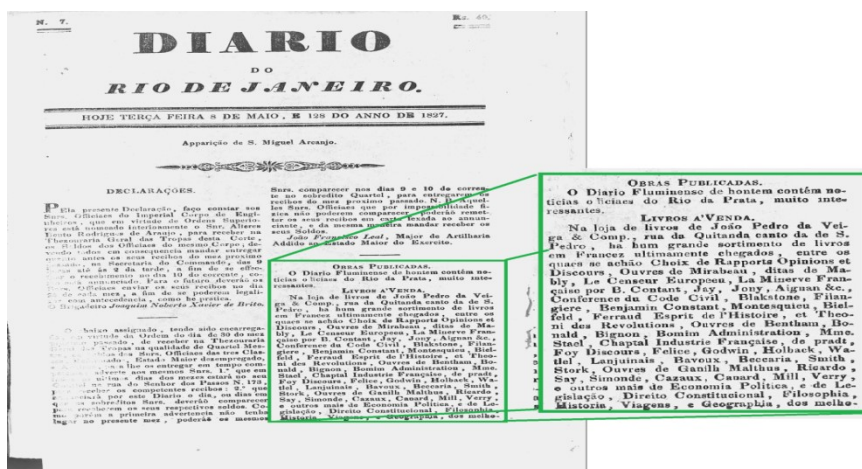
Percebe-se neste ponto do ensaio outra característica da obra de Mme. de Staël, uma reflexão e valorização da liberdade, predicado basilar do Romantismo. A autora procurava incentivar o rompimento de paradigmas das formas fixas essenciais ao Neoclassicismo, o que na prática resultou no uso de versos livres, ao invés de versos metrificados; e na promoção do romance, gênero em que se estabelece uma maior relação com a vida social. Mme. de Staël então, deve ser reconhecida como uma literata, teórica e crítica fundamental para que se tenha construído a literatura moderna ocidental.

Madame de Staël nos periódicos brasileiros no século XIX

No século XIX a imprensa ganhou muita relevância, pois passou a ser um suporte de publicação de vários autores e autoras, assim como de registros históricos que não podem ser ignorados, mas que somente nas últimas décadas do século XX são reconhecidos (LUCA, 2014). Entretanto, Barbosa (2007) afirma que a imprensa não se restringe a um mero suporte, visto que ela se modificou com a miscelânea com a literatura, mas também a modificou, tanto no uso da linguagem, quanto na inserção de gêneros.

Quando a imprensa brasileira se consolida no século XIX, Mme de Staël já havia falecido, mas mesmo assim ela se fez presente em vários periódicos brasileiros daquele século, como a *Nitheroy: Revista brasiliense* (1836), *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1858), *Correio Mercantil* (1848-1868), entre tantos outros.

No jornal *Diário do Rio de Janeiro*¹³, o primeiro jornal diário publicado no país, a partir de 1 de Junho de 1821, inovando com a publicação de anúncios, na edição de 8 de maio de 1827, dez anos após morte de Mme. de Staël, pode-se verificar que ela ainda estava presente nas leituras dos anos oitocentistas, uma vez que, seu nome apareceu em anúncio de venda de livros em francês, e em meio a listagem predominantemente masculina, ela é a única mulher:



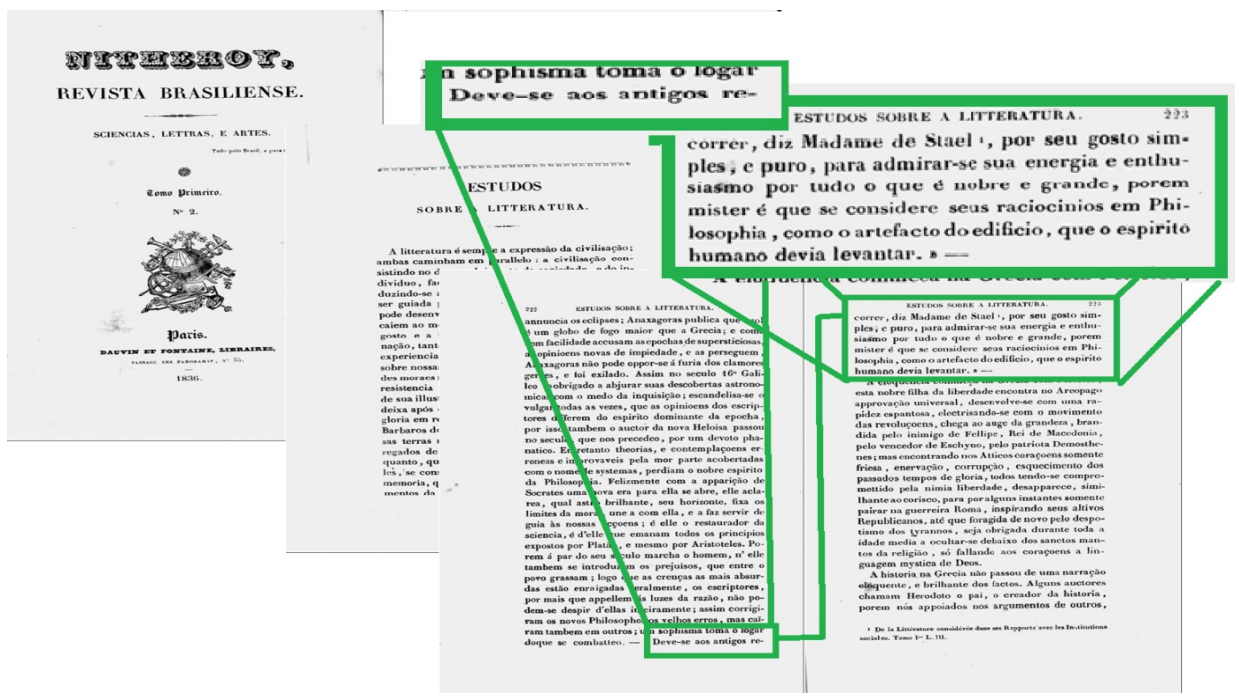
¹³ Diário do Rio de Janeiro circulou de 1821 a 1858 no Rio de Janeiro.

[LIVROS A'VENDA

Na loja de livros de João Pedro da Veiga &Comp., rua da Quitanda canto da de S. Pedro, há hum grande sortimento de livros em Francez ultimamente chegados, entre os quaes se achão Choix de Rapports Opinions et Discours, Ouvres de Mirabeau, ditas de Mably, Le Censeur Europeeu, La Minerve Française por B. Constant, Jay, Jony, Aignan & e., Conference do Code Civil, Blakstone, Filangiere, Benjamin Constant, Montesquieu, Bielfeld, Ferraud Esprit de l'Histoire, et Theoni dès Revolutions, Ouvres de Bentham, Bonald, Bignon, Bomim Administration, Mme. Stael, Chaptal Industrie Française, [...] e outros mais de Economia Política, e de Legislação, Direito Constitucional, Philosophia, Historia, Viagens, e Geografia, dos melhores authores, e edições, sendo todos muito bem encadernados, como se pode ver na sobredita loja.]

No final do anúncio há a adjectivação dos autores, que acaba por se juntar a ideia de valorização da literatura francesa feita no início do texto, o que era comum no século XIX, em que a França era considerada o centro cultural do mundo.

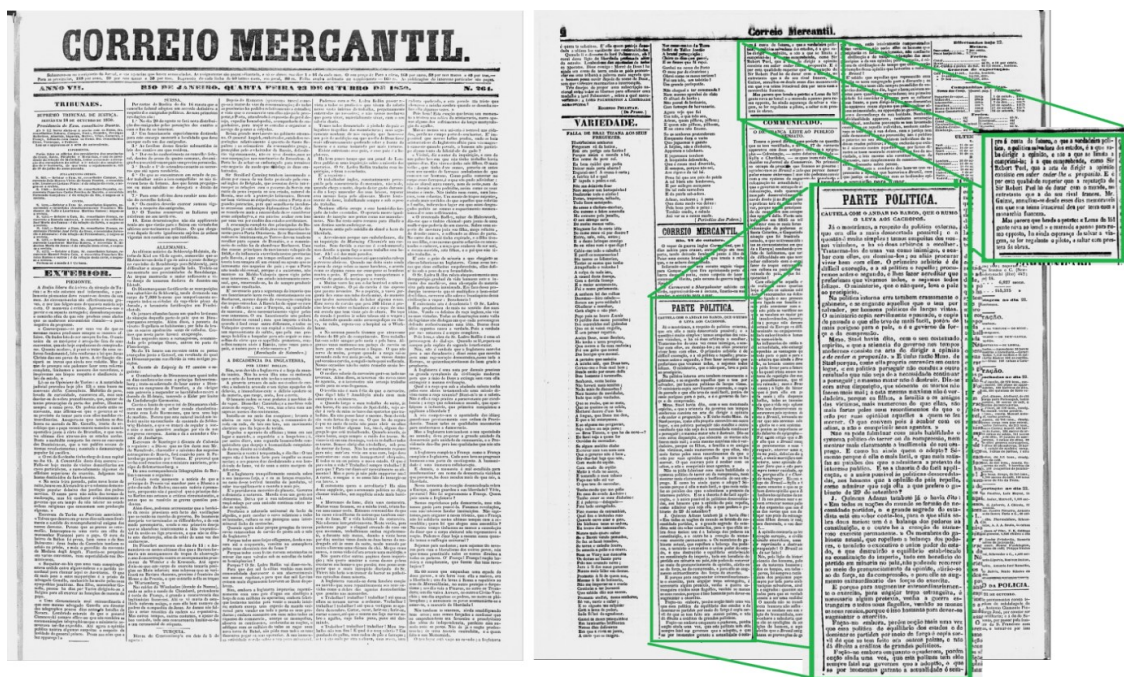
A *Nitheroy: Revista Brasiliense, Sciencias, Lettras e Artes*, publicada em 1836, em Paris, por jovens estudantes brasileiros, tinha por objetivo a divulgação de cultura no Brasil, e foi considerada uma precursora do Romantismo no país. No primeiro tomo, do número 2, este relevante periódico publicou um artigo intitulado “Estudos sobre a Literatura” (1836) de J. M. Pereira da Silva, em que fez um resumo sobre a História da Literatura desde a “Litteratura, Hebraica e Egyptica”, primeira parte do texto, que é seguida por “Litteratura Grega e Romana”, “Idade Média”, “Origem da civilização moderna, e renascimento das Lettras” e “Estado presente das Lettras”[sic.]. O autor enriquece sua argumentação, fazendo uma citação de Mme de Staël, de seu ensaio *De la Littérature considérée dans ses Rapports avec les Institutions sociales* (1800):



[Deve-se aos antigos recorrer, diz Madame de Stael, por seu gosto simples, e puro, para admirar-se sua energia e entusiasmo por tudo o que é nobre e grande, porem mister é que se considere seus raciocínios em Philosophia, como o artefacto do edificio, que o espírito humano devia levantar.][sic.]

A busca das origens, e a relação da literatura com reflexões filosóficas são pontos fortes nas postulações de Staël, que defendia também este uso racional da literatura, que devia se aproximar da realidade de cada nação. Foi como ensaísta que Mme. de Staël mais se destacou no Brasil do século XIX, sendo citada como referência em literatura, especialmente em relação ao Romantismo, que por meados deste século se consolidava no Brasil.

Mme. de Staël também foi considerada como referência para política, o jornal *Correio Mercantil*, de 23 de outubro de 1850, nº 264, na coluna “Parte Política”, com o título da matéria “Cautela com o andar do barco, que o rumo o leva aos cachopos”¹⁴, em que o jornal tratou da repressão e da intolerância do governo, ressaltando e criticando a atitude de punir quem questionava ou se colocava contra políticas governamentais, e para reforçar sua tese de que melhor do que reprimir ou até eliminar é exercitar a arte de conviver citou Staël:

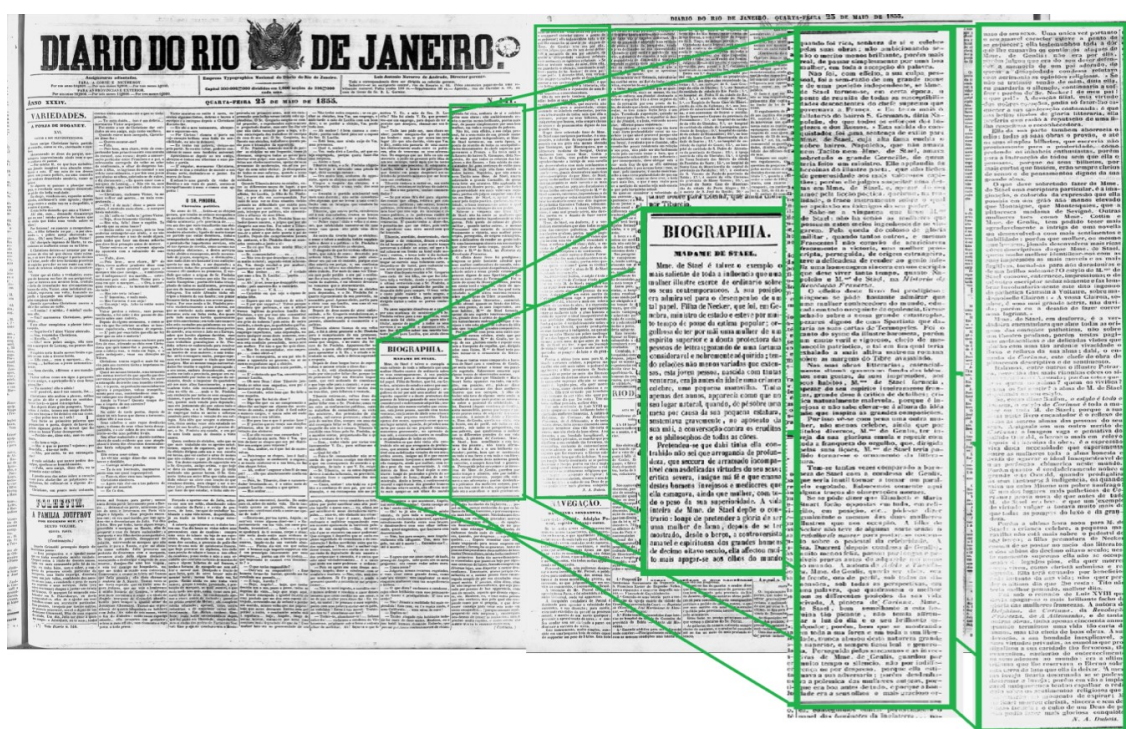


[...] Mme. de Staël havia dito, com seu costumado espírito, “que a sciencia do governo nos tempos modernos consiste na arte de dirigir a opinião e de ceder a propósito.” E tinha razão Mme. de Staël porque, como ela própria escrevera em outro lugar, “em politica perseguir não conduz a outro resultado que não seja de a necessidade continuar a perseguir; e mesmo matar não é destruir. Diz-se com atroz disposição que somente os mortos não fazem mais mal; e esta mesma

¹⁴ Cachopo significa obstáculo perigoso, segundo Dicionário on line da Língua Portuguesa, disponível em <http://www.dicio.com.br/cachopo/>. Acesso em 12 out.2015.

máxima não é verdadeira, porque os filhos, a família e os amigos das vítimas, mais numerosos do que ellas, são mais fortes pelos seus resentimentos do o erão por suas opiniões aquelles a quem se fez morrer. O que convem pois é acabar com os ódios, e não o comprimir seus agentes. “[sic.]

A experiência de exílio de Mme. de Staël por se manifestar contra as políticas de Napoleão Bonaparte, fez dela um ícone em relação ao banimento, a violência e a liberdade de expressão. Nesse contexto, Staël ultrapassou fronteiras físicas, culturais, mesmo depois de sua morte, ela ficou em evidência durante o século XIX, o que se pode constatar a partir do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. De tal modo, o *Diário do Rio de Janeiro*, de 23 de maio de 1854, nº 141, publicou na primeira página a biografia de Mme de Staël:



A biografia escrita por N. A. Dubois relata a célebre e opulenta infância de Mme. de Staël, a inveja que sua original e fértil inteligência despertava em outras mulheres de letras, como Mme. de Genlis. Também ressaltou o orgulho que ela tinha da mãe e o amor incondicional pelo pai. Citou algumas de suas obras e destacou *Corine* como uma personagem autobiográfica. Relatou ainda suas desavenças com Napoleão Bonaparte, sua morte, descrevendo-a como cristã, pessoa caridosa, uma mulher forte e única.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida e a obra de Mme. de Staël fizeram dela uma referência de luta contra a censura, contra o despotismo, devido a sua experiência de exílio depois de se colocar contra as políticas do governo de Napoleão Bonaparte. Suas obras corroboraram com as suas ideias políticas, que se formaram a partir de sua educação, de suas leituras, de suas viagens e vivências.

No Brasil, no século XIX, as influências de Mme. de Staël se deram mesmo após sua morte, ela faleceu com apenas cinquenta e um anos, e suas ideias permaneceram vivas na literatura romântica, que aqui só se consolidaram em meados daquele século, e nas reflexões políticas e filosóficas pelos periódicos publicados no país. No acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira, verifica-se que o maior número de ocorrências de citações da autora francesa concentra-se na década de 1850-1859, nos mais diversos jornais, principalmente nos cariocas, por ser o Rio de Janeiro o centro cultural do país na época.

Mme. de Stael é muito citada nos periódicos brasileiros do século XIX, ora em folhetins, em artigos de crítica literária e ora em colunas políticas. É como ensaísta que ela mais se sobressai, apesar de não se poder negar o valor de seus romances e demais obras, em que ela sempre destacou seu amor à liberdade. Entretanto, poucas de suas obras são conhecidas e traduzidas para o português, assim também ainda pode ser considerada uma autora pouco estudada no Brasil.

Se o Romantismo é comumente considerado o primeiro movimento literário de fato brasileiro, o estudo de Mme. de Staël e sua obra pode preencher muitas lacunas que existem em relação ao estilo romântico. Seus ensaios são verdadeiros tratados teóricos da literatura oitocentista, e podem fazer com que se entenda o nacionalismo, característica da literatura brasileira a partir do século XIX, que se fortalece no século XX, assim como, conseqüentemente, desencadeia a formação de nossas literaturas regionais na busca pelas origens, o que pode segundo a autora garantir que a literatura continue se renovando.

Essa renovação a partir das origens de cada nação não implica ficar preso ao passado, mas sugere que conhecer a essência e distinguir-se das outras nações pode contribuir para a definição de uma identidade nacional. Somente desse modo pode-se pensar em crescimento diante do estrangeiro, promovendo a interação e troca cultural, evitando-se a imitação estéril e valorizando a originalidade de cada lugar. Mme. de Staël e seus escritos ainda tem muito a ensinar, a explicar, preenchendo vazios e aludindo a outros questionamentos que garantem que a literatura não se dê por acabada, permanecendo sempre em construção. Afinal, conforme a sociedade muda a arte literária também se transforma e contribui para que a humanidade continue também se modificando.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Letras, Belas-Letras, Boas Letras. In: BOLOGNINI, Carmem Zink. **História da literatura: o discurso fundador**. Campinas, SP: Mercado de Letras, ALB; São Paulo: Fapesp, 2003.

DUBOIS, N. A. Biografia: Madame de Staël. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 23 mai. 1855, p.1-2.

LIVROS A'VENDA. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 8 mai. 1827, p.25-26.

PARTE POLÍTICA. Cautela com o andar do barco, que o rumo o leva aos cachopos. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, 23 mai. 1850, p. 2.

PIAVANI, Jayme. **O ensaio como gênero textual**. V SIGET, Caxias do Sul, 2009. Disponível em: http://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_autor/arquivos/o_ensaio_como_genero_textual.pdf. Acesso em: 2 Jun 2015.

PIUCCO, Narceli. **Retradução comentada de Corinne ou l'Italie de Mme de Staël**. Tese de Doutorado em Estudos da Tradução. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC, 2014.

SILVA, J. M. Pereira da. Estudos sobre a Literatura. **Nitheroy, Revista Brasileira: Ciências, Letras, e Arte**. Tomo Primeiro, nº 2. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836, p. 214 – 243.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Uma ideia moderna de literatura: Textos seminais para o estudo literário**. (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

STAËL, Madame de. Literatura e Instituições sociais. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. **Uma ideia moderna de literatura: Textos seminais para o estudo literário**. (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011a.

_____. Sobre as literaturas do norte e do meio-dia. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. **Uma ideia moderna de literatura: Textos seminais para o estudo literário**. (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011b.

TORRES, Marie Hélène C. **Por que ler e traduzir Madame de Staël?** Diário Catarinense, Florianópolis, 27 de ago. 2005. DC Cultura, n.133.



FRAGMENTOS DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO EM ANA JANSEN

Linda Maria de Jesus BERTOLINO (UnB)¹

RESUMO

A proposta tem como objetivo conduzir a uma discussão acerca de como os fragmentos da memória e da imaginação se cruzam no romance *Ana Jansen*, da escritora Rita Ribeiro; pondo no cerne da discussão a representação emblemática da figura de donana Jansen, uma mulher, cuja imagem se encontra marcada e povoada na mente dos maranhenses por uma representação emblemática. Representação essa, em que o passado, ora recordado ou ora imaginado, alude às questões histórico-culturais e de gênero; e tem como pano de fundo a representação polêmica e lendária dessa figura feminina, em uma São Luís-MA, colonial do século XIX. Tempo-espço, em que tudo se construía em torno de uma cultura machista, e, onde somente a autoridade da voz masculina se projetava. Assim, é nesse sentido que se explorará a imagem dessa personagem, ou seja, como uma proposta de recuperar os caminhos percorridos pelo trânsito da memória e da imaginação coletiva; uma vez que as cenas que se inscrevem na personagem, se materializam na história pela memória, e povoam na imaginação do povo pela história. Nestes termos, é que nos conduziremos pelas discussões teóricas de Paul Ricoeur acerca da memória, da história e da imaginação; de forma a travar um diálogo com as imagens-lembranças que povoam as ruas e becos de São Luís, envolvendo a figura de Jansen.

Palavras-chave: Memória. História. Imaginação e Donana Jansen.

ABSTRACT

The proposed article is a discussion on how fragments of memory and imagination intertwine in the novel *Ana Jansen*, from Rita Ribeiro; which represents the emblematic character of donana Jansen, a woman whose image is marked and settled in the minds of Maranhão, with an iconic representation. In such representation, the past, remembered or imagined, alludes to historical and cultural gender issues; with the backdrop of the controversial and legendary description of this female figure, in a colonial nineteenth century São Luís. Time-space in which everything builds around a sexist culture, and where only the male voice authority protruded. Considering this perspective, we will explore the image of that woman, that is, as a proposal to recover the paths taken by memory and collective imagination; since the scenes inscribed a character, materialized in history by memory and in the imagination of people by history. Accordingly, we will conduct the theoretical discussions anchored by Paul Ricoeur ideas on memory, history and imagination; in order to hold a dialogue with the images-memories that populate the streets and alleys of São Luís involving Ana Jansen.

Keywords: Memory. Imagination. History and Donana Jansen.

A investigação teórico-reflexiva que se busca realizar em torno do romance *Ana Jansen* (1995) de Rita Ribeiro tem como objetivo delinear a memória e imaginação que se constrói e construí em torno da história de Jansen. História essa, ambientada no Maranhão e, sempre, recuperada pelo passado individual, histórico e social da representação de maldades e opoderamento dessa figura feminina.

No romance *Ana Jansen*, Rita Ribeiro trava um diálogo com o discurso da memória e da imaginação que povoam nas ruas e becos de São Luís. Discursos estes, em que Ribeiro lança mão de datas, personalidades políticas e religiosas; bem como, também, de espaços-

¹Professora Assistente da UEMA. Mestre em Literatura e Práticas Sociais. Membro do grupo de pesquisa Estudo sobre a memória (UnB). linda1.hot@hotmail.com

ruas, igrejas e comércios, trazendo para a escrita narrativa a importância da “fenomenologia dos locais” (CASSEY *apud* RICOEUR, 2007), de forma a envolver história, memória e imaginação nessa criação literária.

Outro aspecto importante na criação literária de Ribeiro é a proposta de releitura em torno da representação emblemática de Jansen, “uma megera, cruel com os escravos, dominadora, que mandava matar todos àqueles que atravessavam seu caminho” (RIBEIRO, 1995, p. 09). Esta é a representação mais comum, acerca da história de Donana Jansen; sendo, pois essa imagem que se estereotipou na memória coletiva maranhense. Assim, essa figura feminina aparece sempre nos discursos estigmatizada por atos de crueldade, usados contra seus escravos e contra todos aqueles a quem tinha algum desafeto.

A esse respeito, pode-se dizer que há na escrita de *Ana Jansen* (1995), uma proposta de releitura da representação desse personagem. Proposta esta, que é manifestada por Ribeiro, logo nas primeiras páginas do romance, onde explica o porquê do interesse pela história desta “mulher fascinante, com uma carga de sedução densa [...] uma extraordinária criatura que vivera no século passado em São Luís do Maranhão” (RIBEIRO, 1995, prefácio). Logo, a escrita deste romance resulta, também, numa tentativa de romper com a imagem cristalizada de megera que se criou em torno da figura de Ana Jansen.

Sob esse aspecto, a leitura da narrativa proporciona ao leitor uma nova possibilidade de representação dessa figura feminina, diante da dramaticidade e coragem com que é apresentada a personagem de Jansen na narrativa. E, é, pois essa possibilidade que a coloca na condição de uma mulher, cuja imagem foi distorcida por interesses políticos de uma cultura machista inscrita no século XIX.

Logo, é nesse sentido que se questiona: o que se inscreveu, então, na história: memória ou imaginação? Quais são os impasses dessa reflexão, uma vez que eram comuns cenas semelhantes às de Jansen, naquele enredo colonial? Assim, é, pois a partir de interrogações desta natureza que se elege a reflexão sobre o que é memória, e o que é imaginação na história.

Memória e imaginação

Ora, a intimidade de uma memória vive sob o olhar de uma história reconstituída; pois toda imagem-lembrança é trazida para o presente através de uma representação. Representação essa, que poderá resultar de um olhar coletivo ou individual. Logo, ainda que se fale sobre o “caráter coletivo da memória” (HALBWACHS, 2004), é preciso lembrar que antes de ser coletivo, o trabalho da memória é individual; o que a faz se aproximar da imaginação.

Assim sendo, essa matéria de representação que envolve a figura lendária dessa mulher, posta na escrita de Ana Ribeiro, torna-se um campo fértil para se explorar a imaginação em torno da representação do sujeito-mulher, em uma sociedade oitocentista; marcada por padrões culturais, em que só a voz do macho alfa se projetava.

Então, diremos que se a memória e a imaginação se cruzam na representação desse universo-mulher, é porque a “narrativa é tida como uma forma primitiva de discurso” (RICOEUR, 2007, p. 251), assim ao mesmo tempo em que essa narrativa se liga à tradição, se liga também ao mito e à imaginação.

Sendo assim, são os discursos - disseminados e colhidos no tempo - que ajudam a construir esse imaginário, em que a memória é apenas refutada como um veículo para a realização da escrita. Logo, diremos que a figuração dessas memórias, trazidas pelo discurso coletivo e individual maranhense, sofrem modificações ao serem rememoradas.

Daí a importância dos dados espaciais, festivos e nomes de pessoas, apresentados no enredo desse romance. Pois ao trazer esses elementos para esta narrativa, Ribeiro termina não só tentando legitimar o que conta, ouviu e viu; mas também renova o significado temporal dos acontecimentos, abrindo assim maiores possibilidades para o imaginado. E, é nesse sentido que a figura de Ana Jansen se projeta na narrativa: como uma dessas diversas figuras da pluralidade humana, ou seja, ela “sai das histórias especiais, para se projetar nas mentalidades do coletivo singular” (RICOEUR, 2007, p. 250).

Isto posto, diremos então, que todas as associações atribuídas a essa mulher: malvada, bruxa e perversa; e toda dissociação – de não ser entendida naquele universo, tipicamente masculino, como uma mulher a frente do seu tempo. Deverá ser associada à presença e à ausência, ou seja, deve ser considerado na representação desse universo-mulher, o lembrado e o imaginado.

A esse respeito, cito Husserl (*apud* RICOEUR, 2007, p.62), ao lembrar que “a lembrança é uma espécie de presentificação intuitiva que tem haver com o tempo”. Ora nesse sentido a imagem que se constroem ou construiu em cima da figura de Jansen, pode não representar o real, mas apenas exilar-se nele; uma vez que as cenas transcorridas se encontram num tempo muito distante, a saber, no século XIX. Assim, esses discursos ao passo que são recontados, terminam reelaborando novas imagens; de forma a fazer com que as imagens rerepresentadas, isto é, a matéria lembrada se encontre mais distante do real, e mais próxima do imaginado.

Nesse sentido, as imagens passam a ser reduzidas a uma rememoração, de forma a apoiar-se na esteira do imaginado. E, lembre-se que todo testemunho é dado pelo “Outro”, o que implica dizer que ao ser trazido para o presente, os acontecimentos que envolveram esta figura feminina, são realizados pelo corpo do outro. Corpo este, que se encontra encadeado pelas coisas externas, pois sendo o “corpo uma imagem que atua com as demais imagens que o cerca” (BERGSON, 1999), esse corpo - que traz o passado para o presente - pode produzir afecções entre a memória e a imaginação.

Entretanto, como as “memórias traumáticas” (RICOEUR, 2007) de dores e penúrias são as que permanecem mais firmes na inscrição do corpo, a imagem-lembrança dos atos de agressividade, realizados por Ana Jansen, é trazida de forma mais significativa para a memória coletiva; de forma a permitir que a representação de tais atos, se apresente sempre dentro de uma impossibilidade de esquecimento. Isso porque, apesar do tempo transcorrido, são estes atos que mais ajudam a reiterar a matéria lembrada.

Por outro lado, é, também, esse avivamento da memória, ou seja, o recontar dessa história, que faz com que ela se encontre tingida pelo imaginário. Pois como diz Tião – um dos personagens de *Ana Jansen* (1995), “a memória o trai e traz de volta as imagens e sons que se recusava a se lembrar” (RIBEIRO, 1995, p. 11).

Sendo assim, cada vez que essa matéria é trazida para a área da presença - por outros testemunhos; como é o caso de Tião, mais próxima se encontra da imaginação. E, é, pois dessa matéria que se constitui o imaginário e a especulação em torno deste sujeito-

mulher, que assombra até hoje, nas noites de lua cheia as ruas e becos de São Luís, com seus “escravos amarrados por uma mesma corrente, que arrastam lentamente ao se moverem. Estão mutilados! Uns sem pernas, outros sem braços [...] seus gemidos são lamentos de dor, soam como canto fúnebre” (RIBEIRO, 1995, p. 11).

Os fatos narrados

No enredo da narrativa a dialética da memória parece resumir-se à representação da história ou à imaginação. Nesse sentido, os fatos narrados tornam-se um instrumento de representação, em que a história aparece como um discurso capaz de recuperar a memória e destacar a imaginação.

Dessa forma, para legitimar a memória no enredo do romance, Ribeiro traz para o enredo cenas de espaços-temporais, datas comemorativas e fatos históricos relevantes para os acontecimentos do Maranhão Colonial.

Logo, é dando ênfase à imaginação e aos fatos captados pela memória, que a escrita ficcional da romancista se aproxima do discurso histórico e do discurso memorialista. Pois, é dessa forma que ela traz para o interior da construção literária, uma polifonia de vozes de testemunhos; que se encontram distribuídos no enredo, através de: nomes de ruas, igrejas, pessoas, festividades, costumes, comidas típicas e modelos arquitetônicos da época.

Esses espaços temporais, físicos, pessoais e regionais que se encontram no enredo da ficção narrativa, aparecem como forma de recapturar a história. Pois, são elementos que equivalem ao que Cassey (*apud* RICOEUR, 2007) chama de fenomenologia dos locais, e servem para legitimar as imagens-lembranças.

Essas imagens-lembranças são utilizadas como um *Bild*² (HUSSERL *apud* RICOEUR, 2007), isto é, elas são elementos físicos que servem de apoio para quem lembra. São esses elementos que ajudam a trazer o passado, ora imaginado e ora recordado, para a área da presença.

A figura de Ana Jansen aparece, então, como uma tentativa de recuperar os caminhos percorridos pela memória e imaginação coletiva do povo maranhense, num espaço urbano de uma São Luís do século XIX. Daí o uso de cenas ambientais na criação literária, de forma a realizar o trabalho da memória, e a trazer à tona a imaginação e a história.

Sob esses aspectos, dizemos que o romance de Ribeiro verte para três pontos – memória, história e imaginação. É, então, nesse sentido que a representação das cenas: maldades, maldição e atrocidade; que se inscreve no personagem de Ana Jansen, se materializa na memória e povoam na imaginação pela história.

O romance *Ana Jansen* (1995) traz em sua escrita o tempo, a política, os amores e os demônios que envolvem a representação sociocultural de donana. Assim, a narrativa abre suas primeiras páginas, com um corte temporal diferenciado da estória do enredo, que se dá no século XIX em um Maranhão colonial.

² *Bild* é um termo usado para explicar como a memória é trazida para a área da presença. Ele equivale a uma foto, um quadro, uma paisagem, isto é, a um elemento físico que a pessoa olha e ajuda a trazer as recordações para o presente.

A ficção narrativa começa no tempo presente, com o testemunho de um bisneto do escravo de confiança de Ana Jansen. A trama se inicia com a realização do elemento fantástico, onde o personagem Tião ao conversar com um poeta e uma moça, que se encontram a aproveitar a noite de São Luís, especificamente no cais da Praia Grande, enfatiza:

Hoje é dia de lua cheia, de quinta pra sexta. **É dia da carruagem mal-assombrada de Ana Jansen**. Cruz credo! Fale na maldição não que ela aparece! Tu conheces a história da Donana Jansen? Se cunheço! Mais que qualquer outro por estas banda. Sou bisneto do negro Matias, escravo de confiança de Donana, e ele contava muito as histórias dela. Sinhana era um muié pra lá de bela. Branca, cabelo e olho negro como da graúna. [...] Andava sempre muito aprumada na sua carruagem de arreios de prata e porta brasonada. Era uma rainha! E nada conticia neste Maranhão véio sem passar pelas orde dela. (RIBEIRO, 1995, p. 09)

Observem que Tião, bisneto do escravo de confiança de Jansen, ressalta em sua fala um elemento fantástico – a carruagem mal assombrada que nas noites de lua cheia percorre as ruas do espaço lusitano. Essa carruagem é uma das marcas de opulência e poder de mando e desmando de Jansen, ela aparece em todo o romance.

A esse respeito, citamos:

A carruagem de arreios de prata e portinholas douradas subiu a ladeira de São Tiago, pegou a esquerda na Rua de São Pantaleão e dobrou no Beco das Minas, parando em frente à casa grande, a Casa das Minas. O cocheiro fez uma ampla vênia para dar passagem a Donana Jansen. (RIBEIRO, 1995, p. 49).

No romance, como na história e na memória, a vida desta figura feminina é marcada pela necessidade de se fazer reconhecer, de ser respeitada, e de ser aceita na sociedade maranhense. “Sociedade maranhense que se sentia maculada pela presença” (RIBEIRO, 1995, p. 47) de Ana. Pois, sendo Ana “mãe solteira e rapariga [...] de mão em mão já tinha passado”, mas agora como amante do Coronel Izidoro Rodrigues Pereira, “era dona de si, e seu corpo seria dado a quem ela escolhesse, satisfazendo sua própria vontade” (RIBEIRO, 1995, p. 35).

Ora, se pensarmos o que representava ser uma mulher solteira, naquela aristocracia maranhense brasileira do século XIX, em que só os homens reinavam, e onde as senhoras esposas eram tidas como “nobres zeladoras da moral e das virtudes cristãs [...] Cabiam, então a elas vigiar, como dizia o Senhor” (RIBERIRO, 1995, p. 39). Cabiam, portanto, a elas expulsar da cidade: “aquela mulher depravada que deitava, até com os escravos” (RIBEIRO, 1995, p. 39).

Ora, caro leitor o que Ana Jansen fazia era usar do poder e das astúcias femininas que tinha para se fazer ser respeitada. Contudo, esse comportamento terminou agredindo aquela aristocracia maranhense, pois ela “não abaixava a cabeça diante daquelas vulneráveis

senhoras, frequentando a mesma igreja, fazendo suas compras nos mesmos armazéns, competindo com elas nos produtos importados” (RIBEIRO, 1995, p. 55).

A necessidade de ser fazer ser respeitada naquela conjectura sociocultural maranhense faz com que Ana exija do coronel Izidoro - seu amante e mais tarde marido - morar na “rua dos afogados, onde moram várias famílias dignas de todo nosso respeito” (RIBEIRO, 1995, p. 39).

Nesse sentido, a ficção imita a memória, pois muito é ouvido em terras maranhenses, que ao abrir a porta de sua mansão para a aristocracia maranhense, Ana passou a oferecer grandes festas. Logo “os saraus que ela promovia eram verdadeiras orgias” como diz “Dona Guilhermina – mantém um harém de vagabundas para oferecer para nossos maridos” (RIBEIRO, 1995, p. 39).

Nesses termos, pode-se dizer que essa figura enigmática foi uma mulher que rompeu com as amarras do tempo social e cultural, pois sendo “uma devassa que tem parte com o demônio, e deitava com os escravos” (RIBEIRO, 1995, p. 40). Tornou-se comum no espaço maranhense ouvir estórias ou histórias de Ana Jansen.

Essas histórias são sempre trazidas dentro de uma representação de poder – ou um poder nutrido por ódio ou o poder de mando e desmandos. É fato, também, que se ouviu muito falar da necessidade que Donana tinha de ser conhecida como baronesa. Acreditamos que a aquisição desse título, tanto na vida real como na ficção narrativa, representa a consolidação triunfal para “Ana Joaquina Jansen Muller se apresentar aos ilustres senhores da Província do Maranhão” (RIBEIRO, 1995, p. 37). Pois sendo mulher, necessitava impor respeito naquele universo político e econômico, predominantemente dominado por homens. E, foi assim que:

Que aos cinquenta e três anos de idade, Donana Jansen entrava, com vigor da juventude e a sabedoria da idade madura, na política da Província do Maranhão, levando consigo homens influentes, magistrados brasileiros, senhores de terra e produtores rurais. Ao seu lado, o companheiro Desembargador Vieira de Melo. (RIBEIRO, 1995, p. 146).

Fatos dessa natureza, nos leva a afirmar que Donana Jansen não era uma mulher qualquer, em uma sociedade predominantemente masculina. Suas ações, como mostra o romance, simboliza uma ruptura com a condição do que era ser mulher, naquela conjectura sociocultural do século XIX.

Daí dizermos, que Rita Ribeiro busca através desta escrita propor uma releitura da imagem-lembrança de Ana Jansen. Eis aí então, a postura adotada nessa escrita narrativa, que induz o leitor a entender que todas as ações de Ana têm sua explicação na raiz da realidade sociocultural que a cercava. Por conseguinte, como não era interessante ser divulgada essa realidade, naquele universo onde as mulheres teriam que ser submissas aos senhores, os discursos passam a serem socializados sob outras perspectivas; e terminam por misturar memória, história e imaginação.

Essa estreita relação entre memória e imaginação no enredo dessa narrativa, realiza-se porque há entre os fatos testemunhados e os narrados uma associação de ideias. Esse

curto-circuito entre memória e imaginação nessas associações – contidos nessa narrativa - dá-se devido à forma e o interesse de como deveriam ser divulgado os fatos.

Ainda dialogando com Ricoeur (2007), a memória e a imaginação são afecções que se encontram ligadas por contiguidade. Evocar uma, portanto, significa imaginar e evocar a outra. Assim sendo, dizemos que a memória opera na esteira da imaginação, pois a relação entre memória e imaginação é estreita. Logo, o que difere a primeira da segunda é o fundo temporal, uma vez que a memória ao contrário da imaginação tem um tempo exato transcorrido.

É, pois, nesse sentido que os fatos históricos que se apresenta na narrativa, são utilizados para reforça a vertente da memória, são eles que permitem o leitor a se debruçar sobre a vertente da história de um Maranhão, ainda colonial, época em que os testemunhos sobre Jansen se inscreveram nos espaços, na memória e no imaginativo social de São Luís.

Esse passado é importante para o enredo da narrativa, porque ele ajuda a legitimar a memória. Assim, Rita Ribeiro recorre a uma sequência de acontecimentos de caráter narrativo, retórico e imaginativo.

Logo, é assim que as datas, marcos temporais comuns no enredo da narrativa, equivale à exterioridade dos “rastros arquivais” (RICOEUR, 2007).

A esse respeito, acrescenta-se:

Avisa-se a todos os cidadãos liberais que estão dispostos a fazer oposição ao Partido Gavião para que amanhã, segunda-feira, 31 do corrente, logo anoitecer, hajam de comparecer ao casarão da Senhora Donana Jansen. [...] O Guajajara abria sua primeira edição, de 1º de abril de 1840, convocando para esse encontro e abrindo fogo, clara e explicitamente contra o Comendador e seus asseclas. (RIBEIRO, 1995, p. 146).

Esse elemento temporal é um dos recursos mais usados nesta narrativa de Ribeiro. Eles como, também, as inscrições espaciais: ruas, igrejas, prédios e descrições de casarões da época; servem como apoio e escalas para o trabalho da memória e da imaginação.

Todos os recursos sejam eles temporais ou locais, que ajudam a compor a escrita da narrativa deste romance, ao mesmo tempo em que jogam com a memória, jogam também com a imaginação. Pois, a partir do uso dos mesmos, o leitor é levado a compartilhar o ontem e o hoje, ou seja, o “aqui e o lá”; advérbios que reporta o corpo a realizar a experiência viva do ontem com o hoje. É isso, portanto, que abre espaço para o dinamismo oral. Dinamismo este, em que a memória é sempre trazida para o hoje, de forma a aproximar-se da imaginação.

O romance de *Ana Jansen* (1995) abre suas primeiras páginas, informação expressa anteriormente, com ação no presente: “O bar da Noca é sempre o último a fechar [...] a Praia Grande está quase completamente deserta. O poeta esgotou seu repertório, e o garçom, cansado de servir, senta à mesa para beber com os fregueses” (RIBEIRO, 1995, p. 08).

É essa ação que desencadeia a conversa entre a moça, o poeta e Tião – bisneto do escravo de confiança de Donana. São as memórias compartilhadas entre bisavôs, avôs,

filhos, netos e bisnetos, que ajudam a trazer a história de Jansen para o presente. Isso implica dizer que antes de ser compartilhada a “memória é íntima” (BERGSON, 1999).

Todavia, uma vez que a memória compartilhada é realizada pelo dinamismo oral, a forma de recontar os fatos transcorridos podem não escreverem com precisão a matéria, resultando em uma representação, ora próxima e ora distante do real, o que resultaria na imaginação.

Enfim, a nossa tese neste artigo é a de que: uma vez que são memórias compartilhadas e recontadas, e uma vez que a matéria memória é trabalhada ao lado da imaginação no romance *Ana Jansen*, esta escrita narrativa abre possibilidades para que o leitor possa projetar a representação da figura feminina de Jansen, sob outra ótica. Não a ótica comum, que se desenhou: megera, bruxa e má; mas a de uma mulher – submetida ao crivo da submissão e projeção masculina do século XIX, que usou de estratégias políticas para libertar-se da condição secundária, a que era reservado à mulher, naquela sociedade, tipicamente masculina, em que só o homem falava e ordenava.

Referências Bibliográficas

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HENRI, Bergson. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1999.

PAUL, Ricoeur. **A memória, história e esquecimento**. Campinas. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

RIBEIRO, Rita. **Ana Jansen**. Record. Rio de Janeiro: 1995.

MARIA MADALENA: RESÍDUOS DE UMA HAGIOGRAFIA MEDIEVAL EM RAQUEL NAVEIRA

Elizabeth Dias MARTINS (UFC)¹

RESUMO

Esta comunicação se propõe a demonstrar, através da escrita de Raquel Naveira, autora sul-matogrossense integrante da Geração 80, que o modo hagiográfico medieval continua a ter função em pleno século XXI. Raquel Naveira reaviva a matéria hagiográfica, mais de uma vez em seu ofício de escritora, trabalhando os resíduos biográficos e históricos a vultos de importância no panteão bíblico como a Samaritana e Maria Madalena. Nos dois livros dedicados a essas personagens sagradas, Raquel as foca através de dois poemas narrativos ou narrativas poéticas em que avulta sua capacidade de cristalizar as antigas versões hagiográficas de duas vidas femininas paradigmáticas da cristandade.

Palavras-Chave: Maria Madalena, Residualidade, hagiografia, Idade Média.

ABSTRACT

This communication intends to demonstrate, through Raquel Naveira's writing, that the hagiographic literature still has important function in the twenty-first century. Raquel Naveira, a Brazilian writer from the state of Mato Grosso do Sul and participant of the generation of writers from the 1980s, revives the hagiographic matter more than once in her office as writer, working with biographic and historical residues of great figures from the biblical pantheon such as the Samaritan woman and Mary Magdalena. In two books devoted to those sacred characters, Raquel focuses on them through two narrative poems or poetic narratives in which she demonstrates her ability to crystallize the ancient hagiographic versions of two paradigmatic female characters of Christianity.

Keywords: Mary Magdalena, Residuality, Hagiography, Middle Ages.

Raquel Naveira é uma escritora sul-mato-grossense, nascida a 23 de setembro de 1957. Tem 29 livros publicados até o momento. Sendo sua obra constituída de romance, crônica, textos ensaísticos e a maior parte de poesia.

A obra de Raquel Naveira apresenta um viés residual que hibridiza os elementos de raízes sul-mato-grossenses com Ibéricos, mais precisamente lusitanos, passando por um forte teor de religiosidade. No gênero lírico em que mais publicou, a autora mistura temas, como a feminilidade, mitologia, memória e imaginário lusitano, asiático e africano. (LEITÃO, 2016)

A obra que trazemos para análise *Maria Madalena: uma quase biografia*. (NAVEIRA, 1996) é livro que, pelo título, já se apresenta para nós com um matiz claramente religioso. Segundo Mary Nascimento Leitão (2016):

¹ Doutora em Literatura Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC-Rio. Pós-doutorado em Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ, com estágio de Pesquisa na Universidade de Coimbra-UC. Atualmente desenvolve os seguintes projetos de pesquisa: Estudos residuais comparados em literaturas de Língua Portuguesa e Resíduos Estéticos Interemporais. E-mail: bethdiasufc2@gmail.com

A religiosidade é uma temática que vem sendo estudada pelos apreciadores da obra de Raquel Naveira de modo significativo e crescente. Afinal, são muitos os momentos em que a poeta se detém no assunto sob diferentes perspectivas. Alguns títulos como *Via Sacra*, *Sob os Cedros do Senhor*, *Canção dos Mistérios*, *Abadia*, *Mulher Samaritana*, *Maria Madalena* e *Rute e a Sogra Noemi* demonstram a importância atribuída ao conteúdo em questão. (LEITÃO, 2016, p. 39)

Roberto Pontes (1996), em artigo crítico sobre o livro *Abadia*, indica na obra da autora uma “voz bíblica em surdina”. Sobre essa escrita de inspiração sacra lemos no referido texto:

o frêmito que perpassa a criação poética de Raquel Naveira vai do tom lamentoso de um Jó, do balbucio piedoso de uma serva de Jesus, até a sensualidade lírica de Salomão ou a violência sacra que combate o Mal e aponta o caminho do Bem” (PONTES, 1996, p. 349).

Maria Madalena: uma quase biografia é uma hagiografia. Nele temos contada, em um texto de prosa poética, uma versão da história da personagem bíblica que foi condenada pelo pecado da carne e santificada pelo arrependimento e a penitência.

A versão de Raquel Naveira é a da unicidade das três Marias das passagens bíblicas dos evangelhos de João, Lucas e Marcos, ou seja, a Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro que ungiu os pés de Jesus, de acordo com o que se lê João 12: 1-3², e que assim é nomeada na passagem de “A ceia de Betânia”, sendo esta, segundo o Papa Gregório, o Grande³, a mulher a quem Lucas (7: 36-50)⁴ chama de pecadora na passagem “A pecadora aos pés de Jesus”, no versículo 37, episódio no qual uma mulher também faz a unção dos

² (João 12: 1-3) – 1. Seis dias antes da páscoa foi Jesus a Betânia, onde estava Lázaro, a quem ele ressuscitou dentre os mortos. 2. Deram-lhe aí uma ceia, e nela Marta servia, e Lázaro era um dos que estavam à mesa com ele. 3. Então Maria, tomando uma libra de perfume de nardo puro, mui precioso, ungiu os pés de Jesus e enxugou-os com os seus cabelos; e a casa encheu-se do cheiro do perfume.

³ **Papa Gregório I** (em latim: *Gregorius I*, conhecido como **Gregório Magno** ou **Gregório, o Grande** foi papa entre 3 de setembro de 590 e sua morte, em 12 de março de 604. Gregório é reconhecido como um Doutor da Igreja e um dos Padres latinos. É também venerado como santo por católicos, ortodoxos, anglicanos e alguns luteranos. O reformador protestante João Calvino admirava Gregório e declarou em seus "Institutos" que ele teria sido o "*último bom papa*"

⁴ (Lucas 7: 36-50) – 36. Um dos fariseus convidou-o para jantar com ele. Jesus, entrando na casa do fariseu, tomou lugar à mesa. 37. Havia na cidade uma mulher que era pecadora; ela, sabendo que ele estava jantando na casa do fariseu, trouxe um vaso de alabastro com perfume e, 38. pondo-se-lhe aos pés, chorando, começou a regá-los com lágrimas, e os enxugava com os cabelos da sua cabeça, e beijava-lhe os pés e ungia-os com o perfume. 39. Ao ver isto, o fariseu que o convidara, dizia consigo: Se este homem fosse profeta, saberia quem é a que o toca e que sorte de mulher é, pois é uma pecadora [...] 44. Virando-se para a mulher, disse a Simão: Vês esta mulher? Entrei em tua casa, e não me deste água para os pés; mas esta me regou com lágrimas e os enxugou com os seus cabelos. 45. Não me deste ósculo; ela, porém, desde que entrei, não cessou de beijar-me os pés. 46. Não ungieste a minha cabeça com óleo, mas esta com perfume ungiu os meus pés. 47. Por isso te digo: Perdoados lhe são os seus pecados, que são muitos, porque ela muito amou; mas aquele a quem pouco se perdoa, pouco ama. 48. Disse à mulher: Perdoados são os teus pecados. [...] 50. Mas Jesus disse à mulher: A tua fé te salvou; vai-te em paz.

pés de Jesus e que está citada por Marcos (16: 9)⁵, no episódio intitulado “As santas mulheres no sepulcro”, de quem Jesus expulsou sete demônios, e sobre a qual Lucas (8:2) fala novamente⁶ na passagem em que relata que Jesus andava pregando nas aldeias acompanhado dos doze apóstolos e de algumas mulheres, entre elas cita Maria Madalena, referindo-se ao afastamento dos demônios. Sobre esta qualidade unívoca das três mulheres referidas pelos evangelistas e a compreensão de Gregório I, Georges Duby escreve:

Essas três mulheres derramaram, ou se dispuseram a derramar, um perfume sobre o corpo de Jesus vivo (ou de Jesus morto, mas trata-se do mesmo, ele o disse). Todas as três se prostraram prosternadas diante do mestre, ajoelhadas, numa postura de contemplação, de adoração amorosa. No século VI, o Papa Gregório, o Grande, julgou-se assim no direito de afirmar em suas homilias, especialmente na XXXIII, que “a mulher designada por Lucas como a pecadora, chamada Maria por João, é a mesma que Marcos afirma ter sido libertada dos sete demônios”, Durante toda a Idade Média, raríssimos foram os que hesitaram em aceitar essa proposição. (DUBY, 1995, 34)

O livro de Raquel Naveira começa por situar o leitor sobre a cidade onde nasceu Maria Madalena, a protagonista. Nas estrofes deste primeiro “canto”, assim chamaremos as partes do texto, temos uma panorama bem sintético e sinestésico da paisagem física e humana de Mágdala. As palavras cuidadosamente escolhidas e bem trabalhadas transportam o leitor para o cenário descrito através dos apelos auditivo (“fervilhante”); olfativo, (“poeirento”); visual (“coloridas”, “ocres”), tátil (objetos de bronze”) e gustativo e visual (“bancas de verduras e frutas”). E para completar o burburinho que se entrevê nas ruas, o eu-poético/narrador põe ali uma verdadeira união de povos: sírios, fenícios, árabes, gregos e judeus. Façamos a leitura da passagem do próprio texto:

Mágdala era uma cidade
próspera, mercado fervilhante. Nas
ruelas estreitas, poeirentas, coloridas
de tapetes, armavam-se bancas de
verduras e frutas, tendas de objetos
de bronze e tecidos ocres. Por elas
transitavam sírios, fenícios, árabes,
gregos e judeus.

(NAVEIRA, 1996, p. 5)

Em seguida, situa Mágdala numa região de “cordilheiras azuladas/ às margens do lago Tiberíades”. Depois de falar da beleza das cúpulas dos templos, introduz a santa por meio de um jogo de palavras “Maria, Maria de/ Mágdala. Madalena”.

⁵ (Marcos 16:9) 9. Havendo ele ressuscitado de manhã cedo no primeiro dia da semana, apareceu primeiramente a Maria Madalena, da qual havia expelido sete demônios.

⁶ (Lucas 8: 1-2) – 1. Logo depois andava Jesus pelas cidades e aldeias, pregando e anunciando as boas novas do reino de Deus, e iam com ele os doze, 2. e algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e de enfermidades: Maria, chamada Madalena, da qual tinham saído sete demônios.

No segundo “canto” a personagem é introduzida na história ainda menina e, no verso seguinte, já mulher, é enredada num destino venturoso, cabendo lembrar que este termo tem dois significados, um positivo e outro negativo. Iniciando pela acepção de arriscado, aventuroso, citemos os versos sobre a sina da prostituta e pecadora:

Com qualquer um que lhe oferecesse
Uma pedra preciosa (era fascinada
pelo brilho das esmeraldas), um corte
de seda damasquina, ela se deitava
sobre a esteira. Abria a cortina de
concha, que tiniam como sinos.
Abria os lábios, o corpo, a fenda crua
E vermelha.

(NAVEIRA, 1996, p. 7)

E após longo fado, alcançado o perdão e cumprida longa penitência, chega-se à outra acepção do termo, referente a ditoso, feliz, em que a seguidora de Jesus ascende aos céus “rodeada de anjos e acompanhada de cânticos de louvor”, conforme consta na *Legenda Aurea* de (I)Jacoppo de Varazze (VARAZZE, 2003, p. 553).

Nos versos do texto contemporâneo da sul-mato-grossense a elevação gloriosa se dá metaforicamente do seguinte modo:

Voltando-se para Madalena, disse-
Lhe: “Perdôo os teus pecados”.
[...]
Jesus ordenou à mulher: “Vai em paz,
Madalena”.
[...]

No céu, as nuvens parecem desenhar
Mantos de mulheres. Maria e
Madalena viveram aqui alguns anos,
Alguns dias, os últimos de suas
Trajetórias terrestres. Tudo parece
Puro. O Sol resplandece sobre as águas do porto.

(NAVEIRA, 1996, p. 55)

As narrativas hagiográficas, na perspectiva medieval, fazem parte do gênero dos *exemplum*. Consistem no relato dos acontecimentos da vida dos santos e nelas são muito comuns as narrativas de milagres, como se pode ler na *Legenda Aurea* de Jacoppo de Varazze, “elaborada no século XIII, a primeira coletânea sobre a vida dos santos até então conhecidos” (JOLLES, 1976, p.31), que traz algumas narrativas dos milagres de Maria Madalena. Ao lado das imagens sacras produzidas pelos artistas plásticos, este tipo de texto objetivava a propagação e a dilatação da Igreja católica, como se depreende das palavras a seguir:

A hagiografia, como vimos, tem ligação direta com a religiosidade. Reflexo de um tempo em que a Igreja dominava o cotidiano dos homens, ela possui um

discurso no qual ecoam diversas vozes: num primeiro plano, o relato da vida de um determinado santo; num segundo, a real intenção do texto medieval - a conversão de fiéis para a Igreja Católica. (Giro, 2011, p. 35)

A história que se lê na prosa poética de Raquel Naveira faz parte de um repertório legendário atualizado, ou cristalizado, o qual se compõe de “resíduos tradicionais de épocas anteriores”, como ressalta André Jolles no seu livro *As Formas simples* (JOLLES, 1976, p.58), que foram recriados por um processo de cristalização, ou seja, se tem um conteúdo histórico coletivo essencial das vidas dos santos trabalhados literariamente através do estilo individual do escritor, que em suas narrativas introduz uma linguagem recriada e enriquecida pela força metafórica em que não mais se tem somente o objetivo pedagógico e evangelizador. Diz ainda Bruna Giro:

No entanto, ao se tomar como referência as hagiografias que denominamos modernas, em oposição às medievais, se poderá perceber que a intenção do texto é outra. Antes, tinha-se um texto cuja intenção capital era o ensinamento religioso e a edificação. Nas hagiografias modernas, há uma visível preocupação estética com o texto, cada qual adequando-se ao projeto ideológico e literário de seu autor. Entretanto, o papel edificante dos textos mais recentes não é deixado de lado, mesmo que as intenções de quem os escreve sejam outras. (Giro, 2011, p. 35)

Essa escrita hagiográfica cristalizada em que a essência medieval é o elemento coletivo recriado pelo estilo individual do artista da palavra é o que se constata, por exemplo nos versos de forte nuança erótica de Raquel Naveira sobre a rendição do corpo de Madalena aos homens: “Abria a cortina de/ concha, que tiniam como sinos./Abria os lábios, o corpo, a fenda crua/ E vermelha.” Referidos versos são classificados por Lemuel de Faria Diniz (2011) como *erotismo dos corpos*, com base em categorização de Jorge Bataille, a qual se delineia por conter “qualquer coisa de pesado, de sinistro”, já que visa tão somente atingir “a violação do ser dos parceiros” sexuais. (DINIZ, 2011, p. 150).

Diniz recorre a duas outras categorizações de Bataille para aclarar mais situações de evidente erotismo do livro de Raquel Naveira. A primeira delas é o *erotismo do coração*, este se caracteriza por um sentimento de “descontinuidade do amor” quando este é ameaçado pela “separação ou perda (morte) do ser amado”. Exemplo disso são as passagens em que Maria Madalena sonhava em encontrar alguém para salvá-la, segundo o narrador, “daquele lodo”, mas sempre “aparecia outra mulher, a que vinha para lhe trazer dor e aflição.” (NAVEIRA, 1996, p. 15).

Madalena vivia num inferno. A falta de amor tornara tudo negro à sua volta, abismo onde se debatia como uma barata.

[...] Sentimentos negativos povoavam seu coração, sua mente e saíam pela sua boca a todo instante.

[...] Esses sentimentos agitavam-se como demônios [...]

[...]

Aos poucos foi detectando os demônios que a possuíam: o primeiro era o CIÚME. O ciúme a corroía. [...] O segundo demônio, tão ligado ao primeiro, era a INVEJA. Como lhe desgostava a suposta felicidade das outras pessoas! [...]

Logo o cipume e a inveja se transformavam no terceiro demônio: o ÓDIO. [...] Ódio que provocava REVOLTAQ, o quarto demônio. [...] O quinto demônio saía de sua boca em forma de sapos e a dominava. Era a MÁ-PALAVRA. [...] O sexto demônio acorrentava seus membros e sua vontade, tinha cara de porco: era a PREGUIÇA, [...] O sétimo demônio aparecia à noite. Era um morcego negro e cego. A CEGUEIRA. (NAVEIRA, 1996, p. 15-18)

Nesta passagem são referidos os sete demônios que se apossaram de Maria Madalena (ciúme, inveja, ódio, revolta, má-palavra, preguiça, cegueira). Os quais são “a totalidade dos vícios” segundo se lê em Georges Duby (1995, p.46), ou seja, foram “os demônios dos sete pecados capitais que a possuíram” (Duby, 1995, p.54). Demônios estes representados no texto de Raquel também por tatuagens em todo o seu corpo:

O corpo branco de Madalena, a carne cor-de-pérola, trêmula como molusco, era forrada de tatuagens, Tatuagens feitas com agulha de fogo por um marujo fenício. Entre os seios havia uma borboleta negra, [...] Na virilha, tendo de abrir as pernas para mostra-lo inteiro, havia um dragão de escamas esverdeadas soltando fumaça pelas narinas. Este dragão lhe causava medo e asco. Serpente alada. (NAVEIRA, 1996, p. 11-12)

No entanto, tomada de arrependimento, Madalena deseja “purificar-se”, e voltar a viver, pois “No fundo, pensava, estava morta” (NAVEIRA, 1996, p. 12). Foi então que seguiu, relutante, uma multidão e que ia ao encontro de Jesus em busca de cura. E ela que já se sentia “apodrecendo”, ganhou vida novamente quando:

As mãos dele tocaram sua cabeça como pássaros suaves. Mãos cheias de poder. Imediatamente os demônios foram expulsos. Saíram uivando, coaxando, grunhindo, debatendo-se. As tatuagens sumiram como que por encanto. [...] Havia cheiro de enxofre e chifre queimado no ar. Depois, aos poucos, acalmouse, lágrimas de libertação correram sobre seu rosto como fontes puras. Ele a amparou.

Ressaltamos na passagem acima a representação da água purificadora nas lágrimas que correm sobre o rosto de Madalena arrependida e agora liberta.

Por último vem a categoria do *erotismo sagrado*, que se pode compreender como uma transcendência. Segundo Bataille “em sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o *amor* de Deus, mas o Oriente prossegue uma busca similar sem necessariamente colocar em jogo a representação de um Deus” (BATAILLE, 2004, p. 26-27). Exemplos bem marcantes da última categorização estão nas seguintes passagens. Primeira: “Na sua vida, agora, havia um homem divino que ela amava e por quem era amada.” (NAVEIRA, 1996, p. 26). Segunda:

Vem, Jesus-jardineiro, sou Madalena, nova Eva no jardim do Paraíso. Penetra no meu jardim, as vinhas exalam perfume, as árvores se vergam de figos arroxeados, de pêssegos de veludo [...] Vem, Jesus, que esses frutos sirvam de alimento [...] Vem Jesus, entra no jardim da minha alma, corta os galhos ressequidos, sopra sobre as folhagens o ar de tua santidade. Vem, amado, que

através de mim muitos possam prová-lo, ó Fruto Bendito! (NAVEIRA, 1995, p. 47- 48).

Temos aí esse amor que é transcendental, mas pegado ao erótico.

Alimentada por este amor sagrado, e havendo se livrado do “véu que embaçava sua visão” e “caiu como por milagre”, desde que as mãos de Jesus tocaram a cabeça de Madalena, foi que a pecadora cumpriu sua penitência e foi tomada por uma aura de santidade na hora de sua passagem para a eternidade, segundo o desfecho da legenda escrita por Jacopo de Varazze.

A hagiografia renovada de Maria Madalena escrita por Raquel Naveira em muito contribui para compreender a emancipação religiosa e a espiritualidade que presidiu a mudança qualitativa de ânimo de Madalena, fato relevante para o conjunto das mulheres de fé, pois sua sacralização importa no reconhecimento de valores como o amor e a contrição necessários a uma busca de Deus cujo princípio é a conversão e não a perfeição. Assim Raquel Naveira retoma de modo renovado, com cristalização estética própria que ilumina a vida de Maria Madalena.

REFERÊNCIAS

DINIZ, Lemuel de Faria. “O erotismo em Maria Madalena de Raquel Naveira”. In: FERRAZ, Salma (org.). *Maria Madalena: das páginas da Bíblia para a ficção* (textos críticos). Santa Catarina: Núcleo de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura-NUTEL, 2011.

DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GIRO, Bruna. *Hagiografia: Releituras do gênero por Eça de Queirós e Teixeira de Pascoaes*. Araraquara: Unesp. Dissertação de Mestrado. (mimeo.), 2011.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEITÃO, Mary Nascimento. “*Construção de identidade na produção residual Raquel Naveira*”. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras. Texto de qualificação de tese de Doutorado. (mimeo.), 2016.

NAVEIRA, Raquel. *Maria Madalena: uma quase biografia*. Aparecida: Editora Santuário, 1995.

PONTES, Roberto. “Sobre *Abadia*”. In: *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano 4, n. 7, p. 349-350, jul. 1996.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Texto inicial datado de 1260).



LINEAMENTOS RESIDUAIS DA LÍRICA DE LUCILA NOGUEIRA

Roberto PONTES (UFC)¹

RESUMO

Esta comunicação aborda a produção poética de Lucila Nogueira, integrante da Geração 60 da nossa poesia, que já tem vinte livros de poemas publicados e mais alguns de ensaios, constituindo-se hoje, por sua obra, numa das mais importantes autoras da literatura brasileira contemporânea. A poesia da autora é residual, híbrida, radicada no cabedal de cultura que a Península Ibérica proporcionou à formação do imaginário brasileiro, em especial, o gestado no Nordeste de nosso país. Por isso a poesia da autora se perfaz de várias vertentes que incluem os contributos das mentalidades e valores provenientes da Antiguidade clássica e da Idade Média. Portanto, procuraremos fixar os lineamentos principais da lírica de Lucila Nogueira ao mesmo tempo em que enfatizaremos as marcas mediélicas contidas em seus versos.

Palavras-chave: Poesia, Residualidade, Geração 60, Idade Média.

ABSTRACT

This communication talks about the poetic production of Lucila Nogueira, a participant of the generation of Brazilian poets from the 1960s. With twenty published books of poems and other books of essays, she is one of the most important writers of contemporary Brazilian literature. The poetry of this author is residual, hybrid, rooted in the culture that the Iberian Peninsula provides to the formation of the Brazilian collective imaginary, mainly the imaginary conceived in the northeast of our country. Because of that, the poetry of Nogueira is composed of various aspects which include the contributions of the mentalities and values coming from Classical antiquity and the Middle Ages. Therefore, we will define the main outlines of Lucila Nogueira's poetry at the same time as we will emphasize the medieval elements contained in its verses.

Keywords: Poetry, Residuality, 60s Generation, Middle Ages.

A leitura da obra lírica de Lucila Nogueira nos leva a identificar alguns lineamentos residuais nela existentes. O leitor que ingressa no universo poético dessa autora, além de fruir o gozo estético que ali está reservado para quem aprecia a alta condensação do estrato lírico, também deve estar atento às linhas fundamentais de seu processo compositivo. Pois é isso que havemos de apresentar nestas páginas.

Propomos de modo didático e temático os seguintes lineamentos de leitura a observar: 1) textualização que assimila e incorpora com habilidade os processos composicionais da poesia universal e brasileira antecedentes ao *poien* da autora, importando esse proceder numa atitude sincrética e residual de processos formais; 2) valorização do mistério, do esotérico, do cabalístico, do divinatório; 3) harmonização da *traditio* com o *actualis*; 4) a valorização do feminino e da força criativa de seu gênero; 5) hibridação nos planos da cultura e da linguagem. Estes lineamentos não excluem outros que podem ser apontados na extensa produção de Lucila Nogueira, mas devemos nos conter no limite do ora estabelecido.

¹ Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro-PUC-Rio. É coordenador do Grupo de pesquisas Estudos de Residualidade Literária e Cultural registrado no Diretório de Pesquisas do CNPq. E-mail: rpontes@ufc.br

A autora, carioca de nascimento, mas pernambucana por excelência, porque no primeiro ano de vida veio a radicar-se no Recife em virtude da mudança de domicílio de sua família, pertence à Geração 60 da poesia brasileira, bem definida e recortada criticamente por Pedro Lyra em *Sincretismo, a poesia da Geração 60* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995).

Quando da publicação de *Imilce* (2000), livro da autora, Lyra escreveu o seguinte:

isto não é uma resenha deste livro – é um protesto. Porque este é o nono livro de Lucila, nove livros, nove belos livros – e nenhuma referência nos panoramas ‘nacionais’ da poesia brasileira. Nada, absolutamente nada absolve os responsáveis por este absurdo silêncio. Afirmo-o com toda naturalidade, pois me incluo entre os que a omitiram: por não conhecê-la, não a incluí em *Sincretismo* (NOGUEIRA, 2000b, p. 107).

Lyra penitenciado, Lyra absolvido. Na verdade, Lucila Nogueira faz falta à antologia organizada por Pedro Lyra, pois deveria figurar ao lado de Mário Faustino, Lupe Cotrim Garaude, Lélia Coelho Frota, Carlos Nejar, Carlos Felipe Moisés, Fernando Py, Ivan Junqueira, Astrid Cabral, Affonso Romano de Sant’Anna, Antonio Brasileiro, Armino Trevisan, Ildásio Tavares, Orides Fontela, Reynaldo Valinho Alvarez, Ruy Espinheira Filho, Roberto Pontes e Adélia Prado, para exemplificar com apenas alguns.

Mas tratemos agora somente de Lucila. O que faz pujante a Geração 60 da poesia brasileira é haver incorporado os procedimentos construtivos do verso e do poema que lhe foram antecedentes. Quer dizer, os poetas brasileiros de 60 do século XX souberam trabalhar com toda a carpintaria legada pela tradição. E Lucila Nogueira não foge à regra, como notam seus críticos, a exemplo de Maria Teresa Leal que a propósito de *Ilaiana* (2000) observa: “Os quarenta poemas que compõem este livro mantêm uma regularidade estrófica e acentual: são quatro decassílabos brancos e um dístico também de versos decassílabos.” (NOGUEIRA, 2000, p. 10); essa mesma construção é notada por Claudio Aguiar do seguinte modo ao dizer que referida coletânea diz respeito à descoberta da cidade de Elche, sendo realizada “a construção formal de sua fatura poética em quartetos metrificados ancorados em dísticos lapidares.” (NOGUEIRA, 2000, p. 105); por sua vez Vicente Masip sublinha que ela: “consegue duas proezas líricas nos tempos atuais: ritmar e rimar com perfeição. Conhece o metro poético e sua cadência. Os endecassílabos fluem pelo texto entrelaçados por uma leve assonância harmônica.” (NOGUEIRA, 2000, p.115); já Francisco Soares verifica que o trabalho formal de Lucila: “se reporta a uma era que nos legou a lírica alexandrina onde o labirinto e a multiplicidade eram expressão do sagrado (NOGUEIRA, 2000b, p. 113); e Esman Dias reconhece que em Lucila: “toda a sua poesia, [revela] grande, profunda intimidade com a tradição, além de pleno domínio da forma.” (NOGUEIRA, 2005, p. 6). E para não continuar a escudar-me nas considerações alheias, acrescento ser notória nos versos de Lucila a absorção da preceptística trovadoresca concretizada em modos de rondós, enjambements, fiindas, leixa-prens, e outros recursos bem fáceis de identificar ao longo de uma leitura atenta. Ainda há a incorporação de preferências simbolistas como as assonâncias e o emprego abundante de símbolos, quanto mais se aproxima a poesia da autora do mistério, do iniciático, do indizível. Isso não a afasta do emprego de construções típicas da poética modernista, de modo que estamos

diante de uma escritora que adota o sincretismo formal e a residualidade estética na consumação de sua fatura écnica. Com isso, ela assume o posicionamento tácito adotado por sua Geração, a de 60 do século XX.

Segundo lineamento. Lucila Nogueira nos dá na poesia sob exame, a aproximação do mistério, daquilo que é reservado aos videntes, ou seja, nos facilita o acesso ao mundo das aparências, aquela outra face do real não perceptível a todos. E para tanto mergulha nos arcanos primícios da humanidade, no pitagorismo, na origem céltica dos iberos, nas litánias deixadas no *Livro dos Mortos*, nas artes mágicas bretãs de Merlin e Merlusina, nas poções do esquecimento, nas ciências do bruxedo, na prece diante dos altares dos druídas e druidesas, nos atributos místicos do Graal, nos míticos emblemas da Távola Redonda e de Excalibur, nos poderes orfeicos de Veleda, nos dotes maléficos de Pappus e Eliphas Lévy, na presença tutelar de Viviana, Morgana, Circe, e nas propostas espirituais de Alan Kardeck. Sirvam de exemplo poético e remate para todo esse universo misterioso, esotérico, cabalístico e divinatório os seguintes versos da lavra nogueiriana: “somos cópias vivas/ de um modelo/ que existe como arquétipo/ nos astros/ eu te entrego o segredo/ do universo/ banhado pelas águas/ do Loire” (NOGUEIRA, 2003, p. 65). Se tivesse de aqui estabelecer um paralelo, eu o faria com o visionário William Blake de *O casamento do céu e do inferno* (1790-93) ou com o Fernando Pessoa ocultista de *Passos da Cruz* (1916).

Terceiro lineamento. Angelo Monteiro, poeta pernambucano já falecido, escreveu:

Quase às portas de um novo milênio, quando todos já estamos a conhecer as formas mais novas e refinadas de globalização, poemas como *Imilce* parecem assumir uma profunda significação para nossa cultura como reiterada recordação de um tenebroso conto de fadas más, que mais uma vez ameaça empanar qualquer vislumbre de uma existência mais poética e mais desarmada para todos os homens. De que, aliás, nunca houve notícia, a não ser na Poesia. (MONTEIRO in NOGUEIRA, 2000b, p. 7).

Ora, a importância da história de *Imilce* corresponde à capacidade de sua autora haver recolhido um episódio relativo à história de Aníbal Barca, guerreiro cartaginês derrotado por Roma, fato da antiguidade, é certo, mas articulado com a atualidade na forma de um poema dramático dirigido contra a opressão e a tirania, como exposto numa estrofe a cargo do personagem filho de Aníbal: “Meu pai tornou-se herói/ porque foi morto/ na luta contra/ o império dos romanos/ tudo continuou/ como era antes/ mudaram/ só os nomes dos tiranos” (NOGUEIRA, 2000b, p. 21).

Recolhido o material histórico, cristalizado esteticamente pelo teor do trágico, temos essa fala atualíssima, a vergastar as iniquidades políticas disseminadas pelo mundo. O mesmo fez Shakespeare a seu tempo. Por que não poderia fazer também Lucila? Costumo lembrar quando falo em resíduo cristalizado, do sucedido com a narrativa mítica de *Píramo e Tisbe* (lenda grega), *Romeu e Julieta* (peça shakespeariana), *Amor de Perdição* (romance romântico português de Camilo Castelo Branco), e ainda *Coco Verde e Melancia* (cordel nordestino e conto do gaúcho João Simões Lopes Neto). Essas obras trabalham a mesma matéria literária, o tópico do amor contrariado, mas a solução formal, ou seja, o polimento estético varia não só na opção do gênero preferido por cada autor, mas igualmente no plano da linguagem e das adaptações a novos contextos de acordo com as atualizações. Lucila

Nogueira operou no mesmo sentido destes seus antecessores e logrou harmonizar *traditio* com *actualis*, para nossa felicidade. E fico nesse exemplo, mas há muitos outros que bem poderiam ser oferecidos.

Quarto lineamento. Adriane Ester Hoffmann defendeu dissertação de mestrado no Rio Grande do Sul, intitulada *A moderna lírica mitológica em Lucila Nogueira* (2007), orientada pela professora Lúcia Miltz da Costa, na PUC-RS/ Universidade de Cruz Alta-RS, já publicada em livro. Seu trabalho recai sobre *Zinganares* (1998), oitavo livro da autora recifense publicado em Lisboa. Em sua tese, Adriane Hoffmann registra que a poesia da autora pernambucana: “expõe um eu lírico simbolizador da força produtiva feminina da natureza” (HOFFMANN, 2007, p. 56), para mais adiante infirmar: “Celebrando a força das mulheres através de narrações mitológicas, o eu lírico feminino, no poema XX [de *Zinganares*], explicita que a poesia tem o poder sagrado de levar vida à alma das pessoas, assim como a mulher tem a capacidade de procriar.” (HOFFMANN, 2007, p. 60). Desse modo, Adriane ressalta lucidamente o vigor do eu poético feminino na lírica estudada e a sacralização intermitente de divindades igualmente femininas dadas ao longo da obra. E a feminilidade lírica alcançada por Lucila raia o comovente, como nos versos do XXIV poema de *A quarta forma do delírio*, onde uma delicadeza extrema e sentenciosa é alcançada: “E se eu me abandonar/ e você for embora?/ Desde que eu te encontrei/ eu me reconciliei/ com o meu coração” (NOGUEIRA, 2003, p. 48). Que eu poético masculino falaria assim? Outra passagem de elevada condensação lírica, em prosa poética de forte conotação sensual, logo, erótica, é a lida no poema V do mesmo volume: “E eu celebro como um fauno na almofada de veludo nesta linguagem mais forte que se interpõe no bloqueio do corpo no bloqueio da fala e as estrelas vão aumentando de tal modo que se estendermos os dedos pálidos conseguiremos tocá-las.” (NOGUEIRA, 2003, p. 20).

Que me desculpem os cultores do autor de *Pequenos poemas em prosa*, mas neste fragmento há mais lirismo e poesia do que em todas as páginas do livro citado de Charles Baudelaire. Ora, o enlevo é tão subido que o céu desce e as estrelas são tangíveis! Baudelaire jamais atingiu tal transporte efusivo. E Lucila Nogueira não se exime da exposição erótica, naturalmente com os necessários laivos de delicadeza. É o que está no poema XI ainda da mesma coletânea, texto pleno de memória, no qual transluz e contracena elipticamente a presença irrevogável de seu grande amado, o pintor Sergio Moacir de Albuquerque, mais evocado ainda nas páginas de *Casta maladiva* (2009):

saudade daquele ano novo em Olinda descendo e subindo ladeiras e eu querendo morar na torre de vigia saudade do banho noturno entre os barcos de pesca na praia dos Milagres daquela noite de lua em que mergulhei nua feliz porque era tua e a névoa artificial nada poderia acrescentar à minha natural loucura. (NOGUEIRA, 2009, p. 27).

De momentos assim está composta a alma de Lucila Nogueira, de ternura, de entrega, de mansuetude.

Quinto lineamento. A produção de textos, no caso, de poemas, depende de um processo que a nossa *Teoria da Residualidade* designa *endoculturação*. Este termo significa a formação de uma individualidade e, pois, de uma cultura individual, de fora para dentro da mente e da consciência. As possibilidades expressivas de um autor são proporcionais ao seu

processo de *endoculturação*, podendo este ser mais rico ou menos exuberante. E como sentenciou Ortega y Gasset num clássico axioma: “Eu sou eu e a minha circunstância”, toda individualidade só se conforma mercê do que foi produzido pelos outros antes do nosso nascimento. Assim é com a aquisição da linguagem e de toda a cultura que terminamos por supor sejam fruto apenas da nossa inteligência, quando o nosso é mesmo dos outros.

Nessa perspectiva é que temos de notar a cultura de hibridação expressa nos versos da autora de *Almenara* (1979), seu livro de estreia, publicado pela histórica Editora Civilização Brasileira, com prefácio de um crítico como Antonio Houaiss, cujo título já diz da experiência de hibridismo, pois essa *lexia* significa lanterna, mas vem dada numa forma etimológica evocadora da contribuição lexical dos árabes à nossa língua vernácula. E a hibridação chega a ganhar franca atualidade como no caso em que Lucila reinventa “o sorriso da Monalisa pintado no rosto de Paraguaçu” (NOGUEIRA, 2003, p. 11). No plano da linguagem, a hibridação se compõe em peças inteiras como os poemas IV (NOGUEIRA, 2003, p. 17) escrito em francês e atribuído a um “anonyme” naturalmente fictício, e no XIV (NOGUEIRA, 2003, p. 30) em espanhol, também disfarçado no anonimato, tão caro aos tempos medievais, artifício consistente também numa hibridação cultural; ou na construção textual em francês fundida com o português, sendo este o caso do poema VI (NOGUEIRA, 2003, p. 19): “Je suis prés de la mer à Saint-Nazaire e os meus cabelos desfiam o vento enquanto a água continua profunda”; ou então quando a autora funde três idiomas, como no poema XIII (NOGUEIRA, 2003, p. 29): “Il n’ya pas de gitane brésilienne sua mão suspensa na penumbra claro que yo soy uma bruja e estou aqui em missão especial”; e ainda há uma fusão linguística do português com o inglês no poema XIX

Eu sou um arsenal de mantras mágicos da terra eu alcanço três mundos com
meu canto a minha força compromete o sangue esta é a magia suprema do
encontro lonely rivers flow to the sea ato the sea ato the open arms of the sea
lonely rives say wait for me wait for me Il’ll be coming home wait for me wait
for me. (NOGUEIRA, 2003, p. 37)

Penso haver dado uma direção para a leitura desta poeta detentora de um léxico rico, abundante, complexo, impregnado de misticismo e clássico. No livro *Ilaiana* ela nos deu uma “Nota da Autora” finalizada assim: “Esta arte poética [...] se oferece neste livro de emblemas produzidos como antídoto ao estigma da banalidade que vem imobilizando ao que alguns pretendem chamar *verso contemporâneo*” (NOGUEIRA, 2000, p. 11-12). Assim Lucila demonstra a consciência do seu ofício de fazer e do rumo seguido ao longo dos anos, inabalável certeza de que nos fala neste forte e belíssimo poema I de *Zinganares*:

Falarão meus poemas pelas ruas
de cor como receita de viver
e aqueles que sorriam pelas costas
recitarão meus versos sem os ler

Falarão meus poemas pelas ruas
de cor como receita de viver
dirão que fui um mar misterioso
onde quem navegou não esqueceu

Falarão meus poemas pelas ruas
de cor como receita de viver
dirão que era poesia e não loucura
meu jeito de sonhar todos vocês

Falarão meus poemas pelas ruas
de cor como receita de viver
perguntarão por que vivi tão pouco
sem dar-lhes tempo de me perceber

- e aqueles que sorriam pelas costas
recitarão meus versos sem os ler
(NOGUEIRA, 1998)

E após a leitura deste que é um poema dirigido evidentemente aos críticos brasileiros, lembramo-nos de versos do cordelista Klévisson Viana, do livro *Santuário brasileiro* (2013), assim: “Muitas vezes nosso santo/ É melhor que os de fora,/ Mas para o povo de casa/ Que o rejeita e o ignora,/ É triste o Santo de Casa/ Na casa em que o santo mora.” (VIANA, 2013, p. 42) Mas deixemos as palavras finais para Norma Pérez Martín, poeta, crítica, ficcionista, professora de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, pois, quando daqui não chega, o merecido reconhecimento vem de fora: “Sem dúvida, o Brasil tem grandes poetas, de ontem e de hoje. Lucila Nogueira está entre suas melhores vozes líricas contemporâneas.” (NOGUEIRA, 2000, p. 7). Ao que acrescentamos: e para honra da Geração 60 da poesia brasileira.

REFERÊNCIAS

- HOFFMANN, Adriane Ester. *A moderna lírica mitológica em Lucila Nogueira*, Olinda: Editora Livro Rápido: 2007.
- LYRA, Pedro. *SINCRETISMO: A poesia da Geração 60*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.
- NOGUEIRA, Lucila. *Almenara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *Ilaiana (Enigmas de Elche)*. Recife: Companhia Pacífica, 2000.
- _____. *Imilce*. (Poema para quatro vozes): Recife: Companhia Pacífica, 2000b.
- _____. *Zinganares*. Lisboa: Aríon, 1998.
- _____. *A quarta forma do delírio*. Recife: Edições Bagaço, 2002; 2ª ed. 2003.
- _____. *Mar camoniano*. Olinda: Editora Livro Rápido, 2005.
- _____. *Casta Maladiva*. Recife: Edições Bagaço, 2009.



VIANA, Klévisson. *Santuário brasileiro*. São Paulo: Nova Alexandria, 20013.



OS DESAFIOS DA EXCLUSÃO: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DA MULHER NEGRA BRASILEIRA, NA OBRA *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Francisco Herbert da SILVA (UESPI)¹
Algemira de Macêdo MENDES (UESPI)²

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a construção da imagem da mulher negra brasileira imbricada às categorias da Análise do Discurso (doravante AD). Para isto, o *corpus* de análise é a obra *Quarto de despejo: diário de uma favela*, da escritora Carolina Maria de Jesus. Para o desenvolvimento da pesquisa, foi necessário recorrer aos postulados apresentados pela AD, prioritariamente das categorias estudadas por Orlandi (2003); Maingueneau (2006); Salgado (2015). A metodologia da pesquisa deu-se através da escolha de fragmentos da obra supracitada, tendo em vista os aspectos teóricos do *ethos*. Dessa forma, ideologicamente está sedimentada na sociedade brasileira a desvalorização, e muitas vezes motivo que causa preconceito com aqueles que são de origem negra. Portanto, a obra analisada nos proporcionou uma visão panorâmica acerca do discurso de uma mulher excluída da sociedade, mas que buscou enfrentar os obstáculos através de um trabalho árduo, catando lixo, com objetivo de garantir de forma precária alimentação dos filhos. Além disso, o diário de Carolina de Jesus releva a subjetividade da intolerância por parte da autora, em detrimento do sofrimento que passava quando morava na favela.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Mulher negra. Ideologia. Imagem

Introdução

Este artigo apresenta uma análise do livro *Quarto de despejo: diário de uma favela*, de Carolina de Jesus. A obra traça uma visão panorâmica acerca da literatura negra brasileira. A autora mostra através da literatura, a realidade de quem é negro no Brasil, e as dificuldades enfrentadas por ser negra e mãe de três filhos, sem contar com ajuda de marido. Dessa forma, a exclusão na sociedade é perceptível, ou seja, trabalha catando lixo como forma de sobrevivência, porém diante das dificuldades, resolve relatar sua vida mediante um diário que escreve ao final do dia quando chega em casa, do trabalho.

Além disso, o foco de análise é sobretudo na construção do *ethos* presente na obra *Quarto de despejo: diário de uma favela*, que diante dessa categoria da AD torna-se possível perceber a realidade vivenciada pela autora na sua comunidade. Segundo Meihy (1998), Carolina Maria de Jesus é uma mulher negra que migrou do Triângulo Mineiro em 1947, sendo mãe solteira e moradora de uma das primeiras grandes favelas do estado de São Paulo; favela do Canindé.

A pesquisa procurou atender os seguintes objetivos: analisar a construção da imagem da mulher negra brasileira imbricada às categorias da AD; relacionar as possíveis imagens (ou *ethos*) presente na obra *Quarto de despejo: diário de uma favela*; investigar as

¹ Mestrando em Linguística pela Universidade Estadual do Piauí. E-mail: herberty_silva@hotmail.com.

² Profª. Dra. da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: ajemacedo@ig.com.br.

possíveis condições de sobrevivência, na época, na favela do Canindé, considerando principalmente as condições sociais e étnicas em que a autora se enquadrava. Diante dos objetivos apresentados, vale ressaltar que a escolha da temática se deu em virtude de se encontrar poucas pesquisas que enfatizem a condição de exclusão em detrimento da categoria da AD: o *ethos*. Para isto, é necessário entender a importância que se tem a obra diante do contexto de produção literário, em específico as produções feitas por mulheres negras, neste caso, obra e autora supracitadas.

A investigação possibilitou entender a relação social presente na obra quanto das representações imagéticas perpassada através da escrita de uma mulher considerada semianalfabeta e negra, mas que obteve destaque diante das dificuldades enfrentadas por meio da escrita, e que com ajuda do jornalista Audálio Dantas, que na época vivenciava uma fase da cultura de massa da comunicação brasileira, contribuiu para desenrolar a democratização da literatura de Carolina de Jesus.

Dessa forma, tornou-se necessário envolver uma discussão acerca de aspectos biográficos da autora e sua produção literária, além de apresentar teorias e pesquisas atuais sobre AD, prioritariamente as pesquisas que abordam sobre *ethos*, em obra literária. As pesquisas que se apoiam em categorias da AD, buscam relacionar e considerar as formas de contribuições do sentido repassado em determinado contexto de comunicação, oral ou escrito. Entretanto, várias são as categorias que contribuem em uma análise discursiva; como as ideologias, formações discursivas, dentre outras.

Corroborando os estudos sobre AD, na visão de Orlandi (2003); Maingueneau (2006); Salgado (2015), tendo em vista as diversas formas de apresentação, quer seja análise em texto literário quer não seja; entende-se assim, que analisar um texto literário é necessário compreender os recursos utilizados pelo autor no contexto de produção, e apreender as ideologias que estão imbricadas no período de criação da obra.

1 A construção do ethos da mulher negra, na obra *Quarto de despejo: diário de uma favela*, de Carolina de Jesus

A obra *Quarto de despejo* foi publicada em 1960, considerando os escritos encontrados nos cadernos produzidos por Carolina, que continham desabafos da autora. Os registros datam de 15 de julho de 1955 a 1º de janeiro de 1960. O diário produzido, traz discussões de moradores da favela do Canindé, na época; hoje o Estádio da Portuguesa, em São Paulo.

Carolina de Jesus, aos 46 anos indignada com a situação na comunidade em que morava, revelou as condições de miséria da favela. As condições descritas pela autora, na época era invisível para o resto da comunidade. Nesse diário, a autora procura difundir suas ideias acerca da realidade da favela, descrevendo a cada dia as atividades realizadas por Carolina de Jesus e também de alguns integrantes da comunidade. A obra é considerada uma das primeiras autobiografias (atualmente caracteriza-se por autoficção) escrita pela primeira mulher negra, mãe solteira e semianalfabeta.

Não obstante, que a publicação de *Quarto de despejo: diário de uma favela* aconteceu por intermédio de um jornalista conhecido como Dantas, integrante do jornal *Folha de São Paulo*, na época; um período de experiências democráticas, sobretudo no

processo de comunicação de massa. A experiência apresentada por Carolina de Jesus, que vai desde a superação do Estado Novo, em 1937 até a instalação da Ditadura Militar, em 1964. Ao final da obra, Carolina encerra apresentando uma de suas atividades corriqueiras, ou seja, ela começa falando do aniversário de Vera Eunice, filha de Carolina; e encerra afirmando que cedo foi carregar água.

O título da obra, *Quarto de despejo: diário de uma favela*, deve-se ao local em que Carolina vivia; favela do Canindé, um lugar vulnerável a tudo o que é desumano; característico do ambiente favela. A partir da exposição de um breve resumo da vida de Carolina de Jesus e do contexto de produção da obra, torna-se necessário apresentar discussão que envolva o discurso literário, priorizando as categorias do *ethos* e ideologia em conformidade com a instância criadora da obra.

Nesse sentido, Maingueneau (2010, p. 50) afirma que a “Toda teoria do campo discursivo literário consequentemente implica que se coloque a instituição no coração da instância criadora” [...]. A análise do discurso literário, no âmbito da linguagem, se origina em consonância com as categorias oferecidas pela AD, favorável na criação literária, sendo que o papel da instância criadora ocupa-se seu lugar próprio.

De acordo com Maingueneau (2006), muitos podem não estabelecer sentidos entre as teorias da Literatura e da AD, porém as ferramentas encontradas na AD viabilizam e esclarecem alguns pontos da obra. A análise do discurso literário tem suas primeiras constatações a partir da produção literária ou instância criadora; sendo que “sem comunicação com o exterior”, e essa produção literária necessariamente está vinculado ou associado com a enunciação, alegando seu próprio espaço no contexto de produção, corroborando com (MELLO, 2005, p. 31).

O discurso literário não procura apresentar seu próprio fundamento, assim o propósito não é de refletir sobre suas bases de origem. Portanto, a narrativa do discurso literário está associada de forma legítima com a cena da enunciação. Além disso, compreende que o discurso literário procura legitimar seu espaço, não podendo se dissociar do contexto social, nem da época em que a escrita está inserida.

Na obra, observa-se as diversas ações enfrentadas por Carolina de Jesus, principalmente no que se refere a imagem de uma mulher pobre, que mora num bairro que tem como fonte de renda, a seleção de lixo, ou seja, catava lixo como forma de sobrevivência. Para comprovar este fato, apresenta-se a seguir um trecho da obra que demonstra a realidade da época:

15 DE JULHO DE 1955 Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar.

Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. Fui receber o dinheiro do papel. Recebi 65 cruzeiros. Comprei 20 de carne. 1 quilo de toucinho e 1 quilo de açúcar e seis cruzeiros de queijo. E o dinheiro acabou-se. (JESUS, 1993, p. 9).

Diante do contexto literário de criação, percebe-se em diversas passagens da obra que a autora se utiliza de uma narrativa, em forma de diário, que descreve os hábitos corriqueiros, costumes da favela, organização sociocultural, a política vigente da época, e economia que prevalecia, assim, bastante perspicaz, tendo em vista a situação econômica de Carolina de Jesus. Corroborando o posicionamento de Maingueneau (2010), vê-se que a instância criadora desempenhada no processo de produção de uma determinada obra literária é de extrema importância. Observa-se que a instância criadora encontra-se na dominância, quando se coloca no exercício representado pela literatura.

Parafraseando Mello (2005), as categorias da AD contribuem para o processo de produção literária, por estarem associadas com as instâncias da enunciação. Dessa forma, na obra literária *Quarto de despejo: diário de uma favela*, é visível a subjetividade da autora quando relata os fatos acontecidos diariamente. Durante a leitura da obra, há uma extensão de relatos de situações desumanas; começando pelo trabalho exercido por Carolina de Jesus, enquanto moradora da favela do Canindé. Essa subjetividade está imbricada com as ideologias que permeavam na época em que a obra foi escrita. A autora da obra, apesar dos desafios de exclusão, tenta se incluir no meio social, mesmo com toda as limitações; seja ela étnica, seja socioeconômica. Em relação à condição étnica de Carolina de Jesus, torna-se necessário destacar:

13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.
...Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz. (JESUS, 1993, p. 27).

As condições culturais são visíveis no decorrer da leitura da obra. Dentre essas condições podem ser citados os problemas enfrentados por quem é negro aqui no Brasil, um país escravocrata no passado, mas que até hoje os efeitos da escravidão são perceptíveis no meio social. A autora da obra chama a atenção para a data que marca sumariamente a libertação dos escravos pela Princesa Isabel através da Lei Áurea. Diante da obra, os registros acerca das condições étnicas, na visão de Carolina de Jesus, apresentam o negro começando a se incluir num mundo em que por muito anos foi marcado por dor e muito sofrimento.

Diante desta passagem da obra, considerando a autenticidade de criação literária, constata-se que as categorias da AD contribuem para o entendimento da mensagem repassada pela autora através do diário. A análise do discurso literária agrega tanto conhecimentos linguísticos quanto elementos próprios da Literatura. A partir das contribuições linguísticas e literárias, Carolina de Jesus repassa uma imagem de uma mulher feliz por ser um dia que representa a “abolição da escravatura”, mas também parece ressentida com o problema da exclusão que o negro ainda enfrenta no dia a dia, e consequência de um longo período de escravidão.

Ela frisa que os “brancos” encontram mais cultos (ou melhores em relação a anos da escravidão), logo entende que as consideram as pessoas negras mais sensíveis; reconhecidos por alguns direitos conquistados em relação a épocas em que o negro era visto como um animal, que tinha a obrigação de servir os brancos de forma desumana. Portanto, essa

infelicidade também pode ser notada quando Carolina de Jesus clama a Deus que ilumine os brancos e, que conseqüentemente os negros possam ser felizes.

Considerando os conceitos de *ethos* apresentados por Amossy (2014) e Maingueneau (2010), entende-se que a construção do *ethos* da mulher negra brasileira, na obra em análise, e observando os aspectos de exclusão; constata-se que o fragmento anteriormente representa uma mulher que pertence ao grupo que historicamente tenta se enquadrar no meio social brasileiro. Contudo, os desafios de exclusão de quem é negro Brasil está visível na passagem em destaque, pois se sabe que por intermédio do regime de escravidão; os negros estão constantemente desafiados a lutar pelos seus direitos, principalmente de sobrevivência, numa sociedade considerada preconceituosa culturalmente.

Há passagens na obra em que Carolina de Jesus estabelece um questionamento acerca dos direitos compreendidos entre o branco e o preto. O *ethos* de uma mulher inconformada com a situação de uma raça que tem direito limitados, quando comparado com os brancos. Segundo Maingueneau (2010), o *ethos* é a construção da imagem de si diante de um grupo social específico. A seguir apresenta-se uma passagem que apresenta a imagem de uma mulher negra, pobre e semianalfabeta, mas que tenta se incluir no meio social; e que questiona esse direito através da literatura, assim, afirma-se que:

... Um dia, um branco disse-me:

_ Se os pretos tivessem chegado ao mundo depois dos brancos, aí os brancos podiam protestar com razão. Mas, nem o branco nem o preto conhece a sua origem.

O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém. (JESUS, 1993, p. 58).

O confronto de ideias sobre brancos e negros nos faz perceber que a autora busca questionar o que lhe é de direito, principalmente argumenta a partir da fala de um personagem “branco” presente na narrativa, em que afirma que todas as pessoas são iguais, sejam elas brancas, sejam pretas; quando se leva em consideração a origem de todos os povos. Para Maingueneau (2010) e Amossy (2014), considera-se que as imagens são esquematizadas pelos sujeitos presentes no discurso; na obra ora analisada, o discurso literário, em específico o *ethos* sobrecai numa personagem que é ao mesmo tempo personagem e autora da obra, viveu e conviveu em uma favela conhecida como Canindé, já frisado anteriormente na introdução desse tópico.

Corroborando os autores e o discurso presente na obra *Quarto de despejo: diário de uma favela*, justifica-se numa prerrogativa de que os sujeitos do discurso estão sempre situados num lugar; no caso da obra, o lugar seria a favela. Um lugar em que vive a população menos favorecida, no que compreende à zona urbana de uma grande cidade. O *ethos* compreende a imagem de si diante de público específico, ou como afirma em estudos mais atuais; que pode ser a imagem do enunciador quanto do interlocutor. *A priori* entende ser necessário apresentar posicionamento do que vem a ser *ethos*. Dentre outros estudos, Maingueneau afirma que:

O ethos discursivo é coextensivo a toda enunciação: o destinatário é necessariamente levado a construir uma representação do locutor, que este último tenta controlar, mais ou menos conscientemente e de maneira bastante variável, segundo os gêneros de discurso. (MAINGUENEAU, 2010, p. 79).

Diante da exposição do autor, entende-se que durante um processo de enunciação, o interlocutor ou destinatário, constrói uma imagem do enunciador ou locutor. A representação do enunciador pelo enunciatário em um determinado contexto de uso da linguagem pode ser controlada pelo enunciatário, de forma consciente ou não. Além disso, o mesmo autor afirma que o *ethos* é a construção da imagem de si diante de um grupo social específico.

Além do lugar do discurso, torna-se necessário enfatizar os papéis sociais que cada sujeito do discurso assume diante das representações ideológicas. A AD procura a partir dos estudos sobre linguagem ressignificar a noção estabelecida acerca de ideologia. Nessa perspectiva, entende-se que há uma relação direta entre interpretação e sentido que despontam na ideologia. Diante dos objetos simbólicos, o homem é assujeitado a interpretar como se o sentido já estivesse pronto. No processo de interpretação do sentido, há a necessidade de considerar a relação da história e dos objetos simbólicos imbricados na interpretação, tudo isso se resume em ideologia.

Portanto, essas representações são pré-construídas, considerando que todos os indivíduos se enquadram numa dada sociedade; e esses indivíduos são assujeitados à ideologia já estabelecida, segundo (ORLANDI, 2003). Dessa forma, “[...] não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados. Pela língua, pelo processo que acabamos de descrever”. (ORLANDI, 2003, p. 47). A partir dessa colação, é possível compreender que a ideologia engloba as demais categorias da AD.

Portanto, quando se estuda ideologia, é impossível não envolver ou apresentar uma visão panorâmica acerca do sujeito, formação discursiva, assujeitamento, etc. A ideologia coloca o homem numa relação de imaginação, de acordo com as condições materiais de existência, havendo assim, uma relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que seja possível a constituição do sentido. Quando se fala em ideologia, e de acordo com os postulados da autora, afirma-se que sujeito está sempre ligado ao mundo em detrimento de uma ideologia inconsciente.

Na obra, percebe-se que Carolina de Jesus está ligada ao mundo da exclusão por ser negra, pobre, mãe de três filhos e semianalfabeta. Assim, diante de uma cultura em que o negro por muito foi assujeitado a situações desumanas; na obra está visível uma ideologia que confirma até hoje um olhar diferenciado entre o branco e o negro. Para isto, “[...] a ideologia não é ocultação mas função da relação necessária entre linguagem e mundo. Linguagem e mundo se refletem no sentido da refração, do efeito imaginário de um sobre o outro”. (ORLANDI, 2003, p. 47).

A relação simbólica compreende os efeitos linguísticos inscritos na história, numa determinada época. Logo, a ideologia suscita as evidências subjetivas como forma de constituição do sujeito discursivo e dos sentidos. Assim sendo, o sujeito é interpelado pela

ideologia para que possa produzir o dizer e, conseqüentemente, se inserir dentro de um contexto discursivo.

Considerações Finais

O desenvolvimento do artigo partiu de inquietações sobre o *ethos* presente na obra *Quarto de despejo: diário de uma favela*, tendo em vista o seguinte objetivo: analisar a construção da imagem da mulher negra brasileira imbricada às categorias da AD. A partir desse objetivo, foi possível compreender o quanto os elementos inerentes ao discurso auxiliam no entendimento de uma obra literária e nas suas possíveis interpretações. Além disso, durante a leitura da obra, percebe-se a imagem de uma mulher sofredora, mas que busca se incluir no meio social brasileiro. Diante de todos os obstáculos que Carolina de Jesus enfrenta na favela em que viva, nem por isso é motivo de desistir, e demonstra que também uma mulher é capaz de conduzir uma família independente se há um marido ou não.

A análise possibilitou perceber um número significativo de passagens da obra que podem ser exploradas em relação à categoria do *ethos*, em detrimento da subjetividade, ideologia que permeia a obra. O foco de análise é sobretudo na imagem da autora; Carolina de Jesus. Além disso, é notável que a autora se caracteriza por ser uma mulher negra, pobre, mãe de três, semianalfabeta e moradora de uma favela de São Paulo. Diante dessas características pode-se notar que Carolina de Jesus é uma excluída de uma vida com qualidade, pois sua única fonte de renda era catar lixo no lixão da favela.

Para um melhor entendimento e análise da obra, tornaram-se necessários alguns aportes teóricos, tais como: Orlandi (2003); Maingueneau (2006); Amossy (2014); Motta & Salgado (2015). Esses autores discutem sobre ideologia, subjetividade discurso literário e *ethos*; necessários para o desfecho da hipótese de que na obra são presentes trechos em que a autora apresenta desafios de exclusão, que são visíveis diariamente, quando relata todos os passos que marcam a sua sobrevivência.

Portanto, observa-se que nos fragmentos retirados da obra, que foi escrita por uma mulher negra, revelam as divergências de quem é negro no Brasil em detrimento do branco. Por fim, entendeu-se que Carolina representa uma etnia cujos preconceitos estão arraigados histórica e culturalmente no Brasil. Essas marcas, tais como a escravidão, as vantagens que o branco tem em relação ao negro são questionadas por Carolina de Jesus na obra *Quarto de despejo: diário de uma favela*. De acordo com as discussões acerca de discurso literário, compreendeu-se que o mesmo procura legitimar seu espaço, porém não pode se dissociar do contexto social, nem da época em que a escrita está inserida. A produção literária alega seu próprio espaço no contexto de produção ou instância criadora sabendo que a narrativa literária está associada de forma legítima com as cenas da enunciação.

Referências

ASSUNÇÃO, Érica Patricia Barros de; MOURA, João Benvindo de. **Análise do discurso literário: a paratopia do autor Abdias Neves no romance *Um manicaca***. In: MOURA,

João Benvindo de; JÚNIOR, José Ribamar Lopes; LOPES, Maraísa. **Discurso, memória e inclusão social**. Recife: Pipa Comunicação, 2015.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. Tradução Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. 2ª. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução por Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Doze conceitos em análise do discurso**. Tradução Adail Sobral e Ana Raquel Motta et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MELLO, Renato de. Análise do discurso & literatura: uma interface real. In: MELLO, Renato de. **Análise do discurso & literatura**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ORLANDI, Eni. P. **Análise de discurso**: Princípios & Procedimentos. São Paulo: Pontes, 2003.

MOTTA, Ana Raquel; SALAGADO, Luciana. **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2015.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. **Revista USP**, São Paulo, n. 37, p.82-91, março/ maio, 1998.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA DITADURA DE ODRÍA EM *CONVERSA NA CATEDRAL* DE MARIO VARGAS LLOSA

Alessandra Ferro Salazar CARO (IFMA)¹
José Henrique de Paula BORRALHO (UEMA)²

RESUMO

Tomando como corpus a obra *Conversa na Catedral* (1969) do escritor peruano Mario Vargas Llosa, Nobel da literatura em 2010, este artigo trata da análise da mulher peruana nos anos 50 e 60, período opressor no qual o Peru estava passando, delimitando assim a ditadura do general Manuel Odría, época marcada pelas restrições da liberdade, repressão, perseguição política, corrupção, discriminação e preconceitos sociais e raciais. Vargas Llosa apresenta o simbólico de uma sociedade machista onde o lugar da mulher é o ambiente doméstico sem participação nas decisões da sociedade. Buscamos analisar como o escritor representa a mulher peruana e as relações de poder, dor e opressão na sociedade peruana a partir do romance. Visto como um clássico da literatura latino-americana, de fundo autobiográfico em que o passado se entrelaça ao presente e os conflitos dos personagens são descritos de diferentes pontos de vista. Na América Latina, os escritores da geração de Mario Vargas Llosa desenvolveram suas narrativas abordando temas do que ocorria no próprio continente. Como Mario Vargas Llosa representa o universo feminino em sua narrativa? Até que ponto os aspectos socioculturais influenciam na formação dos personagens feminino na narrativa? Para respaldar nossa investigação utilizaremos as contribuições de Michel Foucault: *Microfísica do poder* (2012), e *Vigiar e Punir* (2013). Na parte da crítica literária abordaremos os aportes dos críticos: Roland Barthes: *Aula* (1987), Tzvetan Todorov (2009), José Miguel Oviedo em *Dossier Mario Vargas Llosa* (2007).

Palavras chave: Feminino. Literatura. Opressão.

SUMMARY

Taking as a corpus the work of *Conversa na Catedral* (1969) by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa, Nobel Prize of literature in 2010, this article deals with the analysis of the Peruvian woman in the 50s and 60s, oppressive period in which Peru was passing by, The dictatorship of General Manuel Odría, a time marked by the restrictions of freedom, repression, political persecution, corruption, discrimination and social and racial prejudices. Vargas Llosa presents the symbolic of a macho society where the woman's place is the domestic environment without participation in the decisions of society. We seek to analyze how the writer represents the Peruvian woman and the relationships of power, pain and oppression in Peruvian society from the novel. Considered a classic of Latin American background literature autobiographical in which the past intertwines the present and the conflicts of the characters are described from different points of view. In Latin America, the writers of the generation of Mario Vargas Llosa developed their narratives addressing themes of what was happening on the continent itself. How does Mario Vargas Llosa represent the female universe in his narrative? To what extent do sociocultural aspects influence the formation of the female characters in the

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras – Curso de Mestrado em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão/UEMA. Orientanda do Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho. Professora de língua espanhola do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), Campus Monte Castelo. E-mail: alessandraferro@ifma.edu.br.

² Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (2009) e pós-doutorado em Teoria Literária pela UFRJ. É Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Historiografias e Linguagens (NEHISLIN - www.nehislinuema.com). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História, Ensino e Narrativas, UEMA e do Programa em Letras da UEMA, Bolsista Produtividade FAPEMA. E-mail: jh_depaula@yahoo.com.br.

narrative? To support our research we will use the contributions of Michel Foucault: *Microphysics of Power* (2012), and *Vigiar e Punir* (2013). In the part of the literary critic we will approach the contributions of the critics: Roland Barthes: *Aula* (1987), Tzvetan Todorov (2009), Jose Miguel Oviedo in *Dossier Mario Vargas Llosa*(2007).

Keywords: Female. Literature. Oppression.

Introdução

O presente artigo trata da análise sobre a representação da mulher e sua posição na sociedade peruana através do romance *Conversa na Catedral* (1969), do escritor peruano Mario Vargas Llosa, a narrativa aborda a ditadura do General Manuel Odría, onde a opressão, a dominação e a discriminação contra a mulher eram vistos como algo natural, não permitido a participação do universo feminino nas tomadas de decisões, restando-lhe o ambiente doméstico. A ditadura durou oito anos, esse período ficou conhecido como Ochênio de Odría, época marcada pelas retaliações, pela corrupção, pela censura, período que assolou a sociedade peruana.

Uma narrativa que traz em seu enredo as mazelas de uma sociedade demonstra a insatisfação do escritor com aquela sociedade representada, leva o escritor através da arte da escrita denunciar e criticar um determinado governo. Os escritores em geral fazem uso da escrita para colocar em prática o que lhes incomodam. A literatura tem o poder de contar e misturar o mundo ficcional com o real, “ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas” (COMPAGNON, 2006, p 136). A literatura envolve a personagem em contexto sócio histórico definido. Borralho afirma que “Ninguém escreve literatura a partir do nada, o escritor abstrai de suas formações socioculturais, da memória que ele carrega consigo, transforma e devolve essa interpretação ao mundo vista sob outro ângulo” (BORRALHO, 2013, p.5). O escritor através da sua escrita nos apresenta o modo de vestir, os grupos sociais, as relações familiares, o clima, a base da alimentação da sociedade representada. Dessa forma, o escritor conduz o leitor ao mundo fantástico do real ao ficcional.

O autor

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa, primeiro Marquês de Vargas Llosa, é escritor, jornalista, doutor em Filosofia e Letras, ensaísta, político. Vargas Llosa foi laureado com vários prêmios, inclusive com o mais desejado pelos escritores. Em 2010, ele foi condecorado com o Prêmio Nobel da literatura, tornou-se um intelectual mais influente do Peru. O autor estudou na Universidad Nacional de San Marcos, se apresenta como crítico das ditaduras e defensor das causas dos oprimidos, a ideia de estudar na San Marcos partiu do próprio escritor, demonstrando seu descontentamento com o pai que desejava que o filho fosse estudar na Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), uma universidade onde predominava os “branquinhos”, enquanto Vargas Llosa queria estar juntos das classes socialmente menos favorecidas.

Na década de 1950, o escritor foi enviado pelo pai para o colégio Leoncio Prado, onde ali permaneceu dois anos em regime interno, suportando uma insensível disciplina. O período vivido nessa instituição o inspirou a escrever sua primeira obra *A cidade e os cachorros*, romance traduzido a vários idiomas. O escritor apresenta através da narrativa a carrasca rotina dos jovens cadetes no Colégio Leôncio Prado, em Lima.

Vargas Llosa foi reconhecido a nível mundial entre 1950 e 1960, ao abordar em suas narrativas os conflitos que aniquilava a sociedade peruana, participou do fenômeno literário conhecido como *Boom*, juntamente com Carlos Fuentes (México), Julio Cortázar (Argentina), Gabriel García Márquez (Colômbia), entre outros. Apresentaram para a Europa e boa parte do mundo a literatura pujante que estava revolucionando a língua espanhola, dessa forma, a América Latina foi sendo conhecida não somente como o continente dos golpes de estado, das ditaduras, mais também pela literatura que estava aflorando. Os escritores latinos da geração de Vargas Llosa desenvolveram sua narrativa abordando temas do que ocorria no próprio continente, como: as conquistas, as batalhas, as derrotas, a opressão, as relações de poder e a libertação.

As narrativas que mais ganharam destaque foram: *Os chefes* (1959), *A Cidade e os Cachorros* (1963), *A Casa Verde* (1966), *Los Cachorros* (1967) e *Conversa no Catedral* (1969). Vargas Llosa afirma que: “*en el corazón de todas ellas llamea una protesta*”³. Em suas obras, de forma geral, aborda a rigidez dos padrões educacionais, a violência, as contradições, a exploração sexual, o medo, a opressão, a hipocrisia, colocando em pauta os valores dos seres humanos manifestando um desejo de liberdade para expor as suas ideias, deter a alienação cultural, combater a injustiça e denunciar os ditadores.

A obra

Em *Conversa na Catedral* (1969), o autor faz uso de um recurso narrativo que ele define como vasos comunicantes, onde subcapítulos dentro da obra são ancorados em tempos diferentes, dando características a um enredo não linear. Vargas Llosa rememorando e transformando as experiências vivenciadas do contemplado e das inúmeras leituras feitas de memoráveis escritores como: Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Passos, Camus, Sartre e Joyce, o escritor vai construindo o seu romance com desenhos arquitetônicos, de estruturas complexas e impecáveis. Apresentando aspectos biográficos e históricos, refletindo, dessa forma, o período opressor no qual o Peru estava passando, da ditadura do general Manuel Odría. Época marcada pelas restrições da liberdade, repressão, perseguição política, corrupção, discriminação e preconceitos sociais e raciais. A literatura liberta o leitor e o leva a diferentes lugares através do poder da imaginação e também pode ser uma arma para denunciar os deturpadores sociais, políticos e até religiosos.

Conversa na Catedral (1969) de Mario Vargas Llosa se apresenta como uma das inúmeras opções de leitura do momento ditatorial do general Manuel Odría. Apresentando personagens ficcionais, reais e históricos, Vargas Llosa vai retratando o Peru dos anos 50 e 60 como uma sociedade oprimida pelo sistema onde os mais fracos se sujeitavam aos

³ Que no coração de todas elas arde um protesto.

caprichos dos mais fortes, onde as mulheres eram sujeitadas às condições do homem, dominadas e oprimidas não opinavam na sociedade.

O romance de Llosa narra quatro histórias independentes que se entrecruzam devido ao momento político marcado pela corrupção e a ditadura. A obra inicia com o reencontro de Santiago Zavala e Ambrósio no bar Catedral, nesse recinto eles desenvolvem uma prosa que dura em média quatro horas e meia, onde são narrados vários diálogos fragmentados que vão se entrecruzando. Narram os absurdos do regime de Odría, da vida familiar, da prostituição, da postura dos militares, dos políticos corruptos do regime, da vida estudantil e da mulher enquanto ser subalterno.

Vargas Llosa em sua narrativa apresenta a mulher submissa ao homem, que preservava o silêncio não por vontade própria, mas em sinal de obediência. O varão se aproveitava dessa condição para impedir a participação da mulher nas reuniões, dessa forma, prevalecia à opinião masculina. As relações de poder e domínio do homem sobre a mulher é marcado na narrativa. Como exemplo temos a personagem Amalia, empregada doméstica, ingênua, bondosa que era escravizada devido a sua origem e condição social, aceitava seu destino sem fazer qualquer reclamação. Seduzida e violentada por homens que acreditavam ser dono do seu corpo e por este motivo, achavam no direito de dominá-la.

Amalia trabalhava com empregada na casa dos Fermíns, porém não durou muito tempo nesse trabalho, D. Zoila, a patroa percebeu que seu filho tinha interesse em Amalia e isso a deixava desconfortável, e para evitar o pior D. Zoila decide demiti-la, mas as investidas de Santiago Fermín não findam, com atitudes de dominador, Santiago planeja juntamente com o seu amigo Popeye fazer uma visita à empregada, com o intuito dominá-la e manter relações sexuais com ela, após arquitetar o plano os jovens colocam em prática dando “um boa noite cinderela” para Amalia, conforme o fragmento da obra:

Quando o disco terminou e Santiago veio se sentar na cama, Amalia ficou apoiada na janela de costas para eles, rindo: o Chispas tinha razão, olhe só como ela ficou, cale a boca, sacana. Ela falava, cantava e ria como se estivesse bêbada, nem os via mais, revirou os olhos, sardento, Santiago estava um pouco preocupado, e se desmaiasse? Deixe de bobagem, disse Popeye no seu ouvido, traga-a para a cama. Sua voz era decidida, urgente, estava com tesão, magrelo, você não?, angustiada espessa: ele também, sardento. Iam despi-la, tocá-la: transar com ela, magrelo. Meio corpo inclinado para o jardim, Amalia oscilava devagarinho, murmurando alguma coisa, e Popeye viu sua silhueta recortada contra o céu escuro: outro disco, outro disco. (VARGAS LLOSA, 2013, p.42)

A serviçal com sua sina não desperta nenhuma aspiração, o espaço conquistado por Amalia na narrativa era o doméstico de acordo com a década de 1950, representada na obra, do ponto de vista da personagem, ela não via nenhum futuro brilhante e sem posses, lhe restava ser empregada doméstica. Na vida amorosa os sentimentos angustiantes são presentes, no primeiro momento ela é abusada sexualmente por Ambrosio, após esse fato Amalia se envolve com Trinidad, inicialmente ele se apresenta muito apaixonado, mas a relação passa por altos e baixos, sobretudo quando ele descobre que Amalia já havia se deitado com outro homem, a violência é praticada, insultada e oprimida Amalia tenta justificar que a única relação que ela teve foi com o motorista da casa dos antigos patrões, porém isso nada adianta.

Num domingo estavam comendo salgadinho depois da luta livre Amalia viu que Trinidad a olhava de forma esquisita: o que você tem? Deixe sua tia para lá, que viesse com ele . Fingiu-se de zangada, discutiram, mas ele tanto insistiu que afinal me convenceu, contou depois Amalia a Gertudis Lama. Foram para a casa de Trinidad, em Mirones, e nessa noite tiveram a grande briga. No começo ele estava muito carinhoso, beijando-a, abraçando-a, chamando-a de amorzinho com uma voz de moribundo, mas ao amanhecer o viu pálido, com olheiras, despenteado, a boca trêmula: agora me conte quantos já passaram por aqui. Amalia só um (boba, bobalhona, disse Gertudis Lama), só o motorista da casa onde trabalhei, ninguém mais tinha tocado nela, e Ambrosio: para seus pais não descobrirem, menino, será que eles gostariam de saber? Trinidad começou a xingá-la e a xingar-se por tê-la respeitado, e empurrou-a para o chão. (VARGAS LLOSA, 2013, p.87)

A condição machista, o orgulho ferido do varão peruano marca a violência praticada contra a mulher. Para o homem daquela época a mulher tinha que ser pura, o fato de Amalia ter tido uma intimidade com outro homem era algo imperdoável, outro fato inadmissível era o varão ser contradito ou interrompido, a obediência por parte da mulher fazia parte da cultura, demarcando mais uma característica da sociedade peruana.

A narrativa vargaslloseana mescla realidade e ficção através da linguagem literária e histórica, apresenta um período conflitante, ditatorial e corrupto, caracterizando assim o período conhecido como Ochênio de Odría. O escritor apresenta por meio da narrativa os problemas que assolavam a população peruana entre as décadas de 1950 a 1960. Vargas Llosa apresenta nesse fragmento um recurso característico na sua narrativa, que ele define como vasos comunicantes, onde é apresentado um enredo não linear.

Considerações finais

Ao longo desse artigo procuramos compreender como Vargas Llosa representa a mulher peruana em seu romance *Conversa na Catedral*. Percebemos como o escritor faz uso da linguagem literária para representar essa mulher oprimida. No papel da personagem Amalia, que se sujeita aos caprichos do varão, sem nenhuma atuação na sociedade, cabendo-lhe o ambiente doméstico. Assim, o escritor vai contornando e configurando a personagem na sua obra.

Todas as lembranças podem ser guardadas em um livro, o mesmo pode ser considerando com um objeto sagrado, “o livro é um mundo” afirma Barthes em *Crítica e Verdade*. O livro é um espelho de uma determinada sociedade, as escritas valiosas registradas em suas páginas apresentam a história e a memória de um povo. A narrativa não se entrega, conserva sua força e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver, e a memória, portanto, possibilita manter viva a história de um povo, suas experiências, tradições, usos e costumes. Compagnon afirma que “do ponto de vista da função, chega-se uma incerteza: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 2006, p.37). A narrativa pode servir para denunciar um regime ditatorial e os conflitos que afligem um povo. A literatura tem o poder de contar e misturar continuamente o mundo real e o

mundo ficcional, “ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas” (COMPAGNON, 2006, p 136). Para o crítico Roland Barthes “a literatura é realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real”. (BARTHES, 2013, p. 17-18)

Na narrativa de Vargas Llosa é apresentado esse período conflitante que atormentava a sociedade, os momentos difíceis que o Peru vivenciou com a ditadura de Odría, que deixou marcas indeléveis a nação peruana, sofrimento que deixou feridas latentes na sociedade, levando a divisão por abismos profundos e desnivelando as classes sociais, onde os menos favorecidos se submetiam a vontade dos poderosos, onde a corrupção era incontrolada e a mulher era oprimida. Michel Foucault esclarece que “na medida em que as relações de poder são uma forma desigual e relativamente estabilizada de forças, é evidente que implica um em cima e um embaixo uma diferença de potencial” (FOUCAULT, 2012, p.250). Imperando assim as desigualdades contra mulheres, homossexuais, índios, negros. As relações de poder se manifestam. Para o filósofo, “O poder, na realidade não existe, o que existe são práticas ou relações de poder”.

A literatura expressa semelhança com a realidade, muitas obras abordam temas políticos, étnicos, sociais, relações de poder, valores, pensamentos grupais, religiões podendo ser possível localizar em um tempo e espaço. As personagens quando construídas representam um passado ou um presente, por mais que sejam fictícias, foram construídas dentro de um contexto histórico. Antonio Candido (2004) afirma que “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2004, p.55). Conforme afirma TODOROV (2009) “a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (TODOROV, 2009, p.23).

Apesar de ser um romance que trata de algo ficcional, é preciso sinalizar que há um diálogo com a realidade, tem um espaço, um tempo, os costumes, comportamentos da sociedade retratada, apresentando determinadas visões, reflexões, interpretações que compõe uma forma de entender essa realidade.


REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Aula**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva,

BORRALHO, José Henrique de Paula. **O fim da separação entre literatura e história**. Revista Contemporânea. Vol. 2, série 4. 2013a. pp. 1-23. Disponível em: http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/1_O_fim_da_separacao_entre_literatura_e_historia_3.pdf. Acesso em 10/06/2016.

BROWN, James W. “**El síndrome del expatriado: Mario Vargas Llosa y el racismo peruano**”. José Miguel Oviedo (ed.). Mario Vargas Llosa. Madrid: Taurus, 1981.



CANDIDO, Antonio: A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**; organização, introdução e revisão técnica e tradução de Roberto Machado. 25. ed. São Paulo: Gaal, 2012.

_____. **Vigiar e Punir**: Nascimento das prisões; tradução de Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

OVIEDO, José Miguel. **Dossier Vargas Llosa**. Lima: Taurus. 2007.

TODOROV, Tzvetan: **A literatura em Perigo**; tradução Caio Meira. 2. ed. Rio de Janeiro – DIFEL, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario: **Conversa na CatedralA cidade e os cachorros**; tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. – Rio de Janeiro: Objetiva 2013.

_____. **La verdad de las mentiras**. Ensayos sobre literatura. editora Alfaguara S.A. Colección Alfaguara literaturas, 2011.



AMERICANAH E AS TRANÇAS DE IFEMELU

Alice Botelho PEIXOTO (PUC Minas)¹

RESUMO

No romance **Americanah**, da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, Ifemelu é uma jovem que deixa seu país natal, a Nigéria, para estudar nos Estados Unidos. O propósito deste trabalho é analisar como a identidade da protagonista se constrói, ao longo da narrativa, como uma autoafirmação de sua condição de mulher africana. A imagem que Ifemelu apresenta para a sociedade estadunidense inclui seu cabelo natural, em geral, penteado em tranças. O sotaque nigeriano que a jovem decide assumir é também uma marca de sua identidade africana. A afirmação desses traços identitários, cabelo e sotaque, devem ser vistos, no romance, como a definição de uma mulher negra africana dentro de uma sociedade estratificada, como essa é descrita no blogue da personagem. Em *Racetheent or Various Observations About American Blacks (Formally Known as Negroes) by a Non-American Black* ou “Entendendo a América para o negro não americano”, a raça é uma categoria específica num dado contexto. Em seus textos, Ifemelu explica como tempo e espaço definem o que é tido como raça. Ao especificar que ela é uma negra não americana escrevendo sobre os negros americanos, que antigamente eram chamados crioulos, a escritora do blogue questiona essa construção social, a partir de seu lugar de mulher, negra e africana. Para tanto, nos apoiamos principalmente nas reflexões de Franz Fanon, sobre colonizados e colonizadores, Edward Said sobre o exílio, Dorren Massey para uma “nova política da espacialidade” e Deepika Bahri com sua proposta de um feminismo pós-colonial.

Palavras-chave: identidade. Mulher. Raça. Espaço.

ABSTRACT

In Nigerian writer Chimamanda Ngozi Adichie’s novel **Americanah**, Ifemelu is a young woman, who leaves her native country, Nigeria, to study in the United States. The goal of this article is to analyze how the main character’s identity is build, throughout the narrative, as a self-affirmation of her African woman social condition. Ifemelu’s image as is showed to the American society includes her natural hair, in general, braided. The Nigerian accent that the young woman decides to assume is also a mark of her African identity. The affirmation of these identity traits, hair and accent, should be seen, in the novel, as the definition of a black African woman in a stratified society, as this one is described by the character’s blog. In *Racetheent or Various Observations About American Blacks (Formally Known as Negroes) by a Non-American Black*, human race is a specific category in a given context. By specifying that she is a non-American black woman writing about black Americans, “formally knows as negroes”, the blog’s writer questions this social construction, from her place as a woman, black and African. Therefore, we rely mostly on the studies of Franz Fanon about colonized and colonizers; Edward Said about exile; Doreen Massey for a “new politics of spatiality” and Deepika Bahri with her proposition of a postcolonial feminism.

Keywords: identity. Woman. Race. Space.

A palavra *americanah*, título da obra estudada neste artigo, é uma maneira de zombar dos nigerianos que retornam dos Estados Unidos cheios de afetações. A autora, a nigeriana Chimanda Ngozi Adichi, justifica, em entrevista, a escolha do título pela originalidade da palavra e por sua impossibilidade de ser traduzida, fazendo com que o título permaneça o mesmo nas diferentes línguas em que o romance foi traduzido.

¹ Doutoranda em Literaturas de língua portuguesa, com o projeto “Viagens, distanciamentos e errâncias nas literaturas africanas: uma investigação transcultural”. Bolsista CAPES. alicepeixoto@gmail.com

Americanah conta a história de Ifemelu, sua juventude em Lagos, seu namoro com Obinze, suas experiências nos Estados Unidos. Paralelamente, a intriga também acompanha o destino de Obinze, seu período de imigrante pobre na Inglaterra, seu retorno como deportado e seu estabelecimento como um homem de negócios bem sucedido, em Lagos. O regresso de Ifemelu a Lagos, com sua reunião a Obinze, fecha o romance.

Segundo declara a escritora, na mesma entrevista, um dos principais temas do romance é o significado de “lar” para a personagem que experimenta o exílio. O retorno do exilado é o que dá sentido ao romance, de uma maneira ampla, pois a palavra *americanah* só faz sentido quando o nigeriano retorna e se reinsere em seu contexto de origem. Nos interessa, neste artigo, questionar como a configuração espacial atua diretamente na construção e na expressão da identidade da protagonista de **Americanah**, enquanto um sujeito em exílio.

Ao longo da narrativa, a jovem Ifemelu se torna mulher. O percurso da personagem é o da autoafirmação, enquanto nigeriana nos Estados Unidos: mulher, negra e não americana. Até o retorno ao país natal, o sucesso profissional da protagonista, que se torna uma escritora de blogue reconhecida, está atrelado a sua identidade. A raça é uma questão fundamental e define o que Ifemelu é, nos Estados Unidos. Mas de volta a Lagos, essa identidade racial já não faz sentido. Ifemelu explica o fato à um compatriota também retornando do exílio: “Falar sobre questões raciais não funciona bem aqui. Quando saí do avião em Lagos, me senti como se tivesse deixado de ser negra.” (ADICHIE, **Americanah**, p. 511)². Essa contradição, entre ser negra num determinado país e não ser em outro, pauta o blogue que a protagonista escreve, nos Estados Unidos. Ao criar esse espaço para se expressar chamado *Racetheent or Various Observations About American Blacks (Formally Known as Negroes) by a Non-American Black* ou “Raceteenth ou Observações Diversas sobre Negros Americanos (Antigamente Conhecidos como Crioulos) Feitas por uma Negra Não Americana”, Ifemelu se assume negra perante a sociedade que a categoriza assim. A questão racial é assim discutida e contextualizada. Nesse sentido, percebemos que Ifemelu, em seu blogue, se torna uma representação de si mesma, como expressão de sua autoafirmação para a sociedade.

Em tempo, ressaltamos que este é um trabalho sobre uma obra traduzida, fato que dificulta a análise estilística do texto. Nos concentramos, portanto, numa discussão temática, acerca de alguns dos principais assuntos levantados pela obra. No entanto, não perdemos de perspectiva que, como ressalta Deepika Bahri, a obra literária é uma representação estética. A estudiosa atenta para as generalizações complacentes que podem ser feitas a partir dessas representações: “representações estéticas na literatura podem ser reduzidas à sociologia informal, uma vez que o contexto literário é omitido pela posição política do texto como representação das mulheres do Terceiro Mundo.” (BAHRI, 2013, p. 667).

A estética feminina tem relevância, no romance, como uma expressão concreta da temática racial. Pois, a estética da mulher negra é algo que foge ao padrão do mercado dominante. Isso marca a história de Ifemelu. O romance explora humanamente, para além

² Todas as citações de **Americanah** são tiradas da mesma edição e serão, a partir de agora, indicadas apenas pelo número da página.

do engajamento político-partidário, o simbolismo do cabelo negro, ou seja, trata-se de ressaltar o significado social do estilo usado. Nesse contexto, não é novidade que o cabelo vem sendo usado, ao longo da história, com forte impacto nos Estados Unidos, como símbolo de resistência racial pelos movimentos negros.

Para Ifemelu, o estilo de cabelo é parte constituinte de sua história pessoal, enquanto mulher negra e africana. A escolha pelas tranças é enfocada como parte importante do seu percurso rumo sua autoafirmação enquanto sujeito que tem voz. Sua identidade negra e feminina é sustentada por um profundo conhecimento de si mesma, experimentado na prática. A personagem se humaniza diante do leitor ao passar pelo processo de alisamento dos cabelos que fere seu couro cabeludo para, em busca do liso profissional, conseguir sua vaga no mercado de trabalho.

Ifemelu é aconselhada por sua “consultora de carreira” (p. 218), da universidade em que se formara, a mudar o estilo do cabelo para conseguir o emprego.

“Ruth disse: ‘Meu conselho? Tire essas tranças e alise o cabelo. Ninguém fala nessas coisas, mas elas importam. A gente quer que você consiga esse emprego. Tia Uju havia dito algo parecido no passado e, na época, Ifemelu rira. Agora, sabia que não devia rir. ‘Obrigada’, disse.” (p. 220).

Como a protagonista recorda, sua tia Uju, também havia recebido o mesmo alerta, quando tentava se estabelecer como médica, nos Estados Unidos: “Vou ter que desfazer minhas tranças para a entrevista e fazer relaxamento no cabelo. Kemi disse que não devo usar tranças na entrevista. Eles acham que você não é profissional se tem o cabelo trançado.” (p. 130). Nas duas ocasiões, o conselho é acatado em busca de uma adequação, por parte dessas mulheres imigrantes ao padrão estético do país que as acolhe. Tia Uju explica a sobrinha: “Você está num país que não é o seu. Faz o que precisa fazer se quiser ser bem-sucedido.” (p. 131). Ifemelu entende essa postura da tia como ingênua. Uma “estranha ingenuidade” (p. 131) da tia em quem ela percebia mudanças profundas ocorridas nesses tempos de imigrante, tendo dificuldades de identificá-la com a tia do passado, com quem tinha tanta afinidade, em Lagos.

Mas, quando chegou a sua vez, Ifemelu foi ao salão mudar o estilo do cabelo, depois de uma tentativa frustrada em casa, ao usar um produto para alisar que não tinha “pegado” no seu cabelo. No salão, a protagonista ouve: “‘Arde um pouco’, disse a cabeleireira. ‘Mas olha como está bonito. Uau, menina, você está com um balanço de branca!’” (p. 221). O eufemismo da cabeleireira, quanto a dor e ao mal que o processo provoca no couro cabeludo, é denunciado, em seguida, quando Ifemelu percebe o “horror” do namorado branco ao ver as feridas que o alisamento haviam deixado em sua cabeça: “Meu Deus” (p. 222), diz Curt ao observar a cabeça de Ifemelu, agora de cabelos lisos. “Seu horror deixou Ifemelu mais preocupada do que normalmente ficaria.” (p. 222). Mas as feridas sararam, ela passa na entrevista e consegue o emprego. Sua justificativa ao namorado já é a de alguém que compreende e aceita aquele sistema de valores.

“Meu cabelo cheio e incrível ia dar certo se eu tivesse fazendo uma entrevista para ser backing vocal numa banda de jazz, mas preciso parecer profissional nessa entrevista, e profissional quer dizer liso, mas se for encaracolado, que seja

um cabelo encaracolado de gente branca, cachos suaves ou, na pior das hipóteses, cachinhos espirais, mas nunca crespo.” (p. 222).

Como exemplificado, o destaque dado ao penteado, em diversas ocasiões no romance, sugere como essa opção estética é diretamente relacionada à identidade racial do sujeito, que se assume negro ou tenta o embranquecimento. Assim, a aparência adotada é uma mensagem que se quer transmitir, como no caso do cabelo liso que significa profissionalismo. Ifemelu, em sua explicação ao namorado, não se questiona sobre suas competências profissionais para ser bem sucedida na entrevista. Ela se preocupa em passar uma imagem, de forma que seus entrevistadores a percebam como uma profissional competente. Há um zelo especial com a aparência.

Até que o cabelo alisado de Ifemelu começa a cair e ela decide, finalmente, deixá-lo natural. O processo de cortar os cabelos e deixá-los crescer naturalmente implica a protagonista na descoberta de um novo mundo, um nicho de mulheres negras que também têm cabelo natural e “estavam cansadas de fingir que seu cabelo não era o que era” (p. 230). Na internet, ela descobre blogs e produtos sobre como cuidar do seu cabelo.

Nesse meio, essas mulheres, tão ausentes na mídia em geral, se fazem presentes. O blogue “FelizComEnroladoCrespo.com” liberta Ifemelu do liso profissional. Ela vê que o liso não é a única opção, pois existem outras mulheres que também têm cabelo crespo e pele escura, como ela. Ver-se representada, na mídia, é uma forma ver-se presente na sociedade.

Assim, Ifemelu mostra ao namorado branco essa falta de representatividade, quando este a indaga, espantado, sobre a revista apenas com mulheres negras. O exemplo resume bem a questão da falta de representatividade negra, no geral, e especificamente, na mídia sobre a beleza feminina. Ela o leva a folhear as revistas femininas numa livraria para mostrá-lhe, na prática, a falta das mulheres negras e como os conselhos de beleza direcionados apenas às peles claras não servem para ela. Nesse contexto, deixar o cabelo natural e passar a seguir um blogue, que exhibe e fala de cabelos de mulheres negras, tem importância crucial para o desenvolvimento dessa jovem negra não americana.

Nesse sentido, mesmo que o estilo de cabelo não seja associado a nenhuma corrente política diretamente, como pretende Ifemelu, esse estilo reflete uma postura ética da personagem, que assim se explica em um texto no seu blogue: “Eu tenho cabelo crespo natural. Que uso em afros, tranças, trança de raiz. Não, não é uma coisa política. Não, eu não sou artista plástica, poeta ou cantora. Também não sou natureba.” (p. 322). Mas como a escritora esclarece adiante, em um texto intitulado “Um agradecimento público a Michelle Obama e o cabelo como metáfora da raça” (p. 321), se Michelle Obama adotasse um estilo afro, “ela ia ficar linda, mas o pobre do Obama sem dúvida ia perder o voto” (p. 322) de uma parcela importante da sociedade. Portanto, mais uma vez, fica claro que o estilo do cabelo comunica algo e fala da postura daquele sujeito de estar no mundo. Assim, para Ifemelu, o cabelo é a “metáfora perfeita para a raça nos Estados Unidos” (p. 321).

Como acontece com o penteado de Ifemelu, o sotaque nigeriano que a protagonista assume, a partir de um certo momento, é também uma marca de sua identidade africana. O jeito de falar inglês é ressaltado, no romance, como uma particularidade nigeriana e sua transformação aparece como uma adaptação do imigrante ao falar “americano”. É o que percebemos do estranhamento de Ifemelu com tia Uju, logo que a sobrinha chega aos

Estados Unidos e fica hospedada na casa da tia. Quando a tia atende o celular: “Ela pronunciou *iu-ju*, como os americanos faziam. ‘É assim que você pronuncia seu nome agora?’ perguntou Ifemelu depois. ‘É assim que eles dizem.’ Ifemelu quis dizer ‘Bom, esse não é seu nome’, mas engoliu as palavras.” (p. 116). A imigrante recém chegada não identifica o sotaque adotado ao nome próprio da tia e não entende o porquê da atitude.

No entanto, mais a frente na trama, quando Ifemelu, adaptada à nova sociedade, encontra um amigo da Nigéria dos tempos de escola, sua atitude muda, revelando o esforço de adaptação dos amigos enquanto imigrantes. A cena do encontro mostra o comportamento nigeriano dos dois que vem à tona ao se encontrarem, sendo que a forma como os dois compatriotas confraternizam difere da forma como cada um age no dia-a-dia com os outros americanos. “Eles se abraçaram, olharam-se e disseram todas as coisas que as pessoas dizem quando não se veem há muitos anos, ambos assumindo sua voz nigeriana e sua personalidade nigeriana, falando mais alto, sendo mais espalhafatosos, acrescentando um ‘ô’ às frases.” (p. 242).

Nos exemplos citados, a adaptação do imigrante é uma questão de sotaque, principalmente, pois, tanto a Nigéria, quanto os Estados Unidos adotam o inglês como língua oficial. Fica claro, que o sotaque não se resume apenas pelo jeito de falar das pessoas, trata-se de um comportamento exposto pela linguagem. E assim, pelo modo de falar, aparece a personalidade, como ressalta o narrador: “assumindo sua voz nigeriana e sua personalidade nigeriana” (p. 242).

No sentido de assumir um novo jeito de ser, Ifemelu notara tia Uju mais “submissa”: “A América a deixara submissa” (p. 121). Essa submissão está também no sotaque, que muda o próprio nome, e na restrição ao igbo, quando a tia pede para que a sobrinha não fale na língua da etnia a que eles pertencem com o primo mais novo, Dike, filho de Uju: “ ‘Por favor, não fale igbo com ele’, disse tia Uju. ‘Falar duas línguas vai confundi-lo.’ ‘Como assim, tia? Nós falávamos duas línguas quando éramos crianças.’ ‘Aqui é a América. É diferente.’” (p. 120).

No que toca a língua, de modo geral, e a expressão dessa língua pelo sotaque, especificamente, entendemos essa mudança de comportamento como um reflexo do “complexo de inferioridade”, como explicado por Franz Fanon. Assim, explica Fanon:

“Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual originou-se um complexo de inferioridade, devido ao extermínio da originalidade da cultura local – tem como parâmetro a linguagem da nação colonizadora, ou seja, a cultura da metrópole. Quanto mais afastado o colonizado estiver da sua selva, mais facilmente absorverá os valores culturais da metrópole. Quanto mais ele rejeitar sua negridão e a selva, mais branco ele será.” (FANON, 1983, p. 18).

Observamos que os imigrantes também se colocam numa posição de inferioridade diante da nação acolhedora, como no exemplo do comportamento de tia Uju. Como discute Deepika Bahri, sobre um feminismo pós-colonial, é preciso atentar para as relações de poder envolvidas na produção da identidade em contextos específicos. A teórica esclarece que um feminismo pós-colonial deve ser capaz de atentar para as questões de gênero, obviamente, sem se fechar para as questões econômicas: relações de trabalho, de classe e de poder.

Nesse sentido, a teoria sobre o colonialismo de Fanon também serve para chamar atenção sobre os mecanismos de dominação e submissão ainda atuais. Assim, nos questionamos sobre o comportamento submisso daqueles que, mesmo usando o inglês como língua comum, ainda sim tem a necessidade de transformar o seu sotaque para se adaptar melhor a nova cultura. O título do romance, como explicado pelas personagens adolescentes quando uma delas se prepara para mudar para os Estados Unidos, exemplifica a questão linguística.

“ ‘Ginika, vê lá se vai conseguir conversar com a gente quando voltar’ disse Priye. ‘Ela vai voltar uma tremenda *americanah*, que nem a Bisi’, disse Ranyinudo. Todas urraram de rir com a palavra *americanah*, enfiada de alegria com sua quinta sílaba estendida, e ao pensar em Bisi, uma menina um ano abaixo delas que voltava de uma breve viagem aos Estados Unidos com estranhas afetações, fingindo que não entendia mais ioruba e acrescentando um erre arrastado a todas as palavras em inglês que falava.” (p. 74).

Sobre situação análoga, Fanon teoriza: “O [colonizado] ‘recém-chegado’ [da metrópole], desde seu primeiro contato, se impõe. Só responde em francês e em geral não compreende mais o crioulo.” (FANON, 1983, p. 22). No entanto, a brincadeira das amigas tem tom de deboche ao apontar o ridículo da situação pelas “estranhas afetações” e por revelar que tudo não passa de uma atuação, “fingindo que não entendia mais ioruba”.

Emenike, amigo de Obinze, representa bem esse tipo de imigrante que se vangloria do sotaque e o usa como documento de inclusão na Inglaterra. Obinze comenta o caso com Ifemelu, de maneira crítica:

“Uma vez eu estava com Emenike em Londres e ele estava caçoando de um cara com quem trabalhava, um nigeriano, por não saber como pronunciar o nome F-e-a-t-h-e-r-s-t-o-n-e-h-a-u-g-h. Ele pronunciou como se lê, da maneira como o cara tinha feito, o que obviamente era a maneira errada, e não falou da certa. Eu também não sabia pronunciar o nome, e ele sabia que não sabia, e passaram-se alguns minutos horríveis durante os quais ele fingiu que nós dois estávamos rindo do cara. Mas não estávamos, é claro. Emenike estava rindo de mim também.” (p. 468).

Saber falar o inglês como os britânicos é crucial para o sucesso de Emenike que quer ser incluído na sociedade britânica como um igual, diferenciando-se de seus compatriotas nigerianos, os quais ele subestima.

Nesse sentido, os primos de Obinze, imigrantes na Inglaterra, educam os filhos com muito esforço para que eles sejam o mais britânico possível. O que inclui uma educação formal, na melhor escola possível, e outras aulas extra curriculares, mas ignora a cultura familiar, de origem nigeriana. Assim é descrita a relação do pai com os filhos: “Nicolas elogiava ou repreendia cada criança [...]. Falava com eles apenas em inglês, um inglês cuidadoso, como se achasse que o igbo que compartilhava com a mulher fosse infectá-los, talvez fazê-los perder seu precioso sotaque britânico.” (p. 259). Essa atitude pode exemplificar o pensamento de Fanon sobre o colonizado que “rejeitar sua negridão e a selva” (FANON, 1983, p. 18).

Refletindo ainda sobre a adoção da língua francesa, pelo sujeito colonizado, em detrimento de sua própria, Fanon afirma que “[f]alar é poder usar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de uma ou outra língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” (FANON, 1983, p.17). E continua a reflexão afirmando que “[um] homem que possui a linguagem, possui também o mundo que esta linguagem abrange e que através dela se exprime. Vê-se onde queremos chegar: a posse de uma linguagem representa um poder extraordinário.” (FANON, 1983, p. 18).

Assim, observamos o empenho desses imigrantes nigerianos em falar o inglês com o sotaque mais perfeito possível do país onde estão, como tia Uju, nos Estados Unidos, Emenike e Nicolas, na Inglaterra, que através da língua querem assegurar o seu domínio e seu pertencimento àquele mundo. Pois é pela excelência no domínio da língua que esses sujeitos, ainda com resquícios do complexo de inferioridade do colonizado, se inserem naquela cultura, adotando os princípios da civilização adotada como nova pátria.

No caminho contrário, Ifemelu um dia para de falar com sotaque americano: “Ifemelu decidiu parar de fingir que tinha sotaque americano num dia ensolarado de julho, o mesmo dia em que conheceu Blaine.” (p. 189). Ela considerava seu sotaque “convicente”, mas “exigia um esforço, o lábio retorcido, os volteios da língua” (p. 189). Depois de uma ligação de telemarketing, que a fizera se sentir reconhecida e recompensada pelo comentário do rapaz: “Você parece uma americana falando” (p. 191), a personagem toma consciência de si e revê sua posição. “Por que era um elogio, uma realização, soar como um americano? [...] Sua vitória efêmera havia criado um enorme espaço vazio, porque ela assumira, por tempo demais, um tom de voz e uma maneira de ser que não eram seus.” (p. 191).

Ifemelu percebe o vazio de assumir outra personalidade através do sotaque forçado. E finalmente, quando volta a falar com seu sotaque nigeriano: “Aquela era mesmo ela; era a voz com que falaria se acordasse de um sono profundo no meio de um terremoto.” (p. 192). Apesar de ter o poder de soar como uma americana, Ifemelu não se sente ela mesma. Ao voltar a usar seu sotaque nigeriano, a personagem se reencontra consigo mesma.

Assumir seu cabelo natural e assumir seu sotaque nigeriano são atitudes que fazem de Ifemelu uma negra não americana. A consciência da personagem sobre sua inserção na sociedade americana envolve uma percepção aguçada do olhar do outro, assim declara a protagonista em um dos textos publicados em seu blogue: “Para outros Negros Não Americanos: Nos Estados Unidos você é negro, baby” (p. 239). Declaração que conclui, de forma resumida, o processo de constituição identidade que a protagonista viveu nesse país.

Assim, a construção da identidade de Ifemelu é um devir: é tornar-se negra nos Estados Unidos. Nesse percurso, suas percepções e experiências são compartilhadas no blogue anônimo que nasce com a necessidade de partilhar sua tomada de consciência com a experiência do cabelo. A protagonista se torna também escritora e, nesse exercício, ela se dá aos leitores do blogue enquanto uma representação de si mesma. A frase título de um de seus textos reflete esse processo de se perceber como negra não só pela consciência de si, mas por uma percepção mais ampla da questão racial, peculiar a aquele espaço, onde ela se insere na sociedade assumindo sua negritude: “[n]os Estados Unidos você é negro, baby” (p. 239). É portanto um olhar de dentro para fora e de fora para dentro. É o que Ifemelu explica: “[q]uerido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos,

vira negro. Pare de argumentar. Pare de dizer que é jamaicano ou ganense. A América não liga. E daí se você não era negro no seu país? Está nos Estados Unidos agora.” (p. 239).

Alguns textos do blogue, inseridos no romance aparentemente de forma aleatória, explicitam, resumem ou pontuam os principais temas explorados ao longo do romance, como no exemplo que analisamos. Assim, em outro momento, a protagonista explica para o grupo de amigos de seu namorado negro americano, professor universitário, a questão racial como ela a percebe:

“Eu sou de um país onde a raça não é um problema; eu não pensava em mim mesma como negra e só me tornei negra quando vim para os Estados Unidos. Quando você é negro nos Estados Unidos e se apaixona por uma pessoa branca, a raça não importa quando vocês estão juntos sem mais ninguém por perto, porque então é só você e seu amor. Mas no minuto em que põe o pé na rua, a raça importa.” (p. 315).

Ifemelu esclarece para os amigos como a constituição de sua identidade, que num primeiro plano diz respeito ao que é individual, é construída também em função da sociedade.

A questão racial, da forma como é abordada no romance, deriva para outras temáticas, todas interligadas, como a de uma concepção espacial mais ampla e global. Pois, a identidade racial da personagem é explicitamente posta como “relacional e histórica em vez de essencial e fixa” (BAHARI, 2013, p. 663). Como explica Bahari, dissertando sobre o feminismo pós-colonial, entender a identidade como relacional e histórica, como temos percebido a da personagem Ifemelu, implica um devir.

Nesse sentido, as teóricas Alexander e Mohanty, na introdução de seu livro sobre feminismo, em tom de testemunho, escrevem:

*“We both moved to the United States of North America over fifteen years ago. None of the racial, religious, or class/caste fractures we had previously experienced could have prepared us for the painful racial terrain we encountered here. We were not born women of color, but become women of color here.”*³ (ALEXANDER e MOHANTY, 1997, p. xiv).

Para Bahari, esse “nos tornamos” mulheres negras implica atentar para a produção de identidades e as relações de poder envolvidas. É o que destaca Ifemelu, quando diz que, ao sair a rua, imediatamente a visão sobre si mesma muda, porque o olhar do outro passa ser o que a define.

É no sentido de uma identidade relacional e histórica que o título do blogue: “Raceteenth ou Observações Diversas sobre Negros Americanos (Antigamente Conhecidos como Crioulos) Feitas por uma Negra Não Americana” explica a identidade da personagem. O blogue mostra a consciência de pertencimento de Ifemelu não a um lugar fixo e essencial, que seria próximo da perspectiva nacionalista, mas a um “lugar de

³ “Nós duas mudamos para os Estados Unidos da América do Norte há mais de 15 anos. Nenhuma das fraturas raciais, religiosas ou de classe / casta que tínhamos vivenciado poderia ter nos preparado para o doloroso terreno racial que encontramos aqui. Não nascemos mulheres de cor, mas nos tornamos mulheres de cor aqui.” (ALEXANDER e MOHANTY, 1997, p. xiv, tradução nossa).

encontro” (MASSEY, 2000, p. 184). O território da nação dos estados norte-americanos e suas fronteiras, as várias etnias que constituem essa nação e seus conflitos não são uma questão em si. O questionamento suscitado pelo romance implica em perceber o que tem de americano, em **Americanah**, e na constituição da identidade de Ifemelu, como “momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais” (MASSEY, 2000, p. 184). Logo, a identidade de Ifemelu é um processo, assim como o espaço que ela habita é aberto: “é a existência coetânea de uma pluralidade de trajetórias, uma simultaneidade de estórias-até-agora.” (MASSEY, 2005, p. 33).

O romance aborda o espaço americano, não no sentido nacionalista e essencial, mas como um lugar que “permite um sentido do lugar que é extrovertido, que inclui uma consciência de suas ligações com o mundo mais amplo, que integra de forma positiva o global e o local.” (MASSEY, 2000, p. 184).

É assim que o nome do blogue, como representação de uma identidade relacional e histórica, desconstrói a antiga concepção linear de espaço que atrela a concepção espacial a evolução temporal. “E se nos recusássemos a expressar espaço em tempo? E se ampliássemos a imaginação da única narrativa para oferecer espaço (literalmente) a uma multiplicidade de trajetórias?” (MASSEY, 2015, p. 24) Ao incorporar os “antigamente conhecidos como crioulos” ao título do blogue para explicar quem seriam esses “negros americanos” hoje, Ifemelu joga com a arbitrariedade das definições raciais nos diferentes contextos históricos, encurtando distâncias e concepções para abrir espaço, mesmo que virtual por meio da internet, a essas várias trajetórias de pessoas que circulam pelos amplos espaços dos Estados Unidos.

O salão especializado em tranças africanas, em algum lugar nos arredores de Pinceton, onde Ifemelu vai trançar o cabelo, já preparando sua volta a Nigéria, concretiza e exemplifica esse espaço aberto. O salão é um local de multiplicidade:

“ ‘Você é da Nigéria?’ , perguntou Mariama. ‘Sou’, disse Ifemelu. ‘Você é de onde?’ ‘Eu e minha irmã Halima somos de Mali. Aisha é do Senegal’, respondeu Mariama. Aisha não ergueu os olhos, mas Halima sorriu para Ifemelu, um sorriso que, com sua calorosa cumplicidade, dava boas-vindas a outra africana; ela não teria sorrido para uma negra americana da mesma maneira.” (p. 17-18).

Enquanto essas cabeleireiras trançam o cabelo de uma variedade de clientes, africanas, afro-americanas ou mesmo americanas brancas, elas conversam sobre os filmes de Nollywood, a indústria cinematográfica da Nigéria (p. 20), comem frango chinês (p. 47), atendem telefonema em francês sobre transação financeira via Western Union (p. 18), conversam sobre se namorados de etnia igbo querem ou não casar com outra etnia, ainda que nos Estados Unidos, citando familiares que ficaram no Benim, e como os americanos acham que Burquina Fasso é na América Latina (p. 22).

Edward Said refletindo sobre o exílio diz que “a maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, de um ambiente, de um país; os exilados conhecem pelo menos dois, e essa pluralidade os torna conscientes de que existem dimensões simultâneas”⁴ (SAID, 2008, p.

⁴ “La plupart des gens ont conscience d’une culture, d’un environnement, d’un pays ; les exilés en connaissent au moins deux, et cette pluralité les rend conscients qu’il existe des dimensions simultanées.”

256, tradução nossa). É essa consciência de que aquele encontro comporta uma “simultaneidade de estórias-até-agora” ou que “existem dimensões simultâneas”, que permite essa “calorosa cumplicidade” sentida por Ifemelu ao conhecer as cabelereiras.

Finalmente, pensamos que o romance **Americanah** certamente pode ser lido como uma nova variação do exercício da representação na contemporaneidade, onde

“[somos] obrigadas a reconhecer as complexidades da construção do sujeito em todo lugar [...]. Leríamos, então, as mulheres no mundo não como iguais, mas como vizinhas, como ‘moradoras próximas’ cuja adjacência pode tornar-se mais significativa. [...] leríamos o mundo não como único (no sentido de já estar unido), mas como um conjunto.” (BAHRI, 2013, p. 683).

REFERÊNCIAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Entrevista disponível em: <<https://raceteenthorvariousobservations.wordpress.com>>. Acesso em: 30 set. 2016.

ALEXANDER, Jacqui M.; MOHANTY, Chandra T. *Feminist genealogies, colonial legacies, democratic futures*. New York: Routledge, 1997. p. ix-xlii.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **EstudosFeministas**, Florianópolis, 21 (2): 336, maio-agosto/2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

SAID, Edward. “Réflexions sur l’exil”. In: **Réflexions sur l’exil et autres essais**. Arles: Actes Sud, 2008.

IDENTIDADE PÓS-COLONIAL FEMININA EM *AMERICANAH* DE CHIMAMANDA NGOSI ADICHIE

Algemira de Macêdo MENDES (UESPI)¹
Ana Claudia Oliveira Neri ALVES (UESPI)²

RESUMO

Quem está transmitindo a história são aqueles no poder, e esses detentores de poder determinam de que maneira as pessoas do grupo subalterno são percebidas. Quando um grupo é definido por uma história, eles são reduzidos a caricaturas unidimensionais e são objetificados. Em seus romances Adichie evita contar uma única história, ela propositalmente e habilmente mostra as nuances tanto do opressor quanto do oprimido. Ao fazê-lo, ela desenvolve em um discurso pós-colonial que visa dismantlar a essencialização dos oprimidos neste caso, a mulher nigeriana. *Americanah* encarna a construção de uma identidade pós-colonial que é complexa, variada e dinâmica. Nessa obra ela problematiza a construção hegemônica que silencia, desvaloriza e exotiza um povo oprimido. O presente trabalho tem por objetivo analisar as representações femininas e pós-coloniais no romance *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie e verificar de que forma ocorre a construção identitária da mulher nigeriana no período pós-colonial em face da conjuntura global contemporânea. Uma vez que a voz desses sujeitos femininos foi usurpada e silenciada pela subalternização que caracteriza o processo de colonização. Esse trabalho tem como aporte teórico, entre outros, Homi Bhabha (1998), Édouard Glissant (2005), e Stuart Hall (2009), Zolin (2009), Spivak (2010).

Palavras-chave: Pós-colonial. Identidade. Escrita feminina.

ABSTRACT

Those who are transmitting history are those in power, and those who hold power determine how the people in the subaltern group are perceived. When a group is defined by a single story, they are reduced to one-dimensional caricatures and are objectified. In her novels Adichie avoids telling a single story, she purposefully and cleverly shows the nuances of both the oppressor and the oppressed. In doing so, she develops in a post-colonial discourse that aims to dismantle the essentialization of the oppressed in this case, the Nigerian woman. *Americanah* embodies the construction of a postcolonial identity that is complex, varied, and dynamic. In this novel, she problematizes the hegemonic construction that silences, devalues and exoticizes an oppressed people. The present work aims to analyze the feminine and postcolonial representations in the novel *Americanah* by Chimamanda Ngozi Adichie and to verify how the identity construction of Nigerian women occurs in the postcolonial period in the face of the contemporary global conjuncture. Since the voice of these female subjects was usurped and silenced by the subalternization that characterizes the process of colonization. This work has as theoretical contribution, among others, Homi Bhabha (1998), Édouard Glissant (2005), Stuart Hall (2009), as well as Zolin (2009), Spivak (2010).

Keywords: Post-colonial. Identity. Women writing.

Chimamanda Ngozi Adichie, nascida em Enugu, Nigéria, no ano de 1977, é filha de Grace Ifeoma e James Nwoye Adichie. Morou com a família em Nsukka, onde o pai foi reitor da universidade, lecionava Estatística e a mãe trabalhava como secretária. Iniciou os

1 Pós-Doutora em Literatura. Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI. E-mail: algemacedo@ig.com.br

2 Especialista em língua Inglesa. Aluna do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI. E-mail: anaclaudianeri2@gmail.com

████████████████████

cursos de Medicina e Farmácia na Universidade da Nigéria (Nsukka), mas, aos dezenove anos, partiu para os Estados Unidos da América a fim de estudar Comunicação e Ciência Política na Drexel University, na Philadelphia. Em 2003, completou seu mestrado em Redação Literária na Universidade Johns Hopkins e, em 2008, tornou-se mestre em Estudos Africanos pela Universidade de Yale. Adichie teve sua primeira obra, *Hibisco Roxo*, publicada em 2003. Em 2006, publica *Meio Sol Amarelo* e, com este, recebe o “*Orange Prize*” de ficção em 2007. Sua publicação seguinte foi um livro de contos intitulado *The thing around your neck* (2009). A mais recente produção de Adichie é o romance *Americanah* (2013).

Uma das preocupações de Adichie como escritora é negar os estereótipos africanos criados pelo imaginário ocidental, que tem uma influência significativa em sua experiência de vida, pois ela teve contato com um mundo africano diferente daquele reconhecido somente por miséria e guerras. Nesse sentido, a autora vê a escrita como um ato político, assim, manifesta-se sobre o modo como a África é vista pelo mundo e aponta a literatura como meio para combater tais estereótipos. “A África tem sido nos últimos anos assunto da moda nos Estados Unidos e Europa, e essa nova “moda afro” é baseada em parte no estereótipo dos pobres africanos famintos que precisam da salvação do Ocidente” (ADICHIE, 2008, p. 99).

O principal foco de Adichie em *Americanah* é retratar as classes média e alta de nigerianos universitários. Sua narrativa é claramente direcionada para a construção de um discurso político que leve o leitor, de qualquer parte do mundo, a conhecer a visão não ocidentalizada da Nigéria e de seu povo. A protagonista, Ifemelu, vem de uma respeitável família de classe média de Lagos. Ifemelu é uma jovem nigeriana, parte da elite metropolitana Igbo que cresce em Lagos, vai estudar em uma faculdade nos Estados Unidos e termina como uma imigrante que não se rebaixa diante da experiência intimidadora de tentar construir uma nova vida e uma nova identidade em uma sociedade que ela mal entende e que é comandada por pessoas brancas. Sobre o início de sua jornada nos Estados Unidos, Ifemelu reflete:

E teve uma súbita sensação de névoa, de uma teia leitosa que teria que rasgar com as mãos. Seu outono da sem cegueira tinha começado, o outono das perplexidades, das experiências que teve sabendo que havia camadas escorregadias de significado que lhe escapavam. [...] Ifemelu podia ver a silhueta das coisas, mas nunca com clareza o suficiente. (ADICHIE, 2014, p.143)

É uma situação familiar para a maioria dos habitantes de países do “terceiro mundo” pós-colonial que acreditam que a vida boa deve ser encontrada além das fronteiras dos seus países corruptos e atrasados: de preferência, no Ocidente, na terra onde há abundância, onde anos de imperialismo e colonialismo permitiram que seus sujeitos aproveitassem a liberdade, água potável da torneira, e abundância de comida em prateleiras de supermercados. Ania Loomba afirma que o pós-colonial

é uma palavra que é útil apenas se usada com cuidado e qualificações. Ela é útil em indicar um processo geral com algumas características compartilhadas pelo mundo. Mas se for arrancado de locais específicos, não pode ser

significativamente investigado, e, em vez disso, o prazo começa a obscurecer as relações de dominação que pretende descobrir. (LOOMBA, 1998, p. 19)

Em *Americanah* a caracterização das mulheres revela estratégias destinadas a discutir o papel destas na ordem pública e no reforço do protagonismo feminino nesse âmbito. A autora nos mostra as mulheres em sua diversidade, desde representações da mulher nigeriana moderna, que adquiriu autonomia, a outras que apresentam a mulher tribal, presa a tradições.

Tia Uju falava com um sotaque diferente quando estava na presença de americanos brancos e “Junto com o sotaque, surgia uma nova personalidade, de alguém que pedia desculpas e rebaixava-se” (ADICHIE, 2014, p.120) Percebemos então que algumas das mulheres retratadas por Adichie, como a tia Uju, estão circunscritas a uma estrutura histórico-ideológica pós-colonial que aprisiona a mulher a uma subalternidade dupla, como problematiza Spivak em “Pode o Subalterno Falar?”:

É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 85)

A mulher tem ocupado o espaço do ‘outro’ em muitos contextos culturais, fator este que a aproxima do colonizado, pois ambos estão estruturalmente fora do grupo que detém o poder, sendo, portanto, marginalizados. A estrutura de classe que separa os povos como colonizados e colonizadores também produz a opressão sofrida pela mulher, que além de colonizada, sofre com o fato de ser mulher em um sistema que privilegia o masculino.

No início de sua história, Ifemelu é retratada como uma mulher rara que não esconde que é bastante segura em seu próprio senso de atração e valor. Ela sabe que é bonita, mas Adichie habilmente mostra como o racismo trabalha para minar o seu senso de confiança com toda a apatia das observações e olhares cotidianos sobre seu cabelo e o que as pessoas consideram como sua projeção de africanidade, de migração ao longo de linhas de gênero: como monstruosa a situação pode ser para os negros e pardos que viajam para os EUA ou Europa.

Como uma estrangeira que nunca percebeu hostilidade por conta de sua raça, Ifemelu observa minuciosa e criticamente atitudes que passam despercebidas por aqueles que estão habituados a elas. Dada sua personalidade forte, seu senso crítico e sua ‘língua afiada’, Ifemelu começa um blog intitulado: “*Recteenth* ou Observações Diversas sobre Negros Americanos (Antigamente Conhecidos como crioulos) Feitas por uma Negra Não Americana” (ADICHIE, 2014, p. 07) – no qual faz relatos e observações acerca das questões raciais, principalmente sobre o apagamento da cultura africana junto à comunidade negra americana e a invisibilidade social da mulher negra. Através das postagens no blog, Ifemelu pode liberar seu lado mais polêmico e fazer valer suas opiniões e sua voz:

Ao descrever as mulheres negras que você admira, sempre use a palavra FORTE, porque nos Estudos Unidos, é isso que as mulheres negras devem ser. Se você for

mulher, por favor, não fale o que pensa como está costumada a fazer em seu país. Porque nos Estados Unidos, mulheres negras de personalidade forte dão MEDO. (AICHIE, 2013, p.240)

Ifemelu torna um olhar questionador sobre colegas imigrantes nigerianos também, que conversam nostalgicamente em fóruns on-line sobre uma pátria que eles realmente conhecem mais. Estes nigerianos economizam para viagens de volta para casa durante as férias, quando eles enchem suas famílias com sapatos e relógios comprados nos Estados Unidos na esperança de fazer seus parentes parecerem um pouco mais americanos. Em uma das postagens do seu blog, direcionada aos negros imigrantes como ela, Ifemelu dispara:

Querido Negro Não Americano, quando você escolhe vir para os Estados Unidos, vira negro. [...] você é negro, baby. Essa é a questão de se tornar negro: você tem que se mostrar ofendido quando palavras como “farofeiro” e “tiziú” são usadas de brincadeira, mesmo que não tenha ideia do que está sendo dito. (ADICHIE, 2014, p. 239)

Ainda mais triste, Ifemelu vê em nigerianos que vivem nos EUA, como ela, um excesso de vontade de abraçar os padrões do seu novo país, especialmente em matéria de raça e etnia. Quando a tia de Ifemelu, Uju, que acaba de receber papéis para exercer a medicina nos Estados Unidos, diz que precisa desfazer as tranças e alisar seu cabelo por causa das suas entrevistas de trabalho para que os empregadores americanos a vejam como mais profissional, Ifemelu pergunta se não há médicos com cabelo trançado nos EUA. Uju rebate: "Você está em um país que não é o seu próprio. Você faz o que tem que fazer se você quiser ter sucesso" (ADICHIE, 2014, p. 69).

A realidade é que o cabelo alisado está vinculado historicamente e atualmente a um sistema de dominação racial que é incutida nas pessoas negras, e especialmente nas mulheres negras de que não somos aceitas como somos porque não somos belas. (HOOKS, 2005, p.8)

A perplexidade diante do cabelo das mulheres negras desempenha um grande papel neste romance. Hall (2003, p. 83) comenta que “as comunidades migrantes trazem as marcas da diáspora, da ‘hibridização’ e da *différance* em sua própria constituição”. Este é um exemplo inerente à globalização, pois Hall (2003, p. 59) afirma que “a globalização é um processo homogeneizante, (...), estruturado em dominância, mas não pode controlar ou saturar tudo dentro de sua órbita”.

Independentemente da maneira como escolhemos individualmente usar o cabelo, é evidente que o grau em que sofremos a opressão e a exploração racistas e sexistas afeta o grau em que nos sentimos capazes tanto de auto amor quanto de afirmar uma presença autônoma que seja aceitável e agradável para nós mesmas. As preferências individuais (estejam ou não enraizadas na autonegação) não podem escamotear a realidade em que nossa obsessão coletiva com alisar o cabelo negro reflete psicologicamente como opressão e impacto da colonização racista. (HOOKS, 2005, p.05)

████████████████████

Ao observar aspectos do feminismo no romance, vamos ao encontro das respostas de Antônio Candido às suas próprias indagações em relação à influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte bem como a influência exercida pela obra de arte sobre o meio. Segundo ele, “a arte é expressão da sociedade, exprime condições de cada civilização em que ocorre e é também social, interessada nos problemas sociais” (CANDIDO, 2010, p. 28).

A experiência de Ifemelu, a princípio, pode parecer estritamente pessoal, mas Adichie constrói a condição feminina da personagem como fruto de tensões sociais reveladas em sua luta diária contra o preconceito. Adichie denuncia as tensões sociais transindividuais que afetam, na contemporaneidade, o negro nos EUA, nativo ou imigrante, e de modo especial, a mulher diaspórica. Para Bell Hooks (2005), “O salão de beleza era um espaço de aumento da consciência, um espaço em que as mulheres negras compartilhavam contos, lamúrias, atribulações, fofocas – um lugar onde se poderia ser acolhida e renovar o espírito.” Quando Ifemelu vai ao salão de tranças em Trento ela faz uma pequena reflexão sobre esse espaço comunal de mulheres africanas:

Elas olharam para Ifemelu, querendo que concordasse, aprovasse. Era o que esperavam naquele espaço compartilhado de africanidade delas, mas Ifemelu não disse nada e virou a página do livro. Tinha certeza de que iam falar mal dela depois que fosse embora. *Aquela menina nigeriana se acha muito importante por causa de Princeton*. Iam rir de desprezo, mas apenas de leve, por que ela ainda era uma irmã africana, apesar de ter perdido brevemente o rumo. (ADICHIE, 2014, p.114)

A escrita literária é reflexo da sociedade à qual o autor pertence e através desse olhar podemos vislumbrar os aspectos sociais, culturais e identitários e perceber o local de fala do escritor. Edward Said, crítico literário, cultural e escritor palestino, em sua obra intitulada *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1987), mostra como o ocidente construiu uma imagem equivocada e estereotipada do oriente. Segundo Said, cuja obra supracitada inaugura os estudos pós-coloniais na escola americana, o ocidente se constituiu culturalmente a partir do contato com o não-europeu quando diante de hábitos culturais distintos dos seus pode se julgar e se auto afirmar o detentor de uma cultura superior e construir sua própria identidade. Sobre a visão de indulgente estranhamento dos americanos em relação aos imigrantes, Adichie escreve:

‘...amo nomes multiculturais porque eles têm significados maravilhosos, de culturas maravilhosas e ricas.’ Kimberly estava dando o sorriso benevolente das pessoas que pesam que “cultura” é uma propriedade estranha e pitoresca de pessoas pitorescas, uma palavra que sempre tinha de ser acompanhada do adjetivo “rica”. Ela jamais acharia que a Noruega tinha uma “cultura rica”. (ADICHIE, 2014, P. 160)

Adichie traz em *Americanah* as reflexões sobre raça e desejo de pertencimento. Enquanto alguns homens brancos americanos podem considerar Ifemelu uma mulher inteligente, engraçada e bonita, eles realmente não a veem, não a desejam, porque a identidade moldou e disciplinou o seu sentimento de desejo.

O romance se estende para uma avaliação da Nigéria, um país muito orgulhoso para ter paciência com ‘*Americanahs*’, que retornam do exterior para menosprezar seus compatriotas e apoiar os valores estrangeiros. Em um cenário de inverno no desfile de Natal de uma escola, um pai pergunta: "Eles estão ensinando as crianças que um Natal não é um verdadeiro Natal, a menos que a neve caia como acontece no exterior?" (ADICHIE, 2014, p 302).

As literaturas africanas buscam a afirmação das identidades de seus países através de movimentos nacionalistas e de resistência, onde as obras literárias são ferramentas básicas utilizadas por diversos autores no processo de descolonização.

Chimamanda é hoje uma das vozes do continente africano na construção da sua nova identidade e atua na tentativa de desconstrução dos estereótipos acerca de seu povo, escrevendo sobre a África em uma perspectiva transcultural, em que as diversas identidades dos sujeitos africanos são compreendidas nas relações de alteridade, nos conflitos internos marcados pela experiência da independência e pela influência externa da modernização.

A vida moderna na maior cidade da Nigéria, Lagos, quase se torna um personagem no romance *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie, ao revelar a história de imigrantes nigerianos e sua luta para se tornarem americanos. *Americanah* é tanto intelectualmente expansiva quanto íntima, uma história sobre a experiência devastadora de encontrar seu próprio caminho em uma nova terra, e os longos caminhos físicos e emocionais que eles percorrem para se sentirem plenos novamente.

Em *Americanah*, Adichie usa o debate sobre a alteridade como um caminho que leva o leitor a compreender a contemporaneidade dos debates sociais e culturais africanos. A partir das relações pessoais e sociais vividas pelos personagens, a autora busca aproximar o leitor, familiarizá-lo e humanizar a visão sobre os sujeitos africanos e, dessa forma, construir uma nova identidade para esses sujeitos perante os olhos do mundo.

Adichie se preocupa em representar os vários lugares de uma Nigéria constituída pela diversidade, ao caracterizar os espaços urbanos e os indivíduos escolarizados e, muitas vezes, eurocêtricos. Ao fazer isso, ela instala a modernidade nas literaturas africanas, uma modernidade que não tenta se igualar à homogeneização proposta pelos processos de modernização impostos pelo Ocidente, mas uma modernidade local, própria, marcada pelos processos decorrentes da globalização, mas que também negocia com o global a partir de suas singularidades locais, instaurando uma modernidade complexa, transcultural e problemática” (TEOTÔNIO, 2013, p. 63).

Americanah questiona as fronteiras que desenhamos entre as raças, os gêneros e as nações. Ele não se foca completamente nos nigerianos durante as décadas iniciais pós-coloniais, mas sim em duas experiências nigerianas em um mundo global e transnacional, moldado pela imigração, raça, amor e ocidentalização. As personagens lutam para criar suas próprias identidades ao invés de imitar os estilos e as definições ocidentais de espaço urbano e vida. O romance examina raça, identidade e pertencimento nas paisagens globais de africanos e americanos por diferentes continentes.

A literatura mistura valores locais com desejos e ansiedades globais para assinalar o que Bhabha (1998) chama de ‘espaços intersticiais’, locais nos quais as práticas pré-coloniais

não se separam da modernidade colonial, mas são mediadas através de troca mútua. Assim, examinar literaturas coloniais e pós-coloniais é experimentar camadas de práticas inter-relacionadas porque seus textos reconstituem culturas que são em si sobrepostas de uma forma complexa.

Em *Americanah*, constatamos os resíduos da herança colonial agora oriundos da globalização e do neoimperialismo americano e da tentativa de supressão do multiculturalismo. Concomitantemente, em personagens como Ifemelu, percebemos a forte representação do poder feminino em novas rupturas e intervenções pelas quais a mulher negra diaspórica ousa propagar sua voz e tomar seu lugar autônomo no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. *Americanah*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2014.

_____. *African “Authenticity” and the Biafran Experience*. *Transitions*, n° 99, p. 42-53. Indiana University Press, 2008.

BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p.13-82.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende...et all. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOOKS, Bell. *Alisando nosso cabelo*. in *Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba*, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. <<http://www.criola.org.br/mais/bell%20hooks%20-%20Alisando%20nosso%20cabelo.pdf>> acessado em: 29/07/2016

LOOMBA, A. *Colonialism/Postcolonialism*. New York: Routledge, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEOTÔNIO, Rafaella Cristina Alves. *Por uma modernidade própria: o transcultural nas obras Hibisco roxo, de Chimamanda Ngozi Adichie e O sétimo juramento, de Paulina Chiziane*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2013.



QUE FOGO NOS TRAZ ESSE PROMETEU MODERNO: AS TRÊS FASES DA ESCRITA FEMININA DE ELAINE SHOWALTER EM FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY

Algemira de Macêdo MENDES (UESPI)¹
Ana Claudia Oliveira Neri ALVES (UESPI)²

RESUMO

O presente artigo visa analisar as personagens femininas em *Frankenstein ou o Prometeu pós-moderno* (1818), da escritora britânica Mary Wollstonecraft Shelley. Na Inglaterra a partir da década de 1790, a estética gótica tornou-se uma forma literária inerentemente feminina, servindo a desconstrução dos sistemas ideológicos masculinos, uma vez que permitia a essas escritoras revelarem-se contra a naturalização de discursos de gênero e contra a construção social da feminilidade e da maternidade da época. Nosso intuito é demonstrar que ao analisarmos as descrições, atitudes e reações das personagens femininas, nessa obra do romantismo gótico inglês podemos perceber a presença de características que remetem às três fases da literatura de autoria feminina, propostas pela crítica e ensaísta norte-americana Elaine Showalter (1986). Em *Frankenstein*, encontramos representações femininas que, inicialmente, nos sugerem os típicos estereótipos femininos do século XVIII, mas que demonstram, nas entrelinhas, a crítica social pessoal e o legado feminista herdado pela autora.

Palavras-chave: Frankenstein. Mary Shelley. Fases. Autoria feminina.

ABSTRACT

This article aims to analyze the female characters in *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818), by the British writer Mary Wollstonecraft Shelley. Our purpose is to verify if, through the analysis of the descriptions, attitudes and responses of the female characters presented in this work of the English Gothic romanticism, we are able to perceive the presence of features which would refer to the so called 'three phases' of female literary evolution according to the American essayist Elaine Showalter. Thus, we seek to contribute to a new possibility of analysis of the works written by women before the twentieth century, giving a new look on their subversion strategies and denounces of the status quo. Regarding writing, authorship and female representation, in addition to SHOWALTER(1986), we will also use the contributions from SPIVAK(2010), WOOLF(2014) among others, and on the seventeenth century English literature, we seek references in BURKE(2005), VASCONCELOS(2002), MELLOR(1993).

Keywords: Frankenstein; Mary Shelley; Showalter; phases; female authorship.

O Romantismo inglês é reconhecido na tradição literária como um período de grande emergência do gênero poético construído sobre a produção escrita e o pensamento de autores homens, tendo como seus principais expoentes: Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Blake e Keats. Entretanto, hoje, sabemos que, entre 1780 - 1830, mais de 200 autoras estavam publicando poesia e, pelo menos, a mesma quantidade estava escrevendo romances. Havia ainda outras tantas ensaístas, dramaturgas, memorialistas e jornalistas

1 Pós-Doutora em Literatura. Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI. algemacedo@ig.com.br

2 Especialista em língua Inglesa. Aluna do Mestrado Acadêmico em Letras. anaclaudianeri2@gmail.com

(MELLOR, 1993). Essas autoras muitas vezes preferiram o romance para aproveitar as possibilidades dialógicas oferecidas por esta forma literária. Desafiando assim a construção da feminilidade burguesa do século XVIII (PUPO, 2012, p.01).

Na Inglaterra na década de 1790, a estética gótica era extremamente popular e logo tornou-se uma forma literária inerentemente feminina, pois servia como desconstrução dos sistemas ideológicos masculinos, já que permitia revelar-se contra a naturalização de discursos de gênero, contra a construção social da feminilidade e da maternidade do séc. XVIII, que eram meios extremamente eficazes de opressão às mulheres (BURKE, 2007, p.21). O Romantismo, como movimento literário, dava preferência ao esplendor, ao pitoresco, à felicidade dos tempos passados, ao sublime espetáculo da natureza, à paixão e à beleza extraordinária. De acordo com Bertrand Evans (1974), o gótico distinguia-se pelo seu fascínio pelo horrível, pelo repelente, pelo grotesco e sobrenatural, pelas atmosferas de mistério e suspense. É a partir da obra *The Castle of Otranto* (1764), da autoria de Sir Horace Walpole, que o gótico entra nos círculos literários. Esta obra teve uma grande influência para os autores que se seguiram e é a partir dela que se começa a utilizar o terror, o sobrenatural e o macabro como possíveis fontes de ficção. O uso que se faz do termo gótico deve-se à sua preocupação em reconstituir o ambiente medieval - logo longínquo - que permitiria o uso da superstição, de ambientes misteriosos e terríficos.

É com os romances de Ann Radcliffe que o gótico, com os seus elementos de terror e suspense, se assume como uma moda literária. Dos seus seis romances góticos, o mais famoso é, sem dúvida, *The Mysteries of Udolpho* (1794). É também a partir de Radcliffe que as histórias passam a ser góticas, não por serem passadas em tempos distantes e medievais, mas pelo seu cenário. Há uma tentativa de aproximação do romance aos tempos mais próximos, além disso, no final dos seus romances, ela explicava sempre o sobrenatural por elaboradas causas naturais, tradição que veio a influenciar autores da tradição do romance policial como Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle.

Na produção literária feminina do período romântico inglês, de acordo com Mellor (1993), encontraremos preocupações e temáticas diferentes daquelas dos cânones literários da mesma época, muitas vezes uma forma de crítica ou questionamento dos posicionamentos ideológicos masculinos, como “o culto à imaginação criadora”, ou a transcendência do ‘eu’ e a experiência do Sublime, características do Romantismo masculino. Nas obras de autoria feminina desse período percebemos uma valorização de uma mente racional e um compromisso com a construção de uma subjetividade baseada na alteridade.

Uma expoente representante da escrita feminina do período é Mary Wollstonecraft (1759-1797). Ela foi uma escritora feminista radical que desafiou o *status quo*, não só através de suas obras, mas através de suas próprias experiências pessoais junto ao seu esposo e seu companheiro, o filósofo radical, William Godwin. Ela escreveu “*Vindication to the Rights of Women*” (1792), uma importante obra político-filosófica, defendendo a liberdade civil e religiosa para todos, já denunciando a discriminação exercida contra as mulheres, além de diversos outros trabalhos entre eles alguns romances. Wollstonecraft considerava a educação imposta às mulheres um dos aspectos mais opressivos e nocivos do ideal feminino de classe média (BURKE, 2007, p.16). Reconhecia na negação de uma educação libertária para as mulheres “uma negação a sua própria humanidade” (MELLOR, 1993, p. 33).

É bem fácil reconhecer em Mary Shelley a herança literária e os ideais revolucionários de seus pais Wollstonecraft e Godwin e ainda perceber que ela ampliou, reformulou e deu ao legado recebido as configurações de um pensamento crítico independente, de modo extremamente imaginativo e arrebatador. (PUPO, 2012, p. 07).

Mary Shelley produziu uma bibliografia considerável, mas é conhecida principalmente pela sua obra mais célebre, *Frankenstein – or the modern Prometheus* (1818). Entretanto, as diversas apropriações artísticas, na sua maioria são tão distorcidas que chegam a eclipsar a obra original, o que leva o grande público a ignorar quase que completamente a complexa crítica social, política e ética presente no romance.

Em *Frankenstein*, encontramos representações femininas que, inicialmente, nos sugerem os típicos estereótipos femininos do século XVIII, mas que demonstram, nas entrelinhas, a crítica social pessoal e o legado feminista herdado pela autora.

A partir das considerações exposta e que pretende-se analisar nesse artigo as personagens femininas em *Frankenstein*, demonstrando o que elas apresentam características que as aproximam de cada uma das três fases da literatura de autoria feminina proposta por Elaine Showalter (1986).

Elaine Showalter (1986) realizou um aprofundado estudo sobre a produção literária de escritoras inglesas entre 1840 até cerca de 1960 e concluiu que todas as chamadas “subculturas” literárias passaram por três grandes fases. A primeira, chamada de fase feminina (*feminine*), é aquela em que as escritoras emulam os valores dominantes patriarcais vigentes na época; é a fase de “imitação e internalização” (SHOWALTER, 2009, p. 330). A segunda, feminista (*feminist*), é a fase de rebeldia, de romper e denunciar os modelos patriarcais de dominação imposto através da crítica social e da defesa dos direitos das mulheres e das minorias. A terceira fase, fêmea ou “da mulher” (*female*), é caracterizada pela autodescoberta e pela busca da identidade (SHOWALTER, 2009, p. 330), em que as mulheres produzem uma literatura própria, autenticamente feminina, sem amarguras. As três fases literárias propostas por Showalter (1986) não se excluem, ou seja, todas podem ser encontradas em uma única obra como é o caso em *Frankenstein*.

No prefácio de *Frankenstein*, Mary Shelley descreve as circunstâncias em que a obra foi criada. No verão de 1816, ela viajou com seu então amante, Percy Shelley, e alguns amigos para os Alpes Suíços. A chuva fora de época mantinha-os presos dentro da casa onde eles se entretinham com a leitura de histórias de fantasmas. Por insistência do renomado poeta Lord Byron, um amigo e vizinho, com as suas próprias canetas e papel, competindo para ver quem poderia escrever a melhor história de fantasmas. A jovem, Mary Wollstonecraft Godwin, então com 18 anos, levou o prêmio, por ter composto uma história arrepiante suficiente não só para tomar o seu lugar ao lado dos velhos contos alemães, que ela e seus companheiros estavam lendo, mas também para tornar-se um *best-seller* em seu tempo e um clássico gótico, que ainda ressoa junto aos leitores quase dois séculos mais tarde.

Classificado com romance gótico de ficção científica, a história é ambientada em Genebra, Alpes Suíços, Ingolstadt, Inglaterra, Escócia, e em geleiras na Rússia. A narrativa em primeira pessoa está estruturada pela alternância de narradores, sempre descrevendo fatos ocorridos no passado em um tom característico do romantismo: emocional, trágico e fatalista.

No século XVIII a mulher burguesa foi subalternizada, levando-se em conta

O aburguesamento da sociedade inglesa havia criado um novo ideal de mulher: a esposa zelosa e submissa; cujo regime de opressão familiar e dependência econômica era sancionado pela Igreja Anglicana que, ao longo de todo o século XVI, já tinha pregado a inferioridade feminina. Assim, a divisão sexual de tarefas enquanto pilar básico do sistema determinava a repressão à sexualidade feminina, limitando a mulher aos papéis de esposa e mãe – tais papéis só serão contestados fortemente pelo movimento feminista no século XX.” (VASCONCELOS, 1995, p. 87)

E sendo assim, todas as ações das mulheres devem estar destinadas ao homem, é ele quem age o tempo todo, enquanto a mulher deve demonstrar passividade e submissão. Em *Frankenstein*, as personagens principais, Victor Frankenstein, Walton e o monstro que ele cria são do sexo masculino, e para interagir com eles a autora cria e caracteriza cada personagem feminina como passiva, descartável e que serve uma função utilitária.

Elizabeth, Justine, Agatha, Margareth... cada uma das mulheres de Shelley serve a um propósito muito específico no enredo: fornecer nada mais que um canal de ação para os personagens masculinos do romance. Eventos e ações que acontecem com elas, servem primordialmente para ensinar um personagem masculino uma lição ou para despertar uma emoção dentro dele.

Talvez o canal emocional mais importante no romance seja a noiva de Victor Frankenstein. Descrita como uma personagem submissa e suave desde o início. Elizabeth Lavenza é sempre um ponto fraco para seu noivo. Frankenstein a vê como uma posse:

E quando no dia seguinte, mamãe me anunciou que Elizabeth era o presente prometido, com o ar sério de uma criança tomei a letra suas palavras, considerando Elizabeth como minha... minha apenas, para protege-la, amá-la e acarinhá-la. Tratávamo-nos familiarmente pelo nome de primos. Nenhuma palavra, nenhuma expressão podem dar uma ideia do que ela era pra mim... mais do que uma irmã... pois até morrer seria só minha. (SHELEY, 2012, p.21).

Elizabeth, passa todo o romance cuidando da família Frankenstein a espera de Victor e quando finalmente chegam a se casar, a moça torna-se mais uma vítima do monstro, que usa a morte dela para vingar-se de Victor. Outra personagem que serve apenas ao propósito de causar remorso e culpa ao protagonista é Justine Moritz, filha do agregado da família Frankenstein, ela é acusada injustamente pela morte de William, irmão de Victor. O garoto foi assassinado pelo monstro, que consegue incriminar Justine pelo crime. Ela é julgada e condenada à morte, o que causa grande desespero, culpa e remorso em Victor. Levando-o eventualmente ao encontro do Monstro.

Nessas alturas, eu chorava amargamente e desejava que a paz me voltasse ao espírito, mas tal era impossível. O remorso aniquilava qualquer esperança. Eu havia causado desgraças irreparáveis; e vivia no receio constante de que o monstro que eu criara se entregasse a novas crueldades. Tinha o pressentimento de que ele cometeria um crime tão monstruoso que apagaria a lembrança do que já fizera. [...] Quando refletia sobre seus crimes e maldade, o meu ódio e meu desejo de vingança ultrapassavam todos os limites da moderação. (p.41)

Uma outra personagem feminina é Agatha, a filha do camponês, cujo propósito, como mulher, é expor e incorporar todas as virtudes e sensibilidade. Estas são as primeiras lições aprendidas pelo monstro, através da natureza passiva e terna de Agatha, sobre as relações humanas saudáveis e sobre o amor. Observando secretamente a família De Lacey, o monstro relata:

Notei que o velho encorajava muitas vezes os filhos a afastar a melancolia. Falava num tom jovial e com uma expressão de bondade que até a mim dava prazer; Agatha ouvia-o respeitosamente, de olhos por vezes rasos de lágrimas que enxugava furtivamente as escondidas; mas em geral o tom da sua voz era mais alegre depois de ter escutado as palavras do pai. (p.93)

Ainda durante suas observações no chalé, o monstro conhece uma outra personagem, Safie, a jovem árabe recém-chegada, recebe lições em francês dos membros da família De Lacey, e é graças a ela que o monstro aprende a falar e a ler, observem aqui a soberba masculina: “Os meus dias passavam-se a ouvir os meus vizinhos com muita atenção, de modo a aprender mais rapidamente a sua língua; e posso vangloriar-me de ter feito progresso mais rápido do que a jovem árabe,” (p. 99).

Seguindo os ideais de feminilidade da época, Shelley descreve suas mulheres através de atributos físicos. A seguir, a primeira descrição de Elizabeth:

“Os cabelos tinham tons vivos, brilhantes e dourados e, apesar da pobreza da roupa, parecia usar uma coroa na cabeça. A sua testa era clara e ampla, os olhos de um azul límpido, os lábios e a forma do rosto eram tão expressivos de sensibilidade e doçura...” (p.41)

De todas as personagens femininas no romance, Margaret, a irmã do capitão Walton, tem talvez o papel mais passivo de todos. Ela é útil para nós como uma audiência, porque sem ela, não há nenhuma razão para Walton retransmitir sua história. No entanto, nós nunca chegamos a conhecer esse personagem, nem sabemos se ela realmente existe, se ela lê a história e recebe as cartas, ou se ela tem alguma coisa a dizer sobre isso. Ela é a personagem feminina mais distante e passiva no romance e ao mesmo tempo o mais necessário para o romance como um todo.

Apesar de todas as personagens femininas mencionadas terem sido criadas por uma autora do sexo feminino, elas são objetificadas, usadas, abusadas, e facilmente descartadas. A maioria delas não sobrevive ao romance e todas elas vivem suas vidas fictícias para servir uma função muito específica: impactar a vida de um homem. Portanto, inicialmente podemos enquadrar o romance *Frankenstein* na primeira fase da literatura de autoria feminina proposta por Showalter (1986), pois nele há uma reprodução dos valores patriarcais vigentes em que a mulher é servil e submissa aos homens. Cabe a eles o lugar primário e o protagonismo das ações.

“É interessante observar, no entanto, que essas obras [os romances do século XVIII] não estão livres de contradições inerentes a ideologia burguesa de

feminilidade, pois reforçaram-na ao mesmo tempo que denunciaram a opressão e as censuras sociais à mulher.” (VASCONCELOS,1995, p. 99)

Podemos então perceber nuances dessa denúncia e crítica à condição feminina na escrita de Shelley em diversos momentos do romance, onde ela permite as suas personagens pequenas transgressões do *status quo*. Um exemplo interessante é o da mãe de Victor, Caroline Beaufort, de uma família abastada, que sofre várias adversidades, culminando com a morte de seu pai, mas demonstra uma força, independência e coragem até mesmo para trabalhar fora de casa.

A filha tratou-o com a maior afeição, mas viu com desespero que a sua pequena reserva diminuía rapidamente e não havia nenhum auxílio em perspectiva. Contudo, Caroline possuía uma força de caráter pouco comum, e a sua coragem aumentou para assistir ao pai na adversidade. Arranjou pequenos trabalhos; entrançou vergas para fazer custos e conseguiu ganhar com que viver.” (p. 10)

Nesse ponto, Shelley subverte o ideal burguês feminino da mulher frágil, irracional e dependente do homem. Porém, depois da morte do pai, Caroline casa-se com Alphonse Frankenstein com quem vive o ideal burguês de frágil e delicada esposa e dedicada mãe de família, e termina morrendo contaminada por uma doença que contraiu ao cuidar de Elizabeth, sua filha adotiva.

Outro exemplo de transgressão ocorre na ocasião do julgamento de Justine, onde é possível perceber a sutil crítica social de Shelley quanto à atitude dessa personagem perante o júri, visto que ela se mostra sempre calma e passiva e até mesmo conformada diante da injustiça da qual é vítima:

“Entrego a causa nas mãos dos meus juízes; contudo, não tenho muitas esperanças. Suplico que sejam interrogadas algumas testemunhas acerca da minha reputação; e se os seus depoimentos não tiverem mais peso do que a minha pretensa culpabilidade, devo ser condenada.” (p.42)

Ao retratar esse comportamento de Justine, Shelley aponta para a condição feminina de subalterna perante uma sociedade e suas instituições masculinas. O sujeito subalterno, na definição de Spivak, é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010 p.12). Justine é uma espécie de serviçal na casa dos Frankenstein, órfã e mulher. Através do sofrimento dela, Shelley levanta uma crítica sobre como a condição de marginalidade do subalterno é mais arduamente imposta ao gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010 p.15), por isso mesmo, a intervenção de Elizabeth, que consegue permissão da corte para falar em defesa de Justine, não serve de nada para demover a corte e a audiência. Por fim, Justine é condenada e executada.

Um murmúrio de aprovação seguiu-se ao sóbrio e vigoroso discurso de Elizabeth; mas era devido a sua generosa intervenção e não a favor da pobre

Justine, contra quem a indignação do público se voltava com uma nova violência, acusando-a da mais negra ingratidão. (SHELLEY, 2012, p. 43)

Podemos perceber que Shelley dá às suas personagens atitudes de protesto em relação ao domínio masculino. Elas buscam lutar contra o destino imposto pela sua condição “natural” de passividade, submissão e injustiça, opondo-se aos valores dominantes patriarcais. Porém, a despeito das tentativas de libertação, ao final de suas trajetórias, elas não conseguem realmente se livrar do fatal destino que as aguarda. Baseado nisso, analisando as atitudes destas personagens, percebe-se uma ligação de *Frankenstein* com fase *feminista* da literatura de autoria feminina proposta por Showalter (1986). Levando-se em conta que esse é um romance do século XVIII “essa combinação de conformismo e protesto [...] não é de se estranhar, pois, não importa quão pouco convencionais tenham sido essas mulheres, o discurso dominante da feminilidade deve também ter repercutido nelas” (VASCONCELOS, 1995, p. 99).

Surpreendentemente, existem em *Frankenstein* momentos em que a inferioridade feminina desaparece completamente e uma personagem feminina consegue se libertar do domínio patriarcal e consegue agir conforme sua própria vontade. A jovem árabe Safie. Ela fugiu da Itália, desobedecendo a vontade de seu pai, que havia desistido de conceder sua mão em casamento a Felix De Lacey. Mesmo sabendo que o rapaz estava vivendo na miséria, exilado na Alemanha, Safie decide reunir-se a seu amado, deixando para trás a possibilidade de um rico casamento arranjado pelo pai, vai viver seu amor num simples chalé. “Hesitou algum tempo, mas acabou por tomar uma decisão. Levando algumas joias que lhe pertenciam e uma pequena quantia em dinheiro, deixou a Itália e dirigiu-se para a Alemanha.” (p. 69).

Safie conta também da influência de sua mãe, que era uma Árabe cristã e que foi responsável pela educação que ajudou a moldar seu caráter e personalidade, “Ensinou à filha os princípios de sua religião e deu-lhe o gosto por uma cultura e uma independência proibidas para as mulheres maometanas.” (p. 68). Shelley nos brinda com uma personagem feminina forte, independente, decidida e inteligente, que graças à influência da educação que recebera da mãe, conseguira libertar-se do domínio patriarcal para tomar as rédeas da própria vida e conseguir ir onde queria, fazendo-se livre para amar a quem desejasse.

E que interessante que toda essa revolução se dê na vida de uma mulher muçulmana, elas que historicamente sofrem opressão severa por parte da sociedade masculina e dos mandamentos da religião de Maomé. E como é sutil, mas emblemática, a afirmação que Shelley faz sobre a importância e a influência da educação para a vida e livre arbítrio da mulher, através de uma personagem como Safie e a história de sua mãe. Através da análise dessa personagem, podemos aproximar o conto da terceira fase da literatura de autoria feminina, chamada por Showalter (1986) de a fase “da mulher”, em que há a busca de uma identidade, uma autodescoberta, caracterizada pela libertação da tradição patriarcal onde a mulher assume sua própria identidade. Percebemos o advento de uma mulher dona de seu destino, inteiramente livre das restrições que a sociedade machista lhe impôs.

Segundo Mellor (1993), as obras das escritoras do romantismo inglês estavam desmascarando a opressão vivida pelas mulheres e exercida sobre elas através da imposição de regras de conduta, definidas geralmente por homens, dos ideais de beleza, da valorização

excessiva da aparência feminina, da imposição do casamento e da maternidade como seus papéis primordiais, ao passo que lhes era negada a racionalidade. Mas é com o monstro do sexo feminino que Shelley nos faz vislumbrar a possibilidade do futuro da mulher em uma personagem feminina que não teria compromisso com padrões sociais ou de beleza, possuiria força física superior à do homem, e seria um ser pensante, livre para agir conforme sua vontade, para escolher seu parceiro, procriar e possivelmente dar luz a toda uma nova “espécie” que subjugaria a dominante. E é através da atitude de Victor que a autora imprime sua crítica mais forte à sociedade masculina: ele destrói essa criatura antes de concluir sua criação lhe negando o direito viver sua própria vida por supor que ela seja incapaz, mas mais do que isso, por temer que ela seja tão (ou mais) capaz quanto o monstro do sexo masculino, ou seja, o homem. E não é isso que faz o sistema opressor patriarcal com todas as mulheres? Victor, ao “abortar” a criatura fêmea, representa o medo da sociedade perante a possibilidade do surgimento de uma nova espécie de mulher: forte, intelectual e sexualmente independente. Como é possível constatar no fragmento que segue:

...ela podia tornar-se ainda mais cruel do que o companheiro. Tinha jurado deixar as proximidades dos homens e esconder-se nos desertos; mas e ela? O seu pensamento e sua razão podiam recusar submeter-se a um pacto concluído antes da sua criação. [...] Ela também podia repeli-lo para se virar para a beleza superior do homem. [...] os primeiros resultados desse afeto seriam crianças; uma raça de demônios propagar-se-ia na Terra e poderia pôr em perigo a própria existência da espécie humana. (SHELLEY, 2012, p.92)

Desta maneira é possível concluir que todas as três fases da escrita feminina, conforme a teoria de Showalter, estão presentes em *Frankenstein*. Pois, ao passo que Shelley reproduz o cânone sócio-político, inerente à mulher do século XVIII, ali representadas pelas personagens mulheres, também critica *o status quo* e apresenta a possibilidade de uma nova mulher, que não estaria acorrentada ao peso da cultura falocêntrica e hegemônica.

REFERÊNCIAS

BURKE, Meghan Lorraine. **Mothers, Monsters, Machines: unnatural maternities in the late eighteenth-century British Women's writings** . Dissertação de Mestrado. 2007. The Florida State University. Disponível em: http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-03202007-133350/unrestricted/mlb_thesis.pdf. Acessado em junho de 2015.

EVANS, Bertrand. **Gothic Drama from Walpole to Shelley** (1947). Disponível em: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015014710555;view=2up;seq=6> Acessado em: junho de 2015.

MELLOR, Anne K. **Romanticism and gender**. Nova York: Routledge, 1993

PUPPO, J. D. M. Representações Femininas no Romantismo Inglês. 2011. In: Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura_ / V Seminário Internacional Mulher e

Literatura. Disponível em: http://www.telunb.com.br/mulherliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/joana_d_arc.pdf. Acessado em: junho de 2015

SHELLEY, Mary W. **Frankenstein: or the modern Prometheus** . Kindle version, 2012

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**. In: EAGLETOWN, M. *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass Blackwell, 1986.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. Ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Gardini, **Romance gótico: persistência do romanesco** . In: _____. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII . São Paulo: Boitempo, 2002.

_____, Sandra Gardini, **Construções do Feminino no Romance Inglês do Século XVIII**. 1995. Disponível em: <http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/188.pdf> Acessado em: julho de 2015

ZOLIN, Lúcia Osana. **Crítica Feminista** . In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) *Teoria literária*. 3. ed. Ver. Ampl. Maringá: EUDUEM, 2009

_____, Lúcia Osana. **Literatura de Autoria Feminina** . In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) *Teoria literária*. 3. ed. Ver. Ampl. Maringá: EUDUEM, 2009



CORPO CORROMPIDO, MENTE TRAUMATIZADA: VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA OBRA *BAR DON JUAN*

Andressa Gomes de MOURA (UESPI)¹

Caroline Bezerra LIMA (UESPI)²

Silvana Maria Pantoja dos SANTOS (UESPI/UEMA)³

RESUMO

A Ditadura Militar foi marcada por perseguições políticas, tendo como consequência a supressão da liberdade, prisões, torturas, sequestros e desaparecimento de pessoas. Nesse cenário, a violência contra a mulher revolucionária é intensificada com os estupros que se diluíam no silenciamento das sobreviventes. Diante disso, este artigo propõe analisar os impactos da violência física e psicológica sofrida pela personagem Laurinha na obra *Bar Don Juan* (1982), de Antônio Callado. Pelo viés da dor física e mental, a personagem vive sob o fantasma da violência, cujas cenas traumáticas se revezam entre acontecimentos que deseja lembrar e cenas que não consegue esquecer. A brutalidade do estupro permanece viva, a ponto de trazer tormentas constantes. A personagem tenta se recompor e se reconciliar com o mundo, procurando formas de esquecer suas dores, manter o equilíbrio e salvar o casamento. A pesquisa é qualitativa, de cunho bibliográfico, pautada na visão de Bonnici (2005), Adorno (2008), Malard (2006), Mendes (2013), Filho e Santos (2014), dentre outros que auxiliaram em nosso estudo. Constatou-se que a condição de mulher prisioneira política é muito mais perversa, visto que impacta diretamente na violação de seu corpo.

Palavras-chave: Literatura e Política. Violência contra a mulher. Bar Don Juan.

ABSTRACT

The military dictatorship was marked by political persecution, resulting in the suppression of freedom, prisons, torture, kidnapping and disappearance of people. In this scenario, the violence against the revolutionary woman is intensified with the rapes which were diluted in the silencing of survivors. Therefore, this article aims to analyze the physical and psychological impacts of the violence suffered by the character Laurinha in the literature *Bar Don Juan* (1982), by Antonio Callado. By the bias of the physical and mental pain, the character lives under the ghost of the violence that the traumatic scenes take turns between events that she wants to remember and scenes that she cannot forget. The brutality of the rape remains alive bringing constant storms. The character tries to recompose and reconcile herself with the world, looking for ways to forget her pains, maintain balance and save her marriage. The research is qualitative and bibliographical one, based on the view of Bonnici (2005), Adorno (2008), Malard (2006), Mendes (2013), Filho and Santos (2014), among others that helped our study. It has been found that the condition of political prisoner woman is much more perverse, since it impacts directly the violation of her body.

Keywords: Literature and Politics. Violence against women. Bar Don Juan.

¹ Aluna graduanda do 7º período do curso de Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI e bolsista do Programa de Iniciação Científica – PIBIC/UESPI/Voluntário. E-mail: andressa2210@hotmail.com

² Aluna graduanda do 7º período do curso de Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI e bolsista do Programa de Iniciação Científica – PIBIC/UESPI/Voluntário. E-mail: caroline08life@hotmail.com

³ Professora doutora efetiva do curso de Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: silvanapantoja3@gmail.com

INTRODUÇÃO

No período pós-moderno, a função da literatura se afasta do “ideal” arte pela arte e incorpora uma nova perspectiva de escrita - a engajada. Tendo em vista, a importância deste enfoque para o mundo literário, o objetivo é investigar os efeitos do trauma na personagem “Laurinha” na obra *Bar Don Juan* (1982). Justifica-se a importância deste trabalho, visto que é importante para contribuição dos estudos sobre obras literárias que recriaram de forma ficcionada, sob viés literário, o percurso complexo da política brasileira no período de 60 a 70, marcada pelo regime totalitário.

A obra de Antônio Callado tomada para este estudo, intitulada de *Bar Don Juan*, é um romance ficcional. *Bar Don Juan* tem sua escrita situada no contexto histórico da década de 60, no qual o Brasil passa por aguda crise política, para narrar a história de personagens marcados por inquietantes dramas pessoais, angústias e traumas, decorrente dos efeitos da repressão e da tortura a qual foram submetidos diante da vida política brasileira daquela época. O autor Antônio Callado é um dos grandes autores intelectuais que tinham como propósito, de modo engajado, se comprometer através da Literatura e da linguagem literária em evidenciar o momento histórico do Brasil em 1964, a Ditadura Militar.

A PÓS-MODERNIDADE E O SISTEMA LITERÁRIO

Há várias discussões em torno da conceituação de “pós-modernismo”, já que é comumente utilizado como rótulo de várias atividades sociais e culturais no mundo moderno (BONNICI, 2005). Em 1981, ainda não havia uma distinção do significado dos seguintes termos: modernidade, pós-moderno, pós-modernidade, pós-modernismo. Muitos teóricos se atinham a entender o termo como um fenômeno que compõe a sociedade contemporânea, marcada pelo caráter emergencial.

Centrando os estudos deste artigo no contexto brasileiro, a produção da representação Pós-modernidade se situa no início dos anos 70, partindo das manifestações na arte, na literatura, na arquitetura e outros signos culturais. A Modernidade seria, dessa forma, as inovações que passaram a constituir a sociedade com o movimento temporal. A Pós-modernidade se configuraria como uma negação dessas inovações trazidas pelo moderno. O conceito de Pós-modernismo está ligado à concepção citada por Bonnici (2005), vinculada a um movimento ou estilo, baseado em manifestações de novos estilos e pluralidade no panorama estético intelectual.

No Brasil, o movimento Pós-moderno é resultado da mescla entre olhar crítico sobre o contexto histórico e a divisão da arte de massa e da arte de elite. A consciência Pós-moderna gera uma inserção das ideias vanguardista que modifica os códigos e dialoga entre novas perspectivas de formas de estilo, evidenciada no uso de elementos heterogêneos, como pastiche e paródia, e na destruição do fluxo discursivo literário. O prefixo ‘Pós’, dessa forma, significa romper com as referências, e assim, dá-se início de um movimento contra cultura, partindo de uma reinterpretação da tradição moderna.

O BRASIL E SUAS BASES DO “AUTORITARISMO”

Nesta fase Pós-modernista, o contexto histórico e social modifica a produção artística e cultura do Brasil no período da década de 60 até metade da década de 80. As ações de um governo autoritário repercutiam no meio cultural, obrigando aqueles que produziam esse meio a modificar o olhar sobre a vida política, cultural e social do país. O golpe militar aconteceu no Brasil em 1964, sob o pretexto de impedir a introdução do socialismo. A política ditatorial, iniciado com governo Castelo Branco, trouxe não só caos político, mas também impactos na produção cultural e artística.

Nesse primeiro momento, instauraram-se os denominados Inquéritos Policiais Militares (IPM's) com a função de investigar e prender aos opositores ao comando das forças militares. Outra forma de repressão emblemática foram os Atos Institucionais (AIs) postulados, anos após anos, totalizando 5 AI. Esses atos concediam aos militares a suspender direitos e modificar, inclusive, a Constituição Federal. O Ato Institucional 5 (AI 5), determinado pelo Presidente General Costa e Silva, era o considerado mais repressivo e radical. No período desse governante, a censura sobre liberdade de expressão, cassação de mandatos e o fechamento do congresso foram amparados legalmente.

O símbolo dos efeitos desse regime militar se encontra na “Passeata dos Cem Mil”, no qual ocorreu a morte do estudante Edson Luís, em 28 de março de 1968, no Rio de Janeiro, em confronto com a polícia. A partir dos movimentos sociais Filho e Santos (2014) apontam que

a partir de 68, intensificou-se, em todo o país, o controle aos principais meios de comunicação e informação. A censura atuava diretamente nos jornais, TV, teatro e cinemas. Passou a ser proibida a livre organização política. Em contrapartida, o regime utilizava-se dos veículos de comunicação de massa, sobretudo a televisão, para divulgar seus projetos, bem como a imagem de um governo sério e competente e de um país próspero e pacífico. (FILHO; SANTOS, 2014, p. 13).

Os movimentos promovidos pelos estudantes eram um grande obstáculo para estabilidade e perpetuação do poder dos militares. O Brasil vivenciava o chamado Milagre Econômico, mas, em contrapartida, no caos político, esses movimentos contra os militares eram vistos como vandalismo e balburdia. “Nas universidades, as condições de trabalho tornaram-se delicadas. Ocorriam demissões em massa, aposentadorias antecipadas e publicações suspensas.” (FILHO; SANTOS, 2014, p. 10).

Somente em 1974, início do mandato do presidente Geisel é que o desgaste do modelo econômico-político culminou no processo de abertura política “lenta, segura e gradual. Em seguida, no governo Figueiredo é aprovada a Lei de Anistia que libertava os presos políticos e exilados do país. Entretanto, um aspecto negativo é que “a anistia não assegurava total proteção aos funcionários públicos de retornarem às suas atividades”. (FILHO; SANTOS, 2014, p. 15). Implantaram-se eleições diretas para governadores, o que aumentou a redemocratização do Brasil. Nesse contexto, surgem manifestações populares, a sociedade reivindica eleições diretas. Esse movimento ficou conhecido como “Diretas Já”, extinguindo o regime em 1985.

É inegável que houve um longo e conturbado percurso para se alcançado o anseio da sociedade pela implantação da democracia. Após longos anos marcados pelos efeitos de medidas ditatoriais, apenas depois de vinte um anos, fazendo inúmeras vítimas, um presidente civil assume o governo, que apesar das mudanças, ainda não era fruto de uma eleição direta e democrática. Atualmente, sancionada pela presidente Dilma Rousseff, a Lei da Comissão Nacional da Verdade ainda investiga sobre casos de vítimas da ditadura.

REPRESSÃO, MEMÓRIA E O TRAUMA NO SISTEMA LITERÁRIO

Muitos líderes de movimentos, como cantores, jornalistas e escritores, dentre outros intelectuais brasileiros eram vistos como subversivos e criminosos. Rapidamente, eles eram perseguidos, condenados ao exílio ou presos nos “porões” da ditadura, onde eram vítimas de torturas e até mortos, através das articulações do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), responsável pelas ações de repressão.

Essa repressão desencadeou várias consequências para a cultura brasileira, em específico, para as produções literárias. Os meios de contestação do mundo artístico eram o alvo da Divisão de Censura de Diversões Públicas, o DCDP. Estes fiscalizavam shows musicais e espetáculos teatrais censurando aquilo que destoava dos preceitos do governo. Envoltos no meio cultural, muitos brasileiros que participavam de manifestações e criticavam a Ditadura Militar, como aqueles que promoviam o Centro Popular de Cultura (CPC) eram ameaçados, sequestrados e até mortos.

Naquele momento, as classes populares não tinham contatos com a linguagem literária. Isso se configurava como obstáculo, visto que “diante da dificuldade da massa de acesso à leitura, a produção cultural passa a ser realizada num circuito mais aberto” (FILHO; SANTOS, 2014, p. 17). Dessa forma, para promover a disseminação de uma literatura engajada e que alcançasse o povo, a produção literária insere algumas estratégias, repreendidas por alguns críticos literários. A linguagem empregada na Literatura passa a adotar uma simplicidade própria do coloquialismo, evitando rebuscamento. De acordo com Filho e Santos (2014)

os temas escolhidos traziam a realidade das classes menos favorecidas tais como falta de abrigo, carências financeiras, desemprego, etc. [...] o poder da conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual. [...] o objetivo dos idealizadores do CPC era: por meio da arte, conscientizar as classes populares da realidade vivida pelo país. (FILHO; SANTOS, 2014, p. 17).

No entanto, essa literatura de resistência forjada no alicerce literário e no engajamento, isto é, “associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica” (DENNIS, 2002, p. 9; *apud.* FILHO; SANTOS, 2014, p. 30), também carrega marcas de um novo plano literário, a literatura de testemunho. Esta pode ser impregnada de características da própria realidade. Assim, o escritor que cria “narrativas literárias de resistência tendem a instaurar uma *enunciação de si*, cujos narradores são testemunhos de uma realidade vivida em um dado momento.” (FILHO; SANTOS, 2014, p. 38)

Os escritores dessa literatura refletem nos seus textos ideologias e reflexões sobre o mundo. Assim, o escrito engajado, ao assumir esse compromisso moral com a coletividade e a denúncia social, deixa explícito não apenas suas memórias no seu texto, mas também a dor e o caráter constrangedor em torno do que está narrando, e que viveu. Dessa maneira, engajar pode se dizer que significa um ato de compromisso e empenhar-se a algo ou a alguém.

Junto do teor engajado e testemunhal, geralmente, muitas dessas obras literárias veem ancoradas memória e trauma de escritores e jornalistas, por exemplo, revolucionários e vítimas da violência da Ditadura Militar, mas que ainda assim há necessidade de escrever sobre o ocorrido. “[...] o escritor em uma determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social.” (CANDIDO, 1976, p. 74; *apud.* FILHO; SANTOS, 2014, p. 39).

ANÁLISE DO SUJEITO - PERSONAGEM “LAURINHA” NA OBRA *BAR DON JUAN*

Alguns críticos afirmam que o período Pós-moderno ainda está vigor, junto a Modernidade, e outros não concordam com o estilo do Pós-modernismo. No Brasil, a transição da fase do Modernismo para o estilo Pós-modernismo é destacada pelo Tropicalismo e o Movimento do Poema-processo. (MENDES, 2010). A obra *Bar Don Juan* criada por Antônio Callado foi publicada no período da pós-modernidade, no centro de um processo histórico em que o Brasil estava marcado pela censura e cerceamento da liberdade.

Nesse contexto, que a Literatura adquire novas perspectivas, pautada em reflexões e questionamentos sobre a arte, cultura e o moderno. O escritor ficcionista Antônio Carlos Callado nasceu em Niterói no ano de 1917 e faleceu em 1997, no Rio de Janeiro. Durante sua vida, exerceu as profissões de jornalista e escritor, se debruçando sobre essas novas reflexões, publicando vários romances como *Assunção de Salviano*, *Sempre viva*, *Quarup* etc. Em *Bar Don Juan*, o narrador observador, em 3º pessoa, conta à história de João e Laurinha e de outros intelectuais revolucionários envolvidos nos movimentos e estratégias contra a Ditadura Militar em vigor no Brasil.

O *Bar Don Juan*, evidenciado no título da obra, é o espaço que serve como ponto de encontro e os abrigam, em meio à boemia, para que possam criar planos para promover a agitação contra a política repressora. Ao tempo, que a obra marca as empreitadas da *esquerda festiva*, evidencia também as marcas desse contexto, dramas e a fragmentação dos personagens diante das cenas de traumas.

Callado está entre os renomados escritores como Marques Rebêlo, Joel Silveira, Carlos Cony, dentre outros, que retrataram literariamente o período de 1964 e os fenômenos produzidos nos personagens de suas obras, expostos aquele contexto. Muitos desses personagens surgiram da inspiração que criou, diante da experiência, em que várias vezes foi preso, por Militares em 1964 instaurado no Brasil. (MENDES; SOUZA *et al.*, 2013, p. 140)

No romance, a subjetividade e o contexto sócio-político delineiam as ações dos personagens no mundo ficcional. O narrador marca as inquietações e crises existenciais dos personagens resultantes do quadro político, numa relação de causa e efeito. A obra inicia com um diálogo entre os personagens, João e sua esposa Laurinha dando destaque a uma lembrança de uma memória traumática de violência e tortura, oriunda do contexto de 1964.

João e Laurinha só tinham falado uma vez no assunto. E nunca mais. Mas tinha falado durante longo tempo. Já muito batido e meio abobado ele não retivera as feições do policial que ao soltar Laurinha do pau-de-arara a possuía no chão. Não retivera as feições de nenhum deles, mas precisava da cara daquele. Embora não gostasse de lembrar. João tinha um pânico de esquecer. (CALLADO, 1982, p. 03)

No trecho acima da obra, o narrador fixa sua descrição na violência e na tortura sofrida por João e Laurinha nos interrogatórios da Ditadura. Além disso, também mostra que ambos têm dificuldades de lembrar, e principalmente, contar as memórias advindas do momento traumático.

Em geral, vítimas da tortura, segundo Filho & Santos (2014), “trazem chagas traumáticas profundas”. Estas, diante do trauma, podem ser responsáveis pela impossibilidade de Laurinha de responder com precisão a João. O desejo de não lembrar e apagar a imagem do torturador da memória é visto como mecanismo de defesa acionada pelo inconsciente, que constrói barreiras para atenuar a dor da violência. Isso pode ser visto no trecho a seguir:

- Por favor, meu bem, - disse Laurinha – você não vê que eu não quero me lembrar, que eu já esqueci?
[...] A ligação entre torturador e torturado é ao mesmo tempo totalmente violenta e totalmente impessoal, pensou João, mas no caso de Laurinha, não, não foi. O sujeito tinha ido além das suas ordens. Passado para o pessoal.
- Mas como era ele? Como é que a gente poderia reconhecê-lo?
Eu nunca mais quero vê-lo e se o vir não quero reconhecê-lo.
- Mas diga, diga. (CALLADO, p. 4, 1982)

Na obra, são visíveis as marcas da tortura deixadas no casal. No entanto, é Laurinha que mais repeli as imagens do trauma que a perseguiu. A cena traumática para a personagem traz tamanha dor que Laurinha a compara como sua “descida da cruz”, em uma referência metafórica ao momento que a tiraram do pau-de-arara. Essa repulsa ao trauma ocorre com a finalidade de proteger o inconsciente da personagem de um possível desprazer psíquico anunciados pelos sentimentos de medo, culpa, ansiedade, dor, vergonha e entre outros, que o sujeito deseja, mesmo que de forma involuntária, manter apagado em sua memória, como foi possível verificarmos na citação acima.

Laurinha tenta a todo o momento esquecer seu trauma, negando a existência de um fato doloroso. A negação implica justamente em negar a existência de pensamentos e sensações indesejáveis, procurando eliminar fatos que aflige a consciência do sujeito, confundindo-o a ponto dele não saber distinguir mais a sua realidade. Assim, para Laurinha

negar-se a falar sobre sua tortura era opção dela: [...] “João meu corpo já tem sua história de revolução para você e chega, chega, agora chega, olha as medalhas roxas que eu ganhei na luta, as pancadas, os chupões, aquele bruto entrando em ventre seco. [...]” (CALLADO, p. 48-49, 1982). A revolução para Laurinha aconteceu em seu corpo, em seu físico. A sua mente jamais será a mesmo, portanto, é importante esquecer tudo que sofrera.

Aqueles que são sobreviventes de um trauma possuem dificuldades em voltar a viver de forma plena, devido o grau de violência a que foi exposto. O trauma passa a funcionar como um mecanismo de bloqueio do elo que o indivíduo tinha com o mundo. Diante disso, convive com o impasse do descrédito dado pelos ‘outros’, que ouviram tamanhos absurdos ao qual aquele que testemunha sobreviveu – daí narrar o trauma pode suscitar dúvida e incredulidade como marcado no seguinte trecho da obra:

Os próprios torturados, ao cabo de certo tempo, tendem a achar que estão exagerando. Ou colocam-se num plano superior, silencioso e desdenhoso, pois o que não é possível é ter vivido tamanho horror e esbarrar, ao contá-lo, na polida incredulidade de alguém. (CALLADO, 1982, p. 3-4)

Vale ressaltar, que para João, a descrição do algoz que torturou sua esposa é uma das maiores prioridades do personagem. Enquanto para Laurinha rememorar seu torturador causa desconforto, em contrapartida, para João, que, aparentemente, pretendia fazer justiça com as próprias mãos, traz um “alívio”, mediante a resposta que desejava.

Na obra, *Bar Don Juan* um tema marcante é os ideias e as táticas revolucionários para combater contra o governo. Os planejamentos dessas táticas acontecem frequentemente no bar. João, esposo de Laurinha, que também havia passado pela tortura e viu a violência contra sua esposa, era um dos personagens da obra mais engajados nas empreitadas para prover a revolução. No entanto, essa característica é uma das formas que o personagem encontra para lidar com as sequelas do trauma, como é evidenciado na obra: “João se defendia de outra maneira, que talvez fosse apenas à maneira de fugir dela, de liberta-se dela para liberta-se da lembrança. A revolução, fazer revolução.” (CALLADO, p. 48, 1982)

O apagamento da memória ou a tentativa de apagamento é uma defesa que o indivíduo se propõe a fazer a fim de manter-se distante do seu trauma. Tentar não lembrar é uma tarefa árdua, mas necessária ao sujeito. Aqui, Laurinha sempre que interrogada pelo marido se ver cair nas suas lembranças tristes

Laurinha exasperada tinha pegado um lápis que havia na estante ao alcance de sua mão e começara a rabiscar o gesso do dedo. Insensivelmente, depois de responder a João, traçara um S no gesso e logo a seguir se levantou nervosa para ir lavar o gesso com sabão. E se aquilo virasse mania com João, se ele fosse perguntar a vida inteira a mesma coisa? Ou se quisesse saber dela o que é que sentirá ao ser violada na Polícia? (CALLADO, 1982, p. 6)

A letra “S” rabiscada no gesso pela própria personagem corresponderia ali a um lapso de memória, um momento, que mesmo que indesejado, recorreu a sua mente, uma antítese de sentimentos, pois aquelas lembranças estavam sendo arrancadas à força por João. Laurinha não consegue permanecer por muito tempo em suas lembranças dolorosas e lavar

o gesso com sabão era necessário, representando, assim, a higienização não só do gesso, que permaneceria em branco, mas de sua mente perturbada e do seu corpo abusado. “Quem sofre o trauma sabe o qual é doloroso conviver com suas lembranças.” (FILHO e SANTOS, 2014, p. 40)

Com João segue a mesma memória traumática, porém este, diferente de Laurinha, não consegue lembrar-se da violência sexual que a esposa sofreu, João bloqueou de forma inconsciente, a ponto de não guardar lembranças explícitas, enquanto a esposa lembra-se de tudo e quer esquecer, no entanto João não aceita esse esquecimento. No momento da cena traumática João apaga sua memória, como se o corpo de desprendesse de sua alma, para não desencadear a dor do trauma, mesmo que este já tenha acontecido.

Quando voltou às 5 horas da tarde e tomava seu cafezinho observando que elefantes arrematavam a tampa da grande máquina de fazer café, foi recompensado com a entrada de Salvador. Ao vê-lo chegar, João o reconheceu antes mesmo de notar as sobrancelhas em linha reta, inteiriças de têmpera a têmpera como um longo bigode que houvesse se deslocado de baixo do nariz para cima dos olhos. João o teria identificado em um estalo, sem necessidade de atormentar Laurinha com seus interrogatórios. (CALLADO, 1982, p. 7)

A citação acima apresenta o momento em que a memória de João é acionada de forma involuntária ao reconhecer, mesmo que de costa, o agressor que violentou sua esposa. Até então, nem mesmo João sabia que reconheceria Salvador, visto que não tinha consciência que realmente presenciara o estupro da mulher.

O esquecimento é uma das questões mais complexas para Literatura engajada e testemunhal, que paira sobre aquelas vítimas do trauma que sobreviveram e o narra. De acordo com Seligmann-Silva (2008, p. 75)

o sobrevivente vive o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência. [...] o negacionismo é também perverso, porque toca no sentimento comum que afirma a impossibilidade de algo tão excepcional. O apagamento de locais e marcas das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior tende a se afirmar: não foi verdade. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75)

Na literatura pós-moderna, os personagens, na maioria das vezes, são repletos de inquietações, dúvidas e fragmentação. A personagem feminina, Laurinha, após o trauma, em muitas passagens da obra, se encerra em uma constante contemplação à janela de sua casa. No entanto, essa ação contemplativa representa seu dilema que a desequilibra e tira a personagem de seu “prumo” existencial.

- Nada do que você devia temer, nada do que eu devia ousar. Estou tomando uísque, só que com gelo importado da Irlanda do Morholt. Laurinha continua à janela, contemplando a neve que transforma em paineiras os carvalhos de Perceval.

Eu queria estar aqui, pensou Laurinha, quando a grama negra ficar verde, o bosque negro ficar amarelo de barba de velho e roxo de bungávia. Pé de criança no sereno da grama. O velho toma café na varanda. Desdobra o guardanapo e quase nunca desdobra o jornal, olhando as crianças. Eu queria ver aquele

primeiro raio de sol que entra na piscina dando um beijo nela como João fazia de manhã, antes da nossa prisão, rindo e montado em mim, dentro de mim, minha camisola empurradas até pescoço, “Acorda, soneca, que é hora de amar”. (CALLADO, 1982. p. 14-15)

A janela para Laurinha seria, possivelmente, um local de refúgio, onde a mantinha salva de sua dor. Na janela a personagem passa a regredir em suas memórias passadas, como um local seguro, que alivia os descontentamentos, trazendo paz e conforto. Essas memórias regressivas costumam serem lembranças boas e saudáveis, e são responsáveis pelo equilíbrio do indivíduo, aqui no caso de Laurinha

Quando Laurinha escancarou a janela a meia-luz opaca variava os verdes do jardim e marcava nas árvores o rosa-avermelhado dos gravatá em suas folhas escuras.

[...] apoia as mãos no peitoril da janela para recuar às sobras do quarto. [...]

[...] Laurinha deita os braços no peitoril da janela e neles repousa a cabeça, olhos fechados. (CALLADO, 1982. p. 65)

Laurinha sabia que espécie de socorro procurava, quando sentia – espreitando-a do vão da janela ou saindo de trás da poltrona – a imagem obscena de Salvador.

[...] Agora, aguardava os ruídos da casa do alemão filtrando-se na janela [...]. (CALLADO, p. 48, 1982)

Observe que a janela enquadra-se como local sublime que transmite tranquilidade e paz. É na janela que Laurinha se reencontra com o equilíbrio emocional, como uma fonte de luz para a escuridão que atormentava a sua mente. A escuridão e o silêncio remetia a imagem de Salvador, como este ainda estivesse a sua espreita.

Contudo, esse refúgio teve que ser fechado após outro golpe traumático, a morte de Amelinha, uma das crianças da casa do alemão, a qual Laurinha admirava seu jardim através de sua janela. Laurinha em seu momento de descanso avistara de sua janela o corpo de Amelinha afogada na piscina. O triste acontecimento resultou no fechamento da casa e no enterramento da piscina, como se com ela fosse junto à criança. Isso mexera muito com o emocional de Laurinha e a fez fechar também sua janela, e fechou-se junto também com o seu local mais prazeroso.

A casa tinha morrido com a menina. Com um golpe seco puxou a veneziana, rodou a maçaneta para fechar o trinco. Acendeu a luz de um abajur. Pelo menos, agora, tinha pressa de viajar para o Mato Grosso. E ate então a janela não se abrira mais. (CALLADO, 1982. p. 93-94)

A memória armazena fatos específicos ou não do passado, lembranças que compõem a formação da identidade de um indivíduo. No romance pós-moderno, ela é acionada de forma inesperada, sem linearidade. Laurinha é perturbada dia após dia por essas memórias que envolvem a imagem do seu agressor, Salvador, como neste trecho

O que é que morrera aquela madrugada na Rua da Relação? Laurinha sabia que espécie de socorro procurava, quando sentia - espreitando-a do vão da janela ou saindo de trás da poltrona – a imagem obscena de Salvador. Menina ainda, ao despertar nas garras de um pesadelo, ficava imóvel, sem sequer enxugar atesta

molhada de suor, esperando que na casa começassem os ruídos familiares.
(CALLADO, 1982, p. 48)

Os personagens trazidos na ficção de Callado (1982), em especial a personagem feminina Laurinha, representam com veemência casos de agressões que foram além da ruptura física, partirão para o psicológico dos envolvidos. Tal representação, só é possível diante do compromisso assumido pela Literatura engajada, uma vertente significativa para abrir espaço às vozes daqueles que foram marcados pela Ditadura Militar no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo traçamos um análise sobre a personagem Laurinha, na obra *Bar Don Juan*, vítima de violência durante o governo ditatorial vigente na década de 60. Dessa forma, constatamos que a personagem Laurinha, após sofrer uma terrível violência física, que impactou não somente na violação de seu corpo, mas também de sua mente, e isso é o que a leva a viver em constantes tentativas de reconectar-se com o mundo, procurando artifícios que a faça esquecer de suas dores e se manter em um equilíbrio mental.

Para personagem Laurinha, procurar um local seguro, um refúgio seria uma questão de sobrevivência. Assim o sofrimento de Laurinha, como personagem feminina, tende a ser o mais doloroso da revolução. As lembranças que se desejam lembrar são esquecidas, enquanto outras, que se desejam esquecer a todo custo permanecem vivas a ponto de trazer atormentações constantes no sujeito, assim, pelo viés da dor física e mental a personagem tenta se libertar do seu passado traumático.

As dores da lembrança a faz manter-se preza num passado de paz, e que, ao mesmo tempo, a mantém protegida da tortura que sofrera enquanto estava presa. Após a brutalidade do estupro na prisão, o que possibilita pensar que a condição de mulher prisioneira política tem marcas de trauma muito mais perversas.

REFERÊNCIAS

FILHO, Feliciano José Bezerra; SANTOS, Silavana Maria Pantoja dos. **Literatura e política: engajamento e cultura em tempos de repressão**. Fuespi: Teresina-PI. 2014.

MENDES, Algemira de Macêdo; SOUZA, Elio Ferreira de; Et al. **Literatura e cultura afro-brasileira e indígena**. Fuespi: Teresina-PI. 2013.

MENDES, Algemira de Macêdo. **Teoria literária**. Fuespi: Teresina-PI. 2010.

MENDES, Algemira de Macêdo; JESUS, Joselita Izabel de. **Literatura e Identidade**. Fuespi: Teresina-PI. 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o Trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro. Vol 20, n 1, p.65-82. 2008. FILHO, Feliciano José Bezerra; SANTOS, Silavana Maria Pantoja dos. **Literatura e política: engajamento e cultura em tempos de repressão**. Fuespi: Teresina-PI. 2014.

A VOZ DO SAMBA E A DONA DA VOZ: UM ESTUDO SOBRE O DISCURSO E A IMAGEM DO FEMININO NO SAMBA DE CHICO BUARQUE

Ângela da Silva Gomes POZ (IFF)¹

RESUMO

O samba é tido como o ritmo nacional por excelência. Neste ano em que se comemora o seu centenário, este trabalho se propõe a traçar um estudo sobre como são representados o discurso e a imagem do feminino no samba de Chico Buarque de Hollanda (1944 -), um dos maiores expoentes da música e da literatura contemporâneas brasileiras. Em sua obra lírica, Chico Buarque privilegia o samba, chegando a usar esse termo, por vezes, como sinônimo de sua música, e a intitular-se, no campo literário, como “um sambista que escreve livros” (apud ZAPPA, 2006). É também notório e incontestado o protagonismo que o feminino exerce em sua obra, sendo muitas de suas canções raros exemplos de composições poéticas em que um autor se expressa com tamanha sensibilidade ao dar voz e representatividade à mulher, abrangendo seus mais variados perfis e *performances*. Neste tempo em que o feminino anseia cada vez mais por ser ouvido e nem sempre encontra espaço para sua voz, a poesia do samba buarquiano possibilita-lhe retumbar, imensuravelmente, na denúncia das mazelas sociais, sobretudo da violência e silenciamentos que ainda são impostos ao ser feminino no exercício de sua autoafirmação. Para estudo analítico, abordamos Bakhtin Beauvoir (2009), Clark (1998), Fernandes (2013), Zappa (2011), entre outros.

Palavras-chave: Samba. Feminino. Discurso. Imagem. Buarque.

ABSTRACT

Samba is considered a national rhythm itself. This paper aims to make an analysis about how the female discourse and image are represented in Chico Buarque de Hollanda (1944 -), one of the greatest contemporary Brazilian music and literature, in this year when its centenary is celebrated. In his lyric work, Chico Buarque privileges the samba, even using this term as synonym of his music and to be entitled in the literary field as a samba-writer who writes books (apud ZAPPA, 2006). It is also notorious and unquestionable the protagonism that the feminine exerts in its work, being many of its songs rare examples of poetic compositions in which an author expresses with such a sensibility to give voice and representativeness to the woman, covering its most varied profiles and performances. In this time when the feminine yearns more and more to be heard and does not always find space for its voice, the poetry of the Buarquian samba makes it possible to echo, immeasurably, in the denunciation of the social ills, especially of the violence and silencings that are still imposed to the female being in the exercise of their self-assertion. For an analytical study, we approach Beauvoir (2009), Clark (1998), Fernandes (2013), Zappa (2011), among others.

Keywords: Samba. Feminine. Discourse. Image. Buarque.

Em cem anos de samba, cinquenta anos de mulher em Chico Buarque

O samba completa cem anos em 2016, de acordo com registros na Biblioteca Nacional. Ernesto dos Santos, mais conhecido como Donga, registrou, como samba, seu maxixe “Pelo telefone”, em 27 de novembro de 1916, embora a popularidade tenha vindo

¹ Mestra em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (Niterói/RJ) e Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Salgado de Oliveira (Campos dos Goytacazes/RJ); Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Instituto Federal Fluminense. E-mail: angela.poz@iff.edu.br

em 1917 – há controvérsias quanto a essa data, assim quanto à autoria da composição. “Samba, palavra tomada de empréstimo a línguas bantós do Congo e de Angola, viveu uma vida movimentada no português do Brasil” (FILHO, 2002, p. 9). Os cem anos dessa vida movimentada se constroem praticamente junto à história da República brasileira, e esse ritmo, com suas composições poéticas, sempre esteve muito ligado às mulheres. Foram elas as suas primeiras incentivadoras e ainda são suas maiores musas – salientamos que a concepção do samba acontece em um famoso terreiro de Candomblé daqueles tempos, a casa de Tia Ciata, no morro do Estácio, Rio de Janeiro, frequentada por grandes músicos da época.

Metade desse século de história tem em Chico Buarque de Hollanda (1944-) um de seus maiores compositores e porta-vozes. Desde o final do Estado Novo, em 1945, o samba passa a assumir liderança na música popular brasileira. Nessa trajetória, Chico Buarque cresce, com formação musical nos sambas de morro, no samba de Vila Isabel, ouvindo os grandes sambistas. Tendo uma vasta e variada obra, Chico declara: “O samba é a melhor expressão popular do homem brasileiro. A mais completa, me parece” (HOLLANDA, 2005, DVD). Considerando essa concepção do artista, neste trabalho, estudaremos seu samba como expressão que aponta as mazelas sociais que afligem a mulher, como se constrói esse discurso libertário em suas composições, associado à imagem feminina, em diferentes perfis e *performances*.

Diante do imenso universo do samba buarquiano, pinçamos algumas composições que demonstram o protagonismo da mulher nessa, que é a principal vertente de sua obra lírica. Para isso, primeiramente, traçaremos um breve painel sobre a essencialidade do ritmo na obra desse autor e a inserção da mulher como cerne dessa arte que o identifica. Enfocamos especialmente sambas da década de sessenta, período do golpe civil-militar no Brasil, quando o conservadorismo e o arbítrio impõem maior opressão aos marginalizados, especialmente o silenciamento à mulher, e como as personagens buarquianas emergem nesse cenário. Desde a primeira fase de sua obra, “a música é, em várias canções de Chico, uma atividade ‘destinada a romper o silêncio do cotidiano e fazer falar as verdades que os homens querem calar’” (FERNANDES, 2013, p. 10).

Em seguida, analisamos como Buarque defende a autonomia da sua voz e ao mesmo tempo a entrega à luta por aquilo que acredita: a independência da mulher, expandindo então sua obra a partir da década de setenta, quando se potencializa paralelamente ao samba e às questões de gênero. Chico eleva o samba, cujo berço é o morro, o subúrbio, o meio dos marginalizados e despossuídos. Conforme Meneses (2001), as composições buarquianas “tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social” e “os despossuídos têm voz e vez: sambistas, malandros, operários, pivetes, mulheres. Mulheres. O seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz” (p. 41).

Dentro dos limites de espaço que o presente trabalho nos permite, procuramos enfatizar que o samba – forte e imenso, completando cem anos – testemunha a história de nosso país, trazendo à tona a realidade dos excluídos, e nas mãos e voz de Chico Buarque, a mulher passa a ter voz – ora enunciando, ora enunciada – mas sempre veementemente rompendo o silêncio que a ela é imposto, há cem anos e ainda hoje.

A mulher na gênese do samba buarquiano

O samba é o gênero musical mais popular do Brasil, o mais conhecido no exterior e está associado, assim como o futebol e o carnaval, ao país. E Chico Buarque, desde a sua primeira composição, revela sua identificação com esse gênero, que marcará profundamente a sua obra. Zappa (2008) escreveu a esse respeito:

Quando compôs “Tem mais samba”, em 1964, canção feita de encomenda para o musical *Balanço de Orfeu*, e que ele assina como a primeira da carreira de compositor, Chico começa a fazer a síntese do que seria a sua obra: reatava os laços com o samba, sua primeira influência, trazia outras sonoridades da música brasileira, como a modinha, o choro, a marcha-rancho e as marchinhas, e temperava tudo com as lições da bossa nova. Ou seja, ele voltava para casa – o samba, paixão e inspiração primeiras... “Tem mais samba”, o marco zero, era um salto que abria caminho para a obra buarquiana que se seguiria (p. 58).

É o próprio Chico que, mesmo sendo compositor de canções de ritmos dos mais variados, além de dramaturgo, romancista e poeta; mesmo tendo uma formação intelectual sofisticada, tendo visão cosmopolita, faz questão de declarar publicamente sua identificação com o samba, como, numa entrevista, em 1994: “Outro dia, num jornal, um sujeito, para falar mal de mim, me chamou de sambista, como se fosse um insulto. E eu sou sambista. Quando eu morrer, quero que digam: ‘Morreu um sambista que escrevia livros’” (apud ZAPPA, 2006, p. 9) O samba vem de sua infância, traduzindo-se no seu fascínio pela estação Primeira de Mangueira, escola de samba que, inclusive, homenageou-o no Carnaval de 1998, quando sagrou-se campeã. “O samba chega à gente por caminhos longos, sem maiores explicações”, ele já dizia na apresentação do seu primeiro LP, *Chico Buarque de Holanda*, em 1966 (Idem).

Outrossim, desde suas primeiras composições, a obra buarquiana manifesta outra vertente que o identifica: conseguir entrar no universo feminino, sentir seus anseios, suas características peculiares. “Chico é também conhecido como o cantor da mulher” (FERNANDES, 2013, p.13). É notória a importância do espaço que ele concede à voz da mulher e o exercício de sua autoafirmação dentro de seu cancionário, que possui abrangência e conceito inquestionáveis.

Segundo Mikhail Bakhtin, dentro do discurso poético, “a palavra é o limite da cultura, cada ato cultural usa a palavra de modo diferente. O discurso poético não é a emanção de um Eu lírico individual e soberano” (apud CLARK, 1998, pp. 293-294). Ao representar o discurso do sujeito feminino em seu samba, Buarque confere voz à mulher, ele a prioriza. Com especial talento para criar o eu lírico feminino, ele representa a imagem e o pensamento da mulher nos contextos mais variados. Em outras vezes, quando o eu lírico é masculino, ele molda as personagens num discurso masculinizado, de modo a denunciar as mazelas da sociedade patriarcal.

Logo em suas primeiras composições, o eu lírico abre o espaço de seu samba para o discurso feminino, dando-lhe boas vindas, estabelecendo uma interação entre o samba e a mulher, de cuja presença depende a feitura poética, a composição. No samba “Benvinda” (1968), em que o sugestivo título é nome de mulher, o eu lírico anuncia de quem será o seu coração: “Dono do abandono e da tristeza/ Comunico oficialmente/ Que há lugar na

minha mesa/ [...] / Benvinda/ Que o meu pinho está chorando/ Que o meu samba está pedindo/ Que eu estou sozinho/ [...] / Benvinda no meu coração" (HOLLANDA, 2006, p. 166).

Antes dessa “comunicação oficial”, nos discos desde 1966, outras fortes personas femininas dominaram o discurso do samba, influenciando o seu meio: Em “Madalena foi pro mar” (1965), o eu lírico declara que ficou “a ver navios”, quando Madalena se foi, e, num discurso machista, pede a quem encontrá-la, que lhe peça pra voltar, “Que é preciso voltar já/ Pra cuidar dos nossos filhos” e que está disposto a não chorar, não maldizê-la depois de “tanto adeus de Madalena”, pois “Jesus manda perdoar”. Trata-se de um discurso de um eu lírico masculino fragilizado diante da partida da mulher, que “foi pro mar” – podendo ser a metáfora das muitas possibilidades na vida da mulher, cuja emancipação é condenada por ele, que a conceitua segundo as expectativas de gênero que se cristalizaram socialmente. Ele reage, conforme observa Beauvoir (2009):

Sim, as mulheres, em seu conjunto *são* hoje inferiores aos homens, isto é, sua situação oferece-lhes possibilidades menores: o problema consiste em saber se esse estado de coisas deve se perpetuar.

Muitos homens o desejam: nem todos se desarmaram ainda. A burguesia conservadora continua a ver na emancipação da mulher um perigo que lhe ameaça a moral e os interesses. Certos homens temem a concorrência feminina (p. 25).

Da mesma forma, em “A Rita” (1965), o eu lírico também masculino lamenta a partida da Rita, que, ao deixá-lo, ao arrancá-lo do peito, leva tudo: o assunto dele, no sorriso dela; junto dela, o que lhe era de direito; tudo que lha pertencia: retrato, trapo, prato, imagem de São Francisco, disco de Noel; não deixando nenhuma herança – nem dinheiro, porque não tinha; levando seus planos, seus enganos, sua juventude e até seu coração, mas que – “além de tudo/ Me deixou mudo/ Um violão”. Ou seja, “A Rita” é a alma do samba: sem a mulher, sem o samba. No entanto, o seu discurso aparentemente fragilizado é condenatório, porque à Rita cabia o papel de “musa” de seu trabalho, ela não “poderia” deixar esse estado, ela quebra as expectativas dele. Há nessa postura do eu lírico a revelação de que se sente ameaçado perante a decisão e tomada de atitude de Rita, mulher decidida, definida pelo artigo: “A” Rita.

Em “Com açúcar, com afeto” (1966), primeira canção em que dá voz à mulher na primeira pessoa, feita sob a encomenda de Nara Leão, a mulher é submissa – bem retratando a maior parte das mulheres na sociedade da época – e tolera, passiva, sofrimentos pela ausência do amado, ciente de suas traições e descaso, mas, no final, abre os braços pra ele, perdendo-o e sucumbindo aos seus encantos de “homem cansado”, que precisa dela. Nara gravou-a em 1967, e em seu disco “Chico Buarque – Vol. 2”, do mesmo ano, quem a gravou foi Jane. Na época, Chico não quis gravá-la “por motivos óbvios”, declarou. No entanto, se arrependeu, e na edição de fevereiro de 1981 da revista *Cláudia*, afirmou ao repórter Ivandel Godinho:

Hoje me arrependo, foi uma atitude machista [...] É que eu vejo a mulher muito marginalizada, assim como o operário. E a minha música fala de marginais o

tempo todo – e com simpatia. Eu não sou nenhum dos dois, mas na hora de criar me faço de mulher e de operário. Não vou dizer que sou feminista, mas acho que a minha música está aliada aos interesses das mulheres. [...] Tem gente que diz que eu fui mulher em outra encarnação. [...] Na verdade, o momento da criação é um grande mistério. Aliás, é um dos motivos por que não faço análise: acho que ia atrapalhar se mexesse nesse mistério (apud ZAPPA, 2011, p. 308).

Nessa perspectiva de pôr-se no lugar da mulher, “Com açúcar, com afeto” constituiu um marco em seu cancionário, provavelmente por encarnar essa mulher e seu sofrimento de maneira tão fiel e sensível. Mas além dos sambas já mencionados, antes de “Benvinda” houve outros, que representaram a imagem da mulher em diferentes perfis: “Ela e sua janela” (1966), que denota uma mulher sem nome que anseia por ser valorizada; a “Morena dos olhos d’água” (1966), cujo eu lírico, também masculino, chama pela morena para sair de seu sofrimento pelo homem que a deixou e aconchegar-se em seu “canto que ainda lhe implora”; o marcante “Quem te viu, quem te vê” (1966), em que o eu lírico masculino fala diretamente à mulher, reclamando por sua partida e o desespero do samba saindo a procurá-la, tal qual era antes de se transformar em princesa, para além da fantasia do carnaval. Nele, o samba é personificado e age em prol do amor do mestre-sala por sua cabrocha, que não mais faz parte de sua classe social. É uma direta alusão a uma sociedade de classes, em que quando um emerge, despreza seu companheiro, cujo trunfo, neste caso, é a permanência no lugar onde mora o samba – entre a gente mais simples, que, na pista do samba, se transforma em realeza – mas sempre marcado pela ausência da amada porta-bandeira; “Será que Cristina volta?” (1966), com uma voz masculina também lamentando por sua partida; “Januária” (1967), que mais uma vez remetendo à imagem da mulher que espera na janela, há um eu lírico que festeja seus encantos e lamenta o desencanto de ela não estar ciente de seu poder sedutor; “Ela desatinou” (1968) revela a imagem de uma mulher que encontra no mundo da fantasia (prorrogada do Carnaval) a evasão do seu mundo infeliz.

Em todos os exemplos supracitados, é possível perceber o protagonismo da mulher, que, mesmo sem a voz, tal como a Capitu machadiana, constitui o cabeça da situação, a força. Dessa maneira, Chico promove um encontro entre o samba e a mulher, uma conjunção perfeita, ao mesmo tempo em que denuncia as mazelas sociais, especialmente o silenciamento feminino. Em “Samba e amor” (1969), essa relação se apresenta de forma sensual e prazerosa, quando o eu lírico, diante da turbulência da cidade e do contexto em que vive (lembre-se aqui que tal samba é composto durante o exílio de Chico Buarque em Roma, mais uma vez reafirmando a mulher como bem-vinda companheira:

Eu faço samba e amor até mais tarde/ E tenho muito sono de manhã/ Escuto a correria da cidade, que arde/ E apressa o dia de amanhã/ [...] No colo da bem-vinda companheira/ No corpo do bendito violão/ Eu faço samba e amor a noite inteira/ Não tenho a quem prestar satisfação (HOLLANDA, 2006, p. 183).

Nesses versos temos uma voz masculina que revela o fazer amor e o fazer samba como um só ato erótico e prazeroso. Durante toda a noite e até mais tarde, ele se entrega a

essa paixão, no colo da mulher, no corpo do samba, que, afinal, se fundem em uma só fonte de deleite e inspiração, no contexto opressivo em que se encontra o eu lírico. Essa opressão também se nota no peso da rotina no antológico “Cotidiano” (1971), num círculo vicioso em que se encontra o eu lírico, muito pior se encontra a mulher – chamada de “ela”, limitada aos afazeres do lar e aos cuidados com o marido – o “eu”.

O dono da voz dá voz às donas

O título deste estudo faz alusão à canção “A voz do dono e o dono da voz”, composta por Chico Buarque, em 1981, logo após a quebra de contrato com a gravadora Philips/Polygram, selo pelo qual foram lançados todos os seus trabalhos nos anos 70 e 80. O compositor se opõe à visão econômica do disco como mercadoria, considerado um bem lucrativo pela indústria cultural. Nessa canção, ele “descreve ironicamente a difícil relação do criador diante do domínio político e econômico da indústria fonográfica, com seu poder de planejar, produzir e veicular publicamente o que vai ser ouvido pelo público consumidor. [...] Uma visão fordista centrada na engrenagem artista/público [...]” (FERNANDES, 2004, pp. 265-267). Chico vence e sua voz se fortalece, e consigo a do samba e a das mulheres.

A década de 1970 foi a década do samba. Grandes sambistas, novos e da velha guarda, ganham notoriedade e gravam seus primeiros discos. Foi nessa mesma época que o problema da mulher explodiu na opinião pública brasileira. “Todos os *media*: televisão, revistas, jornais, a grande imprensa, envolvem-se no debate do feminismo, geralmente, assumindo as posições conservadoras importadas dos países dominantes [...]” (MURARO, 1983, p.14). Em favor da autoafirmação feminina, Chico segue coerente com esse discurso, ratificando-o em sua arte:

Nos anos 70 a mulher deu um salto incrível em direção a sua própria liberdade. Quando a Nara me pediu uma canção em 66, era da mulher submissa, não é à toa. Mais tarde a mulher começou a sair e vieram os movimentos feministas etc. Mas eu acho que essas canções são mais consequência do meu trabalho pra teatro, onde por algum motivo as mulheres sempre foram muito fortes. [...] As mulheres são muito fortes nesse meu trabalho pra teatro. E eu compus para essas personagens femininas. Então era natural que as canções refletissem essa força da mulher, da mulher independente” (apud LEITE, 1989, acesso em 15/06/2016).

E essa variada criação de diferentes perfis e *performances* femininos faz ecoar a voz da mulher no universo teatral e na imensidão do samba, enfrentando valores patriarcais. “É inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, assim como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, desta maneira, a negatividade da sociedade” (MENESES, 2001, p.41). Se o samba ganha oficialmente o *status* de linguagem musical nacional numa época em que eclode a luta da mulher por seus direitos, Chico, ao fazer das mulheres donas da voz em seu samba, concede-lhes a imensidão que sempre conferiu ao samba, como revela nos versos de “Olê Olá” (1965): “Não chore ainda não/ Que eu tenho a impressão/ Que o samba vem aí/ E um samba tão imenso/ Que eu às vezes penso/ Que o próprio tempo vai parar pra ouvir”.

No imenso samba buarquiano, como já mencionamos na primeira parte deste estudo, o discurso feminino se compõe ora com o eu lírico sendo mulher, ora sendo homem, enunciando a *performance* da voz que o anuncia e o contexto social em que está inserido, conforme afirma Bakhtin: o “Discurso não reflete uma situação, ele é uma situação. Ele é uma enunciação que torna possível considerar a performance da voz que o anuncia e o contexto social em que é anunciado” (1998, p. 225). Tomemos como exemplo o samba “Feijoada completa”(1977), em que Chico, aproveitando o clima de volta de muitos exilados, propõe uma festa bem à brasileira:

Mulher/ Você vai gostar/ Tô levando uns amigos pra conversar/ Eles vão com uma fome que nem me contem/ Eles vão com uma sede de anteontem/ Salta cerveja estupidamente gelada prum batalhão/ E vamos botar água no feijão// Mulher? Não vá se afobar/ Não têm que pôr a mesa nem dar lugar/ Ponha os pratos no chão, e o chão tá posto/ E prepare as linguiças pro tira-gosto/ Uca, açúcar, cumbuca de gelo, limão/ E vamos botar água no feijão//Mulher/ Você vai fritar/ Um montão de torresmo pra acompanhar/ Arroz branco, farofa e a malagueta/ A laranja-bahia ou da seleta/ Joga o paio, carne seca, toucinho no caldeirão/ E vamos botar água no feijão// Mulher/ Depois de salgar/ Faça um bom refogado, que é pra engrossar/ Aproveite a gordura da frigideira/ Pra melhor temperar a couve mineira/ Diz que tá dura, pendura a fatura no nosso irmão/ E vamos botar água no feijão (HOLLANDA, 2006, p. 245).

A letra desse samba é o que se pode chamar de banquete popular. O refrão expressa a recepção de amigos em casa, mesmo sem prévio aviso. A letra prenuncia a anistia política e a volta do estado de direito, quando muitos exilados e, sobretudo, o povo marginalizado eram esperados nessa festa (HOMEM, 2009, p. 159). Aqui observamos a postura machista do eu lírico. Logo nos primeiros versos, já se percebe a ironia: “Você vai gostar”. Salvo algumas exceções, geralmente as mulheres não se agradam muito em ver a casa na maior farra, cheia de amigos do marido, a quem ele dispensa toda a atenção. Também, geralmente, quando a mulher vai receber alguém em casa, principalmente muita gente para refeição, gosta de se preparar com antecedência e não de receber a notícia em cima da hora. Note-se que ela não é chamada pelo nome, ou por “amor” ou “querida”, mas por “mulher”, como se essa condição lhe impusesse o dever de cozinhar e servir a um “batalhão” masculino, faminto e sedento. Esse samba, a priori, pode despertar em algumas leitoras, certa indignação por parecer sexista, mas se analisarmos dialogicamente, conseguiremos perceber a presença da ironia nas entrelinhas e enxergar um compositor que – baseando-nos no conjunto de sua obra – cria um eu lírico machista, que dita ordens à interlocutora, para chamar a atenção à condição servil da mulher, tal como o autor Machado de Assis e a personagem Brás Cubas, há o discurso arbitrário do enunciador no mundo ficcional denunciado pelo autor, no mundo real. Segundo Bakhtin (1988),

a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (apud FIORIN, 2016, p. 21).

Dessa forma, podemos perceber que o discurso do eu lírico machista, de acordo com o seu contexto social, impondo à mulher submissão e silêncio, opõe-se ao discurso de afirmação e independência femininas então crescente, defendido pelo autor Chico Buarque.

Convém ressaltar também o dialogismo que se explicita no discurso do eu lírico do samba “Deixe a menina” (1980) – um homem de ideias progressistas, que se dirige a um interlocutor de postura conservadora. Nessa composição, cujo contexto também reflete a situação político-social do Brasil na época, a imagem da mulher aparece como alguém disposta a romper barreiras. Afigura-se como fio condutor da narrativa, no entanto, como no samba analisado anteriormente, não se pronuncia. Todavia comunica-se através da ação persistente diante da opressão do marido:

Não é por estar em sua presença/ Meu prezado rapaz/ Mas você vai mal/
Mas vai mal demais/ São dez horas, o samba tá quente/ Deixe a morena
contente/ Deixe a menina sambar em paz// Eu não queria jogar confete/
Mas tenho que dizer/ Cê tá de lascar/ Cê tá de doer/ E se vai continuar
enrustido/ Com essa cara de marido/ A moça é capaz de se aborrecer//
Por trás de um homem triste/ Há sempre uma mulher feliz/ E atrás dessa
mulher/ Mil homens, sempre tão gentis/ Por isso, para o seu bem/ Ou
tire ela da cabeça/ Ou mereça a moça que você tem// Não sei se é pra
ficar exultante/ Meu querido rapaz/ Mas aqui ninguém/ O aguenta mais/
São três horas, o samba tá quente/ Deixe a morena contente/ Deixe a
menina sambar em paz// Não é por estar em sua presença/ Meu prezado
rapaz/ Mas você vai mal/ Mas vai mal demais/ São seis horas, o samba tá
quente/ Deixe a morena contente/ Deixe a menina sambar em paz
(HOLLANDA, 2006, p. 297).

Nessa composição, as ações ocorrem no ambiente específico do samba. Durante a noite inteira, numa roda de samba, a “menina” está disposta a se “divertir” e o interlocutor com a “cara de marido” não se conforma. A partir dessa postura machista, se elabora o discurso daqueles que não o aguentam mais e do próprio eu lírico que o aconselha a deixar a menina em paz, ou seja, no ambiente do samba buarquiano, a mulher encontra espaço para sua autoafirmação.

Em “O meu guri” (1981), o eu lírico é feminino. Trata-se de uma mulher desamparada, condição muitas vezes mascarada na condição de mãe. A protagonista é mãe de um marginal, que desconhece a real natureza do “batente” do seu filho. Ela narra a trajetória do guri, que disse “que chegava lá” e, ainda menor, estampa o jornal, tendo provavelmente sido assassinado. A atualidade e a força poética desse samba impressionam. Trata-se do relato de uma mãe que em iminência de sofrer a dor maior – saber da morte do filho – refere-se ao mesmo cheia de orgulho, trazendo à tona “a questão da impossibilidade de consciência e da ingenuidade, fruto da alienação humana” (MENESES, 2001, p. 63).

Poderíamos nos debruçar sobre o samba eternizado na voz e *performance* de Clara Nunes, “Morena de Angola”(1980) e a força dessa mulher, decantada pelo eu lírico que a observa, exaltando suas habilidades de “Camarada do MPLA” que “faz requebrar a sentinela; precisaríamos de estender esse estudo de modo a esquadriñar cada samba, desse repertório tão rico, pois como comenta Ortolan (2012):

É instigante e até “assombrosa” a sensibilidade de Chico Buarque em representar aquilo que não vivenciou, assumindo tão eficazmente a voz da mulher. Isso tudo fez com que se criasse em torno do artista carioca uma louvação no que diz respeito ao tratamento que ele dá ao universo feminino (pp. 61-62).

Entre muitos sambas que aqui não pudemos contemplar, não podemos deixar de citar “De volta ao samba” (1993), uma verdadeira declaração de amor ao samba, como a uma mulher, após um tempo de afastamento. Nas últimas décadas, Chico intercala períodos entre a música e a literatura – e numa dessas voltas, esse samba é composto. Versos como “Pensou que eu não vinha mais, pensou/ Cansou de esperar por mim” lembram as mulheres de outros sambas a esperar na janela; “Fechou o tempo, o salão fechou/ Mas eu entro mesmo assim” remetem à garra, a força que atrai o artista de volta ao samba, assim como deve ser a garra e a persistência de quem luta por seu lugar; “Quem vibrou nas minhas mãos/ Não vai me largar assim”, versos de amor visceral ao samba, ao qual o eu lírico, como ajoelhado aos pés de sua senhora, pede-lhe para ser “pela última vez o seu compositor” e entrega-lhe o trunfo final. Ainda lembrando que “Quando o silêncio me abraçar”, “Você sambará por mim”, assim como o samba fala pelas mulheres silenciadas. A poesia pulsa em cada metáfora desse samba.

E, finalmente, “Dura na queda (Ela desatinou nº 2)”, de 2000, em que a mulher samba pela vida, apesar de todas as dificuldades que enfrenta. Sendo valente, ela “bebe veneno” e “morre de rir”, porque “A flor também é/ Ferida aberta/ E não se vê chorar”. Desde o limiar deste novo milênio e sempre, Buarque continua a exaltar a imagem e o discurso da mulher.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CLARK, Katerina. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERNANDES, Rinaldo de. (org.). **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: Leya, 2013.

_____. (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FILHO, Arthur Loureiro de Oliveira. **Pioneiros do samba** – depoimentos de: Bicho Novo, Carlos Cachça, Ismael Silva. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2.ed. – São Paulo: Contexto, 2016.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Estação derradeira**. BMG DVD, 2005.

_____. **Tantas palavras: Chico Buarque**: projeto gráfico de João Batista da Costa Aguiar/ Todas as letras e reportagem biográfica de Humberto Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOMEM, Homero. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

LEITE, Geraldo. **Semana Chico Buarque**. Rádio Eldorado, 1989. Disponível em: <http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico - Textos Acesso em: 15/06/2016.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque**. 2. ed. – Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.

MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da mulher brasileira**: corpo e classe social no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1983.

ORTOLAN, Leandro Henrique. **O que não tem limite**: o erotismo na poesia de Chico Buarque. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Cancioneiro Chico Buarque, volume 1**: Biografia. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008.

_____. **Cidade submersa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

SUBMUNDO E SUBVERSÃO NA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA DE DIANE DI PRIMA

Maria Clara Dunck SANTOS¹

RESUMO

A geração *beat* encontrou seus lugares de representação no submundo urbano e nas viagens sem destino. O estilo de vida *underground* adotado pelos jovens chamados *beatniks* desafiou o *american way of life* imposto pelo *establishment*, que foi modelado por uma economia forte consequente da dominação norte-americana na Segunda Guerra Mundial. É nesse contexto que coexistiram a arte e o comportamento transgressor de Diane di Prima, o que resultou numa literatura que se tornou um importante documento sobre mulheres que desconstruíram padrões de gênero e construíram identidades a partir de vivências migrantes e subversivas. A escritora Diane di Prima nasceu no bairro do Brooklyn, em Nova York, na década de 1930 e é considerada a escritora mais atuante da geração *beat*, mas sua participação foi negligenciada, assim como a de outras mulheres, por questões de gênero. A partir da leitura da autobiografia *Memórias de uma beatnik* (1998), de Diane di Prima, este trabalho apresenta as impressões iniciais de uma pesquisa que pretende analisar a importância dos lugares marginalizados frequentados pela escritora, a fim de entender de que forma suas idiosincrasias contribuíram para os movimentos de emancipação das mulheres. Também se pretende auxiliar na revisão histórica da produção intelectual e artística feminina, que foi silenciada tanto pela cultura dominante quanto dentro do próprio movimento contracultural, ambos regidos pelo patriarcalismo.

Palavras-chave: Geração *beat*; Diane di Prima; autobiografia; estudos de gênero; espaço.

ABSTRACT

The Beat Generation found its representation places in the urban underworld and in journeys without destination. The underground lifestyle adopted by the so-called Beatniks challenged the American way of life, which was shaped by a strong economy that resulted from US domination in World War II. It is in this context that the art and transgressive behavior of Diane di Prima coexisted, resulting in a literature that has become an important document on women who deconstructed gender patterns and constructed identities from migrant and subversive experiences. Diane di Prima was born in Brooklyn, New York in the 1930s and is considered the most active female writer of the Beat generation, but her participation, as well as that of other women, has been neglected because of gender issues. Starting from Diane di Prima's autobiography *Memoirs of a beatnik* (1969), this paper presents the initial impressions of a research that seeks to analyze the importance of the marginalized places attended by the writer, in order to understand how their idiosyncrasies contributed for the emancipation movements of women. It is also intended to assist in the historical revision of female intellectual and artistic production, which has been silenced both by the dominant culture and the countercultural movement itself, both governed by patriarchalism.

Keywords: Beat Generation; Diane di Prima; autobiography; Gender studies, space.

No livro *A guerra não tem rosto de mulher*, Svetlana Aleksievich (2016) promove uma discussão sobre o ponto de vista canônico da história da humanidade a partir do registro de relatos que descortinam a participação das mulheres no advento da Segunda Guerra Mundial. De acordo com suas investigações, as versões históricas sempre partiram dos homens, enquanto às mulheres coube o silêncio:

¹ Mestre em Literatura, mdunck@gmail.com.

Já aconteceram milhares de guerras – pequenas e grandes, famosas e desconhecidas. E o que se escreveu sobre elas é ainda mais numeroso. Mas... Foi escrito por homens e sobre homens, isso ficou claro na hora. Tudo o que sabemos de guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras “masculinas”. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra “feminina”, mas a “masculina”. (ALEKSIÉVICH, 2016, p. 12).

Em 1949, bem antes do trabalho de reescrita histórica de Aleksievich, Simone de Beauvoir escreveu *O segundo sexo*, um extenso ensaio que problematiza a onipresença das categorias de sexo na organização e estruturação da sociedade. Ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, a filósofa francesa estabelece que nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define “a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade. É o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualifica de feminino” (BEAUVOIR, 2016b, p. 11).

A partir da apreensão singular da dinâmica sexuada das relações sociais, esclarecida por Beauvoir (2016a, 2016b), emergiu uma movimentação intelectual que buscou desmistificar a tradição científica falocêntrica que excluiu as mulheres da produção, registra a socióloga Francine Descarries (2000). E especialmente a partir dos anos 1970, o revisionismo feminista promoveu um resgate da presença das mulheres enquanto produtoras e sujeitos do conhecimento. A historiadora Bonnie Smith (2003), por exemplo, demonstrou como já no século 19 as mulheres se dedicaram à prática histórica, ampliando as discussões sobre os grupos marginalizados pelo relato histórico, entre eles, as mulheres.

Ainda sobre o contexto da Segunda Guerra Mundial, a revisão histórica feminista corrobora Aleksievich (2016), ao reconhecer que a participação das mulheres foi além da registrada pelo cânone, principalmente quando se analisam seus impactos nos arranjos da pós-modernidade. Segundo Fredric Jameson (2004, 2006), o pós-modernismo, como dominante cultural do segundo pós-guerra, compreende uma série de características próprias, dentre elas o surgimento de novos aspectos formais na cultura, em virtude de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica.

De fato, do fim da Segunda Guerra à crise do Petróleo, em 1973, a economia capitalista passou por um processo de expansão. Os Estados Unidos, país que mais lucrou com o conflito, assumiram o controle do mundo capitalista defendendo a mentalidade burguesa do *american way of life*. Esse estilo de vida, baseado no consumismo desenfreado e na expressão de um *ethos* nacionalista, influenciou o comportamento dos norte-americanos no século 16 e foi amplamente reafirmado na Guerra Fria. Além disso, o *boom* da economia norte-americana ultrapassou a força de trabalho disponível e as mulheres começaram a preencher vagas que antes eram destinadas aos homens. Segundo Gail Collins (2009), na década de 1960, dois terços de todos os novos postos de trabalho foram ocupados por mulheres.

A expectativa de atingir o padrão de vida da classe média também levou as mulheres a trabalharem fora de casa a fim de aumentar a renda, mas isso não significou necessariamente uma melhora da qualidade de vida. Condenadas a trabalhar em escritórios

e ambientes administrativos de baixa remuneração, elas recebiam menos que os homens, tinham pouquíssimas chances de ascender na carreira e não possuíam direitos básicos, como a licença maternidade. Também não tinham direitos legais sobre seus ganhos ou de seu marido. Cabia ao homem decidir o que seria feito com ambas as rendas.

Em 1962, Betty Friedan registrou em *A mística feminina* a situação das mulheres da classe média norte-americana: frustradas por terem seus diplomas de ensino superior engavetados nas mobílias que elas já estavam cansadas de polir ou juntando poeira sobre suas escrivaninhas de secretária. A jornada dupla de trabalho das norte-americanas, dentro e fora de casa, acumulava uma média de 55 horas por semana, muito acima da que os homens cumpriam, já que eles não dividiam com suas esposas os deveres domésticos e a criação dos filhos. As mulheres da época estavam insatisfeitas, frustradas. O “mal” que as cometeria Friedan (1971) chamou de “mística feminina”.

O problema não pode ser compreendido nos termos geralmente aceitos pelos cientistas ao estudarem a mulher, pelos médicos ao tratarem dela, pelos conselheiros que as orientam e os escritores que escrevem a seu respeito. A mulher que sofre deste mal, e em cujo íntimo ferve a insatisfação, passou a vida inteira procurando realizar seu papel feminino. Não seguiu uma carreira (embora as que o façam talvez tenham outros problemas); sua maior ambição era casar e ter filhos. Para as mais velhas, produtos da classe média, nenhum outro sonho seria possível. As de quarenta ou cinquenta anos, que quando jovens haviam feito outros planos e a eles renunciado, atiraram-se alegremente na vida de donas-de-casa. Para as mais moças, que deixaram o ginásio ou a faculdade para casar, ou passar algum tempo num emprego sem interesse, este era o único caminho. Eram todas muito “femininas” na acepção comum da palavra, e ainda assim sofriam do mal. (FRIEDAN, 1971, p. 27).

Somam-se à condição inferior da mão de obra feminina os ideais conservadores do *american way of life*, que contribuíram para retroceder liberdades e autonomias que as mulheres já haviam conquistado durante a ausência de seus maridos na Segunda Guerra. Collins (2009) lembra que durante o conflito as mulheres trabalharam em fábricas de munição, pilotaram aviões, gerenciaram hospitais, foram espiãs e construíram barcos e tanques de guerra. A famosa ilustração da mulher de lenço na cabeça e uniforme, que arregança as mangas, mostra o bíceps e diz “We Can Do It” simboliza o incentivo que as norte-americanas receberam para assumir o trabalho extradoméstico durante a Guerra.

Porém, depois de cumprida a missão de manter o equilíbrio econômico dos Estados Unidos, o trabalho das mulheres já não era mais considerado essencial, e a política mudou radicalmente. Novamente por meio da propaganda, o Estado tratou de convencer a população de que a emancipação feminina não tinha nada de “feminina”, vendendo, então, a imagem de uma mulher domesticada e sexualizada, representada dessa vez pelas ilustrações das *pin-ups*: mulheres voluptuosas, com expressões angelicais, geralmente ambientadas cozinhando ou limpando a casa.

A publicidade foi uma grande aliada da elite política norte-americana para garantir uma inabalável confiança entre Estado e povo. E nesse pacote era vendida a ideia de que as mulheres deveriam permanecer subalternas aos homens, dedicando-se ao lar ou que tivessem orgulho de serem meras decorações nos escritórios, onde deveriam estar sempre

atraentes para patrões e clientes. A elas restava se distraírem com a infinidade de utensílios domésticos e outros bens de consumo que estavam sendo reproduzidos em escalas cada vez maiores para fomentar o consumismo.

Mas algumas mulheres não se contentaram com seus destinos demarcados e limitados pela casa ou pelo escritório. Influenciadas pela onda contracultural que crescia na proporção em que o *establishment* ficava cada vez mais repressivo, essas mulheres encontraram em grupos marginalizados uma forma de fugir do destino aprisionante.

Geração *beat*

Por volta da década de 1940, Paris passou a ser considerada a tradicional casa da boemia, em sua maioria constituída por estudantes de classe média que se consideravam existencialistas, discípulos das filosofias de Jean-Paul Sartre e Albert Camus e se posicionando contra qualquer tipo de violência. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, comitês antibombas foram estruturados em todo o país, os quais a força policial repreendia violentamente. Segundo Jeff Nuttall (1970), o movimento antibombas possuía uma característica interessante que mais tarde se tornou reveladora: era constituído por artistas, e não por políticos.

A boemia existencialista trouxe aos norte-americanos uma importante consciência política, que mais tarde se refletiu na arte. Jovens passaram a se reunir e compor um cenário artístico fora dos grandes eventos culturais da época, ocasião em que surgiu a chamada geração *beat*: uma fraternidade composta por pessoas inconformadas politicamente e interessadas em literatura.

A geração *beat* teria começado por volta de 1943 no apartamento da estudante de arte Edith Parker, na 118th Street, em Nova York. Nessa época, a boemia nova-iorquina fervilhava ao som do *jazz* e do *bebop*, ritmos musicais que tiraram os jovens da segurança de suas casas e os levaram para as casas noturnas que se proliferaram com o fim da Lei Seca.

Pelo que sabíamos, éramos apenas um pequeno grupo – talvez quarenta ou cinquenta na cidade – que sabia o que sabíamos: que corria por aí de calça Levis e camisa de trabalho, fazia arte, fumava baseado, curti o novo jazz e falava uma versão bastarda da linguagem negra. Nossa suposição era que houvesse outros cinquenta morando em São Francisco, e talvez mais cem espalhados pelo país: Chicago, Nova Orleans etc. Mas nosso isolamento era total e impenetrável, e nem sequer tentávamos nos comunicar com esse punhado de colegas. Nossa principal preocupação era manter a integridade (muito tempo e energia eram voltados para a definição do conceito de “se vender”) e ser cool: um corte e uma definição limpos e fortes no meio da indiferença assustadora e do sentimentalismo à nossa volta – “a mídia sensacionalista”. Recorríamos uns aos outros para consolo, para elogios, para amor, e afastávamos o resto do mundo. (DI PRIMA, 2013, p. 195).

De fato, os *beats* fugiram dos seus bairros de classe média para se instalar em bairros periféricos, onde estavam classes sociais marginalizadas, como negros, imigrantes, prostitutas e transexuais. A geração *beat* atravessou aproximadamente duas décadas sobrevivendo nos guetos e submundos das ruas de Nova York, até chegar aos anos 1960

alcançando uma extraordinária fama, transformando seus artistas em ídolos. Mas na lista dos artistas mais conhecidos não constavam mulheres.

Diane di Prima

As mulheres tiveram um papel primordial na Contracultura, seja pela arte contestadora que produziram, pelo comportamento transgressor ou pelas articulações feministas, dentro ou fora da militância. Mas, para elas, a repressão do Estado e o policiamento social eram mais implacáveis, consequência do contexto extremamente machista em que viviam.

Havia mulheres, elas estavam lá. Eu as conheci. Suas famílias as colocavam em sanatórios, e elas recebiam choques elétricos. Na década de 50, se você fosse homem você poderia ser um rebelde, mas se você fosse mulher, sua família poderia trancá-la. Houve muitos casos assim, eu os presenciei, e algum dia alguém ainda vai escrever sobre isso. (CORSO, 1994 apud KNIGHT, 1996, p. s.n., tradução minha).

Diane di Prima é uma das mulheres negligenciadas da geração *beat*, apesar de ser a mais conhecida entre as escritoras *beats*. É mais popular pela sua poesia, mas o lançamento da autobiografia *Memórias de uma beatnikem*, em 1998, contribuiu para que a literatura *beat* produzida por mulheres saísse do ostracismo editorial. O romance foi recebido pelo público como uma leitura erótica que mostrava os bastidores de um estilo de vida alternativo. De fato, a obra é um importante documento sobre uma mulher que desconstruiu padrões de gênero e construiu uma identidade a partir de vivências migrantes e subversivas. Ainda na adolescência, di Prima abandonou a faculdade e a casa dos pais para se lançar à vida de poeta, quando viveu com poucos recursos financeiros e se aventurou por lugares marginalizados de Nova York.

Eu estava sentada no Swing Rendezvous, um bar gay administrado pela máfia, com uma amiga do colegial, Susan O'Reilley. Nós duas tínhamos deixado nossas respectivas faculdades semanas antes e estávamos morando em condições precárias na casa dos nossos pais, procurando emprego e apartamento, e buscando refúgio à noite dos pais furiosos, da polícia a que eles haviam recorrido mais de uma vez e do mundo ameaçador como um todo. Esse "bar" nos parecia seguro [...]. O swing era um refúgio porque era um lugar proibido, um ponto de encontro para foras da lei. (DI PRIMA, 2013, p. 22).

Diane di Prima também narra suas vivências a partir do estilo de vida alternativo que a levou a ser tornar uma escritora *beat*. Ela analisa como ser mulher na sua época estava associado a conviver com uma série de regras, silenciamentos e limitações de gênero. Nesse processo, a escritora registra as situações e escolhas que contribuíram para a formação da sua identidade de artista e, antes de tudo, como uma mulher inserida num contexto de supremacia masculina.

Eu via esses caras, eu e os outros, como artistas simplesmente. Todo o esforço era pelo Trabalho, e eu os amava por isso. Eu os amava pelo seu melhor, e além do seu melhor como grandes companheiros da Estrada. Minha escolha: ignorar sua supremacia, sua eterna necessidade de estarem certos. Ou eu levava isso como algo sem importância. Uma menor parte dos seus Atos. [...] Amava-os ainda. Queridos amigos e companheiros da arte sagrada – a sagrada tarefa de empurrar o contêiner: até que distância ele irá, a língua, a forma, a mente? As possibilidades inseridas no sonho? Como a teoria da bolha da física. Até onde irá sem quebrar, isso o que somos? O quanto conseguimos esticar o corpo, esticar o espírito? Com drogas, com arte, com visão, sexo ou amor. Com risco à nossa própria saúde, além da rima ou razão. (DI PRIMA, 2001, p. 107-108, apud De LIMAS, 2016).

Em suas autobiografias, Diane di Prima narra sua trajetória de vida extremamente marcada pela recusa em se adaptar a um estilo de vida regido pela supremacia masculina da irmandade *beat* e do *establishment*. É uma das principais características de suas escolhas contraculturais se refere ao lugar de pertencimento. A escritora, assim como os outros *beats*, abandonou a casa de seus pais para se lançar a uma vida migrante. No caso das escritoras, como Hettie Jones, Joyce Johnson e Bonnie Bremser, elas saíram do ambiente doméstico que era destinado à mulher para frequentar os submundos urbanos.

Quando desci do ônibus na 40th Street com a Eight Avenue, foi como chegar a um porto estrangeiro. A cidade, tropical e fumegante, ressoava música [...]. A noite estava carregada de violência e luxúria, e os homens pequenos e obscuros espreitavam suavemente. Estava há um universo de distância do mundo de batatas cozidas e obras nas estradas que eu deixava há apenas uma hora e meia e, no entanto, era o mesmo mundo, extremamente o mesmo – só que amontoado e visto no escuro. [...] Passei os dias seguintes reconhecendo a cena. A cidade estava muito cheia. Simplesmente não havia apartamentos disponíveis, e, em vez de me incomodar, passei a dormir no parque. (DI PRIMA, 2013, p. 131).

Submundo e subversão

A geração *beat* encontrou seus espaços de representação em lugares marginalizados. Jovens saíram do conforto das casas de seus pais da classe média para habitar pensões, cortiços, dormir nas ruas ou se aventurar nas estradas. Os artistas contraculturais eram considerados marginais e uma forte ameaça à sociedade, chegando a ter suas obras censuradas e serem presos por pornografia e vadiagem. E foi justamente nesse contexto que coexistiram a arte e o comportamento transgressor de Diane di Prima. Mas vale lembrar que as escritoras *beats*, ao abandonarem o conforto da casa de seus pais para se rebelarem contra as regras impostas às mulheres, depararam-se com outra condição limitadora: a convivência em um movimento de origem contestadora, mas patriarcal. Como lembra Mendonça (2016, s. p.):

Memórias de uma beatnik descreve uma estranha aventura sexual que inclui Ginsberg e Kerouac, entre outros. Isso contrasta com o tom moralista e opressor da sociedade em que vivia e do patriarcado cultural – que permanece ainda hoje

(mesmo a escrita Beat, predominantemente masculina, não foi capaz de questionar o lugar de opressão em que viviam aquelas jovens).

As mulheres da geração *beat* estavam nas rodas de discussões e de toda a agitação intelectual do momento, sendo responsáveis por anunciar o segundo momento da história do feminismo. Isso se se levar em conta a teoria de Maggie Humm (1990), ao defender que o movimento feminista pode ser dividido em três ondas: a que se inicia nos séculos XIX e XX; outra, nas décadas de 1960 e 1970; e a que se legitima na década de 1990 até a atualidade. As mulheres beats foram feitas da mesma matéria-prima que os homens: coragem, raiva, alto risco, inteligência, inquietude e irregularidades. Elas arriscaram, cometeram erros, fizeram poesia, amaram e fizeram história (KNIGHT, 1996, s. n., tradução minha).

É preciso reconhecer que o movimento *beatnik*, além de receber as mulheres, também acolheu e – muito mais que isso – tomou partido de diversos tipos sociais inferiorizados pela grande parcela da sociedade, como minorias étnicas, boêmios, *hippies*, homossexuais etc. Mas, na prática, foram poucas as escritoras que tiveram um espaço na geração *beat*. Não à toa Bueno e Goes (1984, p. 34) consideram a fraternidade *beat* um “verdadeiro Clube do Bolinha”. Na literatura *beat*, personagens femininas são inferiorizadas, estigmatizadas ou servem apenas como alegorias em meio a conversas filosóficas regadas a muito álcool e jazz.

Durante muito tempo a crítica encarou as escritoras *beats* apenas como esposas, amantes, namoradas, amigas ou até mesmo só são citadas como *groupies* dos escritores. Com um trabalho mais atento, estudiosos como Brenda Knight (1996) investigam a literatura das escritoras *beats* Edie Parker Kerouac, Joan Burroughs, Anne Waldman, Denise Levertov, Joanna McClure, Helen Adam, Jane Bowles, Madeline Gleason, Josephine Miles, Eileen Kaufman e Elise Cowen. Já Johnson e Grace (2002) lembram de Joanne Kyger, Janine Pommy Vegas e Anne Waldman. E Lee (1996), em uma coletânea, destaca, dentre vários poetas, as poetisas Carolyn Cassady e Bonnie Bremser.

Em uma entrevista de 1980, Diane di Prima revela as dificuldades de ser mulher até dentro de um movimento que buscava contrapor a tradição e reflete sobre a relação entre mulher e literatura a partir da sua convivência com os escritores.

Em 1957, ela [Diane di Prima] estava vivendo em Greenwich Village, onde se encontrou com pioneiros *beats*, como Jack Kerouac e Allen Ginsberg, e começou a participar da expoente cena literária local. Ela estava focada em aprender com os escritores que ela respeitava – a maioria deles era homens numa época em que as mulheres foram impedidas de alcançar a verdadeira liberdade artística. “Por maiores que sejam sua visão e inspiração, você precisa saber as técnicas do ofício”, ela refletiu em uma entrevista na década de 1980. “Elas são passadas de pessoa para pessoa, e o homem naturalmente as passou para outros homens. Acho que fui uma das primeiras mulheres a romper isso”. (SIMKINS, 2015, s. n., tradução minha).

O monopólio artístico dos homens já havia sido denunciado em 1932 por Virginia Woolf (2014) em seu ensaio *Um teto todo seu*. Relegadas ao espaço da casa ou não tendo autonomia sobre suas finanças, as mulheres não tinham direito ao trabalho, estudo,

passaios, viagens e outras vivências emancipatórias. Para Woolf (2014), o cerceamento espacial silencia a mulher para o mundo: a mulher está presa no “lado de dentro” da casa, o que a deixa “do lado de fora” da produção artística, cultural e científica.

Porque é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de uma literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou de um soneto. Quais eram as condições em que as mulheres viviam? [...] Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradoras, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido. (WOOLF, 2014, p. 63, 66).

O que Woolf denunciou sobre a falta de oportunidades das mulheres em 1932 se estendeu para a segunda metade do século XX. As escritoras contraculturais que desafiaram seu tempo encontraram muita resistência engendrada. “A maioria das mulheres *beats* nunca teve a chance de literalmente cair na estrada. Nossa estrada, em vez disso, tornaram-se as vidas estranhas que levamos. Nós escolhemos aquelas vidas (JOHNSON, 1999, p. 10, tradução minha).

A pesquisadora Anne Douglas (apud JOHNSON, 1999) afirma que, após sua popularização, a geração *beat*, assim como outras expressões artísticas do momento, foi usada como propaganda para masculinizar a América do segundo pós-guerra, apesar de posteriormente o próprio movimento se preocupar em refutar isso, ao levantar a bandeira *gay* e derrubar papéis estereotipados dos homens, como o marido e o pai. Esforços que, no entanto, para as feministas da época, eram bem menores que a abertura dada pelo movimento à misoginia: “uma literatura de homens que se relacionavam com homens ou de homens que imortalizaram outros homens” (DOUGLAS apud JOHNSON, 1999, p. xvi).

Emancipação feminina

É importante dar visibilidade e os devidos créditos às mulheres que fizeram parte da história da luta feminina pela equidade de direitos entre os gêneros e contra a opressão patriarcal. Isso porque a luta das mulheres é o mais importante e abrangente movimento da pós-modernidade.

Esta pesquisa pretende descortinar as mulheres do movimento *beat*, ainda pouco lidas e pesquisadas diante da qualidade e importância de suas obras, e ainda pouco comercializadas, se se leva em conta, por exemplo, o mercado editorial brasileiro, que está mais preocupado com a comercialização da literatura feita pelos homens. As mulheres *beats* enfrentaram um silenciamento consequente do contexto machista em que estavam inseridas, que abriu mão da relevância de suas obras. A ideia é contrapor a afirmação de um dos porta-vozes da geração *beat*, o poeta Allen Ginsberg, que afirmou que a negligência em relação à literatura *beat* feita por mulheres é consequência de sua própria insuficiência (BUTERIN, 2006). Da análise proposta, surgirá um documento que reconhecerá as

contribuições literárias e políticas das *beatniks* para o movimento das mulheres, principalmente para a eclosão da terceira onda do feminismo.

De modo geral, é preciso dar seguimento ao projeto de revisão histórica da participação feminina, e analisar a literatura produzida pelas mulheres expande e aprofunda a discussão. Acredita-se que a emancipação feminina conquistada pelas escritoras *beats* partiu de uma ruptura com os padrões de vida de sua época, o que muito contribuiu não só para a formação de uma literatura revolucionária, mas também para lançar e inspirar mais mulheres na criação ficcional, corroborando a tese de Woolf (2014, p. 100): “Era impossível para uma mulher sair sozinha. Ela nunca viajou; nunca andou de ônibus em Londres ou almoçou sozinha em uma loja”. O claustro da mulher era um limitador de sua autonomia intelectual e artística.

Se para a mulher é difícil transgredir o limite entre o público – lugar dos homens – e o privado – lugar das mulheres –, o exercício da arte se apresenta como uma possibilidade. E a escrita de si, as reflexões sobre suas próprias condições, a partir da rememoração dos acontecimentos, permite à mulher (se) escrever (na) história, e, portanto, assumir um poder que lhe foi negado, promovendo sua emancipação individual, além de colaborar para um projeto de emancipação feminina. A literatura autobiográfica das mulheres *beats*, além de se apresentar como um importante registro histórico da situação das mulheres naquela época, principalmente das que ousaram contrariar as normas dominantes, também contribuiu para a emancipação das mulheres, como reconhecimento e afirmação de suas existências.

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVICH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

COLLINS, Gail. *When everything changed: the amazing journey of American women from 1960 to the present*. New York, US: Little, Brown and Company, 2009.

DE LIMAS, Isaura Maria Rigitano. Como ser mulher e beat: livro de memórias da poeta beat Diane di Prima. *Revista Mulheres e Literatura*, v. 16, 1º trim. 2016. Disponível em: <<http://litcult.net/recollections-of-my-life-as-a-woman-como-ser-mulher-e-beat-livro-de-memorias-da-poeta-beat-diane-di-prima-isaura-maria-rigitano-de-limas/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

DESCARRIES, Françoise. Teorias feministas: liberação e solidariedade no plural. *Textos Históricos*, v. 8, n. 1, p. 9-44, 2000.

DI PRIMA, Diane. *Recollections of my life as a woman*. New York: Penguin Books, 2001.

- FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.
- GRACE. *Girls who wore black: women writing the beat generation*. New Jersey, US: Rutgers University Press, 2001.
- HUMM, Maggie. *The dictionary of feminist theory*. Columbus, US: Ohio State University Press, 1990.
- KNIGHT, Brenda. *Women of beat generation: the writers, artists and muses at the heart of a revolution*. Boston, US: Conari Press, 1996.
- LEE, Robert (Org.). *The beat generation writers*. London, EG; Chicago, US: Lumiere, 1996.
- MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papyrus, 2000. p. 176-185.
- MENDONÇA, Vanderley (Org.). *Meninas que vestiam preto*. Trad. Vanderley Mendonça. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2016.
- NUTTALL, Jeff. *Bomb culture*. London, EN: Granada, 1970.
- SIMKINS, Alice. Diane di Prima: a beat to remember. *AnOther*, 6 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.anothermag.com/art-photography/7667/diane-di-prima-a-beat-to-remember>>. Acesso em: 20 set. 2016.
- SMITH, Bonie. *História e gênero: homens, mulheres e a prática histórica*. Bauru: Edusc, 2003.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

EM BUSCA DA MULHER NA LITERATURA POPULAR: REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES

Aluska SILVA-CARVALHO¹ (UFCG)

RESUMO

No cordel, em relação à autoria, observa-se que a hegemonia ainda é masculina e que o estudo da representação feminina ocorrerá, majoritariamente, a partir do olhar masculino. É importante destacar que várias mulheres romperam com essa hegemonia, ainda que usando pseudônimos, no século XX e outras que produziram e produzem folhetos de excelente qualidade estética. A luta por igualdade de direitos e o empoderamento obtido pelas mulheres fez com que se abrisse um amplo espaço de discussão e de acesso deste público a diversas áreas do conhecimento. Na tentativa de analisar diacronicamente como a mulher foi representada nos folhetos de cordel, inicialmente selecionamos alguns autores que se destacaram pela profícua produção e circulação de folhetos comparando com a produção de mulheres, a saber: Célia Castro, Hélvia Callou, Maria de Fátima Coutinho, Maria Julita Nunes, Maria Piedade Correa e Maria Godelivie. Intento apresentar, de modo analítico, quais os efeitos que a relação de poder exerce na construção deste perfil para a sociedade nordestina nos últimos três séculos. Desse modo, pretendo objetivamente nesta comunicação: Analisar, comparativamente, a representação da mulher em folhetos de cordel publicados entre o final do século XIX e início XXI, com enfoque na produção de autoria feminina.

Palavras-Chave: Literatura de Cordel. Representação feminina. Análise Comparativa. Relações de poder.

ABSTRACT

In the cordel, in relation to authorship, it is observed that hegemony is still masculine and that the study of female representation will occur, mainly, from the male gaze. It is important to note that several women have broken with this hegemony, albeit using pseudonyms, in the twentieth century and others who have produced and produced excellent aesthetic quality brochures. The struggle for equal rights and the empowerment achieved by women has opened up a wide space for discussion and access by this public to various areas of knowledge. In an attempt to analyze diachronically how the woman was represented in the cordel leaflets, we initially selected some authors who stood out for the fruitful production and circulation of leaflets compared to the production of women, namely: Célia Castro, Hélvia Callou, Maria de Fátima Coutinho, Maria Julita Nunes, Maria Piedade Correa and Maria Godelivie. I try to present, in an analytical way, the effects that the relation of power exerts in the construction of this profile for the Northeastern society in the last three centuries. Thus, I objectively intend in this communication: to analyze, comparatively, the representation of the woman in cordel leaflets published between the end of the XIX century and beginning XXI, focusing on the production of feminine authorship.

Keywords: Cordel Literature. Female representation. Comparative Analysis. Power relations.

INTRODUÇÃO

A literatura popular foi um importante meio de disseminação cultural para a região nordeste do Brasil no final do século XIX. Sua relevância ocorre por diversos fatores, a saber: 1) a população nordestina era, em sua maioria analfabeta, lançando mão da tradição oral que mais tarde se transformou em texto na literatura de cordel; 2) o registro feito pelos

¹ Doutoranda e professora da Universidade Federal de Campina Grande. Desenvolve pesquisa na área de estudos culturais/literatura popular. E-mail: aluska.silva@yahoo.com

cordelistas nos seus textos refletia uma realidade cultural local, rica em criações identitárias, importante referente para a sociedade; e, 3) a literatura popular concretizava-se sob diferentes manifestações, como os cantadores, repentistas, improvisadores, contadores de causos e provérbios, que levavam a literatura para a feira, para a igreja, para os velórios, todos os ambientes onde houvesse gente, a literatura popular lá estava, levando cultura, entretenimento, reflexão.

Na contramão do que nos apresenta Resende (2008) quando diz que a literatura contemporânea é múltipla, heterogênea e mais acessível ao público leitor, sobretudo o jovem, observa-se, na literatura popular nordestina, um acanhamento ou mesmo rejeição dos jovens leitores em ouvir jograis, pelepas ou de declamar poemas oriundos de folhetos de cordel. É comum vermos nossos alunos expressarem um preconceito ao desconhecido mundo da literatura popular, rir e dizer piadas sobre os emboladores/cantadores, no entanto, ao se envolverem com alguma apresentação ou projeto sobre literatura de cordel, encantam-se pelas histórias, reconhecendo-se em muitas delas. Acredito que isso se deva ao fato de que nossa população, sobretudo a nordestina, ainda vê-se bastante estigmatizada e inferiorizada em relação às demais. A valorização do que não é nosso já, traz efeitos negativos em relação à perpetuação e preservação de uma memória coletiva acerca da literatura de cordel.

Considerando que o século XIX foi muito importante para a literatura de cordel, com a vasta e frutífera produção de Leandro Gomes de Barros e que, a partir de sua produção, muitos outros autores surgiram com uma significativa produção e circulação de folhetos, pretendemos estudar nesta tese como a mulher foi (e é) representada a partir desta época, entendendo que, diferentemente da literatura tida como “canônica”, a literatura de cordel obteve um alcance interessante nas classes menos favorecidas, sobretudo no Nordeste, foco de nossa observação para, a partir de então, analisarmos como essa representação foi materializada nos cordéis até os nossos dias.

Pioneiro da produção de cordel no Brasil, Leandro Gomes de Barros cristaliza, através de sua literatura, a realidade social do país no final do século XIX, período em que ocorriam diversas modificações no cenário político (passagem da monarquia para república, decreto do fim do trabalho escravo, inovações tecnológicas e evolução da saúde pública). Nascido na Paraíba, Leandro, além de ter sido considerado o primeiro poeta de bancada, diferenciação feita entre o poeta cantador e o poeta escritor (SILVA, 2015), é o cordelista com maior número de folhetos produzidos no Brasil e tem uma considerável influência na produção de outros autores.

Diversos temas eram retomados na produção de Leandro, que soube discutir desde os considerados mais sérios, como a mudança no cenário político nacional, até os temas mais “leves”, como a infância, o sonho, os animais. A poética leandrina adentrava as feiras e as casas dos nordestinos, imprimindo marcas culturais e identitárias no imaginário popular, sendo uma literatura que brotava do povo para o povo:

[...] a cultura popular é feita e desenvolvida por *gente* e deve-se manifestar interesse por essa gente, ouvindo o que tem a dizer, prestando atenção às suas explicações, naquilo que acreditam essas pessoas, na sua maneira de ver o mundo. (...) Aprendi desde cedo que o mundo da cultura popular, por mais fantástico que se nos apresente é sempre um mundo de gente (AYALA, 2003, p. 90,91)

Destacamos aqui a importância literária e também social deste autor porque entendemos que sua produção foi (e é) de grande relevância não só para o nordeste, mas para todo o Brasil. Sobre a importância de Leandro Gomes de Barros relativo ao alcance de sua poesia temos: “Suassuna conhece muita coisa da poesia de Leandro e o tem louvado como o melhor dos poetas populares”. (CURRAN, 1981, p. 61 apud RIBEIRO, 1986, p. 74).

Quando pensamos na representação da mulher, escrita por homens nordestinos, do século XIX já inferimos hipoteticamente que os textos apresentarão um tom machista e preconceituoso, o que é verdade, salvo algumas exceções. Encontramos, na poesia de Leandro, uma mulher que usa de sua inteligência para ludibriar o homem para conseguir o que deseja, como no folheto *A mulher do bicheiro*(1910):

Zé Bicheiro, coitadinho
Casou com Nana Pinoya,
Uma que pelo nariz
Arremeda ciricoya
Nana depois de casada,
Tornou-se mais viciada,
Lá foi Zé Bicheiro ao pó,
o Zé Bicheiro ganhava,
Mas, tudo Nana gastava
No bicho e no catimbó (estrofe 4)

Zé, com a madrinha d’elle,
Arrumou um São Gonçalo,
A mulher vendeu o santo
E jogou tudo no gallo
Quando à tarde Zé chegou,
Então Nana lhe contou
Que o santo tinha fugido,
Disse que o santo queria,
Era ver se a iludia
Para deixar o marido. (estrofe 6)

A partir das estrofes destacadas, percebemos que a mulher representada ocupa um lugar de esposa, nos moldes tradicionais, mas que se utiliza de meios para enganar o marido e conseguir dinheiro para suas atividades, que é o jogo do bicho, um jogo de azar tipicamente realizado por homens, e o catimbó, ritual religioso de origem africana. Salientamos ainda o modo sarcástico como ela engana o marido, dizendo, que o santo fugiu e queria que ela deixasse o marido e fosse embora com ele, quando na verdade, a mulher havia vendido o santo para ficar com o dinheiro da negociação.

A estrofe abaixo revela, na produção do mesmo autor, a representação da mulher, agora a partir do ranço machista e estereotipado presente no folheto *As saia calções* (1911):

Procuro um geito nellas,
De forma nenhuma acho,
São botões como o diabos,
Desde cima até em baixo,

Estando mulheres e homens
Parece ser tudo macho. (estrofe 5)

Representando a importância da tradição e da honra, temos o autor Francisco das Chagas Batista, paraibano, que em 1907, com o folheto *A vida de Antonio Silvino*:

Confesso que sou homicida,
Mas não sou desonrador;
De mulher casada ou donzella,
Nunca offendi ao pudor,
E até me glorio de ser
Da honra um defensor...

Só perdôo as mulheres,
Porque estas são parte fraca;
Mas meu perdão para os homens
É bala e ponta de faca!...
Nas luctas sou como o lobo
Quando a sua presa ataca!

Ao estudar as representações identitárias presentes na cultura popular a partir da literatura de cordel, é preciso ter claro que também se estudará as práticas culturais e os limites destas práticas e suas definições no cenário brasileiro (AYALA 2003). Há muitas práticas culturais significativas nos cordéis, que nos revela os costumes e as heranças culturais de um povo, as origens ou a perpetuação de preconceitos, fato que acreditamos que a continuação desta pesquisa nos renderá interessantes (re)descobertas sobre a situação da mulher. Ayala apresenta uma reflexão interessante sobre as tradições e as experiências individuais e comunitárias, sobre o que permanece e o que é esquecido no decorrer do tempo:

(...) as noções e sentidos de tempo surgidos em tipos de sociedades diferentes podem se alternar ou se mesclar, a ponto de coexistirem ou darem lugar a hibridizações. Por isso, não se pode pensar em sobrevivência do passado no presente ou de persistência cultural, como se algo deslocado do lugar e tempo existisse em 'alguns portadores'. Explicando melhor: tradições diferentes podem se alternar ou se mesclar nas experiências individuais e comunitárias, dando lugar a algo diferente, que leva em consideração tanto costumes e ensinamentos vindos de longe, quanto hábitos ditados pela sociedade de consumo típica do capitalismo industrial. (AYALA 2003, p. 104).

A crítica sobre representação feminina conquistou bastante destaque nas ciências humanas. A luta por igualdade de direitos e o empoderamento obtido pelas mulheres fez com que se abrisse um amplo espaço de discussão e de acesso deste público a diversas áreas do conhecimento. Acredito que essa é uma seara importante e profícua, uma vez que, por muito tempo, se deu vez e voz à representação falocêntrica. No cordel, em relação à autoria, observa-se que a hegemonia ainda é masculina e que o estudo da representação feminina ocorrerá, majoritariamente, a partir do olhar masculino. É importante destacar que várias mulheres romperam com essa hegemonia, ainda que usando pseudônimos, no século XX e

outras que produziram e produzem folhetos de excelente qualidade estética, como por exemplo, a paraibana Maria das Neves Pimentel que escreveu alguns folhetos *O violino do diabo ou o valor da honestidade*, (1938) *O corcunda de Notre Dame* e *As mocinhas de hoje* (1947), com o pseudônimo de Altino Alagoano e algumas contemporâneas, Célia Castro, Hélvia Callou, Maria de Fátima Coutinho, Maria Julita Nunes, Maria Piedade Correa e Maria Godelivie.

Nesse sentido, a pesquisa aqui empenhada torna-se relevante por falar sobre essa representação feminina, nas suas mais variadas conotações (donzela, mãe, sogra, amante, interesseira, esperta, que estava à frente do seu tempo), e analisar os modos dessa representação no decorrer dos séculos (se continuou ou se modificou) a partir da literatura popular que tem um alcance e uma importância tão relevante na formação cultural e identitária da região nordeste.

Representação da mulher: identidades e estereótipos

A representação dos diferentes sujeitos apresentada por Hall (2006), extremamente voltada para a construção de estereótipos masculinos e brancos, foi revisitada e ressignificada pela crítica feminista. Para além do sujeito pós moderno, Nelly Richard (2002) propõe uma noção de *identidades flutuantes*, diz a autora:

A implosão do sujeito e os descentramentos do eu [...] exigem do feminismo repensar a identidade sexual, já não mais como a auto-expressão coerente de um eu unificado (o “feminino” como modelo), mas como uma dinâmica tensional, cruzada por uma multiplicidade de forças heterogêneas que a mantém em constante desequilíbrio. Não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes. (RICHARD, 2002, p. 138)

O modo pelo qual a autora concebe a identidade, como *constelações flutuantes* diferencia-se da noção de Hall porque a amplia. O feminino passa a ser mais um modelo de representação, não “o” modelo de representação da mulher. É interessante observar que a literatura interpretada a partir da crítica feminista procura analisar, através do texto literário o processo de naturalização dos papéis sociais baseados na distinção de sexos de forma hierárquica. Podemos pensar, na literatura de cordel, desde as obras com representação mais tradicional, como “A vida de Antonio Silvino”, de Chagas Batista, que diferencia o papel de homem, defensor da honra, e da mulher, moça pura, que deve casar virgem, para uma reflexão mais contemporânea, como o título “A mulher que vendeu o marido por R\$1,99” (2013), de Janduhi Dantas, onde lemos:

Hoje em dia, meus amigos
os direitos são iguais
tudo o que faz o marmanjo
hoje a mulher também faz
se o homem se abstalhar
a mulher bota pra trás. (estrofe 1)

Sabe-se que o período no qual as duas obras se situam é grande, mas queremos situar como o papel social, consequentemente sua representação, é influenciado a partir do tempo e das mudanças sociais. O patriarcalismo, ainda muito forte na sociedade contemporânea, deixa marcas identitárias na nossa literatura, que é expressão da vida. Inclua-se nessa reflexão, todas as formas de opressão e silenciamento que marcaram (e ainda marcam) a vida das mulheres, embora com alguns significativos avanços, como pode-se observar no fragmento do cordel destacado.

O conceito de identidade é perpassado pelo conceito da diferença. Para Woodward (2000, p. 10-11):

[...]os homens tendem a posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referencia, sendo assim as mulheres são as significantes de uma identidade masculina partilhada. A identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos étnicos – são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares.

Considerando que o estudo da identidade, logo da diferença, é importante observar a diferenciação da escrita masculina da feminina, sobretudo o modo como cada sujeito reconhece a representação da mulher a partir de seus contextos e de sua formação. Concordamos com Woodward ao afirmar que “O conceito de identidade é importante para examinar a forma como a identidade se insere no ‘círculo da cultura’ bem como a forma como a identidade e a diferença se relacionam com o discurso sobre a representação” (id. *ibid*, p. 16). Acrescentamos ainda, citando a mesma autora que “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos.” (p.17).

Como já apresentando no início desse artigo, algumas mulheres enfrentaram a tradição social e, ainda no século XIX, adentraram no fechado espaço escrita, majoritariamente produzida por homens, destacamos, além das cordelistas já citadas, a autora Nísia Floresta (1942), potiguar que escreveu livros que se preocupavam com a formação/educação voltada para o público feminino e a paraibana Anayde Beiriz que, já no início do século XX, aos 17 anos, luta pelo voto feminino, é poetisa e líder feminista. (GRILLO, 2007). Lembramos também do conhecido fato relacionado à crítica ao livro “O quinze” de Rachel de Queiroz, quando Graciliano Ramos questiona a autoria do livro, quando diz: “Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: - Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. (HOLLANDA, 2004, p. 10).

A escrita por mulheres foi (e ainda é) considerada como a escrita diferente, como se a masculina fosse a universal, a que estabelecesse parâmetro de qualidade. Por muito tempo as mulheres foram silenciadas no seu dizer e por séculos sabemos de sua história a partir do olhar falocêntrico. Woolf (1990) nos apresenta seu descontentamento em relação a não saber como as mulheres pensavam antes do século XVIII, diz a autora:

Mas o que acho deplorável, prossegui, percorrendo novamente com o olhar as prateleiras da estante, é o fato de não se saber nada sobre as mulheres antes do

século XVIII. [...] Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, e nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever; se tinham salas de estar próprias; quantas mulheres tiveram filhos antes dos vinte e um anos; o que, em suma, faziam elas das oito da manhã às oito da noite. [...] (WOOLF, 1990, p. 57).

Embora já haja algumas pesquisas de escrita de mulheres na época medieval, os textos, a produção é muito pequena, dada as condições sociais que as impedia de escrever, sendo relegadas às atividades domésticas e o cuidado dos filhos.

Quando a escrita chegou ao universo feminino, chega também o empoderamento das mulheres, com textos de engajamento e também com literatura de qualidade. Mesmo sendo minoria, as mulheres procuravam, no espaço do dizer, expressarem-se de forma a tentar apresentar como elas se definem, como elas se representam e como elas querem ser identificadas através dos textos. O fato de algumas mulheres, ocultadas por pseudônimos persistirem em uma literatura “semelhante” à masculina pode ser explicada pelos *mecanismos de controle*, pela disciplina e o adestramento descritos por Foucault em a “Microfísica do Poder” (1979). O processo de empoderamento de uma escrita de mulher, sem os (pré)conceitos comparativos em relação à produção masculina, bem como os estudos críticos voltados para a literatura escrita por mulheres é recente teve impulso com os movimentos feministas na década de 1970.

Nesta produção, destacamos o cordel escrito pela autora de Campina Grande-PB Maria Godelivie que possui uma profícua produção de textos que, de forma bem humorada, problematiza e redefine o papel da mulher no século XXI. Godelivie é professora da rede pública e utiliza sua arte como forma de incentivo para o ensino de literatura e da cultura oral na sala de aula. Em virtude do espaço para destinado para essa comunicação, não poderemos analisar todas as suas produções voltadas para as relações de empoderamento feminino presente em seus textos. No entanto, queremos destacar o folheto *Viagem à Santa Vontade*, folheto publicado em 2008.

A personagem mulher no cordel, imagina um mundo onde todas as mulheres vivem em liberdade, a primeira estrofe apresenta uma intertextualidade com o poema de Manuel Bandeira “Vou-me embora pra Passárgada” e com os cordéis *Viagem a São Saruê* e *Viagem à Baixa da Égua*, de Manuel Camilo dos Santos e Manoel Monteiro, respectivamente.

A estrofe sete demonstra o desejo de poder que a mulher, historicamente submissa, teria nessa viagem à “Santa vontade”:

Lá quem domina é MULHER
Por ter muita paciência
Os homens só obedecem
Já que não têm competência
Por isso SANTA VONTADE
Nunca entra em decadência

Durante todo o texto, a autora traz situações cotidianas de submissão e de desigualdade de direitos e que nesse “lugar desejado” tudo é modificado em benefício das mulheres. As três últimas estrofes apresentam, na nossa leitura, um engajamento maior em

relação à luta por igualdade de direitos e, mesmo reconhecendo que é uma utopia e que esse lugar é fictício, não se deve perder a esperança e o desejo de lutar:

Sabemos que ainda existe
Muita mulher submissa
Aceitando paciente
Sem nunca ter a cobiça
De exigir seus direitos
Para que haja justiça. (estrofe 31)

Sei que ainda é utopia
Muita coisa desejada
Mas vale a pena lutar
Pela coisa almejada
Para que possa existir
Mulher em luta engajada. (estrofe 32)

Como se vê, o cordel não é um manual feminista, ele caminha através de um lugar inventado e que nele há uma situação favorável à mulher e apenas no final observamos que há uma reflexão para que não só a mulher, mas a sociedade como um todo acredite e lute de modo que todas as mulheres possam conseguir a liberdade almejada.

Considerações Finais

Tendo os espaços divididos (mulher *versus* homem), pode parecer uma nova forma de discriminação. A separação cartesiana e a busca por igualdade de direitos foi um importante meio categorizador no início das lutas feministas. Agora, os estudos da crítica feminista se propõem em analisar como e o que estão escrevendo essas mulheres, pois “se é que o especialista em estudos culturais, literários ou artísticos quer realizar um trabalho cientificamente consistente, seu objetivo final não é representar a voz dos silenciados, mas entender e nomear os lugares nos quais suas demandas ou sua vida cotidiana entram em conflito com os outros.” (CANCLINI, 2007, p. 207).

Desse modo, acreditamos que a literatura de cordel é um importante material para se observar essas polaridades, tanto em produções masculinas com o seu olhar sobre a mulher, quanto pela própria produção feminina e seus efeitos no decorrer do tempo, a partir das perdas e dos ganhos com as lutas feministas e as políticas de isonomia entre os gêneros.

REFERÊNCIAS

AYALA, Maria Ignez Novais. Aprendendo a apreender a cultura popular. In: PINHEIRO, Hélder. **Pesquisa em literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2003.

BAUMAN, Zygmunt . **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas de Interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.
- ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. Pérola de Carvalho (trad.). 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Coleção Debates 19.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GRILLO, Maria Ângela de Faria. Evas ou Marias? As mulheres na literatura de cordel: preconceitos e estereótipos. IN: **Revista Esboços: revista do programa de pós graduação em história da UFSC**. v.14, n. 17, 2007. p. 123-155
- HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós Modernidade**. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro) 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Prefácio. In: QUEIROZ, Rachel de. **Melhores crônicas**. Seleção e Prefácio de Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo: Global, 2004.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: _____. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 127-141.
- RODRIGUES, Rosângela de Melo. *Performatividade e biopoder em narrativas contemporâneas de autoria feminina: as mulheres ficcionais da coleção Amores Extremos*. **Tese**. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015. 398f.
- ROSA, Helena. História Oral e Micro História: aproximações, limites e possibilidades. **IV Encontro Regional Sul de História Oral - anais eletrônicos - Nº 01 / 2007**. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/Helena%20Rosa.pdf>>, acesso em: 16 de maio de 2012.
- SILVA, José Itamar Sales da. “Painéis que muito mexem”: o guizado da cultura política do Brasil à luz da literatura de cordel. **Tese**. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2015. 332f.

SILVA, José Itamar Sales da. **A representação da sogra na obra de Leandro Gomes de Barros**. Campina Grande: Latus, 2011.

QUINTELA, Vilma Mota. A edição popular no Brasil: o caso da literatura de cordel. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 35. Brasília, jan-jun de 2010. p. 41-50.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

REFERÊNCIA DOS FOLHETOS UTILIZADOS

BARROS, Leandro. **A mulher do bicheiro**. Recife: Jornal do Recife, 1910.

_____. **As saias calções**. Recife, 1911.

BATISTA, Francisco das Chagas. **A vida de Antonio Silvino**. 1907.

DANTAS, Janduhi. **A mulher que vendeu o marido por R\$1,99**. 13. ed. Campina Grande: 2013.

GODELIVIE, Maria. **Viagem à Santa Vontade**. Campina Grande, setembro de 2008

VOZES DE LEOAS: REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM *A CONFISSÃO DA LEOA*, DE MIA COUTO

Joseana Stringini da ROSA (UFSM)¹

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise das vozes das personagens no romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto, tendo em vista a discussão sobre gênero e violência situada em uma sociedade patriarcal. Narrado em primeira pessoa por dois personagens, em capítulos alternados, o caçador Arcanjo Baleiro e Mariamar Mpepe, moradora da aldeia que teve a irmã como a vítima mais recente dos leões, o romance apresenta já no título uma sugestão: a voz que se pretende é a feminina. Vozes femininas que apresentam a opressão, o silenciamento, a violência. A partir de marcas discursivas presentes na narrativa, pretende-se demonstrar a forma como esse mundo é apresentado ao leitor. Como hipótese, parto da ideia de que a literatura fala de um mundo particular, mas também de um mundo que nasce no próprio mundo (real). Não se trata de lidar com a realidade em literatura dentro de uma lógica binária. No presente estudo, pretende-se uma tentativa de fuga desse binarismo, que privilegia um lado em detrimento de outro, ou a literatura fala do mundo, ou a literatura fala da literatura. Trata-se, portanto de mostrar como a violência de gênero e a opressão em que a mulher é constantemente submetida é representada em uma obra ficcional e vista em uma sociedade.

Palavras-chave: Mulher, Gênero, Representação, *A confissão da Leoa*.

ABSTRACT

The present work proposes an analysis of the voices of the characters in Mia Couto's novel *A Confissão da leoa*, in view of the discussion on gender and violence in a patriarchal society. Narrated in the first person by two characters, in alternate chapters, the hunter Arcanjo Baleiro and Mariamar Mpepe, a resident of the village who had the sister as the most recent victim of the lions, the novel already presents in the title a suggestion: the voice that is intended is the feminine one. Female voices that present oppression, silencing and violence. From the discursive marks present in the narrative, it is intended to demonstrate how this world is presented to the reader. As a hypothesis, I start from the idea that literature speaks of a particular world, but also of a world that is born in the (real) world itself. It is not about dealing with reality in literature within a binary logic. In the present study, an attempt is made to escape from this binarism, which favors one side to the detriment of another, either literature speaks about the world, or literature speaks about literature. Therefore, the work shows how the violence of gender and the oppression in which the woman is constantly submitted is represented in a fictional work and seen in a society.

Keywords: Woman, Gender, Representation, *A confissão da leoa*.

Introdução

“De que fala a literatura?” Em torno desse questionamento amplamente abordado ao longo da história literária e que se faz presente também na abertura do capítulo “O Mundo” de Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (2010), pretende-se, sob a perspectiva da representação no romance ficcional, analisar a mulher na obra *A confissão da Leoa*, de Mia Couto. A relação entre literatura e realidade vem sendo discutida desde a

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM). E-mail: joseana.stringini@gmail.com

Poética de Aristóteles, com o termo *mimèsis*, a imitação da realidade. Vista como sendo a representação da natureza, a *mimèsis* aristotélica é tida como a representação do mundo através da arte.

O objeto de análise do presente estudo situa-se no romance *A confissão da Leoa*, de Mia Couto, lançado no Brasil em 2012, construído a partir de uma experiência do próprio autor, como biólogo, enviado à Cabo Delgado para auxiliar em questões ambientais. A história se passa na Aldeia de Kulumani, zona rural ao norte de Moçambique, onde ataques de leões têm assustado os moradores. Da capital do país, um caçador é enviado para solucionar o problema. Porém o que acontece envolve questões mais complexas, no que diz respeito a condição humana, mais fortemente marcada pela condição feminina.

Narrado em primeira pessoa por dois personagens, em capítulos alternados, o caçador Arcanjo Baleiro e Mariamar, moradora da aldeia que teve a irmã como a vítima mais recente dos leões, o romance apresenta já no título uma sugestão ao que se tratará aqui, na presente análise: a voz que se pretende é a feminina.

O presente trabalho pretende analisar as vozes narrativas do romance *A confissão da leoa*, de Mia Couto, com vista a compreender de que mundo se trata e mais especificamente a forma, como esse mundo é apresentado e representado. A partir de marcas discursivas presentes e em diálogos das personagens, pretende-se demonstrar a forma como esse mundo é criado e apresentado ao leitor.

Para tanto, para a compreensão dessas vozes, debruçar-se-á em torno de conceitos que possam dar conta da dimensão da representação, da verossimilhança, versando em questões sobre *mimèsis*. Pretende-se uma tentativa de fuga de um binarismo, que privilegia um lado em detrimento de outro, ou a literatura fala do mundo, ou a literatura fala da literatura. Mas sim, como explicita Compagnon (2010, p. 123) "o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo." A compreensão desse mundo parte da noção de que a literatura é o próprio entre-lugar, a interface.

Inicialmente, pretende-se expor uma discussão teórica em torno do mundo ficcional e do mundo real e de que maneira esses mundos se sobrepõem, ao mesmo tempo em que se cria e apresenta também um novo mundo a partir da narrativa ficcional, para em seguida, analisar essa problemática na presente obra *A confissão da leoa*.

As questões a serem trabalhadas aqui são pontos pertinentes e de extrema importância para a discussão atual a fim de compreender o papel desempenhado pela mulher na literatura em um contexto específico. Tratar da mulher moçambicana é também tratar de questões históricas, culturais e sociais tão fortemente marcadas neste universo africano. Através do entendimento dessa mulher na obra de Mia Couto, pode-se compreender também a forma como ela é apresentada, por meio da literatura e vista na sociedade atual.

Universo ficcional e universo real: da *Poética* aristotélica aos questionamentos atuais

“De que fala a literatura?” A partir desse questionamento, tratado em “O mundo”, capítulo em que Compagnon (2010) explicita a problemática da representação e do universo criado em uma narrativa ficcional, e também amplamente discutido pela crítica e

pelas teorias literárias, pretende-se trazer a discussão em torno desses mundos apresentados pela literatura.

Parte-se, inicialmente, de uma perspectiva, proposta por Compagnon, que busca fugir de um binarismo, de uma dualidade, em que ou a literatura fala da literatura, ou a literatura fala do mundo. Porém, na tentativa de fugir desses lugares, já tão defendidos pela crítica, está a literatura como a interface, a literatura como sendo o próprio entre-lugar. Juntamente do questionamento inicial, tido aqui como ponto de partida, tem-se, na presente análise, a literatura vista, não de maneira excludente, mas a literatura que fala da própria literatura em conjunto com o mundo.

A narrativa em análise é baseada em fatos e personagens reais, a partir de uma experiência vivenciada por Mia Couto, e apresenta uma certa referencialidade com o mundo exterior. Porém, mesmo ao versar questões tão conhecidas, em especial às mulheres, como a violência de gênero, o romance cria o seu próprio universo. Há a presença de uma lógica interna no texto que faz com se acredite na sua verdade, em decorrência de uma verossimilhança que torna os fatos como algo incontestável.

Ocupando um lugar de relevância nos estudos literários, a *Poética*, de Aristóteles, pouco conhecida na Idade Média, escrita no século IV a.C, e tendo a primeira edição latina somente em 1498 e sua primeira impressão em 1503, traz um trabalho de reflexão com base em uma realidade histórico-artístico-cultural. Aristóteles tem como pressuposto de que as artes são uma reprodução imitativa, seja pelo ritmo, pela melodia ou pela palavra. Na ficção, porém, o compromisso de interpretar essa realidade não fica restrito ao mundo exterior, conforme explicita Aristóteles no capítulo IX da *Poética*, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais poderiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (2005, p. 28).

Para Platão a imitação é falsa, já que uma obra é a imitação da imitação, já que imita a pessoa e o mundo do artista. Ideia um tanto quanto contestada por Aristóteles, que defende a imitação como algo natural ao homem. Essa capacidade de imitar é trazida desde a infância, segundo a posição aristotélica, que diferente de outros animais, o homem torna-se capaz de adquirir, desde os primeiros conhecimentos na infância, através da imitação, sentindo prazer nesse ato. Atribui-se a isso uma das causas da origem da poesia.

A literatura, portanto, representa o mundo, mas sem a necessidade e obrigatoriedade de ser fiel a esse mundo, narrando, através de uma verossimilhança interna, o mundo do possível, daquilo que poderia acontecer. Essa ideia de verossimilhança clássica, que dialoga com a necessidade de uma coerência interna é reestruturada por Roland Barthes, ao repensar a função de uma representação social no universo ficcional. Em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, Barthes aponta para uma narrativa que não imita, mas que significa. Não se trata de um ponto de vista referencial, mas do universo criado a partir de sua própria linguagem, na ficção.

Para Barthes a narrativa apresenta uma função não de representação, mas de um caráter de espetáculo. Não se trata de imitação de um mundo, em sua ordem mimética, mas de apresentação de uma lógica coerente e impressa internamente, criando sua própria realidade. É possível, através da recepção da obra, que o leitor se identifique ou passe por um reconhecimento do que está sendo narrado, ou ainda que o escritor transcreva, ao seu modo, aquilo que lhe é conhecido, visto que o caráter de imitação é inerente ao homem,

portanto, de ordem natural, como explicita Barthes (2011, p. 62): “é possível que os homens reinjetem sem cessar na narrativa o que conheceram, o que viveram; ao menos isso está em uma forma que, ela, triunfou da repetição e instituiu o modelo de um vir a ser.”

Ao compreender que a narrativa literária não copia o real, volta-se para o seguinte questionamento: de que fala, então a literatura? Segundo Compagnon, trata-se de mudar o foco da pergunta inicial, “não mais ‘Como a literatura copia o real?’, mas ‘Como ela nos faz pensar que copia o real?’ Uma possibilidade é o entendimento construído conforme a visão de mundo de cada receptor, calcado também na ideia de valor de uma obra²Partindo de uma ideia de reconhecimento por parte do leitor daquilo que se lê, alguns autores reabilitam a noção de *mimèsis*, fazendo uma nova leitura da *Poética* aristotélica. Paul Ricoeur explora a mediação entre tempo e narrativa pelo viés de uma interpretação da *Poética*, de Aristóteles. Trata-se de uma investigação desses dois campos, narrativa histórica e narrativa de ficção, levantando questionamentos em relação ao plano da pretensão à verdade, bem como da estrutura interna do discurso.

Sua teoria sobre a narrativa parte do entendimento de que o *muthos* e a *mimèsis* não são estruturas fixas, mas processos ou operações, como algo dinâmico a fim de produzir ou representar. Não se trata de vincular a *mimèsis* à cópia, somente, pois na construção narrativa e na arte, como um todo, há a presença de uma atividade produtora, há a geração de sentidos que faz com que uma obra ficcional seja mais do que, simplesmente, imitação.

Ao se pensar a arte mimética como um fazer próprio do homem, mas que, não simplesmente copia, imita, mas produz algo, pode-se pensar nessa criação, dentro de uma ordem mimética como um fazer possível e verossímil dentro de uma narrativa literária ficcional. Há, pois, um tipo de criação sendo empreendido que se encaixa numa linearidade que condiz com um real interno. Segundo Ricoeur (1994, p. 69): “o possível e o geral caracterizam o necessário ou o verossímil; mas são o necessário e o verossímil quem condicionam o possível e o geral”.

A respeito da recepção do texto, Ricoeur (1994) defende que a “aptidão a comunicar e capacidade de referência devem ser colocados simultaneamente” (p.120) e “o que um leitor recebe é não somente o sentido da obra mas, por meio de seu sentido, sua referência, ou seja, a experiência que ela faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade, que ela exhibe diante de si.” (p.120).

Sobre uma certa ilusão referencial, defendida por alguns teóricos, Ricoeur rebate essa ideia, pois, segundo ele, essa ilusão estaria centrada em remeter a isso como um efeito de sentido que problematiza, mas que não soluciona a relação da literatura com o mundo. Nas teorias mais recentes, na contemporaneidade, tem-se a ideia de verossimilhança a partir de um caráter mimético, porém em um processo mais dinâmico de produção, pensando na obra, na sua verdade interna e na criação de seu mundo, mas também da forma como esse mundo é transmitido, através da linguagem e compreendido pelo leitor, através de um

² Segundo Terry Eagleton (2006), “o fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos interesses – e o fato de, na sua verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos [...] Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura” (EAGLETON, 2006, p.18)

reconhecimento ou mesmo de uma ilusão referencial ou de real. Segundo Compagnon (2010, p. 130): “A *mimèsis* não tem, pois, nada mais de cópia. Ela constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano.”

Na literatura, através da análise dos discursos e das personagens, pode-se apreender as suas construções narrativas, juntamente dos seus desenrolares. “A literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características” (TODOROV, 2010, p.22). Visto que a literatura não fala somente da literatura, mas também do mundo, é possível, a partir do entendimento das personagens e a sua construção narrativa, compreender como são construídas e apresentadas ao leitor.

O mundo criado e representado em *A confissão da leoa*: entre o real e o ficcional

Em *A confissão da leoa*, a história tem como espaço a Aldeia de Kulumani, em que as difíceis condições de vida dos habitantes são relatadas, especialmente após serem aterrorizados por ataques de leões. Nesse território muito antigo, imperam as violências de gênero, a submissão da mulher, os traumas de infância. A mulher tem um papel de destaque, versando em questões de subalternidade e silenciamento e lutando contra a opressão, surgindo, assim, a voz, não de leões, mas de leoas.

O título já sugere uma reestruturação de hierarquias sociais. Aquele que impõe as suas forças, que impõe ordens, que impõe autoridade, o leão, o famoso rei da selva e dos animais. Não será esse a falar. E nem é esse que clama por ser ouvido. As vozes aqui são de leoas. Trata-se, portanto, de uma história que, além de misturar fatos, mitos e lendas, traz também uma reflexão sobre gêneros em uma sociedade patriarcal que relega a mulher a um segundo plano através de suas tradições.

Para a presente análise, parte-se dos conceitos apresentados anteriormente, a partir do pressuposto de uma verossimilhança interna e da ideia de um reconhecimento, resgatado da *mimèsis* e da poética aristotélica. Para tanto, pretende-se analisar esse universo criado na narrativa ficcional e as marcas que trazem consigo, configurando um efeito de real, um jogo de ilusões e atingindo um reconhecimento por parte do leitor, em especial de questões tão conhecidas e discutidas em relação a violência de gênero e o universo feminino aqui apresentado e representado.

Situando a presente análise em uma narrativa ficcional, que diferentemente de uma história de não-ficção que traz consigo uma noção de verdade, tem-se em formato de romance, uma obra com conteúdo imaginativo. Embora baseada em fatos reais, não se trata aqui de buscar um mundo, interno, que esteja de acordo com o mundo real, externo à narrativa. Mas pensar de que forma essa narrativa cria um mundo, que por vezes apresenta uma semelhança com o exterior à essa ficção. Tem-se assim um universo representado à sua maneira, com uma lógica interna que faz com que o leitor acredite em sua veracidade. Isso porque além de os fatos narrados serem verdadeiros ou não e condizer ou não com a realidade externa, eles se fazem reais internamente, graças a uma coerência com que se narram esses fatos.

Essa lógica interna em uma narrativa, que faz com que fatos sejam desencadeados trazendo causas e conseqüências e permitindo assim uma verossimilhança interna, pode ser

percebido em todo o desenrolar do romance. A personagem Mariamar, por exemplo, expressa logo no início da narrativa, uma repulsa ao pai. “Na infância, o corpo tem um serviço único: brincar. Mas não em Kulumani.” (COUTO, 2012, p. 121). Isso pode ser explicado pelas várias formas com que essa figura paterna lida com as mulheres e, em especial, com a própria filha.

No decorrer da história, Mariamar, que também é a narradora, conta os motivos que a faz sentir esse misto de raiva e medo. “Não havia dúvida: eu estava impedida de ser mãe por causa da pancada que recebera do meu pai. Até o enfermeiro confirmara as graves sequelas dos pontapés.” (COUTO, 2012, p. 186). Porém, essas pancadas do pai relevam uma problemática mais complexa.

[...] não foram os castigos físicos que me fizeram estéril. Essa era a versão adocicada inventada por minha mãe. O crime foi outro: durante anos, meu pai, Genito Mpepe, abusou das filhas. Primeiro aconteceu com Silência. Minha irmã sofreu calada, sem partilhar esse terrível segredo. Assim que me despontaram os seios, fui eu a vítima. Ao fim das tardes, Genito migrava de si mesmo por via da *lipa*, a aguardente de palmeira. Já bem bebido, entrava no nosso quarto e o pesadelo começava. (COUTO, 2012, p. 187)

Mariamar, ao expor a violência por parte do pai, aproxima os fatos internos da narrativa à uma realidade tão dura, também externa ao texto, em que crianças e mulheres são frequentemente abusadas sexualmente por pais ou pessoas próximas. Ao tratar a literatura como uma representação do mundo e não como um mundo, detêm-se a uma verossimilhança intrínseca, em que uma lógica dos fatos se faz presente, desencadeando causas e consequências.

Os dois narradores-personagens, Mariamar e Arcanjo Baleiro, apresentam diversas particularidades, habitando um território um tanto quanto primitivo, recheado por superstições e tradições, em que a mulher é vista como ser inferior aos homens. Esse território permeado por tradições pode ser percebido nas seguintes palavras de Mariamar, no primeiro capítulo: “Como todas as mulheres de Kulumani, chamava o marido de *ntwangu*. O homem chamava-se Genito Serafim Mpepe. Por razão de respeito, porém, a mulher nunca se dirigia a ele pelo nome.” (COUTO, 2012, p. 16).

Ambos os narradores-protagonistas vivenciam fatos que são comuns aos dois. O mundo de Mariamar e Arcanjo é permeado por tradições, superstições e lendas, trazendo para a narrativa um universo de misticismo. Assim como os narradores, a mãe de Mariamar, Hanifa Assulua, também carrega consigo essas marcas de uma tradição. A personagem segue as ordens vigentes do local, sendo submissa aos mandos dos homens e, sendo assim, como um ser inferior. As tradições ocupam um grande espaço na narrativa, como em “Nós, mulheres, permaneceremos na penumbra. Lavamos, varremos, cozinhamos, mas nenhuma de nós se sentará à mesa. Eu e a mãe sabemos o que temos que fazer, quase sem trocar palavra.” (COUTO, 2012, p. 82).

Os dois narradores também são protagonistas de histórias que trazem consigo traumas sofridos na infância, de violência de gênero. Desde muito cedo e por muito tempo, quando ainda criança, Mariamar foi submetida ao sistema opressor dos homens. E principalmente ao de seu pai, Genito Mpepe, que a abusava sexualmente, como também

suas outras irmãs. A opressão, porém, continua e Mariamar é tratada como bicho, como invisível, como ninguém, como fica claro nas seguintes passagens de Mia Couto (2012): “Era preciso deixar de existir para notarem a minha existência.” (p. 124), “- Em casa todos dizem que nem pessoa sou...” (p.215) ou ainda na fala do pai ao administrador da aldeia, Florindo Makwala: “- Vai ficar em casa, pode ficar descansado, camarada chefe. Vou amarrá-la no quintal.” (p. 58).

Genito Mpepe não é o único a agir violentamente com as mulheres em Kulumani. O romance é permeado de histórias em que as mulheres se tornam vítimas desses homens. A tentativa de abuso por parte do policial Maliqueto à Mariamar ou os abusos às filhas por parte do próprio pai. Tem-se ainda o estupro coletivo de Tandi, a empregada que subverteu às ordens ao cruzar o espaço sagrado dos homens, em um ritual de iniciação, em que não se permite a presença de mulheres. Com essa atitude foi punida e nem mesmo o enfermeiro aceitou atendê-la, pois não teria coragem de ir contra a tradição.

Também vítima desse sistema opressor está a mãe de Arcanjo Baleiro, que vive em um regime de submissão, posse e violência. Violência essa que a matou. Rolando, irmão do caçador Arcanjo, matou o pai para vingar a morte da mãe. Martina Baleiro, mãe de Arcanjo, foi morta por causa da *Kusungabanga*, uma doença, que, segundo Rolando, “mata os outros, os que não estão doentes.” (p. 203). O termo significa ‘fechar à faca’, uma medida tomada pelos homens que consiste em costurar a vagina da mulher com agulha e linha antes de emigrar para trabalhar. Algumas contraem infecções e no caso de Martina, essa infecção foi fatal.

Esse sistema de violência e opressões, dominação e posse, está inserido em um contexto narrativo em que as mulheres devem prestar serviço aos homens. Aquelas inférteis ou incapacitadas de gerar um filho não são tratadas nem como mulheres. Em se tratando de mulher no romance, a maioria das passagens apresenta uma conformidade e uma aceitação por parte das mulheres, já que “o mundo é como é porque é como deve ser”, como nas palavras de Giddens (2002, p. 50).

O silêncio se reinstalou no quarto. Eu e a mãe sentámo-nos no chão como se fosse o último lugar no mundo. Toquei o seu ombro num esboçado gesto de conforto. Ela desviou-se. Num instante, estava refeita a ordem do universo: nós, mulheres, no chão; o nosso pai passeando-se dentro e fora da cozinha, a exhibir a posse da casa inteira. De novo nos regíamos por essas leis que nem Deus ensina nem o Homem explica. (COUTO, 2012, p.26)

Todos esses elementos, o misticismo, as tradições, os traumas vivenciados na infância, o silenciamento, fazem parte também de histórias de uma África real. Mia Couto traz constantemente a preocupação em retratar esse universo, que apresenta uma riqueza de elementos. Para o autor, trata-se de desmistificar essa imagem trazida de África, ao se pensar além de questões comumente relacionadas a esse universo, para mostrar que há um mundo muito maior a ser apresentado.

Os narradores-protagonistas dessa história apresentam uma diferença entre eles. Possuem sexos diferentes. E o enredo de *A confissão da leoa* é também sobre isso, sobre essa dualidade homem e mulher, sobre opressão sexual, sobre tradições que relegam a mulher a um segundo plano. Em um mundo em que as mulheres em muitos momentos não

encontram saída a não ser calar, resta silenciar ou lutar como leões, a fim de reivindicar seu espaço. Fato este que acomete inseguranças, medos, especialmente em uma sociedade com tradições primitivas em que comumente as mulheres são punidas e tratadas como bichos ao fugirem das regras impostas.

Considerações finais

A partir do pressuposto de uma verossimilhança interna e da ideia de um reconhecimento, resgatado da *mimêsis* e da poética aristotélica, tratou-se no presente trabalho esse universo criado na narrativa ficcional e as marcas que trazem consigo, configurando um efeito de real, um jogo de ilusões e atingindo um reconhecimento por parte do leitor, em especial de questões tão conhecidas e discutidas em relação a violência de gênero e o universo feminino aqui apresentado e representado.


Embora baseada em fatos reais, não se trata de buscar um mundo, interno, que esteja de acordo com o mundo real, externo à narrativa. Mas pensar de que forma essa narrativa cria um mundo, que por vezes apresenta uma semelhança com o exterior à essa ficção. A obra é permeada por passagens que trazem a mulher como papel de destaque. Tem-se um universo representado à sua maneira, com uma lógica interna que faz com que o leitor acredite em sua veracidade, aproximando, em muitos momentos, de algo tão conhecido e discutido como a violência de gênero, a opressão e o silenciamento de vozes.

Acredito que as questões trabalhadas são pontos pertinentes e de extrema importância para a discussão atual a fim de compreender o papel desempenhado pela mulher na literatura. Apesar do discurso ser criado em primeira pessoa, percebe-se em determinados momentos a introdução de um “nós”. Dessa forma, a construção de um eu, um ser individual, carrega traços de uma coletividade. Ao compreender essas realidades femininas, pode-se chegar ao entendimento de como essas representações são apresentadas e vistas em um contexto específico, podendo chegar aos discursos vivos, reais. Segundo Todorov, “sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano.” (TODOROV, 2010, p. 92-93).

Através dessas representatividades que se percebe como ela é vista na sociedade. Mia Couto trata e evidencia essa temática do feminino, ao retratar as suas condições históricas, sociais e culturais. Ao abordar a mulher moçambicana é necessário pensar em uma inter-relação da tradição, da cultura desse país “sem perder de vista as condições históricas e sociais concretas, articular habilmente fato e mito, conferindo a mesma espessura e a mesma veracidade dramática àquilo que é vivido e àquilo que é sonhado”, conforme mostra Rita da Costa Aguiar, na capa de *A confissão da leoa*, de Mia Couto (2012).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. In: A poética clássica. São Paulo. Editora Cultrix, 2005.



BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa** . In: Análise estrutural da narrativa. Roland Barthes [et. al.]... / tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: Literatura e semiologia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum** . Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTO, Mia. **A confissão da leoa** . São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução** . São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas, SP: Papirus, 1994.

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



REPRESENTAÇÃO DA RESISTÊNCIA FEMININA NO FIME ZUZU ANGEL

Thaís Amélia Araújo Rodrigues (UESPI)¹
Raimunda Celestina Mendes da Silva²

RESUMO

Pretende-se analisar o comportamento feminino no filme *Zuzu Angel*, lançado em 2006, dirigido por Fernando Rezende. O filme é baseado na vida da estilista Zuleika Angel Jones, conhecida como Zuzu Angel. Seu filho, Stuart Edgard Angel Jones, desapareceu ao longo do regime Militar no Brasil, Zuzu usou os artifícios disponíveis e indisponíveis para encontrar pelo menos o corpo do filho; chegou a mandar uma carta ao então presidente Ernesto Geisel e à Anistia Nacional. Zuzu morreu em 1975, em um acidente de carro. Lançado em 2010, O livro *Luta, substantivo feminino: Mulheres torturadas, desaparecidas e mortas em resistência à ditadura* traz relatos de vida e de luta de mulheres assassinadas e desaparecidas ao longo da ditadura militar entre 1964 e 1985; dentre esses perfis está o de Zuzu Angel. Os relatos contidos no livro nos fazem conhecer a história da famosa estilista que tanto lutou para descobrir o paradeiro do filho. A narrativa fílmica é um exemplo de como se configura a luta das mulheres, a maneira como sua representação ocorre, na maioria das vezes, de forma tímida. Assim também é a resistência de Zuzu, uma resistência que embora não seja de força física, não deixa de se manifestar. Tal resistência incomoda o regime militar, provando assim o seu efeito. Como base teórica para a análise utilizamos Beauvoir (1960) e Bordieu (1995).

Palavras-Chave. Zuzu Angel. Resistência. Ditadura. Representação.

ABSTRACT

This paper intends to analyze the female behavior in the film *Zuzu Angel*, released in 2006, and directed by Fernando Rezende. The film is based on the life of fashion designer Zuleika Angel Jones, known as Zuzu Angel. Her son, Stuart Edgard Angel Jones, disappeared throughout the Military regime in Brazil, Zuzu used available and unavailable sources to find at least her son's body; she even sent a letter to the president at that time, Ernesto Geisel, and to the National Amnesty. Zuzu died in 1975, in a car accident. Published in 2010, the book *Fight, a female noun: Women tortured, disappeared and killed in resistance to dictatorship* reports the life and struggle of women who were murdered and disappeared during the military dictatorship between 1964 and 1985; among these profiles there is Zuzu Angel. The stories contained in the book tell us the story of the famous designer who fought hard to discover her son's whereabouts. The film narrative is an example of how the struggle of women is shaped, the way that their representation occurs, most of the times, in a timid manner. This is also the way of Zuzu's resistance. A resistance that although not using physical force, does not stop from manifesting itself. Such resistance disturbs the military regime, thus proving its effect. As the theoretical basis for the analysis we use Beauvoir (1960) and Bordieu (1995).

Keywords: Zuzu Angel; Resistance; Dictatorship; Representation.

INTRODUÇÃO

Não podemos negar a importância do cinema, desde sua criação, um tipo de expressão artística que misturava fotografia e teatro, aos poucos ganhou uma notória abrangência, principalmente em Hollywood. Sem mencionar que tal expressão artística

¹ Mestranda em Letras pela universidade Estadual do Pau- UESPI. Desenvolve pesquisa sobre a poesia modernista brasileira segundo José Guilherme Merquior. Contato: thaisamelia76@hotmail.com.

² Doutora em Letras, professora Adjunta da UESPI e UEMA. Membro da Academia de Letras do Médio Parnaíba, cadeira 15. Trabalha com literatura Piauiense. Contato: r.celestina@uol.com.br.

recebe investimentos milionários. Mas o cinema seria puramente entretenimento? Ou seria um tipo de arte mais engajada em termos sociais por exemplo? São questionamentos pertinentes, existem filmes que mexem com o imaginário da sociedade, ao retratarem temas polêmicos, ou representarem algo que por conta da rotina as pessoas nem se dão conta.

É o caso do filme *Zuzu Angel*, do diretor Sérgio Rezende, um drama estrelado em 2006, roteiro de Sérgio Rezende e Marcos Bernstein, com 110 minutos de duração, baseado na vida da estilista Zuleika Angel Jones, mais conhecida como Zuzu Angel. No elenco, Patrícia Pillar (Zuzu Angel), Daniel de Oliveira (Stuart Angel), Leandra Leal (Sônia) e Luana Piovani (Elke Maravilha).

Como o filme é baseado em fatos, não pode esconder o triste desfecho da vida da estilista, e da maneira que a mesma resistiu à pressão do regime militar, e tentou de todas as maneiras encontrar pelo menos o corpo do filho, morto durante a ditadura. O filme é um ótimo exemplo da resistência feminina, de como a sociedade era e ainda é machista, de como era difícil ser respeitada enquanto mulher, que lutava por uma causa justa. Mas para as mulheres a ideia de resistência é maior, ao longo da história, sua voz foi silenciada, foram anos e anos de total submissão. Submissão esta que não aparece, pois Zuzu se mostra firme até o fim.

MULHER E RESISTÊNCIA.

Sabemos que, ao longo da história as mulheres tiveram de brigar pelos direitos mais simples do ser humano, direito de estudar, trabalhar, votar, liberdade sexual e comportamental, enfim se hoje em dia as mulheres ocupam os mais variados papéis devem a luta de muitas que tiveram de reivindicar os direitos mais ínfimos do ser humano.

Atualmente é fácil falarmos em resistência feminina, leis que protegem mulheres, legalização do aborto em alguns países, punição para estuprodores, mas nem sempre foi assim, são conquistas recentes. Conquistas estas fruto de muita luta. Falar de resistência feminina é lembrar a luta de algumas mulheres que se rebelaram contra uma situação de submissão.

Valentes e anônimas, é inegável, assim foram milhões de mulheres do passado. Precisamente, e segundo as últimas teorias acadêmicas, talvez os textos anônimos da história da literatura tenham saído em sua maioria de penas femininas. Em outras ocasiões, as mulheres escreviam obras que depois seus cônjuges (ou seus homens; pais, irmãos filhos) publicavam. (MONTERO, 2008, p.18).

Não foram poucas as conquistas ao longo da história, direito de estudar, escrever trabalhar, até mesmo direito sobre o próprio corpo. É bom lembrarmos que algumas mulheres eram violentadas, de todas as maneiras, física e intelectualmente, não é à toa que Ríia Lemaire propõe repensar a história literária, numa perspectiva feminista, isso tem uma boa razão de ser.

Repensar e reescrever a história literária numa perspectiva feminista, pressupõe, assim, em primeiro lugar, aprender a colocar novas questões que possibilitem a revisão de ideias estabelecidas, das interpretações

acerca destas ideias e das teorias decorrentes destas interpretações. Isso implica uma alteração radical no paradigma das ciências humanas, cujo ponto de partida é a descoberta de que, mesmo nas ciências humanas, não há seres humanos, nem existência humana, a não ser como homem ou como mulher. (LEMAIRE, 1994, p. 10)

A citação menciona a história literária, mas podemos pensar a sociedade atual de maneira semelhante, os preconceitos, a supremacia masculina, todas estas questões contribuíram para o ofuscamento histórico das mulheres. Percebe-se como era difícil e ainda é ser mulher, e obter direitos tidos como simples, igualdade salarial por exemplo. Países desenvolvidos como a Inglaterra, ainda lutam quanto essa discrepância.

É algo tão notório, o qual não podemos esquecer, Lemaire denuncia a supremacia da voz masculina, interessante notar que a história das mulheres é contada na maioria das vezes, por historiadores homens, que reproduzem o ponto de vista da sociedade machista, só mencionam que os homens se destacam no trabalho por conta do índice de escolaridade, como se mulheres não estudassem por displicência, o que não era o caso. Mulher nasceu pra ser dona de casa e acabou. Bordieu filósofo Francês nota essa dominação masculina, ele diz o seguinte:

A dominação masculina encontra, assim reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concebida aos homens se afirma na objetividade das estruturas sociais e das atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológica e social, que confere ao homem a melhor parte bem como transcendentais históricos. (BORDIEU, 2010, p. 22)

A presente citação reforça a ideia de que os homens ao contrário das mulheres foram privilegiados. A dominação masculina traz sérias complicações à sociedade contemporânea, a voz de alguns sujeitos foi silenciada, justamente por conta desse ambiente de dominação. A identidade feminina ficou prejudicada por conta disso, é difícil fazer justiça em relação a isso, são anos de atraso.

Neste caso a melhor solução seria dar voz aos silenciados, tarefa difícil, mas era preciso, por isso a década de 60 foi tão importante, é como se a voz do indivíduo viesse à tona, um indivíduo que está cansado de ser oprimido pela situação, tal opressão não se deu apenas na relação entre homem e mulher, mas por exemplos, nas guerras, no processo de colonização. A humanidade encontrou uma maneira prática de se rebelar contra esse tipo de situação, e afirmar que não estavam satisfeitos, era o período da contracultura.

Com os ataques contra o Vietnã os EUA saíram moralmente dilacerados, a população repugnava a atitude de um país que atacava um país indefeso, foi aí que as pessoas começaram a bater de frente, discordando de tal atitude, surge os movimentos de contracultura, era a única forma de mostrar que o mundo estava insatisfeito com tal atitude, Eric Hobsbawm destaca em seu livro A era dos extremos, duas grandes revoluções ocorridas nessa época, a primeira é a revolução social (1945-1990).

Nessa revolução o grande destaque foi o feminismo, as mulheres tiveram que começar a trabalhar por causa da crise de 1929, a partir desse momento elas começaram a repensar seu papel na sociedade, perceberam que não eram meras reprodutoras, ou objeto sexual do homem, assim com o passar do tempo, na década de 1960 as mulheres começam reivindicar igualdade de gênero e aí surge o embrião do movimento feminista.

A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamento das pessoas umas com as outras; seus papéis eram prescritos, embora nem sempre escritos. (HOBBSAWM, 2005 p. 328)

Seguindo a linha de raciocínio de Hobsbawm, com a ascensão dos Estudos Culturais da década de 60, ocorre uma mudança comportamental do ser humano ocorridos nesse período, seria normal haver uma tolerância maior para o novo, o diferente. Levando em conta que Brasil estava perto de enfrentar o regime militar em 1960, mas posteriormente a aceitação deveria ser maior, e a autora deveria ter o prestígio necessário.

Um dos fatores mais fortes com certeza foi o fato de tratar-se de uma mulher, sabemos de quão difícil foi garantir a liberdade de expressão, e conquista o direito escolha, sair da cozinha, ir para o mercado de trabalho, estudar e porque não escrever? Fazer sucesso como escritora, não foi fácil garantir, tais direitos vivendo em uma sociedade patriarcal extremamente machista, como destaca Nora Telles em seu texto: Outras palavras.

Muitos antes de existirem grupos feministas organizados-desde a Idade Média-mulheres de letras, em diferentes lugares do Ocidente, procuravam desvendar sua própria história refletindo sobre, tradição, inovação. Sozinhas ou dialogando com contemporâneas e antecessoras buscavam validação, conhecer seu valor numa comunidade literária. (TELLES, 2015, p, 22)

ZUZU ANGEL, RESITÊNCIA À DITADURA

O livro *Luta um substantivo feminino: Mulheres torturadas, desaparecidas e mortas em resistência à ditadura*, publicado em 2007, filho do terceiro relatório Direito à memória e à verdade traz o registro da vida e morte de 45 mulheres que lutavam contra ditadura militar. O referido livro ainda traz o relato de 27 sobreviventes. Ao lermos os relatos ali contidos, percebe-se uma série de atrocidades ocorridas no regime militar, mas notamos algumas peculiaridades no que diz respeito a tortura em mulheres. As torturas em mulheres se davam da pior maneira, os militares usavam de muita tortura psicológica.

Além disso, partiam para a tortura física, e muitas vezes faziam isso na frente dos filhos ou esposos. Ou torturavam os esposos na frente das esposas. Sem contar nos estupros, inclusive de mulheres grávidas. A violência era imensa, ao ponto de cortar os mamilos, estupros coletivos, surras e choques. Ainda apontavam as imperfeições do corpo feminino, de maneira pejorativa. Coisificavam o ser humano nesse sentido, a mulher que sofria esse

tipo de mutilação raramente superava este trauma. Como denuncia a secretária especial de políticas públicas para mulheres Nilcéa Freire na apresentação do livro.

Contra as mulheres a prática da tortura adquire um formato mais cruel, como precisa ser, sua forma mais desumana. Para fazer uma mulher vítima de tortura é preciso apenas que o algoz retire dela sua dignidade como ser humano, mas que estralhe a sua “humanidade feminina”, que retire de seu corpo a ser supliciado qualquer traço de relação com outros corpos femininos que remetam ao aconchego materno por exemplo. (FREIRE, 2007, P. 17)

Neste livro encontraremos a trajetória de várias mulheres que lutaram de alguma forma contra o regime militar no Brasil iniciado em 64. Algumas mulheres militavam na causa por causa de seus companheiros, filhos, irmãos ou amigos. Dentre as personalidades, encontramos a trajetória da estilista Zuleika Angel Jones, mais conhecida como Zuzu Angel. A estilista fez do desaparecimento do filho Stuart Angel Jones num acontecimento que incomodou os ditadores, chegou a entrar em contato com a embaixada americana. Não apenas isso, Zuzu atacava o regime militar sempre que podia, fez isso em seus desfiles. Zuzu dispunha de um certo renome, costurava para personalidades importantes como Liza Minnelli e Joan Crawford.

Estampou o figurinos de seus desfiles com tanques de guerra, escreveu para o então presidente, Ernesto Geisel e ao ministro do exército Sylvio Frota. Prestou um detalhado depoimento ao historiador Hélio Silva. Esteve nos Estados Unidos, conversou pessoalmente com o senador Edward Kennedy. A estilista nunca se conformou com o, desaparecimento do filho, o impressionante na trajetória de Zuzu é a coragem, mesmo quando o ambiente não propiciava tal resistência, a imponência dos militares não a assustou, muito pelo contrário, a revolta contra o regime militar só crescia. Mas tal resistência trouxe sérias consequências.

Zuzu faleceu no dia 14 de abril de 1976, em um acidente de carro, no Rio de Janeiro, os conhecidos de Zuzu questionaram do acidente, uma vez que Zuzu estava sóbria no dia do acidente. Além disso, Zuzu havia deixado uma carta para os amigos, alertando se algo viesse a acontecer com ela. Em um trecho da carta, Zuzu dizia o seguinte: “Se algo vier a acontecer comigo, se eu aparecer morta, por acidente, assalto ou qualquer outro meio, terá sido obra dos mesmos assassinos do meu amado filho”. Tratavam-se apenas de especulação. Somente através da Comissão Especial Sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, ficou comprovado realmente que a morte de Zuzu foi consequência da morte de seu filho Stuart Angel.

AS PECULIARIDADES DA NARRATIVA FÍLMICA.

Sobre as narrativas fílmicas, desde sua criação o cinema encontrou uma certa dificuldade pare se firmar como arte, na verdade filmes são vistos na maioria das vezes como entretenimento, apenas isso. Mas como elucida Christian Metz, em *A Significação do Cinema*, “Trata-se portando de uma nova categoria do espaço-tempo: local imediato e temporal anterior, na fotografia, concretiza-se uma conjunção ilógica do aqui e de outrora”.

Não foi fácil para que o cinema fosse respeitado, no entanto aparecem certas obras-primas nas narrativas fílmicas que deram uma certa alavancada no Status do cinema. Obras que comprovavam a importância e relevância da 7ª Arte, deste modo Mertz afirma que o cinema foi arte desde o princípio. Na verdade o cinema ainda traria a vantagem de sensibilizar as pessoas de maneira mais instantânea, não que as outras expressões artísticas não fizessem isso, mas no cinema, tal proeza é mais frequente. Mertz ainda afirma:

O cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que é uma arte, uma arte que conquistou os meios específicos de expressão, e que está completamente livre das influências das outras artes (em especial do teatro), para desenvolver as suas possibilidades próprias em plena autonomia. (MERTZ, 2013, P. 21)

A vantagem do cinema seria a espontaneidade, a facilidade em sensibilizar o público, deste modo é interessante analisarmos a contribuição social do cinema, quando ele retrata por exemplo atrocidades, como a ditadura militar, o Holocausto, ao retratar tais acontecimentos, o normal seria despertar a capacidade de empatia do ser humano. É justamente isso que se percebe no filme *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende.

Trata-se de um filme, que narra um fato ocorrido, muitos personagens são pessoas reais, algumas ainda vivem, saber desse fato sensibiliza ainda mais o público. Além disso, a narrativa fílmica detalha como era a relação de Zuzu e seu filho, mostra também como foi difícil criar os filhos em uma sociedade preconceituosa sendo divorciada. O filme explicita a resistência de Zuzu, muito antes do filho desaparecer.

Stuart e sua esposa Sônia eram inconformados com o regime militar, foram militantes, considerados subversivos. A resistência do casal irritou o regime de direita. Stuart foi preso em uma armadilha, foi torturado fisicamente, seu corpo não aguentou os choques, os socos, ocasionando a morte do mesmo. O corpo de Stuart foi jogado ao mar no Rio de Janeiro. No entanto por mais real que seja a história, ao ficcionalizar tal trajetória, transformando pessoas em personagens, mais importância o público dará aquela história, aqueles personagens, como nos diz Paulo Emílio Sales, no livro *A Personagem de Ficção*.

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. Chegados a este ponto, está prestes a revelar-se a profunda ambiguidade da personagem cinematográfica. (GOMES, 2000, P. 114)

CONCLUSÃO

O filme de Sergio Rezende a triste história de Zuzu ganha mais notoriedade, interessante perceber que o filme não se confunde com um documentário, nesse aspecto o direto foi de uma sagacidade estupenda, não é fácil narrar fatos reais sem parecer um documentário, daqueles que trazem uma lição, ou que na verdade expõe somente os fatos para chocar o público e dizer, “olhem, isso realmente aconteceu”. Neste caso perde o status de filme. Não é o caso de *Zuzu Angel* de Sergio Rezende, as fronteiras entre ficção e realidade são realmente tênues, mas o resultado foi positivo.

Uma narrativa aparentemente documentária, que termina como ficção, seria prova da impossibilidade de uma distinção analítica clara. Discutir fronteiras e definições surge como algo ultrapassado, pois reafirma a possibilidade de um saber que desloca, do centro da arena, o recorte analítico que gira em torno das variações sobre a fragmentação subjetiva (seja na análise, seja no discurso fílmico propriamente. (RAMOS, 2005, p. 02)

Não podemos negar um aspecto, a carga de emoção é maior, quando falamos em narrativa histórica. Trazer a trajetória de Zuzu foi importante de certa forma até para fazer justiça, uma vez que a carta deixada pela estilista com Chico Buarque foi concedida à imprensa, que não fez a mínima questão de divulgar. É interessante também a forma de resistência de Zuzu, que clama por justiça, não se deixa intimidar pelos militares, luta até o fim pelo direito de pelo menos, enterrar o corpo do filho e ultrapassar os estágios do luto e maneira saudável.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX. (1914-91)**. São Paulo; Companhia das Letras, 1995.
- METZ, Chistian. **Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MONTERO, Rosa. **Histórias de mulheres**. Rio de Janeiro, Pocket Ouro, 2009.
- MERLINO, Tatiana. **Direito à verdade: Luta um substantivo feminino**. São Paulo, Caros amigos, 2010
- RAMOS, Fernão P. (org.). **Teoria Contemporânea do cinema**. 2 vol. São Paulo: Senac, 2005.
- TELLES, Norma. Outras palavras. **Revista História da biblioteca nacional**. 22 a 24. Ano 10 nº 113 fevereiro de 2015.



A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM *DIREITO DAS MULHERES E INJUSTIÇA DOS HOMENS*

Benício Mackson Duarte ARAÚJO (UERN)¹
Prof. Dra. Maria Edileuza da COSTA (UERN)²

RESUMO

Inseridos no contexto sociocultural do século XIX, as forças do patriarcado colocaram homens e mulheres em posições sociais distintas, em que o papel do feminino foi subjugado frente ao masculino. Por este caminho, as correntes feministas que se desencadearam no Brasil mostraram um mundo até então inexplorado pela vertente literária; uma nova representação da mulher e sua busca pela inserção na sociedade. A partir disso, objetivamos neste trabalho, refletir sobre a construção da identidade feminina no século XIX, tendo em vista as reivindicações de Nísia Floresta em *Direito das mulheres e injustiça dos homens* em prol da independência da mulher. Para tanto, utilizamos como aporte teórico os estudos de Bauman (2005), Costa (2010) e Duarte (2008), através dos quais, pode-se enxergar as contribuições de Nísia Floresta para a vertente feminista brasileira e para a construção da identidade feminina. Assim sendo, com o presente estudo, esperamos contribuir com as pesquisas sobre a construção da identidade da mulher oitocentista.

Palavras-chave: Identidade; Mulher; Feminino; Nísia Floresta.

Introdução

Em tempos não tão distantes, ao homem se destinara uma participação social voltada para o trabalho braçal e o serviço intelectual, enquanto as mulheres estavam incumbidas dos afazeres domésticos. Nas primeiras manifestações brasileiras de cunho feminista no século XIX é possível perceber que o discurso literário foi um importante veículo que possibilitou a circulação de ideais conduzidos por mulheres que se destacam pela afronta ao seu tempo e aos valores de sua época. Nesse contexto, a obra *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832) da norte-rio-grandense Nísia Floresta (1810-1885) surge como limiar das vindicações dos direitos das mulheres.

Outras escritoras também contribuíram com esse papel, a exemplo a mineira Beatriz Brandão e as gaúchas Clarinda Siqueira e Delfina Cunha em jornais e períodos, Ana Barandas e sua *A filósopha por amor* (1845), Joana Manso e seu *Jornal das Mulheres* (1852) e Júlia Aguiar com *O belo sexo* (1862). A atuação dessas mulheres gerou uma produção significativa de impacto sociocultural por colocar em relevo a luta pela constituição da identidade da mulher.

Por esta viés, o presente trabalho discute a questão da construção da identidade feminina no século a partir da obra *Direito das mulheres e injustiça dos homens* de Nísia

1 Aluno do mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras da UERN (PPGL/UERN). Desenvolve o projeto de pesquisa “Entre Nísia Floresta e Lya Luft: a identidade da mulher na escrita literária de autoria feminina”.

2 Docente do Programa de Pós-graduação em Letras da UERN (PPGL/UERN). Desenvolve o projeto de pesquisa: “A construção da identidade feminina em Obras de Lya Luft”.

Floresta. Na primeira seção do texto discutimos acerca da relação literatura e sociedade bem como dos conceitos de identidade propostos por Bauman (2005) e Hal (2015). Esperamos que o estudo possa contribuir para pesquisas na perceptiva cultural em torno do conceito de identidade e da relação mulher e literatura.

A questão da identidade

Pensando o monumento literário como manifestação da linguagem e da arte, despida da abordagem puramente linguística e do determinismo histórico (BAKHTIIN, 1988), a literatura apresenta um retrato da sociedade, pois possibilita o estudo entre texto e contexto numa interpretação dialética íntegra (CANDIDO, 2014) e dialógica (BAKHTIN, 1988). Sendo assim, não podemos estudar a obra literária, ou os discursos que dela emanam, sem considerar os fatores sociais e ideológicos que a compõem desde sua criação até as afinidades estabelecidas com o público e as várias esferas discursivas presentes em suas entrelinhas.

A partir disso, é possível “pensar o texto literário a partir de suas múltiplas possibilidades de leitura e da compreensão de que em um objeto literário pode-se perceber uma gama de sentidos imersos nas tramas da história, realizando, assim, uma leitura discursiva (NASCIMENTO, 2011, p. 91)”. Com isso, as manifestações da linguagem na obra literária provêm de discursos já ditos e reformulados diante da situação e dos participantes imediatos tomados por ideologias que provêm dos sujeitos socialmente constituídos.

Influídos pelo fundante pensamento bakhtiniano, é “possível levantar leituras de um conjunto de obras de um autor e, a partir disso, apontar as especificidades de um discurso e a maneira como ele indica o contexto extralinguístico que o constitui” (BRAIT, 2008, p. 25). A questão do dialogismo evocada por Bakhtin (1988) não se direciona exclusivamente a crítica literária, mas às funções da linguagem estabelecidas, em especial, o discurso presente na obra como aspecto social.

Costa (2010, p. 225-226) coloca que o dialogismo...

[...] é impensável fora das relações com a linguagem e das manifestações gerais do ato comunicativo. Ele, portanto, deriva-se da interação social, partindo do pressuposto de que o romance se constitui de uma matéria verbal falante, que reúne e transforma várias modalidades discursivas que o romance experimentou ao longo de sua história. Na teoria do dialogismo, não basta admitir a presença de um autor, nem mesmo do autor implícito; é preciso verificar como as palavras são transmitidas dentro de um contexto, descartando totalmente a hipótese da linguagem única.

Isto posto, Costa (2010) explana as questões do dialogismo dentro da prosa de ficção como um ato comunicativo das manifestações da linguagem provindo da interação social. A obra literária, então, reflete em si a sociedade através das várias possibilidades do dialogismo, uma vez que o discurso nasce e renasce do social, o que desconsidera a questão

da linguagem única. Portanto o discurso é um fenômeno puramente social que conflui-se às manifestações socioculturais e as relações humanas estabelecidas.

Por este caminho, Costa (2010, p.229) afirma que:

A obra literária é, sem dúvida, o lugar em que como seres humanos, as personagens se encontram integrados num denso tecido de valores religiosos, morais, políticos e sociais que podemos chamar de discurso formativo a partir de uma visão ou de várias visões.

De mesmo modo, a pesquisa tomada pelos trilhos literários possibilita adentrar nas condições sociais que contornam seus processos de criação. Daí, sendo favoráveis análises acerca da identidade (ou das identidades) dos sujeitos, grupos e comunidades retratadas pelos discursos presentes no texto literário.

Segundo Bauman (2005, p. 21-22) “a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais [...]”. A identidade, então, é escorregadia e inconclusa, sendo impossível de moldá-la ou de classificá-la, tendo em vista a flexibilidade que as identidades tomaram a partir dos processos de globalização, o que o autor chama de mundo líquido-moderno, por conta da mutabilidade das identidades nele flutuantes.

A questão da identidade do indivíduo enquanto sujeito da sociedade, por muito tempo foi imposta como obrigatoriedade pelo sistema político, um padrão que todos deveriam seguir e exumar as diferenças das consideradas “normais” ou “dentro do padrão”. Bauman (2005) enforca que existem comunidades de vida e de destino. Na primeira, os indivíduos vivem juntos por meio de uma ligação absoluta. Já na segunda, os indivíduos são ligados por meio de ideias e princípios. Segundo o autor é no contato dos indivíduos com a comunidade de destino que o fator da identidade começa a surgir, uma vez que a diversidade de princípios e ideias tende a formar novos grupos que tenham interesses comuns.

Ainda segundo Bauman (2005, p. 44),

A identidade é também um fator poderoso na estratificação, uma de suas dimensões mais divisíveis e fortemente diferenciadoras. Num dos pólos de hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, de abrangência planetária. No outro pólo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se vêem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros.

Entre esses polos apresentados por Bauman, determinados indivíduos dispõem de uma gama de identidades de extensão planetária à sua disposição. Contudo, essa liberdade de escolha é negada a alguns indivíduos, os quais refutam suas próprias identidades e não têm permissão de abandoná-las, nem de livrar-se delas. Para Bauman essas identidades

estereotipam, humilham, desumanizam e estigmatizam as pessoas que formam a denominada “subclasse”, as quais estão “exiladas nas profundezas dos limites da sociedade”.

A comunidade da “subclasse” é formada por pessoas que tiveram suas identidades socialmente negadas e, por isso, foram direcionados às margens da sociedade. Essa classe é formada por indivíduos que fogem dos limites ou padrões que lhe foram estipulados culturalmente, como é o caso de negros, mulheres, homossexuais, dentre outros:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. [...] A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas das quais nós imaginamos ser vistos por outros [...]. (HALL, 2015, p.25)

Conforme colocado por Hall (2015), a identidade é uma construção social do sujeito formada em seu imaginário a partir de sua visão de si e do Outro. A construção da identidade é uma formação contínua e inconclusa numa ligação íntegra entre o interior (imaginário) e o exterior (social) do indivíduo. A questão da identidade pode conduzir o sujeito a instâncias de elevação social ou a categoria de subjugação.

A partir disso, vários grupos que compõem uma categoria identitária lutam para não serem direcionados à subclasse e terem o direito da identidade negado ou por conta dela serem humilhados e excluídos. Estes grupos tiveram apogeu no ano de 1968, dentre eles, destaca-se o feminismo, conforme colocado por Hall (2015, p. 27): “O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais” que emergiram durante os anos 1960, juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com ‘1968’”.

Para Hall cada grupo apela para a identidade social de seus sustentadores: o feminismo busca a equidade entre os sexos, os direitos da mulher na sociedade e a desconstrução da cultura da subordinação feminina. Assim o feminismo propõe uma identidade feminina em contraposição à cultura do patriarcalismo que direciona a mulher aos serviços domésticos e a subalternidade ao homem.

No Brasil, o movimento feminista na literatura se desencadeou com a publicação da *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832) de Nísia Floresta. A partir daí, várias escritoras imbuíram em suas produções traços e proposta para a construção de uma nova identidade da mulher, seja de modo sutil ou militante os traços feministas ocuparam linhas e entrelinhas das produções intelectuais.

Embasados por esta discussão, na próxima seção do nosso trabalho discutiremos como se desenvolve a formação da identidade da mulher oitocentista no livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens* de Nísia Floresta.

Uma proposta de construção da identidade feminina

Ao direcionar a presente discussão sob o viés do feminismo percebemos que a mulher, por muito tempo, teve o direito da identidade negada e repudiada. É sabido que no século XIX o homem se colocava em condição superior à mulher, o envolvimento com os negócios, a participação em guerras, a intervenção na política e o status intelectual direcionava uma carga de autoridade que se estabeleceu sobre a mulher, privada do contexto social e direcionada as prerrogativas do lar, era vista como objeto sexual (fonte de prazer), multiplicadora do sobrenome da família e escrava do lar.

A condição da mulher nesse período é de total submissão ao homem, Saint-Hilaire (1940, p. 48) coloca que “[...] cercado de escravos, o brasileiro habitua-se a não ver senão escravos entre os seres sobre os quais tem superioridade, seja pela força, seja pela inteligência. A mulher é, muitas vezes, a primeira escrava da casa, o cão é o último”. Nota-se a subalterna condição da mulher do século XIX, abaixo, até mesmo, da posição animalésca do cão, ideologias fortificadas pelas estruturas culturais da época e pela falta de uma identidade que legalizasse uma posição de sujeito constituído socialmente.

Com isso, a mulher estava enquadrada em uma redoma, privada dos privilégios sociais de modo a viver sob a sombra do homem, primeiramente às forças do pai, que impunha sobre os filhos o direito de dominação e posse. Depois, as núpcias davam continuação a subalternidade, em que no âmbito a dois, como esposa, a mulher representava um objeto de posse, de procriação e de cuidado do lar.

Mesmo assim, no século XIX foram desenvolvidas ideias revolucionárias que fizeram a burguesia feminina ter acesso à educação escolarizada de maneira a preparar as jovens para a maternidade, instruindo-as para serem educadoras primeira da geração que estaria por vir. Com estudos e leituras várias desenvolvidas nos centros educacionais para meninas, a mulher foi ganhando conhecimentos ainda limitados em comparação ao universo masculino, mas suficientes para conquistar um importante espaço na sociedade, mesmo que carregado de estigmas e (pré)conceitos.

Em meio a esse contexto sociocultural em que o patriarcalismo direcionava a mulher ao âmbito doméstico e domesticado surge, dentre a produção cultural oitocentista, a obra *Direito das mulheres e injustiça dos homens* publicada em 1832 por Nísia Floresta Brasileira Augusta. A autora publica sua obra na primeira metade do século XIX e é considerada a primeira feminista brasileira, entendendo por feminismo as reivindicações conscientes em prol dos direitos das mulheres.

Em *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* há a desconstrução do discurso masculino em torno da mulher conclamado pela voz das correntes patriarcais. Na obra reivindica-se uma nova identidade feminina, a ser construída através do direito a educação e a ocupação de cargos públicos, colocando em questão a equidade entre os sexos. Para isso, Nísia Floresta desconstrói o discurso masculino da inferioridade da mulher, conforme podemos conferir no trecho a seguir;

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, que não somos próprias senão para procriar e

nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens. [...] Entretanto eu não posso considerar este raciocínio senão como palavras, expressões ridículas e empoladas, que é mais fácil dizer do que provar. (FLORESTA, 1989, p. 35)

Inserida em um âmbito em que a mulher estava privada de participar ativamente do meio social, tendo negado o direito à educação e direcionada à servidão masculina, Nísia Floresta argumenta contra o princípio patriarcal vigente na sociedade oitocentista de que a mulher estava condenada ao serviço doméstico e ao cuidado dos filhos. Assim, na ausência de uma identidade que legitimasse a condição feminina no meio social, a mulher era subjugada à categoria de subclasse e tinha o direito à identidade negado.

Na obra de Nísia Floresta o discurso de submissão feminina é desconstruído a partir do próprio argumento social da superioridade do homem. A autora quebra as barreiras impostas à mulher oitocentista e mostra que o atraso de uma sociedade é privar a mulher de educação e trabalho e que as potencialidades destas são tão profícuas como as dos homens, não procedendo a prerrogativa de que a mulher é submissa ao homem e limitada ao espaço doméstico.

A obra *Direito das mulheres e injustiça dos homens* é dividida em cinco capítulos mais introdução e conclusão. O texto inicia tratando do caso que os homens fazem das mulheres e se é com justiça, através do questionamento: “Têm por ventura eles alguns títulos para justificar o direito com que reclamam os nossos serviços, que nós igualmente não tenhamos contra eles?” (FLORESTA, 1989, p. 42). O questionamento de Nísia desconstrói os aspectos de inferioridade que são atribuídos ao feminino e ao mesmo tempo traz à tona a importância da mulher e de suas funções para o meio social.

Na continuidade do discurso nísiano, a equidade entre homens e mulheres é colocada em cena para dizer que os mesmos direitos que são desfrutados pelos homens devem de tal modo serem gozados pelo sexo feminino, pois nada justifica o privilégio de um a outro. O discurso de que a mulher é inferior intelectualmente ao homem é desconstruído com uma forte reivindicação ao acesso educacional que se configura pela injustiça dos homens privarem as mulheres desse direito que deve ser primordial para todos os seres pensantes, tendo em vista que o conhecimento é necessário para o caráter humano e para se conhecer o mundo e os objetos à sua volta. Portanto, para Nísia Floresta, “é um absurdo pensar que as ciências são inúteis às mulheres, pela razão de que os homens se aplicam. A virtude e a felicidade são tão indispensáveis na vida privada, como na pública, e a ciência é um meio necessário para se alcançar uma e outra (FLORESTA, 1989, p. 51).”

Por este caminho, tanto é direito da mulher desfrutar da sua própria independência, no ato de se autogovernar, como governarem entidades públicas, órgãos governamentais e nações. Para a construção desse é argumento se usa a capacidade que as mulheres têm para reger o lar e os próprios homens quando eles mesmo não podem se governar, na infância. Para tanto é citado como exemplificação e fortificação argumentativa o caso das Amazonas e da Inglaterra, nação governada por uma mulher.

O texto discute ainda se as mulheres são ou não próprias a preencher os cargos públicos e se são naturalmente capazes de ensinar as ciências ou não. Nísia reivindica o

direito das mulheres no âmbito público à frente das instituições e órgãos governamentais, bem como a capacidade das mulheres para exercerem o magistério e ocuparem o posto de professoras do Ensino Superior.

Em suma, Nísia Floresta reivindica os direitos das mulheres e luta contra a opressão e o descaso para com o sexo feminino. A autora crer que o acesso da mulher à educação se configura na maneira mais importante do combate a imponência masculina. O discurso da superioridade masculina é combatido com a ideia da equidade entre os sexos, o que desmistifica a inferioridade da capacidade natural e intelectual das mulheres, submissas não por falta de capacidade, mas por uma pretensa agressividade, seja ela física ou ideológica, em que o mais forte se sobressai, conforme podemos conferir abaixo:

[...] se temos sido sujeitas à sua autoridade, tem sido somente pela lei do mais forte; e se somos privadas do poder e privilégio, que põe seu sexo acima do nosso, não é por falta de capacidade natural e de merecimento, mas sim por falta de um igual espírito de violência, de uma injustiça manifesta e de uma opressão ilegítima, como a deles (FLORESTA, 1989, p. 64).

Diante disso, podemos ver que a obra *Direito das mulheres e injustiça dos homens* se trata de um texto com qualidade para além do século XIX, revelando as leituras e as constantes pesquisas da autora em torno dos direitos das mulheres na sociedade oitocentista. O conteúdo revela uma nova proposta de identidade que legitimasse o direito social às mulheres, retirando-as da categoria das identidade destinadas a subclasse. Para Nísia Floresta, o acesso da mulher a essa nova identidade e concomitantemente à liberdade da opressão masculina se daria por meio do acesso educacional, na época direito apenas dos homens, que renderia também a participação em cargos públicos e governamentais.

Conclusões

As produções de autoria feminina do século XIX foram importantes passos para a mulher contemporânea trilhar os itinerários que hoje lhe são dispostos. Essas obras sinalizam os processos da construção da identidade da mulher mediante lutas e conquistas frente à sociedade patriarcal a qual estamos inseridos e por vezes insiste em se impor. Hoje, a literatura de cunho feminista herda a tonalidade de intervenção social outrora utilizado e se encontra em constante diálogo com a sociedade que a rodeia e com as várias identidades propostas pelo “mundo líquido-moderno”.

A obra *Direitos da mulheres e injustiça dos homens* mostra que a luta pela legitimação das identidades que são negadas ou refutadas é também uma luta em prol dos direitos do sujeito enquanto ser humano e sujeito ativo da sociedade. A proposta de Nísia Floresta não é apenas inserir a mulher no âmbito social, pois no século XIX esse posto já era ocupado por elas como mãe e esposa, mas tonar a mulher um sujeito ativo e gozar dos mesmo direitos e deveres que os homens, pois a diferença entre ambos está apenas no sexo biológico, o que não justificaria a imposição masculina.

Desse modo, a proposta de construção identitária em Nísia Floresta inaugura em terras brasileiras o grito feminista em prol dos direitos das mulheres, o que ecoou em outras obras, produções artísticas e movimentos sociais com o mesmo ideal. Como a identidade é um fator que está sempre em construção, a obra *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* dispõe de uma grande colaboração para a identidade da mulher e comporta contornos contemporâneos, pois ainda hoje, na cultural patriarcal brasileira, a mulher e outros grupos apesar das demasiadas conquistas ainda sofrem com a negação de seus direitos e de suas identidades.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**, 2008.
- BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedito Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: outros conceitos-chaves**. São Paulo: Contexto, 2008.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COSTA, M. D.; LOPES, L. C. V.; REDSOM, J. C. A relação de alteridade do discurso feminino na literatura brasileira. In: SILVA, A. M. M. et al. (Org.). **De memória e identidade: estudos interdisciplinares**. Campina Grande: EDUEPB, 2010.
- DUARTE, C. L. **Nísia Floresta: vida e obra**. 2.ed. Natal: EDUFRN, 2008
- FLORESTA, N. **Direito das mulheres e injustiça dos homens**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1989.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- NASCIMENTO, M. E. F. do. Por uma leitura discursiva da poesia popular: ecos de memória na construção de identidade. In: COSTA, W. P. A. (Org). **Estudos linguísticos: múltiplos olhares**. Brasília: Editora Kiron, 2011.
- SAINTE-HILAIRE, A. **Viagem à província de São Paulo e resumo das viagens ao Brasil, província cisplatina e missões do Paraguai**. Tradução de Rubens Borba de Moraes. São Paulo: Martins, 1940.

PASSIONALIDADE E OSCILAÇÃO TENSIVA NAS CANÇÕES DE ANA CAÑAS E TULIPA RUIZ

Caio César Viana de ALMEIDA (UESPI)¹

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender de que forma as compositoras brasileiras Ana Cañas e Tulipa Ruiz, delineiam a imagem e a voz feminina em duas canções. Para isto, utilizaremos o arcabouço teórico da semiótica da canção de Luiz Tatit e da Semiótica Tensiva de Zilberberg. A primeira canção objeto de análise chama-se *Esconderijo*, composta pela cancionista paulista Ana Cañas, apresenta um eu lírico que procura alcançar seu objeto de desejo para que assim, faça-se completo, num lugar perfeito e sagrado, ao qual este actante chamou *esconderijo*. A segunda canção é intitulada *dia a dia, lado a lado*, que foi composta pela também paulista Tulipa Ruiz, em parceria com Marcelo Jeneci e Gustavo Ruiz, na qual há também um adjuvante que está em busca de seu objeto de desejo para que assim, seja pleno. O que parece ser característica comum na poesia cantada das duas supracitadas, aqui identificamos que tem a função de recrudescimento da imagem de um eu lírico feminino e sonhador, que deseja ter o que já teve, e não tem mais, causando uma crise existencial e servindo de força motriz da passionalidade poético musical presente nas duas obras.

Palavras-Chave: Semiótica Tensiva. Semiótica da Canção. Escrita Feminina. Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

The present work aims to understand how the Brazilian composers Ana Cañas and Tulipa Ruiz, delineate the image and female voice in two songs. For this, we use the theoretical framework of the semiotics of the song of Luiz Tatit and Zilberberg's Tense Semiotics. The first song to be called *Escondeirijo* (hiding place), composed by the São Paulo songwriter Ana Cañas, presents a lyrical self that seeks to reach its object of desire so that it may become complete, in a perfect and sacred place, to which this actant called a "hiding place". The second song is titled *Dia a Dia, Lado a Lado* (day by day, side by side), which was composed by Tulipa Ruiz, also from São Paulo, in partnership with Marcelo Jeneci and Gustavo Ruiz, in which there is also an adjuvant that is in search of its object of desire so that, be full. What seems to be a common feature in the sung poetry of the two lyricists mentioned above, here we identify that the actant has the function of intensifying the image of a feminine and dreamy lyrical self, who wishes to have what she already had, and has no more, causing an existential crisis and serving as the driving force of the poetic musical passion present in both works.

Key words: Tense Semiotics. Semiotics of the Song. Women Writing. Brazilian Popular Music.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo compreender de que forma as compositoras Ana Cañas e Tulipa Ruiz delineiam a identidade feminina em suas obras cancionais.

Para alcançar tais objetivos, utilizaremos a semiótica tensiva de Zilberberg em consonância com a semiótica da canção de Luiz Tatit para que possamos explorar com qualidade os percursos gerativos de sentido em diferentes planos de semiose. No que diz

¹ Caio César Viana de Almeida é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Estadual do Piauí

respeito a voz feminina nos basearemos nas contribuições de Lúcia Castello Branco e Elaine Showalter.

Ana Cañas e Tulipa Ruiz são duas compositoras e intérpretes paulistas integrantes do cenário contemporâneo da música popular brasileira e tem uma expressiva produção fonográfica autoral, tendo escrito canções em parceria com outros compositores já consagrados como Arnaldo Antunes, Dadi, Marcelo Jeneci, Nando Reis e Pedro Luís. Nesta cena outras mulheres também têm exercido o mesmo protagonismo autoral em todo o território nacional, o que reforça a necessidade de trabalhos acadêmicos na seara da canção brasileira contemporânea de autoria feminina.

A escrita feminina

Lúcia Castello Branco (1991) define escrita feminina como toda produção literária relacionada ao feminino, não somente escrita por uma mulher, de acordo com o seu gênero biológico, mas toda escrita onde o corpo ocupa lugar privilegiado. Em seus estudos percebeu que os textos de autoria feminina se distinguem por possuírem um tom, ritmo, dicção e respiração peculiares. Além disso, na maioria dos casos, os temas abordados por escritoras mulheres tratam de temas intimistas como maternidade, o próprio corpo e sua relação com a estrutura social e familiar. Outro elemento presente no corpo da escrita feminina é o estabelecimento de relações de alteridade, diferenciando o status, o corpo e o espaço do referencial masculino, gerando condições tanto de diferença, quanto de complementaridade.

No caso das autoras objeto de estudo do nosso artigo, ambas desenvolvem seus discursos através da aplicação do que Castello Branco (1991) chamou de *desmemoria*. Nas palavras da autora *desmemoria* é:

(...) aquela que exhibe a perda e a lacuna e que faz disso matéria discursiva, (...) já que é sobretudo nesse tipo de escrita que podemos ver com maior nitidez os esquecimentos, lapsos e o caráter de invenção, de criação do texto memorialista (...). (Castello Branco 1991, p.36)

Esta tal *desmemoria* é um gênero de escrita memorialística que não se estabelece através da retomada linear e literal de acontecimentos pretéritos, mas sim de maneira não linear, no que diz respeito ao tempo cronológico, nem literal no que diz respeito a reprodução fiel do acontecido. E segundo ela, é assim que é construído o discurso feminino, a partir da perda, que é explorada e transformada em objeto de desejo.

Showalter (1986) em sua publicação *Literature of their Own* apresentou um minucioso estudo no qual analisou obras da literatura inglesa num período de 120 anos e estabeleceu que existiriam três fases de escrita feminina. A primeira, que ela chamou de *feminine*, tinha como principal característica a imitação dos valores e modos de escrita oriundos de uma herança cultural patriarcal; a segunda, chamada *feminist*, tinha como atributo a ruptura com os valores patriarcais e a defesa dos direitos das mulheres. A terceira fase, *female*, é a que mais nos interessa, visto que é nesse ponto que as mulheres começam a se autodescobrir e buscam sua própria identidade, já sem a pressão dos valores patriarcais e

sem a necessidade explícita de brigarem pelos direitos das mulheres e pela quebra dos paradigmas falocentricos, tal qual ocorre nas duas canções aqui estudadas.

Canção e tensividade

Para instrumentalizar as análises contidas neste texto escolhemos os arcabouços teóricos da semiótica tensiva e da semiótica da canção. A própria semiótica da canção, desenvolvida por Luiz Tatit baseou muito de seus procedimentos de análise na teoria da semiótica tensiva de Claude Zilberberg, como são áreas de estudo bastante vastas nos deteremos apenas nas terminologias que aparecerão ao longo deste trabalho.

Zilberberg (2011), explicita que a semiótica tensiva é um conjunto de pressupostos teóricos e ferramentas metodológicas que visam encontrar unidades mínimas de sentido, bem como compreender os percursos geradores de sentidos em diferentes camadas semióticas, que coexistem paralelamente na estrutura de um texto que seja objeto de estudo. Para isso estabelece que há um sujeito enunciador de um discurso que tem como meta alcançar um sujeito receptor. Nesta relação comunicativa os sujeitos assumem diferentes papéis dependendo da maneira que engendram o discurso.

Zilberberg comenta ainda que em todo discurso há situações de conjunção e disjunção, e que esta é a seara da semiótica tensiva estudar os mecanismos conjuntivos e disjuntivos inerentes ao percurso de geração do sentido de um discurso qualquer.

De uma maneira geral o que fazemos ao aplicarmos os procedimentos da semiótica tensiva é encontrar no texto valores de comparação opostos e que sejam equivalentes aos valores tensivos de conjunção e disjunção.

Tatit (2002) esclarece que a semiótica da canção se baseia em parte nas relações tensivas observadas por Zilberberg, no que diz respeito a produção de sentido textual, mas suas contribuições foram além, uma vez tem como objeto de estudo a poesia cantada e que leva em consideração fenômenos especificamente musicais, observando a construção rítmica e melódica, variações de tessitura, timbre, forma musical e a influência destas manifestações nos percursos de geração de sentido das canções que sejam colocadas como objetos de análise.

O esconderijo de Cañas

Escolhemos duas composições como objeto de análise, apesar de que poderemos recorrer a outras composições de autoria feminina para melhor delinear nossa linha de pensamento. A primeira delas é “Esconderijo”, de Ana Cañas, peça componente do segundo álbum da cantora, intitulado “Héin?” (2009).

Abaixo a letra da referida canção, para que possamos construir a análise:

Esconderijo

Por Ana Cañas

* Estrofe 1:

Procuro a solidão

Como o ar procura o chão
Como a chuva só desmancha
Pensamento sem razão

* Estrofe 2:

Procuro esconderijo
Encontro um novo abrigo
Com a arte do seu jeito
E tudo faz sentido

*Refrão:

Calma
.Pra contar nos dedos
Beijo
Pra ficar aqui
Teto
Pra desabar
Você
Para construir

Esta peça é configurada de maneira bastante simples no que diz respeito a forma musical. Tem apenas três estrofes, respectivamente classificadas como “A; A’; e B”, sendo a secção “B” equivalente a um refrão. A secção A’ é uma repetição de A, com a alteração da letra, apesar de que a melodia continua intacta. Portanto temos que a forma musical se dá da seguinte maneira:

||: A A' B :||

Figura 1- Forma da Canção Esconderijo

No plano narrativo, o actante tenta alcançar o “objeto de desejo. Ao longo do texto é possível perceber que este objeto de desejo está sempre na iminência de ser pleiteado.

O desejo e a possibilidade de completude do sujeito enunciador são evidenciados no refrão “Calma/ Pra contar nos dedos/ Beijo/ Pra ficar aqui/ Teto/ Pra desabar/ Você/ Para Construir”.

No trecho “Você/ Para construir” está implícita a projeção de um futuro, aludindo que ao juntar-se com o adjuvante, o actante poderá construir uma realidade positiva. Com a passagem “Com a arte do seu jeito/ E tudo faz sentido”, é possível intuir que até que o objeto de desejo seja alcançado não há sentido na vida do actante. Este mesmo objeto é potencialmente a chave para consertar o que não está em bom funcionamento na psiquê do sujeito enunciador, evidenciado pela figura do “teto”, que na letra da peça analisada está para ruir.

Poderíamos resumir o percurso gerador do sentido da peça musical, a busca por um objeto de desejo, que é representado pelo afeto, que o sujeito enunciador tem pelo

adjuvante. Se o sujeito enunciador, não tem a “posse” do objeto que deseja, tende a possuí-lo. Porém pela incerteza da continuidade do afeto, a esta posse poderia expirar. Então o estado do ter/possuir tende ao estado de não ter/não possuir. Relações as quais serão denotadas no quadrado semiótico abaixo.

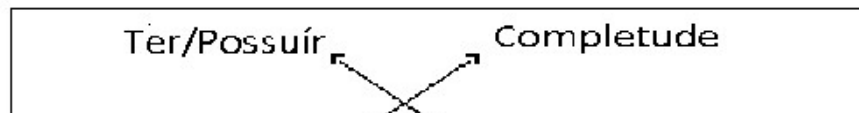


Figura 2 - Quadrado Semiótico do Plano Narrativo

A canção Esconderijo é uma canção temática, pois o desenho de sua estrutura melódica é repetida ao longo das duas estrofes, sem grandes saltos melódicos, realizados numa tessitura curta, menos de uma oitava. O maior salto dá-se em terças maiores e/ou menores, no restante da realização cumpre-se a ocorrência de movimentos de graus conjuntos.

Não obstante conserva em sua composição, características passionais. Já que ocorre na referida peça, a busca pelo objeto de desejo, conforme delineado no tópico que discorria sobre o plano narrativo. O trajeto pelo qual enveredou-se a melodia será melhor apreciado por meio dos gráficos que seguem:

Re							rao
Do	cu	so	dão	co	ar	cu	chão
Si							
La	Pro	roa	li		mo	pro	

Figura 3 – Melodia da Estrofe

Re								
tru								
Do				de			qui	to
ir								bar
Si	Cal	pra	con tar		bei	pra	fi car	te
								pra de
								vo
La				nos	dos			sa
cons								ce pra
Sol	Ma				jo			a

Figura 4 - Melodia do Refrão

Estes atributos, manifestados na canção objeto de nossa análise, corroboram o discurso da linguagem, na medida em que recrudescem a certeza da iminência da obtenção do objeto de desejo. Não há muitas evoluções melódicas, outrossim repetições de estruturas melódicas das estrofes e do refrão. Evidenciando a previsibilidade do discurso musical em consonância com o sentido da letra, que evolui no sentido da glória existencial.

O sonho de Tulipa Ruiz

A segunda canção submetida à análise é “Dia a Dia, Lado a Lado”, composição de Tulipa Ruiz em parceria com Gustavo Ruiz e Marcelo Jeneci, lançada no ano de 2015 como *single* da dupla Marcelo Jeneci e Tulipa Ruiz. Segue abaixo a letra da peça:

Dia a Dia, Lado a Lado

Por Gustavo Ruiz/ Marcelo Jeneci/ Tulipa Ruiz

Estrofe 1:

Eu sonhei que estava exatamente aqui, olhando pra você
Olhando pra você exatamente aqui
Cê não sabe, mas eu tava exatamente aqui, olhando pra você
Olhando pra você exatamente aqui

Estrofe 2:

Pronto para despertar
Perto mesmo de explodir
Parto para não voltar
Pranto para estancar
Tanto para acordar
Tonto de tanto te ver
Perto mesmo de explodir
Prestes de saber por quê

Estrofe 3 (Refrão):

Por que um raio cai?
Por que o sol se vai?
Se a nuvem vem também
Por que você não vem?

Estrofe 4:

Nada a ver ficar assim sonhando separado
Se no fundo a gente quer o dia a dia, lado a lado
Eu não vou deixar você com esse medo de se aproximar
Pra ter um fim toda história um dia tem que começar
Então me diz por quê?

Estrofe 5:

É natural que seja assim
você aí
E eu aqui exatamente aqui

É natural que seja assim
você aí
E eu aqui exatamente aqui

Como foi evidenciado acima, a peça é composta de cinco estrofes. Sendo as estrofes 1 e 2 classificadas como parte “A”; a estrofe 3 equivalente, ao refrão; classificada como parte “B”; a estrofe 4 classificada como parte “C”; e a última estrofe, equivalendo à coda, classificada como parte “D”. A forma musical da canção está arranjada na seguinte sequência:

||: A B :|| C B D ||

Figura 5 - Forma da Canção Dia a Dia, Lado a Lado

Ao longo da execução da peça a primeira das cinco seções, tal qual as outras partes, é mediada por um refrão, que reforça a tematicidade no plano expressivo, ao passo que também tempera as tensões passionais presentes neste percurso discursivo.

No nível fundamental temos uma relação tensiva que ocupa lugar central na peça: sonhar *versus* despertar. Pois a busca pelo objeto de desejo por parte do actante é mediada pela condição de sonhar, que só pode acontecer no momento do sono, fazendo com que a iminência do acordar seja torturante e ameaçadora.

No plano narrativo ocorre esta busca pelo objeto de desejo, neste caso é uma pessoa pela qual o sujeito lírico é apaixonado. Porém estes dois elementos encontram-se separados, o único momento em que estes estão juntos é durante o sonho, pois é neste estágio de sono que ocorre a união, quebrando-se barreiras espaciais, temporais que provocam esta separação. Como na primeira estrofe: “ eu sonhei que estava exatamente aqui, olhando pra você”.

Na segunda estrofe e no refrão o estado de conjunção sofre grave ameaça: a iminência do despertar. Vide o trecho: “pronto para despertar/ perto mesmo de explodir/ parto para não voltar”, a ameaça é então confirmada, pois o eu lírico lamenta não ter podido continuar sonhando e ter perdido o momento em que saberia respostas para questões fundamentais da existência. Como por exemplo: “Por que o raio cai? Por que o sol se vai”. A partir do trecho: “parto para não voltar” ocorre uma interrupção da condição de completude proporcionada pelo sonhar.

Na parte “C” o adjuvante, torna-se o actante, e assume o papel de questionador do *status quo*, pois não entende porque os dois tem de ficar sonhando separados, eles poderiam ficar juntos e resolver logo a questão, apesar de saber que o outro sujeito tem medo de se aproximar. Esta questão permanece quando o refrão aparece mais uma vez, quase como se tentasse esculpir a condição de conformismo com a situação de disjunção.

É na parte D que o actante confirma que a disjunção será mantida, ao afirmar que “é natural que seja sim, você aí e eu exatamente aqui”. Talvez por acreditar que uma vez juntos, este pare de sonhar. A possibilidade de repetição da conjunção é muito mais sedutora ao actante.

Podemos representar graficamente as ocorrências supracitadas por meio de um

quadrado semiótico.

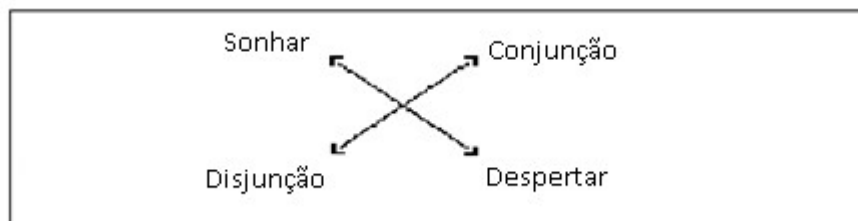


Figura 6 - Quadrado Semiótico do Plano Narrativo - Tulipa Ruiz

No plano expressivo temos a predominância da voz da intérprete, que representa o actante principal em busca de seu objeto desejo. Na repetição da parte “A” o actante muda para a voz do homem, aqui representando o objeto de desejo do primeiro actante. Ao chegar no refrão as duas vozes coexistem harmoniosamente, corroborando a satisfação e plenitude alcançadas durante o estado do sonhar, desta maneira é possível perceber a alternância de função actancial de dois personagens, o homem e a mulher, diferenciados pelos timbres masculino e feminino. Ora o sujeito masculino é o objeto de desejo, ora depende busca pelo seu próprio objeto.

Na terceira parte da canção o homem assume a função de actante uma vez mais, e este é o momento, como supracitado, que questiona a disjunção presente no decorrer do discurso.

A canção termina numa coda, que restitui o poder de sonhador, que o actante feminino possuía nos primórdios.

Nesta canção a diferença timbrística entre os dois solistas exerce função de motor da alternância actancial entre os dois sujeitos, reforçando a oscilação tensiva entre os valores de conjunção e disjunção ao longo do percurso gerativo de sentido.

Melodicamente a peça é construída com numerosos graus conjuntos e eventuais saltos melódicos, saltos de terças e saltos de quintas, o que enfraquece, de certa forma, o caráter passional e recrudescer a tematicidade da canção. Esta tal tematicidade é ainda mais alimentada pela presença de um forte refrão, que costura os momentos conjuntivos e disjuntivos da composição de Ruiz.

Consonâncias e dissonâncias

Nas duas canções temos a ocorrência canções temáticas com fortes valores passionais. São temáticas por conta da força de atração que os refrãos de ambas as peças exercem sobre as demais estrofes, além disso suas construções melódicas estão repletas de graus conjuntos interpelados por raros saltos de terças, quartas ou quintas, fazendo com que a tessitura vocal dos intérpretes seja pequena e performance extremamente econômica no que diz respeito ao esforço vocal. Os valores passionais estão presentes em abundância nas duas canções, uma vez que nas duas há busca por objetos de desejo.

Na primeira, Esconderijo, esta busca é interrompida pela distância física ou temporal, já que transparece que o objeto de desejo e o actante estiveram em conjunção

num tempo pretérito, tendendo a uma nova conjunção, que está iminente, segundo o discurso narrativo do texto em questão.

Na segunda, Dia a Dia Lado a Lado, a perseguição do objeto é mediada pela condição de sonhar, que funciona praticamente como um sujeito destinador, uma vez que é esta condição que proporciona o estado de conjunção entre o actante e seu objeto de desejo. Quando o sujeito está acordado é que a situação de positividade se inverte em valor disjuntivo, pois há uma repentina separação entre sujeito e seu objeto.

Diferente do que vemos na canção de Cañas, na composição de Ruiz a passionalidade é recrudescida por meio do contraste timbrístico entre os intérpretes femininos e masculinos, que assumem em alternância a regência do discurso, trocando entre si as funções de actante e objeto de desejo.

No que diz respeito à particularidade da escrita feminina, nos é permitido concordar com Castello Branco (1991) no ponto em que evidencia que a escrita das mulheres é realizada em processo memorialístico de desmemória e trata geralmente de temas mais intimistas, isto porque nas duas canções supracitadas há a recorrência de uma memória fragmentada e não linear, de temática íntima e mensagem enunciada especificamente para um sujeito receptor, nos casos estudados o objeto é um sujeito por quem os enunciadores cultivam afeto.

Entrando em consonância com Elaine Showalter (1986), podemos dizer que nas duas peças estudadas não há ocorrências nem de manutenção de valores patriarcais, nem da defesa do direito das mulheres, assim como não há qualquer direção político ideológica nestas narrativas, sendo possível assim enquadrar a escrita de Cañas e Ruiz como integrantes da terceira fase da escrita feminina (*female*), por tratarem de afetos entre os sujeitos femininos e outros sujeitos, delineando assim a figura da mulher contemporânea.

Conclusão

Com base nas contribuições de Castello Branco, Showalter, Tatit e Zilberberg foi possível constatar que nas duas canções analisadas vimos a recorrência de uma construção essencialmente temática, mas com fortes características passionais. Dentre outras características o que há de mais evidente é a existência de fortes refrãos tratores das demais estrofes, melodias com poucos saltos melódicos e busca por objetos de desejo. Além de uma escrita memorialística fragmentada e não linear alicerçada por temas intimistas de grande carga afetiva. Delineando através de procedimentos de escrita evidentemente feminina a figura da mulher na canção contemporânea popular brasileira

REFERÊNCIAS

CASTELLO BRANCO. **O que é Escrita Feminina?**. Ed. 1ª. São Paulo: Editora Brasilense, 1991.

FIORIN, José Luís. **Elementos de análise do discurso**. 15. Ed., 2ª. reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2014.

GREIMAS, A. J. **Dicionário de Semiótica** . 2. Ed. 2ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own** . Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986.

TATIT, Luiz. **A canção e as oscilações tensivas**. **Estudos Semióticos** . >. Volume 6, Número 2. [on-line] Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>, São Paulo, novembro de 2010, p. 14–21. Acesso em 13/07/2015.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras** . São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. **Elos de Melodia e Letra: Análise semiótica de seis canções** . São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **Semiótica à Luz de Guimarães Rosa** . São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CD:

CAÑAS, Ana. **Hein?**. Ana Cañas. Rio de Janeiro. Álbum de estudio. Rio de Janeiro. Sony Music. 2009.

Sítios eletrônicos:

CAÑAS, Ana. **Website Oficial**. Disponível em: <<http://www.anacanas.com.br>> Acesso em: 03/07/2016.

RUIZ, Tulipa. **Website Oficial**. Disponível em: <<http://www.tuliparuiz.com.br/#albunsrecentes>> Acesso em: 03/07/2016.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM TERESINA: O FEMINISMO COMO RESPOSTA À REPRESENTAÇÃO DA MULHER-MÃE

Carolina Alves LEITE¹
Jahyra Kelly de Oliveira SOUSA²

RESUMO

Diante dos aspectos que tornam a cidade de Teresina, capital do Piauí, uma cidade que transita entre o arcaico e o novo, se faz relevante evidenciar a conjuntura da sociedade que nela habita e que identidades têm sido construídas em meio aos seus ambíguos trejeitos. Nesse sentido, Teresina guarda particularidades quando se desvenda como uma capital mais feminina, inclusive pelo nome. O presente artigo resgata das traças históricas dos costumes o que torna a mulher teresinense o espelho da própria cidade. De início, resguardada na domesticidade da maternidade submissa, a identidade feminina pouco se mostrava singular, até que as ideias feministas despertaram uma reflexão e assim tal identidade mostrou faces diversas. Ser mãe configurava-se como uma dentre tantas, não mais encarcerada em regras que asseguravam a dominação masculina e os bons costumes da pacata Teresina. Com o feminismo alcançando maior esquematização ao redor do mundo, a mulher-mãe cada vez mais passa a ressignificar sua condição e cada vez mais percebe não se prender a uma fixidez, sem abandonar o tradicional, mas ansiando o novo, a mulher-mãe teresinense é representada em várias, pensando sua identidade nas diferenças. O artigo utiliza das definições de Castells (2002) de identidade legitimadora, identidade de resistência e identidade de projeto para explicar as representações das diversas fases, bem como o trajeto das identidades femininas teresinenses, além de apontar como o movimento feminista foi importante para essa construção.

Palavras-chave: Teresina, Maternidade, Feminismo, Identidade.

ABSTRACT

Faced with the aspects that make the city of Teresina, capital of Piauí, a city that transits between the archaic and the new, it becomes relevant to highlight the conjuncture of the society that inhabits it and that identities have been built in the midst of their ambiguous ways. In this sense, Teresina retains particularities when it is unveiled as a more feminine capital, including by name. The present article rescues of the historical traces of the customs what makes the woman of the Teresina the mirror of the own city. At first, sheltered in the domesticity of the submissive motherhood, the feminine identity was little singular, until the feminist ideas awoke a reflection and thus this identity showed diverse faces. Being a mother was like one of many, no longer imprisoned in rules that ensured male domination and the good manners of the quiet Teresina. With feminism reaching a greater level of scheming around the world, the mother-woman increasingly comes to resignify her condition and increasingly perceives not to be attached to a fixity, without abandoning the traditional, but longing for the new, the mother-woman of the city is represented in several, thinking its identity in the differences. The article uses Castells's (2002) definitions of legitimating identity, resistance identity and project identity to explain the representations of the various phases, as well as the trajectory of the feminine identities of Teresina, as well as to point out how the feminist movement was important for this construction.

Keywords: Teresina, Maternity, Feminism, Identity.

1 Graduada em Serviço Social, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Piauí

2 Graduada em Ciências Sociais, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Piauí

1 INTRODUÇÃO

Teresina é uma cidade relativamente pequena em relação às grandes metrópoles brasileiras, em que as pessoas se conhecem e encontram-se com muita facilidade. Sem perder seu ar provinciano, “volta e meia” é possível ver Teresina adentrar o novo, contrastando com o retrógrado, em seu cotidiano, na conceituada educação, no próspero setor de saúde, na política de raízes coronelistas, no precário transporte público, nas rodas de bares e restaurantes a qual tanto se servem seus/suas habitantes, entre outros. As raízes patriarcais parecem ser, muitas vezes, quase ofuscadas pelos vultos transgressores dos/as que pensam e sentem diferente às novas roupagens de seu tempo, reagindo as possibilidades trazidas pelo feminismo, vistas ainda como subversivas por uma maioria.

A identidade de Teresina, moldada no século XX, é produto do labor intenso e apaixonado de estudiosos e habitantes da cidade, que produziram escritas sobre sua sociedade e a cultura. Evidencia-se certo simbolismo em sua representação enquanto uma cidade feminina e maternal, cheia de anseios de liberdade e de autonomia, presa na simbiose passado-presente, cultura-natureza, aconchego dos voltam após anos estudando e trabalhando fora.

Segundo Queiroz (2006), Teresina é a cidade-menina, grávida de desejos e irresistível poder de sedução, é imagem exacerbada da poesia local, na música e mesmo na crônica midiática cotidiana. A transformação do espaço urbano, realça o embate com a natureza a ser dominada. Tal contraste é visível ao resgatar seu surgimento como um marco da novidade do aglomerado urbano e ao mesmo tempo, a sua constituição através de uma administração provincial, além da vida comercial industrializada em paralelo ao cotidiano religioso (QUEIROZ, 2006). Em Teresina, o velho se une ao novo, a tradição à novas práticas.

Dessa forma, sendo a identidade, segundo Castells (2002), construída a partir da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso, realizar-se-á o resgate através dos acontecimentos históricos retratados nos estudos de Castelo Branco (2013), Castelo Branco (2008) e Cardoso (2006), consideradas referência nos estudos de gênero do estado do Piauí, sobre costumes e memórias de Teresina, a trajetória histórica da mulher teresinense, do final do século XIX até meados da década de 1980 e assim será observada como vem sendo moldada a identidade da mulher-mãe teresinense de classe média e como o feminismo vem imbricando essa condição, considerando as interpelações às quais tais mulheres estão envolvidas. O presente artigo figura em uma pesquisa em andamento a avançar mais sobre os eventos contemporâneos, mas até o momento faz uma montagem da identidade da mulher teresinense, a partir do que se tem coletado bibliograficamente, para em seguida, realizar coleta em campo sobre a contemporaneidade.

Tal resgate dessa identidade teresinense terá relevância tanto científica por gerar novos conhecimentos sobre a realidade feminina na capital, além de evidenciar as concepções feministas há muito inviabilizadas, como também relevância prática com intuito de desconstruir preconceitos arraigados na lógica do que é tradicional na ainda provinciana Teresina, quanto ao universo da maternidade.

Existia uma identidade fixa da mulher teresinense de classe média antes das mesmas serem impactadas pelas conquistas e concepções feministas? Ou as mulheres só cumpriam papéis que lhe eram dados e a partir do momento em que se inquietam com as privações a que eram submetidas é que se constrói uma identidade?

2 AS IDENTIDADES FEMININAS QUE SE MOLDAM E SE DEIXAM MOLDAR NA PACATA TERESINA

Segundo Castelo Branco (2008), no final do século XIX e início do século XX, milhares de pessoas migraram de áreas rurais para Teresina na expectativa de melhores condições de vida, com maiores oportunidades no mercado de trabalho e melhores condições de educação. Nessa época, apesar dos esforços para romper com velhas estruturas e assim tornar Teresina uma cidade próspera com perspectivas que engrandecessem o Piauí, e do fato de ser capital fazer da cidade um ponto de referência em recursos provenientes de diversas áreas do país, já se evidenciava fortes vínculos com as sociabilidades rurais do período colonial, tendo uma economia com laços com a renda proveniente das fazendas e sítios.

A Igreja Católica e os intelectuais letrados da época procuravam desenvolver uma prática discursiva sobre as identidades de gênero e as relações familiares, principalmente no tocante aos papéis femininos e a constante ameaça de que estes viessem a apresentar significativos deslocamentos e assim desequilibrar a dominação masculina que ditava os corpos. Os intelectuais preocupavam-se em cultivar um sentimento de perda do poder simbólico e a legitimação do afeto à organização social do passado (CASTELO BRANCO, 2008).

Com isso, nas primeiras reivindicações de mulheres em meados do século XIX, não se evidenciava nas lutas até então, o lado privado das obrigações socialmente instituídas às mulheres (JÁCOME, 2007). Esse primeiro momento é conhecido como Primeira Onda do Feminismo, inscrevendo uma primeira fase de denúncia da opressão à mulher exercida pelo patriarcado e afirmando o caráter de humanidade das mulheres. No início se tratava da luta pela igualdade, associada aos ideais revolucionários da burguesia pela “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, já evidenciando uma tendência de excluir as diferenças consideradas naturais entre homens e mulheres (NAVAZ; KOLLER, 2006).

Enquanto o feminismo preocupava-se com a igualdade, em um contexto em que a industrialização colocava em discussão questões sobre a emancipação feminina, havia um ar de desestabilização social em Teresina, consubstanciado por homens que detinham um pensamento contrário as ideias feministas (CASTELO BRANCO, 2008).

A necessidade de demarcação dos espaços sociais masculinos e femininos é estratégia fundamental para os homens reforçarem a manutenção de seus privilégios, forjando reproduções de modelos homogêneos nas práticas cotidianas e discursivas. Então, no momento de transição e reformulação dos modos de organização familiar e dos papéis de gênero, os homens desejavam criar fronteiras bem definidas entre os campos de ação masculinos e femininos (CASTELO BRANCO, 2008).

Quando o feminismo passa a adentrar campos mais subjetivos da vida das mulheres e passam a surgir questionamentos acerca da maternidade, surge uma preocupação maior da

parte desse homens intelectuais letrados da época, pois a maternidade bem como o campo doméstico é vista como *locus* sagrado e as críticas das feministas à maternidade compulsória eram interpretadas pelos intelectuais como recusa feminina ao exercício de papéis do cuidado com a casa e os filhos/as que asseguravam a estabilidade e dominação masculina (CARDOSO, 2010).

Até então, as mulheres ocupavam lugar secundário na sociedade teresinense, tendo uma educação restrita às classes mais abastadas, voltada ao aprendizado de funções e papéis na família que estabeleciam os bons comportamentos nos espaços de elite. Na segunda metade do século XIX, surge a necessidade de as famílias obterem melhores condições de instrução, com isso a educação feminina foi ganhando um olhar voltado para leitura, escrita, música, arte e literatura, para que assim a sociedade começasse a implantar uma nova postura perante a educação da mulher, mas sem perder de vista o intuito de resguardá-la no lar e no cuidado com os filhos (CASTELO BRANCO, 2013).

No início do século XX, a vivência das moças se resumia a poucos anos de estudo, com o objetivo de instruir as mulheres à comportamentos dedicados à vida religiosa e sacrifícios pela família, casamento em tenra idade e toda uma significação da vida mediante os papéis tradicionais femininos, a vida da mulher teresinense era moldada para a maternidade (CARDOSO, 2003).

Enquanto cobradas a se comportar de acordo com as demandas patriarcais, muitas mulheres ao longo da história, não se encaixavam no modelo imposto de mulher e mãe. É aí que os discursos sobre emancipação feminina começam a se fazer mais presentes na sociedade. Com isso, a identidade da mulher teresinense se situava no campo da identidade legitimadora, que Segundo Castells (2002), é introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais.

Na década de 1920, as mulheres passam a aderir de forma mais acentuada a novos comportamentos sociais que não se limitavam aos rígidos padrões cristãos. A década de 1920 foi emblemática quanto a inserção da mulher teresinense no mercado de trabalho, se dando principalmente pelo magistério. O ensino do primário passa a ser visto como um campo aberto ao trabalho feminino, considerando a ideia de uma vocação feminina e de um “instinto materno” em saber ensinar e lidar com crianças (CASTELO BRANCO, 2013).

Outro campo que interpelou as mulheres de Teresina para a inserção no mercado de trabalho foi o jornalismo, Castelo Branco (2013) conta que no início do século XX, com o jornal *Borboleta* (1904–1906), as mulheres se utilizavam para abrir espaços intelectuais e aprimoramentos culturais, bem como ressaltar o significado da instrução para mulheres, inclusive, para que pudessem cumprir melhor suas funções de mãe. Nesse quesito, evidencia-se nesse veículo que as mulheres de Teresina buscavam a educação formal para além dos ares religiosos e domésticos, mas ao mesmo tempo estavam comprometidas em utilizar desses novos aportes de conhecimento, para cumprir suas obrigações maternais em casa.

Nessa perspectiva, é visível a ênfase na maternidade na reivindicação de direitos. A grande dimensão que a maternidade ocupou nas teorias desenvolvidas pelos primeiros movimentos de mulheres em sua luta pela cidadania, também permeava concepções de feminismo em Teresina. A condição de mãe era enfatizada para reivindicar direitos, sobretudo, à educação.

Quanto a emergência da demanda por educação de diversos níveis e acessível a todas e todos de diversas classes, junto ao crescimento da urbanização, Teresina configurava-se como a cidade com maiores possibilidades de acesso à educação. Entrando também nessa jangada, a população feminina buscava sua ascensão mediante a escolarização de nível médio e superior, objeto de aspiração a partir do final dos anos 1940 (CARDOSO, 2003).

Uma questão que começa a surgir diante da possibilidade de inserção das mulheres em níveis mais avançados de educação e no mercado de trabalho, é sua relação com os papéis tradicionais femininos de mãe, esposa e dona-de-casa. Os discursos sobre os modos de ser das mulheres assinalavam diferentes olhares, ora que deveriam priorizar os papéis domésticos acima de tudo, ora que poderiam conciliar o casamento, a maternidade e a vida acadêmica profissional sem afrontar a moral e os bons costumes (CARDOSO, 2003).

Com a legitimação do ensino superior para mulheres como algo positivo e projeção para um futuro, os territórios existenciais femininos em Teresina vão se constituindo além da maternidade. Dessa forma, as estudantes universitárias em Teresina por volta da década de 1940, passam a construir seus cotidianos de formas diferentes do que era esperado, ampliando os espaços de lazer, participando do movimento estudantil, escrevendo, refletindo, participando de movimentos culturais, constituindo suas próprias individualidades, criando condições para que se pensassem e refletissem enquanto mulheres (CARDOSO, 2003).

No final da década de 1950, com as relações senhoriais cedendo lugares às relações capitalistas e a intensificação da urbanização e industrialização que impacta Teresina, o investimento em educação feminina se consubstanciava em um modelo alternativo e legítimo para a vida das mulheres e assim estas começam a assumir lugar central na esfera pública. A profissionalização feminina começa a dar visibilidade ao novo papel da mulher, o de profissional (CARDOSO, 2003).

Paralelamente, processavam-se os esforços para reforçar a busca pelos papéis tradicionais femininos, com o intuito de circunscrever a atuação das mulheres no espaço privado. A estratégia discursiva valorizava a maternidade, a infância e a domesticidade, assim muitas mulheres sentiam-se obrigadas a abandonar o trabalho para se dedicar exclusivamente à maternidade, evidenciando-se a predominância do trabalho público feminino como algo transitório (CARDOSO, 2003).

Em Teresina, entre os anos 1950 e 1960, a virgindade feminina era tida como valor fundamental, a trajetória feminina estava circunscrita na manutenção dos valores relativos ao corpo e à sexualidade. No cenário de efervescência dos anos 1960, a maternidade e o casamento eram ainda vistos como parte da essência feminina, em Teresina, emergem discursos que têm o intuito de reforçar a ideia de que mesmo com as mudanças e conquistas das mulheres, estas deveriam permanecer primordialmente na dimensão da casa, sendo as funções profissionais e acadêmicas menos importantes. Com isso se instalava o discurso da desestruturação familiar causada pelas problemáticas da conciliação entre o desenvolvimento intelectual, o acesso ao mercado de trabalho e o ser mãe (CARDOSO, 2003).

Dessa forma, para as mulheres o trabalho no espaço público, mesmo incorporado como prática legítima da sociedade, tem significados diferentes do ato de trabalhar exercido pelos homens. Para a mulher o trabalho público é extralhar e complementar, para o homem é

fundamental e construtor identitário de sua existência. Mais uma vez, a insistência pela busca do predomínio da mulher no espaço privado e da constituição de uma identidade feminina exclusivamente voltada para a maternidade e o lar, demonstra o masculino ameaçado em perder seu espaço de poder simbólico.

Para as mulheres das classes abastadas de Teresina, existia a possibilidade de criar identidades alternativas em que a maternidade e o casamento não assumiam posições tão centrais em suas vidas e já não figuravam os únicos projetos. Assim, por volta da década de 1960, Cardoso (2003) observou a partir de escritos femininos em veículos da mídia piauiense da época, que a identidade da mulher piauiense se configurava tanto na incorporação de uma profissão, como pela conservação dos papéis tradicionais da maternidade e do casamento. Então, a profissionalização se restringia às mulheres fora dos padrões, pois o modelo feminino típico e ideal se caracterizava pelo desenvolvimento do “instinto materno”, da bondade e da resignação acima dos anseios profissionais.

Em um cenário de inquietação e rompimento com os costumes da sociedade tradicional, emerge a Segunda Onda do Feminismo, impulsionada nos anos 1960, inserindo o pensamento crítico sobre a naturalização da condição da mulher, das relações de poder e de gênero, e denunciando que a opressão sofrida pelas mulheres acontece em dimensões pessoais, sociais e políticas (JÁCOME, 2007). Ocorre então o deslocamento da preocupação com a igualdade para a preocupação com a diferença e a identidade (HITA, 2002).

Em face disso, em Teresina, passavam a ser possibilitados diversos deslocamentos no mundo feminino, para algumas mulheres a maternidade constava como uma mera possibilidade, para outras, principalmente as de famílias mais abastadas, o casamento era com a carreira e o emprego. Enquanto predominava o perfil de moças ingênuas que almejavam dar rumo em sua vida com filhos/as e um esposo “bom partido”, emergiam as moças questionadoras que eram contra-modelos e não priorizavam maternidade e casamento. Assim, constitui-se um perfil ambíguo da identidade feminina teresinense, escrita entre o público e o privado.

Essas mulheres passaram a ter mais atribuições, fragmentando seu tempo e fazendo surgir o sentimento de culpa por não se dedicarem com mais afinco aos filhos/as. Essa sensação era emblemática na vida das mulheres da década de 1960, que eram culpabilizadas pelos problemas com os filhos, a casa, o casamento e a família. Tal discurso se fortalecia e produzia instabilidade social com a difusão da ideia de mulher envolvida em uma jornada tripla entre o trabalho, a casa, o marido e os filhos, destacando a impossibilidade desta em desempenhar bem todos os papéis, por estarem principalmente comprometidas com o trabalho fora do lar (CARDOSO, 2003).

Elencava-se assim uma hierarquia dos papéis das mulheres, em que a maternidade é colocada no topo emergencial da lista de funções obrigatórias a serem desempenhadas. A estratégia discursiva em cima disso, pretendia demarcar diferenciações entre os papéis masculinos e femininos, permitindo até que a mulher teresinense formatasse atuação pública, mas de maneira limitada, com a condição de priorizar a predominância doméstica.

É na segunda fase da Segunda Onda do Feminismo, que ao se preocupar com a cultura, este acaba atraído pela política de identidade. Considerando que a identidade, para Castells (2002), é o processo de construção de significados com base em um atributo

cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, os indivíduos podem não só constituir uma identidade como podem ter identidades múltiplas, no caso da mulher-mãe-esposa, as autoras dessa identidade multifacetada estabelecem acordos e negociações para estabelecer suas identidades e assim constituir fontes de significado para elas próprias, construídas por meio do processo de individuação da mulher que tem se dado.

Nesse sentido, a identidade mãe é internalizada e tal autodefinição coincide com um papel social que a mulher desempenha, assim, mesmo sendo a identidade uma fonte mais importante de significados que os papéis sociais (CASTELLS, 2002), a identidade da mãe se concretiza a partir do momento em que as mulheres colocam como mais importantes essa autodefinição antes de qualquer outra faceta.

Nesse sentido, é importante lembrar da distinção entre identidade e papéis, segundo Castells (2002), que elenca que os papéis são definidos por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade, dessa forma, a importância relativa desses papéis no ato de influenciar o comportamento das pessoas depende das negociações e acordos entre indivíduos e essas instituições e organizações, por sua vez as identidades constituem fontes de significado para os próprios atores que dela se utilizam, por eles originadas e construídas por meio do processo de individuação. Nesse sentido, a identidade de mãe, coincide com o papel social de mãe, pois o ser mãe é tradicionalmente uma autodefinição muito importante de significado na vida de uma mulher.

Desse modo, mulheres que eram mães e profissionais ao mesmo tempo, forjavam arranjos conciliatórios, a fim de exercerem múltiplos papéis, inclusive subjetivos, em articular seu estado psicológico para transitar entre vários polos. Não se havia a possibilidade de ficar restrita em uma única tendência social. Uma das estratégias utilizadas, é a rede de solidariedade feminina familiar e o trabalho realizado pelas empregadas domésticas, que estabeleciam condições para que as mulheres pudessem investir em suas profissões sem comprometer muito o clima organizacional da família (CARDOSO, 2003).

Os dilemas e ambiguidades que permeavam as identidades das mulheres faziam parte do processo de individualização e singularização feminino. A opção pelo espaço público muitas vezes se constituía da ausência dos papéis tradicionais, em que mulheres profissionais optavam por uma carreira e a condição de permanecer solteira (CARDOSO, 2003). Tal condição, adquire diferentes significados, tanto o de escolha própria e autonomia como o de incompletude, vista de forma negativa. Essa questão aponta mais uma característica que delinea a identidade múltipla da mulher em Teresina, recheada de polaridades.

Ainda na Segunda Onda do Feminismo, com o conceito de gênero (herança cultural) se distinguindo analiticamente do conceito de sexo (herança natural-biológica), surge a necessidade de afirmar as diferenças e especificidades entre os gêneros, o direito à diferença da mulher em relação ao homem, no sentido não apenas dos direitos universais, como também dos direitos específicos de mulheres (HITA, 2002).

Na década de 1980, o movimento de mulheres em Teresina, apesar de tímido e pouco proeminente, teve consolidação significativa em termos de consciência política. Ignoradas pelos parlamentares da época e emanadas das dificuldades em fazer com que mais mulheres fizessem reflexão e somassem-se a luta, as mulheres teresinenses resistiam e

insistiam em reivindicar melhores condições de vida e demonstravam certa preocupação com as identidades femininas e com o rompimento dos papéis sociais tradicionais (FONTINELES & MEDEIROS, 2011).

Nesse sentido, o movimento de mulheres em Teresina demonstrava consciência política mesmo sem o ritmo das causas feministas já pontuadas teoricamente ao redor do mundo. Não mesmo importante, o movimento demonstrava-se não-homogêneo quanto ao perfil das integrantes, participavam mulheres casadas, solteiras, prostitutas, divorciadas, viúvas ou qualquer mulher que compactuasse com as causas defendidas pelo grupo (FONTINELES & MEDEIROS, 2011).

Assim, a década de 1980, demonstra que as mulheres em Teresina passam a ocupar o espaço político, provocando mudanças no viver cotidiano da cidade e fazendo com que se considere que os espaços femininos se reconfiguravam, bem como os papéis e assim as identidades femininas. Nesse sentido, ainda era muito dificultoso que a mulher ocupasse os campos públicos sem sofrer restrições, tanto que ainda sofriam tentativas de deslegitimação dos detentores homens do poder, com isso eram obrigadas a negociar com a estrutura vigente, ora portando-se como mães e esposas, ora envolvidas na política (FONTINELES & MEDEIROS, 2011).

A identidade da mulher teresinense na década de 1980, era a identidade de resistência, criada por mulheres que se encontram em posições desvalorizadas e estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo trincheiras de resistência e sobrevivência, dentre estas as respostas feministas (mesmo que não autodenominadas, pegavam emprestados suas estratégias) em base de princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade (CASTELLS, 2002).

Nessa ótica da diferença e da identidade, o debate feminista começa a argumentar que não se tratava apenas de diferenças entre homens e mulheres, mas também de diferenças entre distintos tipos de mulheres. Falar de mulher no singular enquanto um sujeito único e universal aparentava um grande problema, assim a preocupação não mais está voltada à diferença e sim às diferenças entre mulheres.

Com isso, fala-se ainda de uma Terceira Onda do Feminismo, que surge em meados dos anos 1990 e perpetua até os dias atuais, cuja proposta concentra-se na análise das diferenças, da alteridade, da diversidade e da produção discursiva da subjetividade em identidades. O desafio nesta geração do feminismo é pensar, simultaneamente, as igualdades e as diferenças na constituição das subjetividades masculina e feminina em âmbito global. Nesta terceira fase do debate, observa-se intensamente a intersecção entre os movimentos políticos de luta, a academia e o ciberativismo.

Nesse sentido, essa fase do feminismo fará com que as mulheres constituam uma identidade de projeto, que segundo Castells (2002), é construída quando os sujeitos interpelados pela terceira onda utilizam-se das discussões culturais ao seu alcance e constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e assim busca a transformação de toda a estrutura social. Com isso, o feminismo abandona as trincheiras de resistência da identidade e dos direitos da mulher e passa a fazer frente ao patriarcalismo e toda a sua estrutura de produção, reprodução, sexualidade, personalidade sobre a qual as sociedades historicamente se estabeleceram (CASTELLS, 2002).

É a partir das reflexões mais abrangentes da terceira onda do feminismo que se pretende dar continuidade à assimilação dos demarcadores identitários das mulheres-mães de Teresina na contemporaneidade. Na atual conjuntura, que os meios de comunicação de massa têm veiculado a atuação da mulher na sociedade contemporânea, sob a nova perspectiva do empoderamento feminino, justificada pela maior participação na vida pública. Ao tempo disso, as mulheres são destacadas como propulsoras da mudança no âmbito privado, devido ao grau de consciência que adquirem por meio de suas lutas e reconhecimento de seus direitos, impulsionando mutações no contexto familiar.

CONCLUSÕES

A dinâmica da identidade feminina em Teresina é construída em um contexto marcado por relações de poder, de início pode-se falar de uma identidade legitimadora fixa, moldada nos aparatos tradicionais do início do século XX, se dando com um conjunto de organizações e instituições sociais, dentre elas a maternidade, bem como com uma série de atores sociais estruturados e organizados que reproduzem a identidade que racionaliza as fontes de dominação estrutural.

A partir do momento que as mulheres em Teresina vão conquistando espaço nos âmbitos educacionais e políticos e sendo interpeladas pelas concepções feministas, percebe-se uma individualização e uma diversidade de identidades, dando origem a formas de resistência coletiva das mulheres diante da opressão e privação de espaços, constitui-se assim as identidades de resistência, defensivas nos termos das instituições e ideologias dominantes, revertendo o julgamento de valores e reforçando os limites da resistência (CASTELLS, 2002).

Quanto ao que se intensifica em Teresina na contemporaneidade, buscar-se-á fazer uma coleta futuramente, mas ao que se pode observar de uma Teresina que já se figura impactada pelas aceleradas tecnologias da informação, os feminismos na terceira onda já articulam muitas discussões e mudanças pela cidade, caminhando entre o sutil e o avassalador, em uma cidade com síndrome de passado e sede de futuro.

REFERÊNCIAS

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Vol. 2, 3ª ed., Tradução: Klauss Brandini Gerhardt, Ed Paz e Terra, Santa Efigênia, São Paulo, SP, 2002, Cap. 1, pp. 21-84, Cap. 3, pp. 141-165.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. **Sufrágio, Educação e Trabalho**: o Feminismo na imprensa em Teresina nas décadas de 1920 e 1930. *História Revista*, Goiânia, GO, v. 19, n. 2, UFG, p. 103-128. abril. 2014.

_____, Elizangela Barbosa. **Múltiplas e Singulares**: História e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2006.

_____, Elizangela Barbosa. **Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina (1920-1960)**. Tese, UFF, Niterói, 2010. Disponível em: www.historia.uff.br/stricto/td/1218.pdf em 29 de janeiro de 2016.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **Mulheres Plurais**. 3. ed, Teresina: EDUFPI, 2013.

_____, Pedro Vilarinho. **História e masculinidades** : a prática escriturística dos literatos e as vivências no início do século XX. Teresina: EDUFPI, 2008.

HITA, Maria Gabriela. **Igualdade, identidade e diferença(s): feminismo na reinvenção de sujeitos**. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de.; COSTA, Rosely Gomes.; RAMIREZ, Martha Celia (Coords). **Gênero em matizes**. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2002.

JÁCOME, Márcia Larangeira. **Apontamentos sobre a ação dos movimentos de mulheres por direitos no Brasil na Segunda Metade do Século XX** . In: JORGE, O. Romão; ATHIAS; ANTUNES, Marta. (Orgs.). **Olhar Crítico sobre Participação e Cidadania: trajetórias de organização e luta pela redemocratização da governança no Brasil**. 1ªed. São Paulo: Action Aid! e Editora Expressão Popular, 2007, v. 02, p. 187-222.

NARVAZ, M. KOLLER, S. **Mulheres vítimas de violência doméstica: Compreendendo subjetividades assujeitadas**. PSICO, v. 37, n. 1, pp. 7-13, jan./abr. 2006. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5161476.pdf>. Acesso em 11 de julho de 2015.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Do singular ao plural**. Recife: Edições Bagaços, 2006.

FONTINELES, Claudia Cristina da Silva.; MEDEIROS, Jayra Barros. **Movimento de Mulheres: (Re)construindo subjetividades femininas em Teresina, Piauí (1980)**. Fronteiras,

O ENSINO DE LITERATURA NO ENSINO MÉDIO: PENSANDO A LEI 10.639 E OS TEXTOS DE AUTORIA FEMININA

Cassilândia Machado MATOS¹

Cristian Souza de SALES²

INTRODUÇÃO

Esse pôster tem por objetivo apresentar os resultados preliminares da investigação em andamento intitulada *O Ensino de Literatura no Ensino Médio: pensando a Lei 10.639/03 e os Textos de Autoria Feminina*. De natureza bibliográfica e exploratória, o trabalho procura compreender, através da análise do livro didático, quais escritoras negras que têm sido estudadas nas aulas de Literatura no Ensino Médio a partir da aprovação da Lei 10.639/03.

A Lei 10.639/2003 é fruto dos movimentos sociais negros no Brasil. Foi sancionada em nove de janeiro do ano de 2003 com o intuito de construir um ensino que garanta uma ressignificação e valorização cultural e histórica das matrizes africanas e afro-brasileiras e a construção de uma política que combata o racismo e as discriminações na sociedade. A Lei 10.639/03 alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) 9.394/1996 e propõe novas diretrizes curriculares para o estudo da história e cultura africana e afro-brasileira em todas as instâncias da Educação Básica.

Assim, é relevante compreender o ensino de literatura no Ensino Médio, analisar os critérios de seleção dos materiais utilizados nessa modalidade e observar como os textos estão organizados nos livros didáticos de modo a tecer um breve panorama do lugar reservado à literatura de autoria negra dentro desse espaço.

Embora haja uma produção literária de autoria negra em grande circulação, ocorrendo com mais força a partir de 1978, com o surgimento dos *Cadernos Negros*, o poder de escolha dos(as) autores(as) que devem ser lidos nas escolas e nas universidades, está nas mãos dos críticos tradicionais, grandes editoras e livrarias, entre outros. Nesse sentido, Márcia Abreu (2006) em *Cultura Letrada: Literatura e Leitura* produz reflexões sobre os critérios de escolha dos textos que farão parte do material didático. Para a autora, o ensino de Literatura não é objetivo e universal, mas, sim, cultural e histórico. As instâncias de legitimação selecionam os textos que devem ser considerados literatura³. Por conseguinte, esses textos são apresentados nas escolas como a produção nacional e ocidental, que precisa ser estudado no ensino médio e que pode ser exigido em exames de seleção.

¹ Graduanda em Letras Vernáculas na Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Email: cassiamachado21@outlook.com

² Doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, professora orientadora na Universidade do Estado da Bahia-UNEB. Email: crissaliessouza@gmail.com:

³ Para que uma obra seja considerada Grande Literatura ela precisa ser declarada literária pelas chamadas “instâncias de legitimação”. Essas instâncias são várias: a universidade, os suplementos culturais dos grandes jornais, as revistas especializadas, os livros didáticos, as histórias literárias, etc.

O critério de escolha não é questão de gosto e, sim, político. As instâncias de legitimação escolhem os textos literários canonizados⁴. Os livros didáticos reproduzem os discursos internalizados pela literatura canônica, embora, o documento desenvolvido pelo governo federal, que fornece base para que os professores encontrem referências para prepararem suas aulas os *Parâmetros Curriculares Nacionais*–PCN sugiram à necessidade de criar condições para que educadores e educadoras possam utilizar o livro didático de forma crítica, transformando-o em um instrumento gerador de consciência reflexiva.

Os PCN que norteiam as práticas pedagógicas no âmbito do ensino de Língua Portuguesa sugerem como um determinado conteúdo pode ser trabalhado na sala de aula, ressaltam a importância do papel do professor como mediador. Assim, o livro didático estabelece uma parceria com o professor e esse diálogo contribui para o processo de ensino e aprendizagem, potencializando o ensino de Língua Portuguesa no Ensino Médio.

A partir da proposta sugerida pelos PCN que contempla uma visão de linguagem sobre a construção humana e histórica. Como o professor de língua portuguesa, pode utilizar o livro didático como ferramenta, para reverberar discursos de autoria feminina negra silenciada no ensino de literatura. A aprovação da lei 10.639/03 e a obrigatoriedade do ensino e da cultura africana e afro-brasileira começam a produzir outros movimentos e os corpos apagados começam a ganhar visibilidade na literatura, não como personagens, mas, como autores(as) de suas narrativas.

Nesse trabalho, para refletir acerca dessas questões utilizaremos como corpus o livro didático de português da primeira série do Ensino Médio intitulado *Português Linguagens*. A obra é uma produção da editora Saraiva e de autoria de Willian Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães.

METODOLOGIA

A metodologia da pesquisa é de natureza bibliográfica e exploratória. Em primeiro momento, realizamos a pesquisa bibliográfica e documental pautada na temática em estudo, fundamentamo-nos em documentos oficiais: Parâmetros Curriculares Nacionais do ensino médio e na Lei de Diretrizes e Bases. No segundo momento, iniciamos a pesquisa exploratória com a análise do livro didático *Português Linguagem* (2013) com o objetivo de identificar textos de autoria feminina no material utilizado pelo professor, após a aprovação da lei 10.639/03.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O material teórico utilizado durante a pesquisa reflete o ensino de literatura, os critérios de escolha dos chamados clássicos literários e o material didático utilizado pelas escolas. *Cultura Letrada: Literatura e Leitura*, de Márcia Abreu (2006); *O que é Negritude* de Zilá Bernd (1988); *Desconstruindo a Discriminação do Negro no Livro Didático* de Ana Célia Silva (2010) entre outros.

⁴Na literatura, é um conjunto de livros considerados como referência num determinado período, estilo ou cultura.

Os documentos oficiais como os *Parâmetros curriculares Nacionais-PCN (2000)* sugerem que no ensino de Língua Portuguesa se perceba como as relações sociais na escola ainda refletem as consequências das diferenças raciais internalizadas não apenas pelos alunos, mas também pelos professores e a *Lei de Diretrizes e Bases-LDB* reflete o direito à educação, garantido pela Constituição Federal.

As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino da História e Cultura Afro- Brasileira e Africana - DCN, abordam a implantação de ações afirmativas no âmbito da administração pública federal, com o intuito de promover no que diz respeito às relações étnico-raciais, o reconhecimento e valorização da história e cultura dos afro-brasileiros, à diversidade da nação brasileira, ao igual direito à educação de qualidade, e à formação para a cidadania responsável pela construção de uma sociedade justa e democrática.

Ana Célia Silva, (2010) em sua obra *Desconstruindo a Discriminação do Negro no Livro Didático*, os livros didáticos reproduzem em grande parte através dos estereótipos a ideologia da inferiorização das diferenças étnicos culturais e raciais. Sendo assim, o diálogo com esse referencial teórico nos ajudará a desdobrar o processo de exclusão da cultura negra e nos remeterá a uma reflexão, acerca das consequências de uma ideologia discriminatória responsável pelo silenciamento das vozes e invisibilidade dos corpos de negros e negras na literatura.

Assim, com base no material teórico e com a análise do livro didático da primeira série do Ensino Médio *Português Linguagem* (2013) buscaremos compreenderas como as mudanças ocorridas nos currículos escolares refletem na escolha do material didático utilizado pelas instituições de ensino do país.


ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os resultados preliminares da pesquisa apontam para o processo de invisibilidade da escrita de autoria feminina no livro Didático *Português Linguagens* (2013). Esse é o indício de que os livros didáticos utilizados como um dos recursos pelos professores em sala de aula se encontra desatualizado, embora o material tenha sido publicado em 2013, exatamente dez anos após a aprovação da Lei 10.639/03.

A análise deste *corpus* evidencia que as escolhas concernentes aos textos literários apresentadas no livro didático, existem a partir do permear de ideologias que privilegiam os textos canônicos. Para Abreu (2006), os prestígios dos intelectuais encarregados para a escolha desses textos fazem com que suas idéias eurocêntricas reverberem e se tornem um padrão, assim as escritoras e os escritores de autoria negra são invisibilizados e suas vozes silenciadas no ensino literatura.

Assim, tendo em vista que o livro didático é utilizado pelo professor como uma das principais ferramentas de ensino, as instituições de ensino e os professores de língua portuguesa precisam atentar-se para a escolha do material didático que privilegiam a aplicação da Lei 10.639/03 e que possibilite visibilidade aos autores(as) da literatura de autoria negra.

REFERÊNCIAS



ABREU, Márcia, *Cultura Letrada: Literatura e Leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação/Secad. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica. 2004.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Médio)*. Brasília: MEC, 2000.

BRASIL. Senado Federal. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*: nº 9394/96. Brasília: 1996.

BERND, Zilá. *O que é Negritude*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988

CEREJA, William Roberto, MAGALHÃES, Thereza Cochar, *Português Linguagens*. 9ª edição, Ed. Saraiva. São Paulo, 2013.

SILVA, Ana Célia. *Desconstruindo a Discriminação do Negro no Livro Didático*. Salvador: Edufba, 2010.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MVU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

BRÁS CUBAS E A NARRATIVA SOBRE AS MULHERES

Cátia Brito dos Santos NUNES (UESB)¹
João Diógenes Ferreira dos SANTOS (UESB)²

RESUMO

Paul Ricoeur estabelece conceitos sobre os elementos da narrativa, definindo as narrativas como histórica e ficcional. Para o filósofo a narrativa histórica trata do real sobre o passado e a narrativa ficcional trata do irreal fictício, e ambas são igualmente estruturadas quanto à forma. Por meio da narrativa, que é uma das formas de revelar a historicidade de um dado indivíduo ou grupo social, compõe-se e recompõe-se a experiência de vida de um indivíduo em relação a si e ao outro. A problemática deste trabalho tratará a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como uma obra literária que apresenta uma narrativa sobre a situação das mulheres na sociedade carioca do século XIX. Tentaremos evidenciar como, a partir das memórias do personagem Brás Cubas – portanto, numa narrativa literária –, foi feita uma narrativa da sociedade da corte carioca do século XIX. Para isso, utilizaremos, a título de ilustração, alguns trechos em que são retratadas as mulheres nessa sociedade. Nosso objetivo é detectar na descrição narrativa a postura dessas mulheres perante a sociedade do século XIX, retratada na obra. Machado apresenta nas *Memórias* as três classes existentes no Brasil do século XIX: a dominante, a dos escravos e a dos trabalhadores livres, bem como suas relações sociais. Asseveramos que o escritor Machado de Assis em sua narrativa realiza um entrecruzamento entre ficção e história, construindo sua ficção com o objetivo de retratar a realidade da sociedade da corte. Ou seja, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma narrativa ficcional, irreal, porém retrata um momento passado.

Palavras-chave: memória, narrativa, Machado de Assis, mulheres.

BRÁS CUBAS AND NARRATIVE OF WOMEN

ABSTRACT

Paul Ricoeur establishes concepts on narrative elements, defining the narrative as historical and fictional. For the philosopher the historical narrative is real about the past and fictional narrative deals with the fictional unreal, and both are also structured in form. Through the narrative, which is one way to prove the historicity of a given individual or social group, composed and recomposed to an individual life experience in relation to themselves and to each other. The issue of this paper will address the work *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* as a literary work that presents an account of the situation of women in Rio society of the nineteenth century. We will try to show how, from the memories of the character Brás Cubas - so a literary narrative - was made a narrative of the Rio court society of the nineteenth century. For this, we will use, by way of illustration, some passages that are portrayed women in this society. Our goal is to detect in the narrative description of the attitude of these women to the society of the nineteenth century, portrayed in the work. Machado has in the *Memoirs* the three existing classes in nineteenth-century Brazil: the dominant, the slave and the free workers and their social relations. We assert that the writer Machado de Assis in his narrative makes a interweaving of fiction and history, building his fiction in order to portray the reality of court society. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* is a fictional narrative, unreal, but portrays a past time.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. Assistente em administração no Instituto Federal de Ciência e Tecnologia Baiano – Projeto de pesquisa: ENTRE A BRINCADEIRA E A VIOLÊNCIA: MEMÓRIAS DA VIVÊNCIA ESCOLAR DE DISCENTES DO IF BAIANO – CAMPUS ITAPETINGA. E-mail: cbsnunes@gmail.com.

2 Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. E-mail: jdiogenes69@gmail.com.

Keywords: memory, narrative, Machado de Assis, women.

Introdução

Este trabalho pretende problematizar a relação entre a memória na obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a adequação que o escritor Machado de Assis realiza entre os fatos narrados e as recordações do personagem Brás Cubas na narrativa da obra. A narrativa é feita numa perspectiva posterior aos fatos, de acordo com as recordações do “defunto narrador”.

Tentaremos evidenciar como, a partir das memórias do personagem Brás Cubas – portanto, numa narrativa literária –, foi feita uma narrativa da sociedade da corte carioca do século XIX. Para isso, utilizaremos, a título de ilustração, alguns trechos em que são retratadas as mulheres nessa sociedade.

Convém esclarecer que não tentaremos recompor as características psicológicas, nem as relações afetivas entre as personagens femininas e Brás Cubas. Nosso objetivo é detectar na descrição narrativa a postura dessas mulheres perante a sociedade do século XIX, retratada na obra, sem qualquer apreciação de valores e comportamentos conforme conceitos atuais, pois isso resultaria em anacronismos.

Para Paul Ricoeur (2014, p.275) o mundo da escrita é elemento essencial para a interpretação e a compreensão do universo do outro e do universo social e político, “mundo no qual poderíamos morar e desdobrar nossas potencialidades”.

O filósofo produziu reflexões importantes sobre a narrativa de ficção e a narrativa histórica, uma vez que ambas são caracterizadas pela similaridade no plano da configuração e pelo uso da narrativa do cotidiano. Por meio da narrativa, que é uma das formas de revelar a historicidade de um dado indivíduo ou grupo social, compõe-se e recompõe-se a experiência de vida de um indivíduo em relação a si e ao outro.

Ricoeur estabelece importantes distinções entre a narrativa de ficção e a narrativa histórica:

O par narrativa histórica/narrativa de ficção (...) é claramente antinômico. Uma coisa é um romance (...), outra coisa, é um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora informalizado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. Ao abrir um romance, o leitor prepara-se para entrar num universo irreal a respeito do qual a questão de saber onde e quando aquelas coisas aconteceram é incongruente; em compensação, o mesmo leitor está disposto a operar o que Coleridge chamava de *wilful suspension of disbelief* [suspensão intencional da descrença], sem garantia de que a história narrada seja interessante; o leitor suspende de bom grado sua desconfiança, sua incredulidade, e aceita entrar no jogo do como se – como se aquelas coisas narradas tivessem acontecido. Ao abrir um livro de história, o leitor espera entrar, sob conduta de devorador de arquivos, num mundo de acontecimentos que ocorreram realmente. Além disso, ao ultrapassar o limiar da escrita, ele se mantém em guarda, abre um olho crítico e exige, se não um discurso verdadeiro comparável ao de um tratado de física, pelo menos um discurso plausível,

admissível (...), honesto e verídico; educado para detectar as falsificações, não quer lidar com um mentiroso (RICOEUR, 2014, p.274 e 275)

Podemos notar que ao traçar a antinomia entre ambas as narrativas, o filósofo conceitua a narrativa histórica como o real sobre o passado e a narrativa ficcional como o irreal fictício, apesar de igualmente estruturadas quanto à forma.

Nessa perspectiva, acreditamos que o escritor Machado de Assis, em sua narrativa, realiza um entrecruzamento entre ficção e história, construindo sua ficção com o objetivo de retratar a realidade da sociedade da corte. Ou seja, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma narrativa ficcional, irreal, porém que apresenta uma representação do real.

Em seu livro, *Machado de Assis, historiador*, Chalhoub apresenta o Machado de Assis que faz história, cujo trabalho ficcional leva ao conhecimento histórico (real) de uma sociedade que se acreditava civilizada e nobre, porém escravista e patriarcalista:

Brás Cubas, por exemplo, nos permite fazer uma leitura da História do Brasil daquela época. A maior parte do livro se passa entre os anos 1840 e 1850. O Brás Cubas desse período representa muito das características da sociedade brasileira. Ele faz parte da poderosa classe senhorial. É curioso também o modo como o romance constrói a figura do Quincas Borba. Primeiro ele é descrito como um amigo de infância. Depois, Brás Cubas tem a impressão de que ele é um pouco maluco. Quincas Borba insistia em algumas ideias filosóficas e na questão do humanismo. Ideias então estranhas para o protagonista. Na verdade, o que Machado projeta no Quincas Borba é a visão cientificista, ideologia da moda nos anos 1880. Ao escrever seu romance depois de morto, Brás Cubas passa a adotar essa ideologia e a ver Quincas Borba como um gênio sofisticado, uma espécie de darwinista social avant la lettre ³ Malaguti Batista compreende a literatura de Machado de Assis como um testemunho histórico, uma vez que constrói a sua relação com os movimentos da sociedade ora retratada, em redes de interlocução social:

Metodologicamente, o autor indica a busca da lógica social do texto, ou seja, analisar a especificidade do testemunho histórico através das suas condições de produção, promovendo as intenções do sujeito na sua representação do real. O que importa é a inserção de autores e suas obras em processos históricos determinados. (MALAGUTI BATISTA, 2014, p. 65)

Assim, daremos ênfase à leitura da forma como essas personagens femininas são inseridas e retratadas na narrativa de Machado de Assis na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ressaltando a postura dessas mulheres na sociedade carioca do século XIX e buscando evidenciar a intencionalidade do escritor de representar o real através de sua obra ficcional.

Nesse sentido, enuncia Ricoeur uma tese constante no livro *A memória, a história e o esquecimento*:

Mas é com o retrato das personagens da narrativa, sejam narrativas de vida, narrativas de ficção ou narrativas históricas, que a visibilidade supera claramente

³ <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/sidney-chalhoub>

a legibilidade. Ora, aí está uma tese constante deste livro: as personagens da narrativa são inseridas na intriga ao mesmo tempo em que o são também os acontecimentos que, juntos, constituem a história narrada. Com o retrato, distinto do fio da trama da narração, o par do legível e do visível desdobra-se nitidamente. (RICOEUR, 2014, p.276 a 277)

O escritor e a obra

Considerado um dos mais importantes escritores brasileiros, Joaquim Maria Machado de Assis teve uma existência relativamente estável e conheceu em vida o prestígio e a fama que lhe cabiam. O mulato nascido no Morro do Livramento, Rio de Janeiro, em 1839, tinha todos os requisitos para ser apenas mais um dos muitos cidadãos anônimos que preenchem o universo das periferias das grandes cidades.

Entretanto, ao morrer em 1908, recebeu honras fúnebres de chefe de estado. A ascensão social alcançada pelo “bruxo do Cosme Velho”, como assim o chamou Carlos Drummond de Andrade, somente foi possível devido ao seu esforço permanente de captar a realidade e, mais ainda, por seu talento insubstituível de transformar histórias em páginas de livros.

Órfão ainda criança, Machado vendeu doces na rua para ajudar a sustentar a família. Na juventude, foi caixeiro de uma livraria e tipógrafo. Mais tarde, tornou-se jornalista, profissão que o encaminhou para a literatura. Porém, o seu sustento vinha do emprego que arranjava no funcionalismo público, onde chegou a fazer carreira. Foi oficial de gabinete de ministro, diretor de órgão público e, por ocasião da Proclamação da República, em 1889, estava sob seus cuidados a Diretoria do Comércio da cidade do Rio de Janeiro.

Além do emprego público, a carreira de Machado de Assis como escritor contou com outra base sólida: o casamento com a portuguesa Carolina de Novais. A esposa tornou-se uma grande incentivadora de seus escritos e há quem diga que em muitos de seus textos há resquícios da influência dela (DUARTE, 2007).

Para Malaguti Batista, os romances do autor desvendam o sentido histórico da crueldade da produção escravista, descrevem as disparidades entre a sociedade brasileira escravista e as ideias do liberalismo europeu:

Machado de Assis, o mais arguto observador do que entrou pelos olhos e pelos ouvidos do cotidiano brasileiro, situa-se historicamente no centro das duas conjunturas em que o medo está sendo estudado. Como o preto que conseguiu entrar na sala e sentar-se à mesa de uma sociedade burguesa carioca ascendente, ele lança o olhar mais ácido, através da condição de sua invisibilidade. Seus livros são etnográficos, descrições minuciosas dos arranjos, dos afetos, dos figurinos, enfim, do cotidiano dessa sociedade entre a escravidão e o assalariamento, entre o Império e a República. (MALAGUTI BATISTA, 2014, p. 60)

Entre suas grandes obras, destaca-se *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual Machado expõe as contradições de seus personagens e suas visões de mundo. Ele discute a sociedade e os valores, tendo em vista a realidade brasileira. O narrador deste livro é Brás Cubas, um defunto que protagoniza a história, e já inicia a narrativa contando os detalhes de seu funeral, para depois relatar os acontecimentos de sua vida. Um morto que narra sua vida do fim para o começo. Vejamos:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto

o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor (...) (ASSIS, 1982, p. 12).

Para entender as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é necessário primeiro compreender o contexto histórico pelo qual atravessava o Brasil, contexto esse vivido por Machado de Assis. A obra foi publicada em 1881, porém sua personagem principal, Brás Cubas, viveu de 1805 a 1869, de modo que presenciou episódios importantes da história do país. Ademais, “entre a morte do ‘defunto autor’, em 1869, e o aparecimento do texto, houve acontecimentos políticos e sociais decisivos, os quais conformam, de fato, o conteúdo e o tom do relato de Brás” (CHALHOUB, 2003, p. 97).

O autor evidencia que a situação apresenta maiores contradições quando a sociedade aspira a padrões culturais e intelectuais vinculados à liberdade, mas permanece ancorada e estruturada a partir da escravidão e com uma economia com características eminentemente coloniais.

As mulheres

Machado apresenta nas *Memórias* as três classes existentes no Brasil do século XIX: a dominante, a dos escravos e a dos trabalhadores livres, bem como suas relações sociais. A primeira, a elite agrária, é representada pelo próprio Brás Cubas; a segunda, tanto dos negros escravizados quanto dos livres, é figurada por Prudêncio e outros escravos; e a terceira, referente à classe livre, tem como exemplo a personagem Dona Plácida.

Inicialmente, na narrativa sobre sua infância, descreve a convivência com uma escrava, evidenciando a relação social de dominação fundada na violência, numa poderosa figuração do abismo existente entre o universo do mando e o da obediência, segundo o qual a palavra do sinhozinho de seis anos tem um poder absoluto sobre os escravizados:

Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher de doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura fui dizer a minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. (ASSIS, 1982, p. 30).

Posteriormente, representa uma personagem que não estaria classificada nas três classes acima citadas, justamente pela conduta social supostamente inadequada, ou mesmo de uma condição de invisibilidade social, ressaltando sua origem sob a regência da ordem patriarcal e, portanto, sua inferioridade social:

De todas porém a que me cativou logo foi uma... uma... não sei se diga: este livro é casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo ou nada. A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, “a linda Marcela”, como lhe chamavam os rapazes do tempo. Era filha de um hortelão das Astúrias; disse-mo ela mesma, num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado de Madri, vítima da invasão francesa, ferido, encarcerado, espingardeado, quando ela tinha apenas doze anos.

Cosas de España. Quem quer que fosse, porém, o pai, letrado ou hortelão, a verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico – uma pérola. (ASSIS, 1982, p. 38).

(...) Marcela amou-me durante quinze meses e 11 contos de reis; nada menos. Meu pai logo que teve aragem dos 11 contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil. (ASSIS, 1982, p. 42).

Mais tarde, conforme a narrativa do autor, Marcela é descrita como trabalhadora livre, porém, continua a não dispor de aceitação social. Especificamente porque não faz parte de uma organização familiar aceitável socialmente, ou seja, uma família patriarcal, que era a forma de organização familiar de um grupo dominante – diferentemente da organização familiar da maior parte da população brasileira, da qual a personagem é representante: “... aquela loja de ourivesaria, mas, para que a desgraça fosse completa, era agora pouco buscada a loja – talvez pela singularidade de a dirigir uma mulher” (ASSIS, 1982, p. 69).

Ao observarmos as narrativas da obra literária de Machado de Assis, podemos perceber que a história das mulheres retratadas é marcada pelo estabelecimento e regência da ordem patriarcal, quando as meninas, desde cedo, eram ensinadas a serem mães e esposas. Sua educação limitava-se a aprender a cozinhar, bordar, costurar, enfim, realizar tarefas estritamente domésticas, já que a elas foi negado o direito à educação formal. Eram vistas como frágeis, por isto, passíveis da dominação masculina. E assim, Brás Cubas retrata sua genitora, sob a perspectiva dessa dominação:

(...) minha mãe doutrinava-me a seu modo, fazia-me decorar alguns preceitos e orações.

Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa – caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido. O marido era na terra o seu deus. (ASSIS, 1982, p. 31).

A obra retrata o período do século XIX, no qual a sociedade brasileira passou por diversas mudanças no processo de urbanização, com a consolidação do capitalismo e a ascensão da burguesia, grupo social que idealizou a educação e a religião cristã ocidental como estratégias na relação de poder, para impor um modelo de comportamento social individual e coletivamente aceitável, qual seja, um sistema patriarcal. Segundo Priore (1997), a mulher aparece nas relações da chamada família patriarcal, restrita apenas ao ambiente doméstico.

A sociedade esperava da mulher um comportamento considerado “ideal”, com uma educação cuidadosa, além da responsabilidade pela reprodução e da função de mãe. Durante esta época, nota-se a sujeição da mulher à religião, à sociedade e aos homens, estes que detinham total poder e controlavam o meio social. Já as mulheres se mantinham no espaço doméstico, sempre dependentes de seus maridos. Podemos constatar essa sujeição a partir da descrição da trajetória da personagem Dona Plácida:

Era filha natural de um sacristão da Sé e de uma mulher que fazia doces para fora. Perdeu o pai aos dez anos. Já então ralava coco e fazia não sei que outros trabalhos de doceira, compatíveis com a idade. Aos quinze ou dezesseis casou com alfaiate, que morreu tísico algum tempo depois, deixando-lhe uma filha, com dois anos, e a mãe, cansada de trabalhar. Tinha de sustentar as três pessoas. Fazia doces, que era seu ofício, mas cosia também, de dia e de noite, com afinco, para três ou quatro lojas, e ensinava algumas crianças do bairro, a 10 tostões por mês. Com isso iam-se passando os anos, não a beleza, porque não a tivera nunca. Apareceram-lhe namoros, propostas, seduções, a que resistia.

- se eu tivesse encontrado outro marido – disse-me ela -, creia que me teria casado; mas ninguém queria casar comigo.

- Minha filha fugiu-me; foi com um sujeito, nem quero saber... Deixou-me só, mas tão triste, que pensei morrer. Não tinha ninguém mais no mundo e estava quase velha e doente. Foi por esse tempo que conheci a família de Iaiá: boa gente, que me deu que fazer, e até chegou a me dar casa. Estive lá muitos meses, um ano, mais de um ano, agregada, costurando. Saí quando Iaiá casou. Depois vivi como Deus foi servido... Eu tinha medo de acabar na rua, pedindo esmola (...)
(ASSIS, 1982, p. 104 e 105).

Como o pressuposto da inviolabilidade das pretensões senhoriais estava evidente nas políticas de dominação de escravos, bem como de dependentes e agregados, e como a escravidão é a expressão máxima da dependência, a situação dos agregados, como Dona Plácida, configura-se a partir da condição dos escravos, apesar de sua condição de trabalhadora livre (CHALHOULB, 2003). Por isso, Dona Plácida acaba aceitando pactuar com o adultério (Brás e Virgília), pois ela tem ciência de que é o melhor que pode conseguir, dada sua condição de classe.

Convencionamos que iria morar ali uma mulher, conhecida de Virgília, em cuja casa fora costureira e agregada. Virgília exercia sobre ela verdadeira fascinação. Não lhe diria tudo; ela aceitaria facilmente o resto.

Custou-lhe muito aceitar a casa... Quando obtive confiança, imaginei uma historia patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido e, não sei que outros toques de novela. Dona Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona Plácida era minha sogra.

Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de 5 contos – os 5 contos achados em Botafogo –, com um pão para velhice. Dona Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, todas as noites, diante de uma imagem da virgem, que tinha no quarto. Foi assim que lhe acabou o nojo
(ASSIS, 1982, p. 99).

A utilidade de Dona Plácida, para Brás, se deu pelo fato de ela tê-lo auxiliado em seu relacionamento com uma mulher casada. Ou seja, para o membro da alta sociedade, a função da agregada foi de existir para colaborar com a sua infidelidade. Assim, a pobreza é descrita como um defeito moral.

E, também, com as personagens que são representantes autênticas da sociedade burguesa vigente na época, as narrações são sempre conduzidas por protagonistas masculinos, o que nos leva a crer que a mulher é sempre mostrada a partir de um ângulo

que revela a visão do homem a respeito da condição feminina. Nessa perspectiva, serão apresentadas as personagens Virgília, Eusébia e Eugênia.

Partindo do pressuposto de que a sociedade da época era fortemente marcada pelo patriarcalismo, e que nessa condição a figura feminina ideologicamente estava submissa ao homem, não é de se estranhar o fato de que, na maioria das vezes, são atribuídas à mulher posturas negativas. Assim o “defunto autor” descreve Virgília:

(...) viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com Cotrim, a filha – um lírio do vale – e ... Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora.” (ASSIS, 1982, p. 16).

O que importa agora saber é que Virgília - chamava-se Virgília – entrou na alcova, firme como a gravidade que lhe davam as roupas e os anos, e veio até o meu leito... Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi, pela última vez, numa festa de São João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata. (ASSIS, 1982, p.21)

...Uma semana depois, Virgília perguntou a Lobo Neves, a sorrir, quando seria ele ministro.

- Pela minha vontade, já; pela dos outros daqui a um ano.

Virgília replicou:

- Promete que algum dia me fará baronesa?

- Marquesa, porque eu serei marquês. (ASSIS, 1982, p. 73).

Da mesma forma, a personagem Eusébia é descrita sob o ângulo masculino:

Dona Eusébia, irmã do Sargento-mor Domingues, uma robusta donzela, que, se não era bonita, também não era feia. (ASSIS, 1982, p. 36)

Meu tio João mandou-me dizer depois que Vilaça, ao morrer, deixara um bom legado a Dona Eusébia, coisa que deu muito o que falar em todo o bairro.

(...) - foi ele quem vestiu o corpo da minha defunta senhora. (ASSIS, 1982, p. 56).

A personagem Eugênia é bem-nascida, filha de Dona Eusébia, mas coxa e é descrita por sua postura de “mulher casada”:

Eugênia, a flor da moita, mal respondeu ao gesto da cortesia que lhe fiz; olhou-me admirada e acanhada, e lentamente se aproximou da cadeira da mãe... em verdade, parecia ainda mais mulher do que era; mas assim quieta, impassível, tinha a compostura da mulher casada. (ASSIS, 1982, p. 61).

(...) com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo. (ASSIS, 1982, p. 65)

Considerações

Assim, as personagens femininas são retratadas por Machado de Assis, na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, numa representação do passado enquanto fenômeno societal, sendo inseridas na intriga narrativa para retratar os acontecimentos e a postura da

sociedade carioca do século XIX, ou seja, numa contextualização sob a perspectiva da dominação masculina determinante que estabelecia os papéis sociais das mulheres.

Portanto, utilizando-se de um paradigma do irreal ou fictício, o escritor alcança a pretensão de retratar/representar uma sociedade do passado, operação que foi possível num terreno do imaginário, ou seja, numa narrativa literária do defunto autor na qual é verificada uma função seletiva, conforme estabelece Ricoeur:

No plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. Hannah Arendt nos lembra que a narrativa diz o “quem da ação”. É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. (RICOEUR, 2014, p.98)

Assim, tentamos na seleção dos trechos da obra, elencados neste trabalho, demonstrar que a inserção das personagens evidencia a intencionalidade do escritor de representar o real através de sua obra ficcional, realizando uma interpretação do fenômeno mnemônico, a saber, o poder da memória de tornar presente uma coisa ausente ocorrida anteriormente, consoante a definição de Paul Ricoeur (2014, p.241).

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis afrodescendente**. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.
- MALAGUTI BATISTA, Vera. **O medo na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: editora Unicamp, 2014.



SOMBRAS DO PATRIARCALISMO EM “A FUGA”, DE CLARICE LISPECTOR.

Débora Lorena LINS (UERN)¹

José Vilian MANGUEIRA (UEPB/UERN)²

RESUMO

O novo olhar apresentado nos estudos literários acerca da mulher e seu espaço na sociedade tem se mostrado cada dia mais importante enquanto agente possibilitador da desconstrução de um ideal de feminilidade em meio a sociedade patriarcal. Tendo em vista a importância de discussões como essa, nos propomos a fazer uma análise do conto “A Fuga” da escritora Clarice Lispector, com o intuito de encontrar marcas do patriarcalismo sob a protagonista da narrativa, especificamente, observando a instituição matrimonial como fonte opressora da mulher sedenta por liberdade. Para isso, nossa principal fonte de embasamento será com foco na linha de pesquisa do feminismo, também, do espaço e casamento, tomando como suporte autores como: Xavier (1991), Woolf (2004), Brandão (2006), Schwantes (2006), Monteiro (2007), Bachelard (2008), Zolin (2009) dentre outros, afim de compreender mais a fundo a respeito do patriarcalismo e seu impacto na vida de mulheres em seus diversos âmbitos da sociedade. Em síntese, podemos dizer que, quando o conto “A fuga” apresenta a tentativa frustrada de liberdade de uma mulher casada, ele representa a realidade de mulheres que, mesmo tentando, não conseguiram se libertar de suas vidas infelizes em seus casamentos, mais ainda, da sombra do patriarcalismo que assola, ainda hoje, a vida de inúmeras mulheres. Nosso intuito é de contribuir para os estudos acerca da mulher, especialmente, dentro da cultura patriarcal.

Palavras-chave: Patriarcalismo. Casamento. Feminino. Autoria Feminina.

ABSTRACT

The new vision presented in the literary studies about the women and her space on society has been showed each day more important as enabling agent of deconstruction of a femininity ideal into a patriarchal society. Having in mind the importance of discussions like this one, we propose to make an analysis of the short story “A fuga” by the writer Clarice Lispector with the purpose of finding marks of patriarchalism as oppressive source for the woman thirsting for freedom. For this, our main basement source will be focused in the feminism theory, also, of space and marriage, taking as support the authors: Xavier (1991), Woolf (2004), Brandão (2006), Schwantes (2006), Monteiro (2007), Bachelard (2008), Zolin (2009), among others with the intent of understand deeply about the patriarchalism and its impact in the life of women in many spheres of society. In summary, we can say that when the short story “A fuga” presents the frustrated attempt of freedom of a married woman, it presents the reality of women that, even trying, could not break free from the unhappy lives into their marriages, and further of the shadow of patriarchalism that still devastates the life of many women. Our aim is to foment for the studies about the women, specifically, into the patriarchal culture.

Key words: Patriarchalism. Marriage. Feminine. Feminine Authorship.

PALAVRAS INICIAIS

¹ Mestranda em Letras; linha de pesquisa: Texto Literário, Crítica e Cultura – Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: deeh.lorena@hotmail.com

² Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor de Literatura Anglo-americana na Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, e Professor permanente da Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. E-mail: Vilian_mangueira@yahoo.com

Em se tratando dos estudos literários, podemos observar cada vez mais crescente a relação entre a literatura e a sociedade, de modo que a primeira traz para dentro de si aspectos de relevância que precisam ser discutidos, mas que, por muitas vezes não tem espaço para serem completamente explanados. Por um lado, se a literatura vem a atuar como espelho da sociedade, esta, por muitas vezes captura a essência e valores literários trazendo-os para a realidade de homens e mulheres.

Dentre os principais temas que ganharam visibilidade em virtude da escrita literária, podemos citar a situação da mulher, que, embora tenha sido idealizada por muitos anos nos romances escritos por homens como a mulher perfeita e inalcançável, passou a ganhar uma nova representação quando mulheres começaram a fazer ofício da escrita. Assim, começou-se a abordar questões importantes sobre as mulheres, como a sexualidade, trabalho, espaço, dentre outras questões socioculturais que diziam respeito ao gênero.

Destarte, escritoras inglesas como Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Brontë se destacaram por abordar as questões femininas, no Brasil, escritoras como Clarice Lispector, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles também são reconhecidas por dar voz a personagens femininas e mostrar as realidades que assolam a elas. Dentre estas, teremos como foco neste trabalho o conto de Clarice Lispector intitulado “A fuga”, Neste, observaremos a representação da mulher feminina dentro de um contexto patriarcal, tomando como ponto de partida a instituição do matrimônio. Assim, objetivamos entender como a protagonista é situada dentro da sociedade patriarcal, investigando as suas possibilidades enquanto esposa e como mulher independente.

Como aparato teórico, nos baseamos em autores como: Xavier (1991), Woolf (2004), Brandão (2006), Zolin (2009), dentre outros com o intuito de entender mais profundamente a respeito da condição da mulher na história, seus espaços e suas possibilidades. Nosso intuito com este trabalho é contribuir para o fortalecimento da corrente de estudos voltados para o sujeito feminino e suas particularidades dentro da sociedade, mais especificamente, dentro da instituição matrimonial.

TEORIZANDO

Quando se discute a respeito da mulher nos dias atuais, muitos são os pontos a serem traçados em relação a ela, como o espaço que ocupa, oportunidade de trabalho e estudo, sexualidade, independência e poder. Graças ao movimento intitulado “Feminismo” as mulheres conseguiram se firmar na sociedade e alcançar muitas conquistas que antes pertenciam somente ao sexo masculino, como o direito ao voto, ao trabalho no exterior da casa, o espaço da rua e até certo ponto, o controle de sua vida.

Todavia, nem sempre as mulheres tiveram a chance de ter sua situação discutida pelos intelectuais ou até mesmo pelas próprias mulheres; na verdade, o sujeito feminino ocupava um espaço que, na maioria das vezes, passava despercebido pela sociedade, pois seu campo de atuação se destinava unicamente ao lar e seus afazeres domésticos. Se por um lado as mulheres pouco tinham voz, dentro dos romances escritos por homens elas tinham muito destaque, porém, inseridas em moldes que nem sempre condiziam com a realidade delas. Geralmente, a idealização positiva da mulher se dava da seguinte forma:

Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano do vivido e tornando-se modelo a seguir. (BRANDÃO, 2004, p. 11)

Como Brandão nos mostra, as mulheres que eram bem vistas na literatura era àquela que se dedicava ao casamento, aos filhos e esposo, e beleza, além disso a fragilidade era uma característica que as fazia ser bem aceitas. Essas mulheres fictícias, embora fossem quase impossíveis de se tornarem palpáveis na vida real, serviam de padrão e inspiração para o comportamento das demais mulheres. É interessante observar que, enquanto o homem se tornava herói ao enfrentar perigos, salvar pessoas, se aventurar, a mulher era heroína quando se dedicava unicamente ao lar e seus cuidados.

Por outro lado, quando personagens femininas fugiam ao padrão de feminilidade, fragilidade ou de esposa perfeita, elas eram vistas como figuras errantes, sem honra. Como destaca Zolin (2009) eram consideradas megeras àquelas que de alguma forma obtinham sua independência. Em complemento ao que já foi dito, a autora nos fala que:

As obras literárias canônicas representaram a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. (ZOLIN, 2009, p. 226)

Dessa forma, a representação da mulher se dava entre opostos: ou era uma imagem perfeita e intocável, ou uma figura completamente errante, a qual geralmente sofria punições nas narrativas como forma de recomendação para as mulheres do mundo real, a fim de sobressaltar o que poderia lhes acontecer, caso seguissem os caminhos que fugissem às normas sociais. Em muitos casos, uma das principais punições para o sexo feminino era a morte, como destaca Brandão (2006, p. 155) “A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a de imobilidade, a de fixidez, a da petrificação ou a da morte literal”. Assim, poderia funcionar como morte para a mulher o seu afastamento da sociedade que ela faz parte, como é o caso de Capitu; pode ser no seu aprisionamento dentro do lar, o isolamento das pessoas, dentre outros. Para algumas mulheres, era-se fadado o peso do silêncio. Na verdade, sempre foram silenciados na sociedade aqueles considerados “menos importantes”, como os negros, os gays, os operários, as crianças, “[...] Mas é sobre elas [as mulheres] que o silêncio pesa mais. E isso por várias razões. (PERROT, 2015 p. 16).

Se observarmos a história das mulheres, seus percursos ao longo dos anos, desde o início dos tempos, observaremos que elas não tiveram destaque ou voz até poucos anos. Na verdade, só a partir do século XVIII é que podemos ver mais acentuadamente o seu posicionamento e sua evolução no social. Observando esta relação entre homens e mulheres, podemos observar que “[...] Os homens são indivíduos, pessoas, trazem sobrenomes que são transmitidos. Alguns são “grandes”, “grandes homens”. As mulheres não têm sobrenome, têm apenas um nome. Aparecem sem nitidez, na penumbra, dos grupos obscuros” (PERROT, 2015, p. 17). Tal distinção de poder era predominante na

sociedade dos séculos XVIII e XIX, onde as mulheres não tinham identidade. Enquanto moças, elas carregam o nome do Pai, mas ao se tornar esposas, adquiriam um novo nome, o do marido, vindo a ser chamadas de Mrs. + sobrenome da família do esposo.

Muito embora o sujeito masculino tenha que lidar com algumas construções sociais exigidas para os homens, Branco (2004) nos ressalta que:

Ora, a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define por meio da privação, da perda, da ausência: é ela a quem não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o feminino se instaura. (BRANCO, 2004, p. 133)

Destarte, são as mulheres que são moldadas para serem esposas perfeitas e não o homem. São elas que, mesmo diante da evolução do feminismo, continuam a ser empurradas para seguir a carreira doméstica, a ouvir, obedecer. A ausência do pênis é o que torna a mulher 'inferior' ao homem, é o que define o seu papel na sociedade. Muitas das concepções que separam o que seria espaço/função dos homens e das mulheres se dá devido a construções do patriarcalismo, este, segundo Lucia Zolin (2009) é um "Termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentra-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável." (P. 219). Assim, neste contexto organizacional acreditava-se que o homem era o centro e equilíbrio do todo, por isso, este exercia poder sobre o sexo oposto, de modo que as mulheres deveriam moldar-se de acordo com suas exigências. Não é à toa que para o homem cabia os cargos importantes, enquanto que para as mulheres só restava trabalhar dentro do ambiente doméstico. Desta forma, a elas não cabia ter oportunidade de estudar, trabalhar, aventurar-se, confrontar, falar ou escrever; mas sim, pintar, cozinhar, costurar, limpar, dançar e cantar. Neste contexto, "qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada" (WOOLF, 2004, p. 62).

Ainda que a maioria das mulheres se moldassem aos padrões exigidos, em sua maioria, por influência de sua família, muitas rejeitavam o destino de vida pacata e infeliz que tinham pela frente, vindo a realizar funções que eram tidas como impróprias para às mulheres e por isso, recebiam as mais diversas acusações e punições. Em muitos casos,

[...] Elas eram condenadas e queimadas por acusações às vezes delirantes (ter relações com o diabo, beber o sangue das crianças), mas também pelos *pecados* de administrar anticoncepcionais a outras mulheres, fazer abortos ou dar drogas contra a dor do parto. Ou seja, por demonstrarem um controle sobre suas vidas, conhecimentos médicos que lhes eram proibidos (as mulheres não podiam estudar) e uma certa independência. (MONTEIRO, 2007, p. 13)

Como podemos observar, a mulher que tentava adentrar no caminho de curandeira, que estudava e que buscava colocar em prática os conhecimentos medicinais era considerada como bruxa e queimada como forma de punição e de exemplo para que outras mulheres não buscassem seguir o mesmo caminho. Não podemos deixar passar despercebido o fato

de que a igreja exercia um grande poder na sociedade, em especial, atuava como fonte repressora da mulher por ir de encontro às construções patriarcais que limitavam a mulher a função de esposa presa a sua casa. Há de se ressaltar que “Casa é espaço, mas tem um significado muito mais abrangente do que o constituído apenas por um cenário” (Xavier, 2012 p.9); este, vem a significar para o sexo feminino o seu aprisionamento, silenciamento e apagamento da história. É por isso que tantas mulheres tentavam a todo custo fugir desse espaço e de suas lembranças.

Como mencionado, as opções de futuro ofertadas para o sujeito feminino eram bastante limitadas, quase que unicamente, o casamento era o caminho a ser tomado e isso se deu por uma razão:

[...] historicamente, a capacidade de discernimento das mulheres foi posta em dúvida, restando-lhes crer que o casamento era a forma única de ascensão social, pois colocava-se nessa aliança a quase exclusiva alternativa de carreira para a mulher. Portanto, não realizar esse intento denotava ter que abdicar de conforto e prestígio. (SANTOS, 2010, p. 119).

Como as mulheres não tinham opção de seguir qualquer carreira, de estudar ou de poder acumular qualquer herança deixada por seus pais, o casamento se tornava a melhor saída pois, se não casassem poderiam levar uma vida de miséria na rua, uma vez que os familiares não tinham obrigação de cuidar de jovens solteiras sem recursos. Por essa razão, muitas mulheres aceitavam o fardo de unir-se a homens que não as amavam e nem elas o amavam visando ter uma vida digna. Além disso, o matrimônio, na maior parte do tempo, era um assunto definido pelos pais das mulheres e não por elas. Assim, durante muitos séculos elas não tiveram escolha de poder rejeitar uma proposta de casamento, já que este era o melhor futuro que poderiam ter. Por razões como esta é que tantas mulheres se conformaram com os seus casamentos infelizes e apáticos, todavia, tal quadro começou a se transformar a partir do século XX, no qual as mulheres começaram a ganhar um pouco mais de liberdade e oportunidade em virtude dos movimentos feministas que até hoje, lutam pela independência da mulher.

A FUGA E SUAS SOMBRAS

Em se tratando dos trabalhos de Clarice Lispector, é possível observarmos uma grande variedade de temas que a escritora aborda, dentre eles, a temática acerca do feminino. Em muitos contos, Clarice apresenta a condição da mulher na sociedade em diferentes instâncias e fases: tanto em relação a menina na infância, quanto a mulher solteira e casada. Neste trabalho, contemplamos o conto “A fuga” na intenção de observar as marcas do patriarcalismo na vida de uma mulher casada que busca a sua liberdade.

Em síntese, o conto apresenta a vida de uma esposa que passa por um momento de autoconhecimento e decide abandonar a vida de casada para partir em um navio e, nesse intervalo de fuga, ela passa a se redescobrir como indivíduo e descobrir o meio ao qual ela está inserida. Todavia, sua intenção de alcançar a carta de alforria é perdida devido as diretrizes da sociedade.

A título de observação, é interessante destacar que em nenhum momento da narrativa se menciona o nome da personagem feminina ou qualquer informação que a caracterize enquanto sujeito e, principalmente, como mulher. Contudo, a narrativa frisa nos sentimentos que preenchem a protagonista – boa parte deles, infelizes. É possível observar logo no início do conto o conflito de sentimentos que a personagem vive, como na seguinte passagem:

Quis sentar-se num banco do jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque ainda não resolvera o caminho a tomar. O banco seria um ponto de repouso. Mas os transeuntes olhavam-na com estranheza e ela prosseguia na marcha. (LISPECTOR, 1997 P. 23)

Podemos observar que, embora os elementos chuva e frio normalmente incomodem às pessoas que estão no espaço exterior, eles não incomodam nossa personagem na feminina, pois este é o momento que ela está desfrutando de um momento de liberdade, coisa que subentende-se pela narrativa que ela não tinha; por isso, ela busca apreciar tudo o que está ao seu redor. Em contraste ao conforto da liberdade, existe também o medo proporcionado pela nova realidade que a assola, pois para uma mulher que abandona o lar há de vir consequências, inseguranças e novas responsabilidades. Dessa forma, podemos observar o desejo por senta-se ao banco como uma certeza, “o agora”, enquanto que os próximos passos são obscuros, assim como o passado também era. É interessante destacar o espanto das pessoas que a olham enquanto ela transita nesse universo exterior. Tal reação se dá pelo fato de não ser comum ter-se mulheres no espaço que não seja o lar, principalmente, em se tratando de uma mulher mais velha e casada; todavia, ela está decidida a não se importar com a opinião alheia e é por isso que prossegue em marcha diante os olhares espantados.

Podemos confirmar tal certeza através do pensamento da personagem que afirma para si mesma sua decisão: “Esperou um momento em que ninguém passava para dizer com toda força: “você não voltará””. (LISPECTOR, 1997, p. 24). Dessa forma, nota-se que ela está decidida a não voltar para o seu lar, principalmente, por ela fazer uso de força, quase que como uma explosão para manifestar o seu desejo; contudo, não se pode deixar passar em branco o fato de ela afirmar sua decisão quando não tem ninguém perto dela. Ou seja, apesar de ela ter certeza do que quer, de ‘teoricamente’ não se importar com os outros, ela demonstra um certo cuidado ao manifestar seus sentimentos e vontades: têm que ser manifestados só para ela, assim como no lar. O receio, a fala só para si, se dá devido às convenções patriarcais da qual ela está inserida, onde mesmo quando tenta se libertar existe forças maiores que a sua vontade e que podem confrontá-la: “[...] Voltar para casa? Não. Receava que alguma força a empurrasse para o ponto de partida.” (LISPECTOR, 1997, p. 23). Essas forças poderiam se dar através da intervenção da igreja (a qual tinha grande poder sobre os indivíduos, em especial, da mulher), dos homens e mulheres da sociedade e, sobretudo, do marido.

Mesmo vivenciando um perigo, delito social e moral, a fuga do lar vem a se caracterizar quase que como um renascer da personagem feminina para o mundo - especialmente, pela presença da água que contorna todo o conto e que pode simbolizar

ponto de partida e renascimento. Assim, a protagonista passa aos poucos a viver a euforia do novo:

Agora que decidira ir embora tudo renascia. Se não estivesse tão confusa, gostaria infinitamente do que pensara ao cabo de duas horas: “Bem, as coisas ainda existem”. Sim, simplesmente extraordinária a descoberta. Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma: - primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam. Se representasse num palco essa mesma tragédia, se apalparia, beliscaria para saber-se desperta. O que tinha menos vontade de fazer, porém, era de representar. (LISPECTOR, 1997, p. 24)

Como se pode perceber no trecho acima, a protagonista vive a surpresa de ver que as coisas ainda existem, o que nos permite entender que, desde quando casou ela perdera o contato com o mundo exterior, detendo-se, então, ao universo do lar e seus afazeres; é por isso que ela sente essa sede de redescobrir as coisas e, ao fazer isso se depara com os melhores sentimentos: alegria, sonho. Na mesma passagem podemos observar pela primeira vez no conto uma menção ao seu casamento. No caso, ela vive o casamento há 12 anos e, ao que o texto nos permite observar, ela vivencia um teatro, a encenação da boa esposa. É importante destacar que, pelo que o narrador demonstra, o casamento da narrativa não vem a parecer problemático, com um marido agressivo que não cumpre suas funções; ao que se pode observar, trata-se de uma vida comum, sem emoções e motivações para o casal.

Em se tratando da relação esposo e esposa, podemos ter uma amostra de como se davam os papéis de cada um a partir do trecho: “[...] Porque seu marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menores movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Além disso, ela questiona: “[...] por que é que os maridos são o bom senso? O seu é particularmente sólido, bom e nunca erra” (LISPECTOR, 1997, p.25). Assim, podemos observar que ao marido pertencia o maior poder, o poder sobre o sujeito feminino que, geralmente, a partir de sua presença, anulava-se a voz, as ações, pensamentos da mulher em toda sua profundidade. Enquanto que ao homem cabia o poder de pensar, de agir e trabalhar fora, à mulher cabia realizar as tarefas domésticas e se tornar agradável para o senhor, de modo que em se tratando de relações de poder, o homem tinha autoridade e poder sobre a mulher, enquanto que para ela cabia atender aos desejos do senhor e marido, independente disso a fazer feliz ou não. Mesmo que se tratasse uma mulher intelectualmente brilhante, perto do sujeito masculino ela seria sempre diminuída e silenciada.

Por motivos como os citados é que para a protagonista “[...] doze anos [de casamento] pesam como quilos de chumbo. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Pode-se notar que as descrições dadas ao casamento são coisas pesadas, difíceis de carregar e que, no caso da âncora, prende e afunda. Essas, são metáforas utilizadas para demonstrar como ela se sente dentro da vida de casada: presa e pesada.

Não é à toa que, logo em seguida, para descrever as sensações de ‘ser uma mulher livre’ o narrador informa que “Ela ri. Agora pode rir...” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Destarte, podemos entender que, enquanto estava casada, ela não praticava o ato de rir, de

se sentir leve e ser feliz, pois como vem a ser complementado em seguida, a protagonista nos fala da sua identificação com o homem de seus desenhos (de quando criança) que vivia caindo: “Eu comia caindo, dormia caindo, vivia caindo. Vou procurar um lugar onde pôr os pés...” (LISPECTOR, 1997, p. 25). É interessante observar que, enquanto criança ela tinha o vislumbre da queda, mas quando se casa é ela que assume o lugar de quem cai. Isto posto, entendemos a queda como representação de suas fragilidades e incertezas após dentro da vida que ela passou a ter no matrimônio, todavia, é o ‘rompimento’ de sua união que proporciona à protagonista colocar os pés no chão; é nessa atitude que surge a possibilidade de procurar um lugar para se encaixar, para se estabelecer enquanto sujeito. É na ação de abandonar o lar, a vida de casada que a protagonista adquire confiança e se reconhece como sujeito “[...] “Meu filho, eu era uma mulher casada e agora sou uma mulher”” (LISPECTOR, 1997, p. 25). Dessa forma, podemos entender que, até o último momento em que ela se encontra dentro da instituição matrimonial ela não se sente uma mulher completa, mas ao fugir, ela se reconhece como um ser autônomo, alguém que tem uma identidade. Todavia, torna-se necessário reiterar: em nenhum momento da narrativa ela tem seu nome ou qualquer característica física mencionada, o que cria o contraste de uma mulher invisível, talvez como uma punição por sua atitude que fugia aos padrões sociais.

Embora ela se sinta bem, alegre e eufórica por ter encontrado sua liberdade, há convenções que não podem ser ignoradas e que exercem poder sobre a personagem feminina:

Mas ela não tem suficiente dinheiro para viajar. As passagens são tão caras. E toda aquela chuva que apanhou, deixou-lhe um frio agudo por dentro. Bem que pode ir a um hotel. Isso é verdade. Mas os hotéis do Rio não são próprios para uma senhora desacompanhada, salvo os de primeira classe. E nestes pode talvez encontrar algum conhecido do marido, o que certamente lhe prejudicará os negócios. (LISPECTOR, 1997, p. 26)

Um dos principais problemas que a protagonista pode encontrar nas demais situações da sua vida se dá devido a um fator: o dinheiro. Como já discutimos, o espaço da rua, a oportunidade de trabalhar e, conseqüentemente, ter dinheiro pertencia ao homem, enquanto que a mulher desfrutava em casa do que o marido oferecia, se detendo ao mundo doméstico, dessa forma, elas não tinham oportunidade de ter o próprio dinheiro ou qualquer bem material; dessa forma, como poderiam elas escapar da realidade que viviam se não possuíam dinheiro para escapar? Além disso, a moralidade não pode ser esquecida. Os únicos hotéis que as mulheres desacompanhadas e que se preocupavam com suas reputações poderiam ir seriam os de primeira classe, como o texto nos apresenta. Fora eles, as mulheres que iam a hotéis comuns, ficavam mal vistas e perdiam o respeito. Por esses motivos, a protagonista se vê em um beco sem saída: não tem dinheiro para ir para um bom hotel e, querendo ou não, ela se preocupa com a imagem dela e do seu esposo. Embora ela tenha resolvido fugir da vida de mulher casada, tal imagem não é separada dela e, conseqüentemente, todos os seus atos influenciarão na vida do esposo abandonado.

Sendo assim, mesmo querendo, ela não pode escapar da realidade que vive, pois as construções patriarcais a perseguirão onde ela for e, por isso, suas forças não são suficientes para dar um passo tão grande. Assim, ela passa por cima dos seus desejos e retoma para o

seu lar: “[...] Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. [...] São doze anos” (LISPECTOR, 1997, p. 27). Embora tenha dito para si mesma que não ia voltar, ela justifica o seu infeliz retorno no seu cansaço; ela já está desgastada demais para confrontar as leis sociais, para começar do zero, para abandonar uma vida que foi construída. Além disso, não se trata somente de sua vontade, mas de algo mais forte: o casamento, algo que não pode ser abandonado facilmente, aliás, ela já o suportou por 12 anos, o que significa que talvez a vida dela não seja tão ruim assim. Em resumo, ela volta ao lar quando o seu marido já está na cama lendo e então lhe justifica a ausência devido Rosinha estar doente, uma desculpa que funciona entre o casal. Por mim, ao deitar-se e enxugar algumas lágrimas ela fica acordada, enquanto que “Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais.” (LISPECTOR, 1997, p. 27), indo embora então, a sua fuga e sua oportunidade de recomeçar a vida em outro lugar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões traçadas neste trabalho, foi possível esclarecer alguns conceitos pautados na idealização do patriarcalismo, observando como a mulher é posicionada dentro deste contexto social que a obriga a ficar em segundo plano enquanto que o homem se torna o centro do todo.

Ao nos defrontarmos com um percurso histórico da mulher na sociedade em seus mais diversos momentos, podemos chegar à conclusão de que, de fato, seus passos foram e ainda são muito restritos em comparação com os dos homens, os quais desde muito cedo tiveram liberdade de transitar entre o privado e o público, enquanto que coube a mulher o silêncio e a cortina de fundo. Contudo, cabe salientar que as construções que separam homens e mulheres se diversificam de acordo com ideologias e construções sociais de diferentes espaços geográficos e momentos históricos.

Um fator responsável pelo apagamento e aprisionamento do sujeito feminino em grande parte da história se deu pela propagação do patriarcalismo, o qual se constitui na construção da família e da sociedade a partir do domínio masculino. Podemos dizer que ainda hoje, em pleno século XXI, as marcas do patriarcalismo se fazem presentes na sociedade, porém, com menos intensidade do que em algumas épocas antigas, como nos séculos XVIII e XIX.

A partir do conto analisado neste trabalho, pudemos observar a representação de uma das principais instituições da sociedade a qual homens e mulheres servem-se ao longo das eras. Neste, Clarice Lispector ilustrou a vida de uma mulher que busca se livrar das amarras sociais fugindo do casamento, mas que devido as construções que assolam o meio em que está inserida ela se obriga a voltar para casa e fingir que nada aconteceu.

Destarte, é importante destacarmos alguns aspectos sobre a narrativa em questão: em primeiro lugar, a personagem feminina em nenhum momento do conto é referenciada por um nome ou alguma característica física. Acreditamos que este acontecimento se dá como metáfora para a sua invisibilidade tanto dentro do casamento, como na sociedade, atuando também como punição por sua fuga.

É interessante, também, destacarmos os contrastes de sentimentos que são feitos em relação aos momentos de liberdade e aprisionamento da protagonista do conto “A fuga”.

Quando ela alcança sua liberdade temporária, observamos uma mulher sedenta por ver o que o mundo pode lhe proporcionar, que ri e tem esperança. Já em relação aos sentimentos relacionados ao casamento são voltados para coisas pesadas, metaforizadas como: chumbo, âncora e cubo.

Destarte, mesmo se tratando de uma mulher que busca se tornar autônoma e que demonstra ter certeza da sua renúncia, ela se vê obrigada a abdicar de sua quase liberdade devido as regras da sociedade patriarcal, que limitam a mulher ao espaço da casa e a moldam dentro de padrões inalcançáveis. Assim, concluímos este trabalho com a expectativa de que ele possa contribuir para os estudos voltados para a posição da mulher na sociedade, especificamente, dentro da temática do casamento.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ruth S; BRANCO, Lucia C. A MULHER ESCRITA. Rio De Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silvano. Mulher ao pé da Letra: A personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LISPECTOR, Clarice. “A fuga”. In: O primeiro beijo e outros contos. São Paulo: Ática, 1997, p. 23 - 27.

MONTEIRO, Rosa. História das mulheres: introdução. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 09-30.

PERROT Michelle. MINHA HISTÓRIA DAS MULHERES: Trad. Angela M. S. Cêrrea. SÃO PAULO: CONTEXTO, 2015.

SANTOS, S. R. P. In: Mulher e Literatura: história, gênero e sexualidade. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010.

XAVIER, Elódia *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009, pp. 217- 242.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

GÊNERO, MULHERES E MACHISMOS NO UNIVERSO DA CAPOEIRA PIAUIENSE: ANÁLISES DOS DISCURSOS E IMAGENS EM APARATOS MIDIÁTICOS DE REDES DE RELACIONAMENTOS SOCIAIS

Robson Carlos da SILVA¹ (UESPI)

RESUMO

O artigo discute achados preliminares de uma pesquisa que versa sobre as representações a respeito das condições das mulheres na Capoeira piauiense, suas inserções, participações e os papéis a elas atribuídas neste universo, a partir da análise dos discursos e das imagens que circulam nas redes de relacionamentos sociais e outras mídias. O estudo, ainda em andamento, se ancora nos fundamentos metodológicos da Netnografia e aponta um insistente e acentuado machismo e de reforço à condição inferior das mulheres, mesmo que de forma velada e silenciada.

Palavras-chave: Gênero. Mulheres. Capoeira. Machismo. Redes Sociais.

ABSTRACT

The article discusses preliminary findings of a research that deals with the representations regarding to the conditions of the women in the Piauí Capoeira, their inserts, participations and the roles assigned to them in this universe, from the analysis of the discourses and the images that circulates in the social networks and other media. The study, still in progress, is anchored in the methodological foundations of the netnography and points to a persistent and accentuated male chauvinism and with reinforcement to the lower status of the women, even in a veiled and muted form.

Keywords: Genre. Women. Capoeira. Male chauvinism. Social Networks

Introdução

A presença e participação das mulheres na Capoeira, acreditamos, sempre foi efetiva e marcante, considerando que em todos os setores da vida social as mulheres desenvolvem algum tipo de atividade, se inserindo e participando efetivamente de alguma forma, muito embora, historicamente, essa participação ainda passa por um processo de velamento, silenciamento e invisibilidade.

A história da participação das mulheres vem sendo contada e apresentada, comumente, sob o crivo da visão dos homens. Na Capoeira, parece não ser diferente, sendo que, quando os homens aparecem enquanto sujeitos quase que exclusivos dessa atividade, podemos inferir que essa condição serve a interesses e opções, se tratando, neste sentido, de determinada organização, recorte, ordenação e repartição daquilo que é pertinente, do que

¹ Pedagogo (UFPI), Mestre Em Educação (UFPI), Doutor em Educação (UFC), com Pós-Doutoramento em História e Memória da Educação pelo PPGE da Universidade Federal da Paraíba/UEPB; Professor Adjunto III da UESPI; Diretor do CCECA. Coordenador do Núcleo de Pesquisa em História Cultural, Sociedades e História da Educação Brasileira (NUPHEB)/CCECA/UESPI. Orienta projetos de pesquisa pelo PIBIC/CNPq e coordena projetos de pesquisa na UESPI com bolsa de fomento do CNPq. E-mail: robsonuespi64@gmail.com

não o é; de uma identificação particular de elementos e da descrição de relações representadas como fundamentais (FOUCAULT, 2007).

Pensando a partir destas reflexões, situando interesse no estudo da condição das mulheres nas sociedades atuais, a partir do diálogo entre relações de Gênero, Capoeira, Práticas Educativas Não Formais e Identidade Narrativa (ANDRADE, 2014), bem como Representação e Aparatos Midiáticos discursivos (SILVA, 2006) o estudo investiga as condições das mulheres no universo da Capoeira piauiense, os espaços que ocupam e os papéis que desempenham/representam, a forma como sua presença é significada, partindo da hipótese de que na Capoeira ainda predominam o masculino e o machismo, continuando a mulher discriminada e desrespeitada.

Sustentada, portanto, na abordagem metodológica da Netnografia (KOZINETTS, 2014), conforme trabalhada por Avelino, Sousa e Silva (2015), a pesquisa se detém sobre a seguinte problemática: "Como a mulher piauiense praticante de Capoeira tem seus comportamentos representados, construídos e determinados por meio de imagens e discursos em aparatos midiáticos e nas redes de relacionamentos sociais na Internet?"

Acreditamos que a pesquisa contribuirá na construção de um conjunto de informações relevantes acerca da condição das mulheres na sociedade piauiense, de modo geral, e sua condição, atuação, representação, participação, significação, no universo das práticas educacionais não formais piauienses, a partir da produção e circulação de significativo *corpus* teórico sobre a condição das mulheres, pontuando aspectos de avanços, mas também os retrocessos, discriminações, perseguições, insistentes preconceitos negativos, institucionalização de fanatismos de todas as naturezas contra suas diferenças e idiosincrasias e práticas abusivas e totalmente em desacordo com a realidade social vivenciada atualmente.

Capoeira, mulheres e significações de gênero: coisas de mulher, coisas de homem

Posicionamentos do tipo que afirmam que antigamente a presença das mulheres era quase inexistente, atualmente vem se modificando e se atualizando, com as mulheres ganhando muito espaços e assumindo posições de comando (FREITAS, 2009, p. 166), desvelam dois pontos importantes para reflexão. Primeiro, se ancora na concepção de que a mulher, historicamente, não existiu na Capoeira, sendo insignificante ou inexistente sua presença e atuação; em segundo lugar, demonstra a tentativa do mascaramento de uma realidade, ainda, predominantemente masculina e machista, numa clara manutenção do que Scott (2000), classificou das velhas tradições filosóficas ocidentais que insistem em dividir, hierarquicamente, o mundo em universos masculinos e universo das especificidades femininas.

Basta observarmos a quantidade de praticantes homens que são promovidos a Mestres de Capoeira, em relação à ínfima quantidade de mulheres na mesma condição. Além disso, a observação atenta de uma roda de Capoeira, denuncia claramente os papéis, com os homens, quase que exclusivamente, assumindo o comando da roda, a parte musical sendo conduzida exclusivamente por homens e o próprio jogo da Capoeira executado muito mais por eles.

Aqui cabem alguns questionamentos, tais como, isso acontece porque as mulheres são menos competentes no aprendizado da Capoeira do que os homens? As concepções, olhares, análises, compreensões e parâmetros que sustentam estas decisões são legítimos, visto que os homens estão no topo do comando das escolas e grupos de Capoeira? Por que a presença e participação das mulheres, mesmo em quantidade próxima ou, em alguns casos, superior à dos homens não lhes garante condição igual a destes no universo da Capoeira? Por que essa condição persiste, mesmo em uma época em que a comunicação e o conhecimento assumem lugar central, o que levaria ao entendimento de que, por meio de esclarecimento e maior criticidade, as mulheres deveriam ser melhor compreendidas e ter sua condição respeitada?

No ano de 2008, orientamos uma pesquisa de PIBIC/UESPI, na área de Educação e Gênero, com o título "**A Inserção, atuação e permanência da mulher nos grupos de Capoeira de Teresina/PI: notas etnográficas**", a qual já buscava respostas neste sentido. O foco foi investigar como a mulher se sentia e conseguia permanecer, atuando de que forma e em quais condições, dentre outros fatores, nos grupos de Capoeira de Teresina/PI, motivados por constantes relatos de muitas mulheres sobre o excessivo machismo que imperava na Capoeira, a falta de espaço e, acima de tudo, a falta de respeito a sua condição.

Ouvindo muitas capoeiristas, das mais diversas escolas, inclusive do exterior, a pesquisa confirmou um quadro do excessivo machismo, da falta de respeito à condição da mulher e, ainda, forneceu luz sobre novas descobertas, tais como, a constatação da existência de um acentuado preconceito da sociedade em geral em relação às mulheres praticantes de Capoeira, ao qual podemos relacionar ao conceito ainda presente em relação às questões de gênero e que se constitui em construções culturais que apontam aquilo que é considerado de homem ou de mulher, tais como os papéis destinados socialmente e o pertencente à esfera do masculino e do feminino, descortinando uma concepção que enxerga na construção de gênero um aspecto "natural", ou seja, algo próprio da natureza, numa clara confusão do biológico com o gênero. (SILVA; CALAND, 2009).

Na própria família são identificadas muitas barreiras edificadas desde bem cedo na educação de meninas e que se encarregam de determinar o papel dos meninos como "naturalmente" próximos da competitividade, enquanto as meninas ficam relacionadas aos padrões de comportamentos de fragilidade. Neste sentido, seguindo as ideias de Silva e Caland (2009), uma prática com fortes conotações de luta como a Capoeira pode ser facilmente considerada como um esporte agressivo, que não combina com a suposta fragilidade da mulher e que acaba reforçando entendimentos, representações, discursos e atitudes preconceituosos e fortemente "machistas" em relação às mulheres, meninas, jovens e adultas praticantes de Capoeira, mas que por outro lado favorece o espírito e a gana de resistência, de luta e de superação que vão se assumindo enquanto características marcadamente femininas, próprias do orgulho de pertencimento e identitário das mulheres contemporâneas.

Aspectos metodológicos do estudo

A pesquisa se utiliza de uma abordagem qualitativa, seguindo as orientações de Creswell (2007), que afirma se tratar de uma abordagem da pesquisa realizada em cenário

natural, empregando métodos múltiplos, interativos e humanísticos, se baseando, principalmente, em dados de textos e imagens, além de ser fundamentalmente interpretativa, de modo a, segundo Chizzotti (2005), possibilitar a relação dinâmica entre o real e o sujeito, pela interdependência entre o objeto e o sujeito, entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito.

Ainda na concepção de Chizzotti, o qualitativo em pesquisas humanas e sociais, diz respeito a "[...] uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que constituem objeto de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes que somente são perceptíveis a uma atenção sensível." (2006, p. 28), reconhecendo que "[...] a experiência humana não pode ser confinada aos métodos nomotéticos de analisá-la e descrevê-la." (op. cit., p. 58).

Essa opção, se efetiva por se tratar de um estudo que versa sobre aspectos de relacionamentos humanos, em espaços de interfaces eletrônicas, a partir e sobre discursos, sons e imagens produzidas das relações nestas interfaces.

As investigações estão se desenvolvendo pela imersão em universos eletrônicos, nos cenários das comunidades online, tais como, redes de relacionamentos sociais na internet, em sites, blogs, grupos de discussões online, grupo de WhatsApp, perfis no Facebook, complementado por outras mídias fora da *web*, nos detendo sobre textos, imagens e sons (BAUER; GASKELL, 2014), no sentido de identificar como as mulheres capoeiristas, em especial as piauienses, são representadas nos discursos, orais, imagéticos parados e em movimento e textuais veiculados e circulados nas redes de relacionamentos online, assim como, os significados atribuídos a sua presença, atuação e os papéis por elas desempenhados nessa prática cultural.

Na coleta dos dados de websites netnográficos (KOZINETS, 2014), privilegamos as imagens e os discursos circulados publicamente nas mídias de relacionamentos sociais online, a partir da captura destes dados, limitada a volumes de dados pouco extensos por cada sessão de imersão, capturando imagens e discursos que versem livremente sobre as mulheres na Capoeira, no entanto, optando por salvar para análise somente os dados que abordavam diretamente a condição das mulheres no universo cultural dessa prática, ou seja, que tratam sobre a atuação, participação e os papéis representados por elas no entendimento, principalmente, dos homens.

A técnica de coleta, ainda em andamento, se efetiva mediante codificação e análise manual, em que, inicialmente, na tela do computador, estão sendo lidos os discursos das mensagens, dos textos e das imagens paradas, ouvidos os áudios e assistidas as imagens em movimento, fazendo anotações gerais sobre a percepção das representações a respeito da condição das mulheres. Em seguida, nos concentramos no registro das conotações machistas existentes nos dados capturados. O objetivo é a leitura de muitas mensagens e a escrita, concomitante, sobre as que forem interessantes para o estudo, no sentido exposto acima, lendo-as com atenção, apuro, rigor e, finalmente, passando à leitura e observação minuciosa, em que os escolhidos são reunidos em um grande arquivo de modo textual legível, estabelecendo a técnica de selecionar e capturar o maior número de dados possíveis a cada acesso online, salvando-os e, posteriormente, editando os importantes e descartando os irrelevantes.

A análise dos dados passa pela leitura atenta dos textos, áudios e imagens, por anotação, codificação e exame aprofundado de seus conteúdos, identificando os detalhes relevantes e analisados a partir da problemática que sustenta o estudo, visto que, seguindo as ideias de Kozinets (2014), quando se propõe ao trabalho de pesquisa a partir dos fundamentos da Netnografia, devemos ter em mente que estaremos envolvidos com uma abordagem indutiva de análise de dados qualitativos.

Assim sendo, as análises dos dados preliminares seguiu os seguintes passos: **Codificação** dos dados capturados, sendo utilizadas quatro na pesquisa, discursos escritos (textos), discursos orais (áudios), imagens paradas e imagens em movimento; **Anotação**, correspondendo a reflexões e observações sobre os dados codificados; **Abstração e Comparação**, fase em que consideramos as semelhanças e diferenças entre os dados, construindo os padrões do estudo, no caso especial dessa pesquisa, os discursos machistas em relação às mulheres; **Verificação e Refinamento**, em que efetuamos uma nova busca aos cenários da pesquisa, realizando outras coletas, que servirão, por sua vez, como parâmetros comparativos para se isolar, verificar e refinar os padrões comuns e as diferenças encontrados nas etapas anteriores; **Generalização**, etapa de elaboração das generalizações encontradas no conjunto dos dados capturados; e, finalmente, **Teorização**, etapa da produção do conhecimento obtido até o momento da pesquisa, próprio do diálogo e confronto entre as teorias que fundamentaram a pesquisa e os dados encontrados, emergindo, assim, uma nova teoria.

Este trabalho de análise, se ancora metodologicamente na Análise de conteúdo (CHIZZOTTI, 2006), adotando normas sistemáticas de extrair significados e significantes dos textos achados da pesquisa, a partir da constância com que assuntos e ideias privilegiadas no estudo surgem das análises e da interpretação da importância e do peso relativo atribuídos a eles, estabelecendo a frequência estatística de seus significados, dentro do universo pesquisado e sem fugir das categorias que se estuda, ou seja, desvelar sentidos, significados e as características especiais ocultos nas mensagens dos textos analisados, basicamente seguindo o esquema simples de quem fala dessas mulheres capoeiristas, o que pretende dizer? por meios de quais lógica e argumentos? quais efeitos pretende causar?, a partir dos quais pretendemos fazer inferências futuras, identificando sistematicamente conceitos ou atributos que as mensagens carregam a respeito da condição das mulheres.

É importante salientar que os discursos textuais e imagens investigadas, mesmo se tratando de postagens de conhecimento público, não identificaram nenhuma autoria, preservando a identidade de quem produziu e veiculou a mensagem, bem como para quem foi endereçada, visto que o estudo investiga as representações e significados sobre a condição das mulheres capoeiristas de forma geral, enquanto gênero feminino, evitando toda e qualquer forma de individualização, de identificação ou citação de nomes, características, fenótipos, etnias, condição social, profissão ou outra, assegurando, outrossim, as fontes de onde cada material foi retirado, resguardando e atentando para o cuidado ético da pesquisa em Ciências Humanas.

Cabe destacar que os dados netnográficos carregam consigo "[] a opção do anonimato, ou pseudoanonimato." (KOZINETTS, 2014, p. 124), tratando-se de uma pesquisa que se assenta nos princípios metodológicos de uma abordagem inovadora e, neste sentido, ainda desconhecida, cujas características principais são o ambiente/campo/universo

cultural online e, portanto, de natureza incorpórea e anônima, própria da interação online, o estudo pode apresentar dificuldades na observação e confirmação dos fenômenos investigados e nos dados buscados, assim como, fragilidades acerca da honestidade dos achados finais, visto se basear na observação de discursos e ações artificialmente produzidos em realidade online e midiática em vez de fisicamente; a natureza textual e despersonalizada dos dados; e "[] o jogo de identidade fluida []" (KOZINETTS, 2014, p. 123) que possivelmente desvelam.

No entanto, as análises netnográficas, se propõem a considerar o ambiente online, com todas contingências, particularidades e peculiaridades, um mundo social, partindo do entendimento de que neste mundo os jogos sociais estão presentes e, certamente, produzirão atos sociais, sendo a compreensão do significado destes atos sociais o objetivo central das investigações desta natureza. Assim sendo, depositamos a crença na rigorosidade da pesquisa em tela, na contextualização final dos amplos significados sociais desvelados a partir dos intercâmbios e das interações compreendidas no estudo.

Achados e reflexões preliminares

Os estudos preliminares, notadamente na aprofundada revisão bibliográfica e outras mídias (documentários, vídeos e cd) , que nos conduziram em uma imersão no universo da Capoeira em diálogo com vasto material teórico produzido sobre as mulheres e suas lutas e conquistas sociais, nos permitem afirmar que a mulher tem uma representação simbólica na Capoeira que supera em muito a do homem.

Senão vejamos: Capoeira, palavra feminina; roda, feminina; maleabilidade e plasticidade, aspectos mais próximos ao universo do belo feminino; ginga, mandinga, malícia, cantiga, dança, dentre outros conceitos e categorias que, se não podem ser determinados como exclusivamente femininos, também não se pode negar que se situam bastante próximo e comumente são significados como marcadores sociais do feminino. Ou seja, a Capoeira é permeada e profundamente marcada por elementos femininos, o que nos leva à compreensão de que esse é um universo em que a mulher deve ter espaço, respeito e valorização, porém, não enquanto um ser frágil que merece nossa compaixão e tolerância, mas como um ser igual, compreendida em suas características, identidades, peculiaridade e alteridade; diferente no ser, mas igual em direitos.

Muitas reflexões atuais, nos mais diversos campos do conhecimento, conduzem à compreensão de que vivemos numa sociedade em rede, em que as redes de relacionamentos sociais na internet podem ser identificadas, comumente, em todos os lugares (SMITH, 2015), o que é bastante evidente no universo da Capoeira, em que se encontra facilmente uma infinidade de sites, blogs, redes de relacionamentos, grupos de discussões online, grupo de WhatsApp, perfis no Facebook, dentre outros, bastando uma procura simples em sites de busca para que se descortine um verdadeiro universo dessas espécies de redes de relacionamentos sociais online, ampliando os espaços e lugares da prática da pesquisa por pesquisadores interessados nessa temática.

No trabalho com os primeiros textos, imagens e sons (BAUER; GASKELL, 2014), identificamos como as mulheres capoeiristas piauienses são representadas nos discursos, orais, visuais e textuais veiculados e circulados nas redes de relacionamentos midiáticos,

ainda de forma secundária, com certo silenciamento acerca de seus atributos e de sua condição diversa a dos homens.

Os significados atribuídos a sua presença e atuação, bem como os papéis por elas desempenhados na Capoeira, se avançam ao ponto de circularem textos e imagens que as retratam como mais presentes e mais atuantes, por outro lado, deixam a desejar no reconhecimento efetivamente prático, expresso na ínfima quantidade de mulheres Mestras de Capoeira. As mulheres na Capoeira são muitas e estão presentes efetivamente, como se afirma comumente nas redes online, mas então se pergunta: Por que, diante disso, poucas comandam e poucas são reconhecidas Mestras dessa arte?

Fazendo um recorte do estudo, identificamos uma quantidade significativa de sites, blogs e outras redes que, por exemplo, destacam e reverenciam o estilo Regional de Mestre Bimba² e de possíveis seguidores seus, sejam discípulos ou que se dizem seus seguidores, sendo quase impossível de se identificar a presença da mulher no processo histórico de construção, ou invenção, do estilo pelo Mestre Bimba. Quem foram as mulheres que se destacaram em sua academia? Existe alguma discípula formada pelo Mestre Bimba? Nenhuma Mulher teve papel preponderante, merecendo relevo em sua jornada?

Este lapso, se assim podemos denominar, segue em obras publicadas e documentários produzidos sobre a biografia do Mestre e a sua Regional Baiana, inclusive, sendo destacado, em alguns casos, o perfil de Bimba como "Um homem de muitas mulheres", ressaltando que se trata de uma herança africana, em que o homem pode ser "possuidor" de várias mulheres, praticando a poligamia, muito embora não seja uma orientação abertamente consentida. Mesmo assim, essas mulheres desempenham papel secundário, sem autoridade e sem significação positiva, além, é claro, de esposas e meras auxiliares, quando muito, do trabalho do mestre. Não tiveram seus nomes "imortalizados", nem tampouco sua importância centralizada.

Percebemos traços significativos dos reflexos dessa representação para a manutenção da condição inferiorizada das mulheres diante da forte conotação machista ainda imperativa, descrita, mesmo que veladamente, nas fontes trabalhadas, tais como, notícias jornalísticas, letras de músicas e cantigas de Capoeira, textos de documentos oficiais (programas, atas, documentos outros), discos de vinil e cd, mensagens postadas e outros, revelados por meio da lida com as ideias e pressupostos do método da Análise do Conteúdo (CHIZZOTTI, 2009; BAUER, 2014; FRANCO, 2005).

O trato com diversos discursos que circulam nas redes de relacionamentos, em especial, perfis do Facebook, demonstra serem permeados de conflitos e ambiguidades, visto que suas análises desvelam construções discursivas tanto de natureza repressora, quanto de natureza libertadora, com o escopo de dizer e determinar sobre as mulheres, seus comportamentos e experiências de vida, podendo se deparar com discursos, tanto escritos, quanto orais e imagéticos, que se destinam a, de alguma forma, regular as mulheres, por

2 Manuel dos Reis Machado, nascido em 23 de novembro de 1900, em Salvador, iniciando na Capoeira pelos ensinamentos de um africano conhecido com Bentinho; introduz elementos novos em 1927, apresentando suas inovações pela primeira vez em uma exibição pública, no ano de 1936, no Campo do Machado, denominando-a de Capoeira Regional, sendo o primeiro mestre a abrir uma academia de capoeira reconhecida oficialmente pela Inspetoria de Ensino Secundário e Profissional da Bahia, em 9 de julho de 1937. (REGO, 1968).

meio da identificação ou o distanciamento com determinadas verdades construídas, e que, na compreensão de Silva (2006, p. 131), se propõem a causar "efeitos de verdade", como podemos apreciar na letra da cantiga a seguir:

Êh Samba do mulher, êh! Êh Samba do mulher, êh!
Mulher é bicho danado, êh mulher
Danado pra falar! êh mulher.
Marido num em casa, êh mulher
Mulher dá falar, êh mulher
Mulher cabeça de vento, êh mulher
Juízo mal governado, êh mulher
Assim como Deus num mente, êh mulher
Mulher num fala a verdade, êh mulher
(MESTRE CAIÇARA, 1973, faixa 04)

Os meios midiáticos, em especial a Internet e, mais particularmente, as redes de relacionamentos sociais reforçam sobremaneira, dada sua extensão e magnitude de abrangência, a identificação das pessoas como artefato sócio-econômico-cultural, em constante construção e reconstrução, se valendo, neste sentido, das diversas formas discursivas. A letra da cantiga destacada acima, constante do LP de Mestre Caiçara, faixa 04, apresenta uma compreensão ultrajante, ofensiva, profundamente antiquada e discriminatória da Mulher, tendo sido produzido na década de 1970, porém segue sendo cantada nas rodas de Capoeira, especialmente quando acontece o momento de Samba de Roda, ou Samba Duro, numa clara falta de entendimento e de reflexão acerca da condição e das conquistas feministas obtidas historicamente.

Uma reflexão mais aprofundada, nos conduz ao entendimento de um claro silenciamento, associado a uma estratégia intencional de menosprezo das mulheres, insistentemente mantido na Capoeira. O que deveria ser questionado são as estratégias explicativas, profundamente machista e "fajutas", sem sustentação e carregadas de preconceitos, quando professores da arte permitem a circulação desses discursos tentando se esconder numa suposta inocência ou na ideológica desculpa de que se trata de aspecto cultural/popular e/ou do período em que a cantiga foi concebida. Em nosso entendimento o que se desvela é um acentuado discurso machista e preconceituoso.

Partindo deste entendimento, a pesquisa, ao se aventurar na lida com as representações discursivas sobre as mulheres capoeiristas piauienses, retratadas por meio das mensagens, escritos, crônicas, opiniões etc., orais e imagéticos produzidos e veiculados nas interfaces online por homens, revela uma conotação de natureza machista, expressando construções de verdades que inferiorizam e minoram a condição das mulheres neste universo, concedendo a condição de centralidade e detentor principal de poder a eles, homens, no entanto, sem negar pequenos avanços e superações rumo a compreensões de respeito e igualdade de condições entre homens e mulheres. Este último aspecto, será aprofundado em artigos posteriores e embasados na coleta e produção de novos dados.

Acreditamos que pesquisas dessa natureza, certamente potencializam as possibilidades de contribuição para o desvelamento dos preconceitos, em especial o machismo, que permeiam os discursos, as imagens e as representações sociais das mulheres,

trazendo luz sobre questões de gênero, atualmente bastante presentes no cenário político, social, cultural e educacional piauiense, contribuindo, ainda, na produção de conhecimentos essenciais na fundamentação de políticas e programas de atendimento à condição das mulheres, nas mais diversas áreas de sua inserção e atuação.

REFERÊNCIAS

AVELINO, Ysnaira Pollyanna Damasceno; SOUSA, Anna Caroline Silva Costa; SILVA Robson Carlos. A Capoeira como aparelhagem social de visibilidade do Negro: identidade e ascensão social. IN: MIRANDA, J. C. B.; SILVA, R. C. **Entre o Derreter e o Enferrujar: os desafios da educação e da formação profissional** . Fortaleza : EdUECE, 2015, v.1. p.195-216.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 12. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

BAUER, Martin W. Análise de Conteúdo Clássica: uma revisão. IN: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 12. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014, p. 189-217.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** . 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais** . Petrópolis/RJ: Vozes, 2006.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais** . 10. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

CRESWELL, John W. **Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.


FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber** . 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

FRANCO, Maria Laura P. B. **Análise de Conteúdo**. 2. ed. Brasília/DF: Liber Livro, 2005.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

MESTRE CAIÇARA. **Academia de Capoeira de Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara** . Rio de Janeiro: Copacabana, p1973. 1 LP Disco Sonoro Vinil.



REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola**: ensaio sócio-etnográfico. Rio de Janeiro: Gráfica LUX, 1968.

SCOTT, Joan. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. In. **Debate Feminista**: Cidadania e Feminismo, n. especial, 2000.

SILVA, Robson Carlos; CALAND, Tamara da Costa Sobral A Inserção, atuação e permanência na Mulher nos grupos de Capoeira de Teresina: notas etnográficas. **Revista FSA (Faculdade Santo Agostinho)** , v.06, 2009, p.93 104.

SILVA, Thais Coelho. Corpos deslocados em Mulheres alteradas. **Olhar de Professor**, Ponta Grossa/RS, n. 9, p. 131-141, 2006.

SMITH, Marc A. Conectando o poder das redes sociais. IN: RECUERO, Raquel; BASTOS, Marco; ZAGO, Gabriela. **Análise de Redes para Mídia Social**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM A MÃE DA MÃE DA SUA MÃE E SUAS FILHAS

Elane da Silva PLÁCIDO, (UERN)¹

Roniê Rodrigues da SILVA (UERN)²

RESUMO

A presente pesquisa apresenta o romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* de Maria José Silveira, publicado em 2002, como corpus principal da análise. Obra desenvolvida através do contexto que envolve ficção, literatura, história e identidade para destacar as múltiplas representações femininas, protagonizada por vinte personagens mulheres que possuem vários tipos humanos, que vão sendo construídas e representadas pelo narrador, com identidades fortes, corajosas, lutadoras, independentes, revolucionárias, moderna, entretanto, algumas dentre essas mulheres são fracas, rebeldes, vingativas, mulheres sujeito e objeto. Objetiva-se com esta pesquisa apresentar através do texto literário a violência contra as mulheres no romance *a mãe da mãe da sua mãe e sua filha*, tendo em vista que esta violência perdura em todos os momentos históricos, sociais e culturais. Nesse contexto, revelamos traços representativos do caráter e da condição da mulher ao sofrer violência, que muitas vezes acarreta em feminicídio e perda de identidade. Justifica-se o tema de pesquisa para fornecer por meio deste trabalho, contribuições para a descrição e pertinência na área da literatura, gênero e identidade, desenvolvendo discussões a partir da análise dos fatos abordados na obra. pretende-se neste artigo destacar visões referentes ao tema com conhecimento, referencial teórico e desenvolvimento crítico. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e documental com destaque para três personagens femininas consideradas importantes para análise. A pesquisa possui caráter qualitativo no campo da literatura contemporânea, com forte diálogo com o estudo de gênero, para ajudar no desenvolvimento e processo de produção apropriamos dos aportes teóricos de Chauí (1999); Almeida (1998) Hall (2005), Saffioti (2015), dentre outros. A conclusão do presente estudo identifica pontos relevantes sobre a representação da mulher e os aspectos de violência expostos na obra que faz-nos refletir por que esses assuntos estão cada vez mais instigantes na literatura contemporânea?

Palavras-chave: Identidade. Literatura. Personagens femininas. Representação. Violência.

ABSTRACT

The present research presents the novel *The mother of the mother of his mother and his daughters* of Maria José Silveira, published in 2002, as main corpus of the analysis. A work developed through the context that involves fiction, literature, history and identity to highlight the multiple female representations, carried out by twenty female characters that have several human types, that are being constructed and represented by the author with strong, courageous, Revolutionary, modern, however, some of these women are weak, rebellious, vindictive, women subject and object. The objective of this research is to present, through the literary text, violence against women in the novel, the mother of the mother of her mother and her daughter, since this violence persists in all historical, social and cultural moments. In this context, we reveal traits representative of the character and condition of women when they suffer violence, which often lead to femicide and loss of identity. It is justified the research theme to provide contributions to the description and pertinence in the area of literature, gender and identity, developing discussions based on the analysis of the facts addressed in the work, it is intended in this article to highlight visions about the Subject with knowledge, theoretical

¹ Mestranda pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Email: helayne11@hotmail.com

² Professor Adjunto IV do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Doutor em Literatura Comparada. Email: rodrigopinon2014@gmail.com

reference and critical development. This is a bibliographical and documentary research highlighting three female characters considered important for analysis. The research has a qualitative character in the field of contemporary literature, with a strong dialogue with the study of gender, to help in the development and production process. We appropriate the theoretical contributions of Chauí (1999); Almeida (1998) Hall (2005), Saffioti (2015), among others. The conclusion of the present study identifies relevant aspects about the representation of the woman and the aspects of violence exposed in the work that makes us reflect why these subjects are more and more instigating in the contemporary literature?

Keywords: Identity. Literature. Female characters. Representation. Violence.

1 INTRODUÇÃO

O romance inicia-se com o Descobrimento do Brasil em 1500 com a primeira personagem feminina uma índia tupiniquim Inaiá, que inicia a genealogia de mulheres de uma família e finaliza com a estilista Maria Flor, personagem moderna que representa a mulher contemporânea, compondo assim uma árvore genealógica familiar em que através dessas histórias identificaremos fatores da vida dessas mulheres caracterizando desta forma suas múltiplas identidades assumidas em um contexto de violência, para isto destacaremos apenas três personagens femininas das seis que sofrem violência na obra.

O título deste romance remete uma linhagem feminino mãe, avó e filhas admitindo a mulher como a personagem principal de cada história. Assim, é desta forma que essas personagens destacam-se em um processo de representação, pois com as transformações de paradigmas na obra, caracterizamos aspectos identitários assumidos na vida dessas mulheres a partir da violência doméstica que elas sofrem.

Esse contexto que é representado dentro do fator histórico confere diferentes concepções de história às épocas inseridas no romance. Assim, a obra é dividida em cinco partes com uma sequência de fatos e acontecimentos narrativos em que as filhas vão ocupando o lugar das mães, em épocas, contextos históricos e territórios diferentes, é nessas mudanças que iremos observar as construções identitárias das personagens femininas a partir de um contexto de violência. Desta forma, cada capítulo possui em sua estrutura um título e em seguida nos subcapítulos o nome das mulheres que ajudaram a construir de certa forma o Brasil. Esse enredo é desenvolvido da seguinte forma:

- Brevíssimo Encanto:

Inaiá (1500-1514); Tebereté (1514-1548);

- Desolada Amplidão:

Sahy (1531-1569); Filipa (1552-1584); Maria Cafuza (1579-1605); Maria Taiaôba (1605-1671) e Belmira (1631-1658); Guilhermina (1648-1693);

- Esplendor Improvável:

Ana de Pádua (1683-1730); Clara Joaquina (1711-1714); Jacira Antônia (1737-1812) e Maria Bárbara (1773-1790); Damiana (1789-1822);

- Viciosa Modernidade:

Açucena Brasília/ Antônia Carlota (1816-1906); Diana América (1846-1883); Diva Felícia (1876-1925); Eulália (1906-1930);

- Signo do Lucro:

Rosa Alfonsina (1926); Lígia (1945-1971); Maria Flor (1968).

É importante destacar que cada título representa e tem sua relação com todas as personagens femininas do romance. Desta forma de acordo com a autora: “nem tudo é beleza nessa história, pois houve também loucas, assassinas, muitas desgraças e tristezas. Grandes dores. Muitas Mesmo.” (SILVEIRA, 2002, p.11).

Essas personagens vivem intensamente a memória na historicidade de suas emoções, certas violências, costumes, hábitos de fazer amor, representações individuais marcantes e intrigantes que são mudadas através dos tempos. A história das mulheres da família é desenvolvida em um conhecimento histórico do passado colocando-nos em contato direto com o futuro ao nos dá uma previsão de aspectos futuros, nesse sentido caracterizamos a história como uma rememória.

A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas foi publicado em 2002, com narrador em 3ª pessoa, onisciente e onipresente por questionar sua própria onisciência no decorrer do tempo na obra. Na narração observamos discurso direto que ajuda a conhecermos os personagens através de certos diálogos, e, também discurso indireto em sua maioria, em que é o narrador que conta o que a personagem diz.

Observamos através do enredo que todos os subcapítulos do romance terão uma situação inicial, que segue um desenvolvimento gerado por conflitos e problemas que as personagens buscam solucionar, em seguida temos o clímax e o desfecho com um final feliz ou não. Em alguns momentos o narrador utiliza-se de *flashback* isso é visto como uma ruptura da ordem cronológica, pois o narrador volta ao tempo para explicar algo que lembrou no passado e esclarecer certos acontecimentos vividos e presenciados. Contudo, em todo o enredo é importante enfatizar que, por as personagens femininas serem as principais, não se trata de apagamento da figura masculino, mas da afirmação da identidade feminino.

Entende-se que a autora pretende contar a história dessas mulheres em meio ao contexto histórico do Brasil para mostrar que elas também ajudaram a desenvolver esse país, dando mais valor, vivacidade as mulheres, pois elas lutam e sofrem vários tipos de preconceitos e até mesmo violências, seja ela psicológica, sexual ou física.

A relevância da pesquisa reside na necessária análise das representações femininas protagonizadas pelas personagens da obra que vão sendo construídas a partir de um contexto de violência, nesse sentido, a autora procura denunciar através da escrita que as mulheres possuem vertentes e identidades próprias, mesmo em contextos em que sofrem certas violências.

Destacamos também a importância de obras contemporâneas como dinâmicas, com liberdade para recriar certas ações da história e dos personagens que fazem parte dela, podendo assim mostrar outro lado da História que por conta de certos preconceitos contra o gênero feminino ficaram ocultos. Desta forma, sobre esse novo contexto de narração do romance contemporâneo, Ribeiro, (2009, p.8) cita que:

Nessa nova forma de narrativa, tudo pode e deve ser questionado. Os romances não surgem para explicar, mostrar ou dar respostas prontas, eles subvertem, questionam, problematizam tudo aquilo que os romances históricos tradicionais e o senso comum davam como certo e já estabelecido.

Ressaltamos que são vários os temas e questionamentos estabelecidos nesta obra que são vistos de forma crítica e faz-nos refletir sobre o contexto histórico do passado, podendo assim compará-lo com o futuro. Portanto, foi à possibilidade de trabalhar com uma história identitária de mulheres e envolver a sua representação que escolhermos esta obra para pesquisa.

2 AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM A MÃE DA MÃE DA SUA MÃE E SUAS FILHAS

Sabemos que a narração se foca no ato, no objeto e as questões da violência na literatura contemporânea partem desse resultado muitas vezes sem esclarecer questões que levam a este processo. Desta forma, surgem várias interrogações como: o que leva a violência? Por que a obra literária está focado na violência? Por que esses assuntos estão cada vez mais instigantes na literatura contemporânea?

Observamos que a narração muitas vezes não aponta a crítica da análise, e sim está preocupada no ato, ou seja, no resultado. Desta forma, muitos autores não se preocupam em esclarecer os porquês de tanta violência, quais graus de sadismo assolam a sociedade, as manifestações de violência, autoritarismo e condições femininas.

Diante desse contexto existem várias formas de violência que levam ao femicídio. Na literatura contemporânea de forma constante, muitos outros fatores são desenvolvidos no texto literário e podem contribuir para esclarecer esses aspectos. Desta maneira o que se procura refletir neste artigo é: dentro de um contexto de violência a perversão como patologia, psicopatia e a completa perda dos sentidos transgride a questão de gênero?

Serão estudadas as personagens: Filipa (1552-1584); Ana de Pádua (1683-1730) e Clara Joaquina (1711-1740). Através dessas personagens destacadas iremos discutir as relações de violência doméstica que estas mulheres sofrem, quais fatores influenciam na identidade dessas personagens e o que seria necessário para provocar o empoderamento nas mulheres que ainda são dependentes.

A literatura sobre violência contra as mulheres tem suas origens no início dos anos 80, constituindo uma das principais áreas temáticas dos estudos feministas no Brasil. Esses estudos são fruto das mudanças sociais e políticas no país, acompanhando o desenvolvimento do movimento de mulheres e o processo de redemocratização. Nessa época, um dos principais objetivos do movimento é dar visibilidade à violência contra as mulheres e combatê-la mediante intervenções sociais, psicológicas e jurídicas. Uma de suas conquistas mais importantes são as delegacias da mulher, as quais ainda hoje se constituem na principal política pública de combate à violência contra as mulheres e à impunidade. (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995).

O femicídio de mulheres faz parte da cultura patriarcal como justificativa de honra masculina e ainda é presente atualmente através das várias manifestações em que a violência é apresentada chegando até o ato do feminocídio.

São muitas as denominações dadas à prática da violência, temos a física, psicológica, violência doméstica, simbólica e nesse contexto observamos diversos livros que abordam a temática da violência contra a mulher. É importante ressaltar que é a partir do fator histórico que essas violências são desenvolvidas em que o homem considerado como o

senhor da razão após o casamento se ver no direito de fazer o que bem entender com a esposa, é como se ela fosse um objeto, isso é representado pelo fato do homem vir de uma cultura dominante, marcado por relações de poder.

A ideologia do patriarcado exerce seu poder sobre o colonizado e sobre a mulher. Na estrutura da sociedade colonial, as mulheres são duplamente excluídas, reprimidas, violentadas. Sendo assim, considerando questões da raça e da classe, a mulher torna-se objetificada duas vezes. (BONNICI, 2000)

Para os homens a violência é justificada através da defesa de sua honra, a procriação da família e o desejo sexual. Assim, a agressão é uma forma de controle e dominação que começam com xingamentos, deboches e terminam em empurrões, tapas que são as agressões físicas chegando até ao femicídio.

“O próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque macho deve dominar a qualquer custo; e mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim determina” (SAFFIOTI, 1999, p. 88).

O grande problema é que as mulheres não denunciam seus esposos por medo de morrer, por não terem condição financeira para morarem sozinhas e principalmente por causas dos filhos. Esses são os principais motivos da não denúncia de agressões físicas e verbais.

De acordo com Almeida (1998, p.1) um dos grandes desafios do século XXI é a erradicação da violência de gênero. A forma mais extrema dessa violência contra as mulheres, denominada femicídio, assassinato de mulheres em vários contextos, é um fenômeno invisibilizado durante milênios. O termo femicídio foi usado pela primeira vez por Diana Russel e Jill Radford, em seu livro “Femicide: *The Politics of Woman Killing*”, publicado em 1992 em Nova York. A expressão já tinha sido usada pelo Tribunal Internacional de crimes contra as mulheres em 1976 e foi retomado nos anos de 1990, para ressaltar a não acidentalidade da morte violenta de mulheres.

O que é a violência? Para Chauí (1999), “é a conversão da diferença numa relação de desigualdade, e que objetiva a dominação, a exploração e a opressão do outro”. No romance *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, a violência contra a mulher é uma prática que registra diferentes estágios que vai do verbal até ao femicídio.

A primeira personagem a analisarmos é Filipa (1552-1584), comentaremos um pouco sobre a vida desta personagem, que migra do estado da Bahia para o Pernambuco como escrava. A partir deste contexto, esta personagem sofre muito. E este sofrimento inicia-se nesta viagem quando é levada presa, amarrada com outros nativos. Como observamos na citação abaixo:

Amarrada com os outros nativos, ela que não estava acostumada a grandes caminhadas, ia quase arrastada, os pés logo em chagas, os músculos como tenazes em pontadas de dor viva, a fome desconhecida aguilhoando o estômago, a sede lhe fechando os sulcos da garganta. Esse inferno durou vários dias, e ela só resistiu porque o comprador, não querendo ter o prejuízo de perder uma escrava logo no começo, em alguns trechos acomodava-a no lombo o burro que levava o sal. (SILVEIRA, 2012, p.58)

Partindo desta citação percebemos o grande sofrimento desta personagem a violência física por ter viajado o tempo todo amarrada, com os pés em chagas e com dores. A narrativa conta-nos que a personagem ao chegar à fazenda de engenho é colocada para trabalhar na fazenda, com afazeres de casa e cuidando da limpeza.

Com o tempo, depois de ter uma filha recém-nascida com um negro da Guiné chamado Mb'ta, Filipa foi trabalhar na limpeza e arrumação da fazenda. Como era índia, tinha fascinação por certos objetos que achava bonito, por onde andava pegava esses objetos no chão, guardava, mas o seu maior desejo era pegar um colar da Senhora, que vivia em uma caixinha, como observamos na citação: um dia ela resolve levar essa caixinha [...] as consequências foi que João Tibiritê capitão-do-mato amarrou Filipa no cepo e lhe rasgou a pele com as chibatadas. (SILVEIRA, 2012)

Esta já é a segunda violência sofrida pela personagem, a violência física. Infelizmente muitas escravas indígenas passaram por castigos violentos, assim, durante o contexto histórico podemos observar diversos tipos de violência cruéis contra as mulheres. Com isso, Mb'ta e Filipa pegaram Maria e decidiram fugir, por causa da fuga foram pegos pelo capitão-do-mato:

Maria Tb'ta viu quando João Tibiritê se voltou para Filipa e lentamente foi cortando sua pele com um facão de ponta fina, de tal maneira que no final seu corpo em listras era uma fonte inundando de vermelho as folhas amontoadas no inocente chão milenar da mata. (SILVEIRA, 2012, p.67)

A violência exposta na história desta personagem é concluída com o femicídio, é de forma trágica que esta personagem morre assim como muitas outras mulheres já passaram por esta mesma situação Filipa não teve direito de defesa. Desta forma, de acordo com Saffioti (2015, p.79) “a violência física, sexual, emocional e moral não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente. Certamente, se pode afirmar o mesmo para a moral. O que se mostra de difícil utilização é o conceito de violência como ruptura de diferentes tipos de integridade: física, sexual, emocional, moral”.

A segunda personagem é Ana de Pádua (1683-1730), observamos uma mulher decidida e corajosa que possui uma personalidade forte, casa-se com 15 anos de idade com Baltazar um português movido pela febre do ouro. Ana era muito dinâmica, comunicativa e alegre, gostava de agitação e de fazer muitas amizades, a estalagem era o lugar de sonhos para ela.

“Com seu vaivém e agitação, era um lugar de sonhos. O marido, no começo, a tratava com alguma delicadeza e sem exigências descabidas.” (SILVEIRA, 2012, p.134). No início, não havia problemas, mas depois de uma gravidez malsucedida, por o filho nascer morto, o humor de Baltazar só fez piorar:

Começaram as proibições: a mulher não podia ir à estalagem nas horas de movimento não podia sair de casa a não ser com o marido; e quando saísse, tinha que se cobrir com um longo xale preto que envolvia o corpo da cabeça aos pés. (SILVEIRA, 2012, p.135)

O ciúme do marido passou a serem constantes na vida de Ana, várias proibições, ela não podia sair sozinha e se vestia da cabeça aos pés como observamos na citação acima. A personagem passa a sofrer violência psicológica do marido. Mas, por Ana ter uma personalidade forte se sobressaía muito bem dessa violência sofrida, não se deixava abater por isso e nem dominada, isso era uma característica indenitária dessa personagem.

Para Casique e Furegato (2006) a violência psicológica é toda ação ou omissão que causa ou visa causar dano à autoestima, à identidade ou desenvolvimento da pessoa. Incluindo ameaças, humilhações, chantagens, discriminação, exploração, intimidação, impedindo o contato com amigos e familiares e dentre outros. Tudo isso aconteceu com Ana, contudo ela por ser uma pessoa decidida, consegue reverter esta situação. Assim, dentro de um contexto de violência e perversão podemos identificar uma identidade forte e ao mesmo tempo uma mulher empoderada, que obedece ao marido somente por estar dentro de um matrimônio, mas que ao mesmo tempo empodera-se em certos contextos principalmente por não se deixar dominar pela intimidação de Baltazar.

“Mas Ana era jovem, alegre, extrovertida, e Baltazar achou que as proibições não bastavam. Partiu para a agressão física. Dava-lhe grandes surras de cinturão de couro que deixava, suas costas vermelhas e inchadas”. (SILVEIRA, 2012, p.135).

Frank (2009) destaca que um dos principais fatores que conduzem à agressão contra uma mulher seria o estereótipo da masculinidade, que caracteriza o gênero "masculino" como forte e dominador. Por conseguinte, a ordem patriarcal de gênero, confere o poder aos homens de dominar as mulheres.

É o patriarcalismo que dá o “poder” ao gênero masculino de dominar as mulheres, esse é um fator histórico imbricado há muito tempo no pensamento dos homens. Assim, como percebemos na citação de Frank (2009), um dos fatores que levam á agressão às mulheres é o ciúme patológico. E foi por causa do ciúme que Baltazar batia cada vez mais na mulher, só que, Ana sempre se renovava, vivia sempre alegre apesar de tudo que acontecia e isso incomodava o esposo, sua personagem mostra que seu perfil identitário era ser mais ela, desta forma observamos uma tentativa de insubmissão. Ana foi salva por um fazendeiro rico que admirava a sua beleza, chamado Garcia que mata Baltazar por saber que este batia muito na mulher como observamos na citação abaixo:

Ana estava parada ante os rumos inesperados de sua vida quando os acontecimentos se precipitaram ainda mais. Naquela noite, Baltazar. Bêbado e sem motivo aparente, tirou o corrião de couro e lhe disse: “Hoje você vai mais é conhecer o lado da fivela, para ver se aquieta um pouco que seja esse seu facho”, e a surrou como nunca, como se adivinhasse que nunca a surraria mais. Os espíões de Garcia ouviram os gritos roucos de Ana e não demoraram em avisá-lo. (SILVEIRA, 2012, p.140)

Depois da morte de Baltazar, Ana se apaixona por Garcia e passa a ser mais independente, feliz e livre. Nesse contexto observamos que as mortes de mulheres em sua maioria são acontecidas em um contexto doméstico como cita Machado, (2006, p.15): “os femicídios são ‘domésticos’ e se traduzem no ponto final da escalada desta violência doméstica cotidiana.”.

A terceira personagem feminina é Clara Joaquina (1711-1740), jovem filha de pais fazendeiros, mimada e com uma identidade forte, energética e às vezes desequilibrada, casa-se com Diogo Ambrósio. E é a partir deste casamento que o gênio de Clara Joaquina passa a ser mais expressivo.

A primeira divergência que teve com o marido foi que o mesmo nunca a levou para conhecer o Rio de Janeiro, quando ele percebeu a menina mimada que era Clara Joaquina, seu machismo passa a aflorar, para ele, passou a pensar que para alguma coisa ela iria servir, assim observamos que Clara passa a ser um objeto de seu marido que servirá somente para procriar:

Diogo, quando lhe ocorria alguma vontade, puxava Clara Joaquina de qualquer jeito, empurrava-a contra a parede, levantava o mínimo possível suas saias e, sem o menor interesse em ver uma brecha que fosse de seu corpo, empurrava alguma coisa dentro dela e resfolegava e resfolegava e pronto. Tudo acabava quase imediatamente, e ele, sem sequer pensar em dirigir os olhos para o lado dela, endireitava de novo as calças, puxava a camisa e saía do quarto, deixando-a lá, de saias um pouquinho só amarfanhadas, encostada na parede. (SILVEIRA, 2012, p.165)

Clara era abusada sexualmente pelo marido, como observamos na citação é uma forma agressiva que ele fazia amor com ela, como se fosse uma obrigação dela satisfazer os desejos dele. Esse tipo de comportamento passa a ser constante quando percebe que Clara Joaquina não queria ser mãe e evitava filhos. Com isso ele passou a encostá-la mais vezes na parede fazendo assim com que ela engravidasse.

“As encostadas na parede passaram a machucá-la muito, e como seus métodos de evitar filhos eram precários e nada científicos, essa foi mais uma batalha que Clara perdeu.” (SILVEIRA, 2012, p.170)

De acordo com Saffioti, (2015), a relação sexual é vista como uma obrigação conjugal onde a mulher deve atender ao companheiro sempre que for solicitada, independente da sua vontade, caracterizando uma opressão de gênero, oriunda do poder patriarcal, em que a mulher é tratada como objeto de desejo masculino.

Clara só pensava em se vingar do marido ou fugir. A vingança veio com a ideia de traí-lo e assim ela fez. Mas não podia imaginar que seria ela quem pagaria pela desonra ao marido. Com o tempo cada vez mais o ódio de Clara pelo marido aumentava, então ela imaginou uma vingança, uma coisa que ferisse o íntimo dele e assim fez, traiu o marido e não imaginava que pagaria com a própria vida.

Quando a faca de Diogo Ambrósio penetrou no peito, depois de matar o amante *ad hoc*, ela se surpreendeu, é verdade, mas passada e desconcertante percepção do sangue encharcando seu vestido azul, ela realmente, no fundo, no fundo, não se importou tanto assim. Sentia-se vitoriosa, como nunca se sentira antes. Conseguiu o que tanto queria, e isso era de fato, de fato, tudo o que lhe importava. (SILVEIRA, 2012, p.174)

Observa-se o perfil de mulher que Clara Joaquina era, mesmo morrendo sente-se vitoriosa por conseguiu se vingar do marido, não satisfeita nos seus últimos momentos e sem pensar nas consequências, mente ao esposo que a filha deles é bastarda.

Para Santos e Izumino (2005, p. 3) a "ação violenta trata o ser dominado como 'objeto' e não como 'sujeito', o qual é silenciado e se torna dependente e passivo. [...] o ser dominado perde sua autonomia, ou seja, sua liberdade, entendida como 'capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir', esta perspectiva amplia a compreensão de violência, retirando-a apenas do caráter físico, mas remontando-a à dimensão simbólica e psicológica. A negação do direito do outro de sentir, pensar, agir, ser se enquadra enquanto violência, principalmente em situações onde há uma relação de poder estabelecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência contra mulher é um fenômeno histórico que perdura por milênios, pois a mulher era vista como um ser sem expressão, uma pessoa que não possuía vontade própria dentro do ambiente familiar. Ela não podia se quer expor o seu pensamento e era obrigada a acatar ordens que, primeiramente, vinha de seu pai e, após o casamento, vinha de seu marido. (CAVALCANTI, 2007)

É nesse contexto de patriarcalismo que a violência contra a mulher, ganha força, por isso são necessários questionamentos sobre a forma como a sociedade está estruturada e organizada, que se fundamenta nas relações desiguais de poder entre homens e mulheres. As reflexões sobre tais questões podem apresentar alternativas para a desarticulação desses pilares de sustentação que justificam a violência contra as mulheres, que vivem um lamentável retrato de uma sociedade desigual, opressora, machista, sexista e patriarcal.

Considera-se ainda que as reflexões sobre essa temática devam ultrapassar os espaços acadêmicos, assim como se espera que a implementação de políticas públicas se efetivem e que a escola seja um ambiente para a disseminação da perspectiva de gênero e combate do sexismo.


Além disso, vários trabalhos que englobam sobre a crítica feminista e igualdade de gêneros ajudam a desmistificar a visão de submissão da mulher. Observamos uma redefinição de algumas mulheres no século XXI, como ser atuante no convívio social, mostrando-se insubmissa ao patriarcado masculino.

Sobre as personagens há um fator muito importante que influencia na identidade delas é o espaço entre vivem, o meio e as relações fazem com que essas mulheres sintam-se muitas vezes empoderadas e barrem certas ideologias impostas além, infelizmente algumas não conseguem transgredir. Isso tudo envolve um contexto identitário em que Hall (2005, p.13): destaca que: "A identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente."

Por fim, percebe-se que ainda há muito a ser enfrentado no que se trata em relação à violência contra a mulher. Logo, é preciso compreender a importância do fortalecimento das lutas para o enfrentamento diário contra qualquer tipo de violência contra mulheres. Pois, somente assim poderão ser criados instrumentos de transformação de qualquer desigualdade entre gênero.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S.S. **Femicídio: algemas (in)visíveis do público-privado**. Rio de Janeiro: Revinter Ltda, 1998.
- BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura : estratégias de leitura**. Maringá: Eduem, 2000.
- CASIQUE, L. C.; FUREGATO, A. R. F. **Violência contra a mulher : reflexões teóricas**. Ribeirão Preto, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br>> Acesso em 20 nov. 2016.
- CAVALCANTI, S. V. S. de F. **Violência Doméstica: análise da lei “Maria da Penha”, nº 11.340/06**. Salvador, BA: Edições PODIVM, 2007.
- CHAUÍ, M. (1999, 13 de março). **Uma ideologia perversa** . Folha de São Paulo, Caderno Mais, p. 5
- FRANK, S. **A violência contra a mulher por parceiro íntimo em artigos científicos. Uma revisão sistemática do período 2003-2007** . 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Programa de Pós-Graduação em Saúde Pública, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** . tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 10. ed. Rio de Janeiro:DP&A,2005.
- MACHADO, Lia Zanotta. “Violência doméstica contra as mulheres no Brasil: avanços e desafios ao seu combate”. In: BRASIL. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. **Cartilha Violência Doméstica - Protegendo as Mulheres da Violência Doméstica**. Brasília: Fórum Nacional de Educação em Direitos Humanos. 2006, pp. 14-18.
- RIBEIRO, Rejane de Almeida. **Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno**. Scientia FAER, Olímpia - SP, Ano 1, Volume 1, 2º Semestre. 2009.
- SAFFIOTE, Heleieth. **Gênero patriarcado violência** . 2 ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo,2015.
- _____, Heleieth I. B. “**Já se mete a colher em briga de marido e mulher**”. In: São Paulo em perspectiva. São Paulo: Fundação SEADE, v. 13, n. 4, oct./dec. 1999, pp. 82-91. Disponível em: <<http://www.seade.gov.br>>. Acesso: em 20 Nov. 2016.
- _____, H. I. B; ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de Gênero : Poder e impotência**. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.



SANTOS, C. M.; IZUMINO, W. P.. Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. Revista de Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe, Tel Aviv, 2005.

SILVEIRA, Maria José. **A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas** . São Paulo: Globo, 2002.



O GROTESCO NA CULTURA MEDIEVAL EUROPEIA E A GROTESCALIZAÇÃO NA NOVA PERCEPÇÃO HISTÓRICA E MIDIÁTICA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Everaldo dos Santos ALMEIDA (UEMA)¹
Andrea Teresa Martins LOBATO (UEMA)²

RESUMO

A presente investigação analisará a grotescalização da linguagem cômica medieval europeia, apresentada por François Rabelais, e a cultura cômica midiática brasileira na contemporaneidade. Como recorte de reflexão, serão analisados os bordões veiculados pela programação de entretenimento da televisão brasileira em contextos cômicos da atual sociedade. Busca-se entender como a televisão transforma o mundo: o mundo da linguagem, a comunicação política, a publicidade, os lazeres, o mundo da cultura. Daí em diante, existe apenas o que é visto na tevê, e visto pela massa, partilhado por todos. É o triunfo da sociedade da imagem e de seus poderes: a televisão aberta para o mundo. As principais teorias utilizadas que discutem os sujeitos foram pensadas a partir dos pressupostos apresentados por Jacques Lacan ao se debruçar nos textos de Freud e seus estudos sobre o sujeito; pelo também francês Gilles Lipovetsky ao ponderar sobre uma sociedade efêmera e desorientada na hipermodernidade; pelas contribuições do dialogismo bakhtiniano; pelo historiador português Vitorino Magalhães Godinho ao dedicar-se sobre as problemáticas sociais; por Karl Marx e Theodor Adorno ao dedicarem-se sobre a indústria cultural nas sociedades capitalistas, nesta abordagem a comicidade dos bordões funciona como o fetiche da mercadoria sociolinguística; além das inserções de Michel Pêcheux. Daí em diante, é pela carnavalização da linguagem que o mundo existe e que os homens o conhecem como ele se dá a ver, com a visão, a hierarquia, a forma, a força que a imagem lhe confere.

Palavras-chave: Literatura e estudos culturais. Ideologia. Comicidade histórica. Dialogismo.

ABSTRACT

The present investigation will analyze the grotescalization of the medieval European comic language, presented by François Rabelais, and the contemporary Brazilian comic media culture. As a reflection, we will analyze the broadcasts conveyed by the entertainment programming of Brazilian television in comic contexts of the current society. It seeks to understand how television transforms the world: the world of language, political communication, advertising, leisure, the world of culture. Henceforth, there is only what is seen on TV, and seen by the mass, shared by all. It is the triumph of the society of the image and of its powers: the television open to the world. The main theories used to discuss the subjects were thought from the assumptions presented by Jacques Lacan in his work on Freud's texts and his studies on the subject; By the Frenchman Gilles Lipovetsky as he pondered an ephemeral and disoriented society in hypermodernity; By the contributions of Bakhtinian dialogism; By the Portuguese historian Vitorino Magalhães Godinho when

¹ Mestrando em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. Mestrando em Ciências da Educação pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias - ULHT, Lisboa-Portugal. Especialista em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa-UEMA. Especialista em Educação à Distância-Universidade Castelo Branco. Especialista em Gestão Educacional – FATIN. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura, Linguagem e Psicanálise-UEMA. Professor da Faculdade Pitágoras de São Luís. Professor do Instituto Florence de Educação Superior. Correio eletrônico: everawdo@gmail.com

² Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ). Professora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. Professora do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura, Linguagem e Psicanálise-UEMA. Pesquisadora da FAPEMA. Professora da Universidade CEUMA-UNICEUMA. Membro do Núcleo de Pesquisa em Comunicação Social-UNICEUMA. Correio eletrônico: andreatmlobato@gmail.com

dedicating himself on the social problems; By Karl Marx and Theodor Adorno as they devote themselves to cultural industry in capitalist societies, in this approach the comedy of staff works as the fetish of the sociolinguistic commodity; Besides the insertions of Michel Pêcheux. Henceforth, it is by the carnivalization of language that the world exists and that men know it as it comes to view, with the vision, the hierarchy, the form, the force that the image gives it.

Keywords: Literature and cultural studies. Ideology. Historical comedy. Dialogism.

INTRODUÇÃO

Objetos artísticos não se fundam apenas na concretude, na materialidade das coisas, mas a artisticidade presentificasse também no ato criativo, inventivo e surpreendente da inovação. Apesar de o grotesco se filiar aos objetos artísticos concretamente constituídos, trata-se de uma realização em que incorporam-se ao grotesco elementos da tragicidade e do risível, o que definem características da contrariedade à norma. Além disso, o grotesco (exagero) se caracteriza pela fusão de elementos/objetos incompatíveis, desarmônicos. Essa desarmonização, intencionalmente, surge como um ruptura a certos elementos formais notoriamente presentes na forma mais simples e fácil de se caracterizar a cotidianidade.

Tendo como ponto de partida o entrelaçamento entre linguagem, literatura, cultura cômica popular na Idade Média, suas características originais e dimensões na cultura cômica contemporânea brasileira a partir do trabalho midiático televisivo, propomos a discussão da carnavalização da linguagem no cotidiano dos falantes. Esse interesse surgiu pela necessidade de se discutir, e despertar, para uma produção literária moderna que considere a importância dos estudos em que a história cultural do riso e da hilaridade podem ser um campo para se discutir literatura e memória cultura de um povo.

O riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A estreita concepção do riso, exclui quase que totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das manifestações, o que aqui chamamos de carnavalização. Nem mesmo os especialistas posteriores do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto especial digno de estudo do ponto de vista cultural, folclórico, histórico ou literário.

A programação de entretenimento da televisão brasileira se apropria do riso como uma natureza específica que o riso propicia, uma forma totalmente deformada porque lhe são aplicadas ideias alheias, já que se formaram sob a égide de uma cultura e da estética burguesa dos tempos modernos, fazendo com que a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular não foi ainda revelada.

Entretanto, a amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O riso não se limitava a uma expressão de liberdade capaz de deflagrar não só um certo bem-estar, mas fincava-se, também, em uma relação política de oposição à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. E dentro de sua diversidade encontramos as festas carnavalescas, os risos e cultos cômicos especiais, os bufões e todos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme. Essas manifestações possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível.

Aqui, tomamos emprestado o termo carnaval no sentido de subversão criativa e libertária; uma manifestação cultural de extrema força criativa, uma ruptura das formas clássicas de linguagem, de comportamento, de liberdade não cerceada. É assim que a mídia humorística da televisão brasileira se apropria dos elementos linguísticos presentes na história cultural do povo brasileiro, e, a partir disso, devolve uma produção em formato televisivo que originalmente foi oriunda da própria história cultura do povo.

Os festejos do carnaval, assim como todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval, da mesma forma como ainda ocupa na contemporaneidade. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” e a festa do asno”; existia também um “riso pascal” muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição.

A carnavalização apresenta-se como uma forma livre de expressão que assume a concepção de subverter estruturas já concebidas, fazendo com que ideias já postas sejam profundamente reorganizadas no que tange a propiciar uma outra maneira de se pensar o lugar dos esquemas arquetípicos e nas agências que regulavam o funcionamento social.

Apesar de a Idade Média ter se caracterizado por inexoráveis posturas religiosas, a expressiva presença do riso nesta época foi evidenciada pela não hegemonia dos princípios dogmáticos da religião, apesar de certas paródias religiosas terem sido representadas pela carnavalização. É sensato ter sido assim já que a carnavalização envolvia tudo aquilo que envolvia o povo. O carnaval também, apoiado no riso, era muito mais que uma forma de expressividade festiva do povo, mas junto a ele presentificavam-se elementos uma concepção de mundo imanentemente registrada com um sentido profundo para se repensar a vida.

O objetivo essencial desta discussão é tornar compreensível o estado de arte da linguagem presente nas esferas históricas do riso. Sem conhecê-la bem, não poderíamos compreender verdadeiramente como o sistema de imagens rabelaisianas dialoga com a linguagem cômica da cultura contemporânea brasileira.

A CARNAVALIZAÇÃO DA LINGUAGEM: O GROTESCO EM FOCO

A linguagem é uma marca identitária suficientemente marcada por aspectos próprios de produção. Isto é, produção linguística considera elementos semióticos e circunstanciais para sua efetivação. Mas o verbal ocupa lugar privilegiado na estruturação do dizível. Sobre a relação da comicidade com o linguístico, uma segunda forma de cultura cômica são as obras verbais. Não se trata de folclore, embora algumas dessas obras em língua vulgar possam ser consideradas assim. Essa literatura está imbuída da concepção carnavalesca do mundo; utiliza amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval, e na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumava representar. O papel literário nesse percurso, é reforçado por Frye ao articular os elementos da tragédia e da literatura ao dizer:

Afora a tragédia, todas as ficções literárias podem ser plausivelmente explicadas como expressões de ligações emocionais, sejam da realização de desejos ou de repugnância: a ficção trágica garante, por assim dizer, uma qualidade desinteressada da experiência literária. É, em grande parte, por causa das tragédias da cultura grega que a percepção da base natural autêntica do caráter humano chega à literatura. No romance, as personagens são ainda predominantemente personagens de sonhos; na sátira, elas tendem a ser caricaturas; na comédia, suas ações são torcidas para se encaixar nos requisitos de um final feliz. Na tragédia completa, as personagens principais estão emancipadas do sonho, uma emancipação que e ao mesmo tempo uma restrição, porque a ordem da natureza está presente (FRYE, 2014, p. 349).

As expressões cômicas, como resultado, fizeram surgir novas formas linguísticas como os gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas etc. Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em “pé de igualdade”) e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetivo; podem chegar a fazer pouco uma da outra, dar palmadas nos ombros e mesmo no ventre, não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes etc.

Assim, o riso não era apenas uma simples explosão ou manifestação, mas indubitavelmente era uma linguagem que trazia fortes significados no contexto social da Idade Média, como aponta como aponta Bakhtin ao dizer que:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais deve admiti-lo da mesma forma que o sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 2013, p. 57).

Paradoxalmente, o riso evoca, indubitavelmente, questões sérias que envolvem a sociedade e como uma dada sociedade se relaciona com abordagens inexoravelmente impoentes. Sobre o material linguístico e o riso, é oportuno dizer que configuração da linguagem e seus fenômenos realizaram-se muito lentamente. E a linguagem representava o elemento grotesco, rompedor das formas fixas da cotidianidade, como diz Damatta.

Raros são os momentos em que percebemos o poder e o peso da totalidade com sua rede de ultradeterminações. Um desses momentos, no caso da sociedade brasileira, seria durante o carnaval, já que este é um ritual com uma ideologia universalizante e abrangente, envolvendo globalmente o sistema e permitindo no seu bojo todos os personagens, gestos fantasias e músicas (DAMATTA, 1997 p. 160).

Historicamente, o corpo sempre foi um lugar de representação das transformações. Um espaço de linguagem ocupado pelas marcas do tempo e das ideias. Portanto, sempre um lugar esperado na cultura popular, e a corporificação do riso assumia no corpo sua materialidade obtida na cotidianidade que servia como inspiração.

A HISTÓRIA CULTURA DO HUMOR

O estudo sistemático do humor tem seu início na Antiguidade. Tem-se, a título de exemplo o segundo livro de Aristóteles, *Poética*, dedicado à comédia; Cícero, e suas discussões sobre o humor, fez importantes contribuições a respeito do humor para o vocabulário romano.

Ainda na Antiguidade, rir ou imitar os gestos e as maneiras de outras pessoas eram interpretados como atos indignos, indecentes. Além disso, o riso e o humor eram constantemente associados às classes mais baixas. Mas, apesar do humor e do riso terem esses traços, como aponta seu estudo cultural, muitos intelectuais revelavam um ascendente conhecimento do gênero. Às mulheres era permitido assistirem às comédias gregas, apesar de movimentos contrários à essa permissão, pois, em geral, o lugar delas era na ambiência doméstica e não nos espaços públicos. Vê-se com isso, que o humor entre as mulheres era algo visivelmente difícil de se encontrar na Idade Média.

A noção que se tem sobre o humor é relativamente nova. Seu registro data de 1682, na Inglaterra. Antes disso, ele tinha o significado de *disposição mental* ou *temperamento*. Conceituando humor, Roodenburg acrescenta:

Empregamos a palavra em seu estado mais genérico e neutro, de modo a cobrir uma ampla variedade de estilos: de apotegmas à troca de palavras, dos trotes aos trocadilhos, da farsa à sandice. Em outras palavras, entendemos o humor como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou música – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso (ROODENBURG, 2000, p.13)

Tal conceituação faz com que se faça uma rápida consideração, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, sobre como o humor era encarado através de sua trajetória histórica e cultural. Por ter um aporte histórico, era relevante se saber como o humor era transmitido, por quem era transmitido – já que o humor e o riso não eram fenômenos das altas hierarquias-, para quem e quando o humor era transmitido.

Antropólogos e historiadores literários têm contribuído de forma significativa para o estudo cultural do humor. Comprovou-se nestes estudos que Roodenburg acreditava que:

Até os dias de hoje, [referindo-se à atualidade] a atenção acadêmica dada ao humor em geral se concentrava em obras de literatura ou nos contos populares. Exemplos típicos são os estudos do humor em obras de Shakespeare ou nos livros de humor do início do período moderno (ROODENBURG, 2000, p. 16)

Mas, apesar do avanço desses estudos sobre o humor, ainda, de acordo com as ideias de Roodenburg “só raras vezes estes estudos situam com clareza os textos dentro do grupo

ou da cultura em que devem ter transitado” (ROODENBURG, 2000, p. 16).

Embora o humor deva provocar o riso, nem todo riso é fruto do humor. O riso pode ser ameaçador. Por outro lado, o humor e o riso, também podem ser muito libertadores. Sabe-se que uma pitada inesperada de humor é capaz de desfazer um clima tenso num instante.

A leveza causada pelo humor contrapõe inúmeras considerações que enfocam certas padronizações, valorizando fundamentalmente aspectos estruturalistas. Entretanto, há uma mudança em marcha que expressa o esforço em pensar uma concepção de sujeito que enfatiza a criação subjetiva dos significados entre as pessoas, pois:

The concept of individuality also bespeaks a host of ambiguities. The physical matter of the human body is in ongoing process of birth and decay (so that the assemblage of cell has changed completely in some seven years), while the individual's sense and sensing of identity is continuous. The senses of the human body operate in terms of repeated, momentary apperceptions (moments of being) which are singular and diverse, and from which the individual builds up a variety of different knowledges and perspectives, or word-views; and yet, one feels oneself to be consistent and coherent at any one time, and that one's views develop logically over time (RAPPOT; OVERING, p. 185, 2000)

Os limites do humor são definidos por sua função na retórica: a hilaridade serve para conquistar a plateia. Assim, tenta-se explicar melhor o papel do humor: a crítica direta e irrestrita. Nessa perspectiva, o humor reveste-se de graça e é capaz de fazer surgir definições sobre sua natureza e intencionalidade que podem ir desde sua extração da deformidade e da desgraça até a satirização de pequenos fatos da vida social, sem gerar constrangimentos ou vergonha. É dessa forma que o humor se incorpora na cotidianidade das pessoas, pois apresenta maior liberdade de “tocar” as pessoas sem ser invasivo.

A hilaridade é uma experiência social, cultural e, inexoravelmente, comunicacional. A esse respeito e sobre comunicação e as experiências sociais, Vološinov cita o pensamento de Marx ao dizer que:

The 'we-experience' is not by any means a nebulous herd experience; it is differentiated. Moreover, ideological differentiation, the growth of consciousness, is in direct proportion to the firmness and reliability of the social orientation. The stronger, the more organized, the more differentiated the collective in which an individual orients himself, the more vivid and complex his inner world will be (VOLOŠINOV, 2006, p. 88).

Essa perspectiva é um dos pontos de convergência da antropologia e da história cultural. O primeiro problema encontrado tanto por antropólogos quanto por historiadores é um problema de *linguagem*, um problema de discurso, de duplo ou múltiplos sentidos.

É sabido que o humor político floresce quando há repressão política e dificuldades econômicas. Embora o riso, a insensatez, a piada e o cômico sejam, segundo Roodenburg diz que:

[...] de certo modo oposto à realidade, eles não estão necessariamente vinculados ao lúdico, nem são ingredientes dele. Essas ideias compartilham a sua irredutibilidade, constituindo, cada uma delas, realidades próprias. No entanto,

o humor e o riso, embora intimamente ligados, não devem ser considerados inseparáveis (ROODENBURG, 2000, p. 253).

Percebe-se o papel do humor presente no cenário cultural do discurso político. O trocadilho efetivado pela palavra *conteúdo*, tem, em princípio, um chamamento indiscutivelmente diferente da continuidade da fala do personagem. O significado mais corriqueiro da palavra *conteúdo*, não foi confirmado. O significado que inicialmente poderia ser entendido como qualidade, preparo ou talvez experiência, foi deslocado para uma outra área de atuação, causando um desfecho diferente daquele que talvez estivesse sendo aguardado. Ou seja, o humor é um grande criador de ambiguidades.

Os historiadores culturais assim como os pesquisadores da linguagem, sobretudo, nos últimos anos, têm se ocupado, amplamente sobre as múltiplas relações entre a oralidade e a escrita. Com essas pesquisas, veem-se grandes avanços das ciências que lidam com linguagens. Com isso, percebe-se um grande entrelace epistemológico na tentativa de estudar cultura, sociedade e linguagem.

O ato de contar piadas era parte da conversação, como aponta alguns estudos sobre linguagem e sociedade. É certo que essa arte humorística era mais presente nas classes altas. Isso pode ser explicado pelo fato da grande expectativa de que as pessoas bem-educadas não só soubessem se ocupar de conversação, mas também era esperado que elas soubessem ser espirituosas e divertidas, uma característica a qual os estimuladores e defensores da urbanidade estavam bem atentos.

Assim afirma a frase de Roodenburg:

Uma coleção de anedotas e máximas é para um homem do mundo o maior tesouro, quando ele sabe como inserir as primeiras nos lugares apropriados no meio da conversação e recorda-se das últimas nos momentos oportunos (ROODENBURG, 2000, p. 181).

Para o autor, o domínio da conversação espirituosa e divertida era a grande marca de civilidade. Suas ideias corroboravam com os manuais de civilidade anteriores a sua época nos quais a conversação junto com um uma interessante seleção de piadas e anedotas, incluindo, indiscutivelmente, a arte de contar tais piadas, compunham o material humorístico em si.

O humor se opõe principalmente ao discurso, ao comportamento e às ações inoportunas. Assim, o humor apodera-se subitamente da agenda política, provocando uma breve e contida explosão de riso, estimulada por uma só consciência e expressividade coletiva, ou seja, o humor é um dispositivo de dizeres e seus significados por meio do discurso.

Ao se estudar o deslocamento de sentido linguístico proposto pelo discurso humorístico televisivo brasileiro, verifica-se que alguns operadores do texto (adjetivos, conjunções) robustecem-se de outro sentido dentro do discurso humorístico.

O humor, entendido com qualquer mensagem expressa em atos, palavras, escritos, imagens ou músicas cuja intenção é provocar o riso ou um sorriso, é uma característica social que pode ser identificada em todos os períodos históricos, desde a Antiguidade. Contudo, apesar de alguns – entre eles os de Freud e Bergson –, o humor tem sido

negligenciado por historiadores e pesquisadores de outras disciplinas.

Desta forma, pretende-se estudar o humor como uma chave para a compreensão de códigos, culturas, religiões, grupos sociais e profissionais. Assim, pretende-se estudar, numa perspectiva cultural, o colóquio sobre o assunto e seus desdobramentos na história da arte, história da literatura, na antropologia, na língua(gem) etc.

Ainda sobre a relação do sujeito e sua histórica, a Teoria da Literatura descritiva moderna, a partir do Romantismo, estabelece pontos dialógicos com a filosofia da literatura, por se aportar da estética, uma vez que valoriza a natureza e função da arte por “definir” o belo e o valor. Entretanto, “[...] a teoria da literatura não é filosofia da literatura, não é especulativa nem abstrata, mas analítica ou tópica: seu objeto não o/os discursos sobre a literatura, a crítica e a história literárias, que ela questiona, problematiza, e cujas práticas organiza.” (COMPAGNON, 2014, p. 19).

A COMINICIDADE GROTESCA NA PROGRAMAÇÃO DE ENTRETENIMENTO

A influência dos meios de comunicação não se limita ao jornalismo. A indústria cultural despeja sobre o público, incessantemente, códigos e símbolos, que contribuem para a formação de visões de mundo. São representações da sociedade, das relações entre os gêneros, as classes e as nações, transmitidas através do cinema, dos seriados de televisão, dos magazines, das histórias em quadrinhos ou, ainda, da publicidade comercial, que vende, a própria ideia do consumo. Daí, flagra-se uma teia complexa de relações entre os produtores e veiculadores. Os consumidores passam a representar as produções dos meios midiáticos, neste caso, o ideológico, como é apontado por Strinati:

Em primeiro lugar, considera-se que o pós-modernismo descreve o nascimento de uma ordem social na qual os meios de comunicação de massa e a cultura popular governam e moldam todas as outras formas de relacionamentos sociais, daí sua importância e poder. A ideia é que os signos da cultura popular e as imagens veiculadas pelos meios de comunicação dominam crescentemente nosso senso de realidade e a maneira como nós definimos e vemos o mundo ao nosso redor (STRINATI, 1999, p. 217).

O que interessa de momento, porém, é o lado mais instantâneo da influência da programação de entretenimento, em vez da formação de uma hegemonia ideológica a longo prazo: seu entrelaçamento com a atualidade, contribuindo para a inclusão de certos temas na agenda pública e beneficiando determinados enquadramentos. Trata-se de um fenômeno cada vez mais perceptível, em diversas partes do mundo.

No caso dos debates que centralizam a cultura brasileira e sua inequívoca relação com o mundo da imagem televisiva, na teia das relações em que a cultura e os valores culturais estão inseridos, constrói-se uma aproximação entre tais valores envolvidos em uma concepção materialista da história cultural, pois os homens estabelecem relações determinadas na produção social da vida do indivíduo. Ou seja, na concepção materialista da história da cultura, fundamentalmente, na totalidade destas relações de produção materialista, está a base econômica da sociedade, pois “o modo de produção da vida

material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Pois, “não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência” (MARX; ENGELS, 2010, p. 97).

Partindo dessas elocubrações e dos objetos de estudos de Sírio Possenti e de Roberto Baronas, segundo Gregolin (2003, p. 14), nos quais esses pesquisadores analisam os debates sobre a “língua portuguesa” na imprensa brasileira, intencionar-se-á entender a aplicabilidade da língua portuguesa nas teias do discurso humorístico televisivo tornando-o objeto mercadológico de consumo. Esse consumo, pode-se dizer que é invisível considerando não se tratar de um objeto físico, palpável, mas que tem relevantes implicâncias sobre as práticas sociais rotineiras. Falsas questões, análises sem qualquer base científica fazem que o enunciar sobre a língua se transforme na materialização de ideologias e de preconceitos.

Recortando o termo ideologia,

Entre a prática e a teoria, estaria instalada a ideologia. Uma teoria diria a verdade de uma prática, enunciaria suas condições de possibilidade, enquanto a ideologia não faria senão legitimar essa prática com uma mentira, dissimularia suas condições de possibilidade. Segundo Lansan, aliás bem recebido pelos marxistas, seus rivais não tinham teoria, senão ideologias, isto é, ideias preconcebidas (COMPAGNON, 2014, p. 20).

Ao falar sobre a língua, esses textos produzem o controle sobre o uso das formas linguísticas, vigiando os atos ideológicos e dialógicos, impondo posturas verbais específicas. São dispositivos de vigilância que pretendem disciplinar o uso da língua, legislando em nome de intencionalidades como forma de captação de usuários de novas formas linguísticas como marcas de identidade de um programa “laboratorizado” para grandes públicos. É a batalha pela degustação dos novos slogans linguísticos.

Acompanhando as análises deduzimos que uma das respostas a esta questão pode ser encontrada na forma como é manejada a temporalidade. O acontecimento, como uma “história ao vivo”, de que estamos imersos numa temporalidade da qual suspendeu-se o contingente distanciamento. Assim:

Por meio desse agenciamento do tempo, nessa escrita da história realizada pela mídia, apagam-se as determinações da operação historiográfica produzida de um certo lugar, por sujeitos, por discursos. Cria-se a aparência de uma história que se faz por si mesma, sem sujeito, sem determinação das ideologias, no cruzamento entre uma atualidade e domínios de memórias que não pertencem a ninguém. No interior dessa imensa operação de “desubjetivação” da História, negociam-se identidades por meio da fusão entre ideias do passado e sua restauração na atualidade (GREGOLIN, 2003, p. 15).

A memória passa pelos expedientes históricos, muitos dos quais ficam depositados não apenas no campo da consciência. Por estes expedientes, Fink (1998) diz que o inconsciente não é algo que se conhece, mas algo que é sabido. O inconsciente é algo que é registrado passivamente, tacitamente, inscrito ou contado. Para Fink (1998, p. 42), “esse saber desconhecido faz parte da conexão entre significantes; ele consiste nessa mesma

conexão. Esse tipo de saber não tem sujeito, nem precisa de um”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como aponta no início deste debate, o grotesco (exagero) se caracteriza pela fusão de elementos/objetos incompatíveis, desarmônicos. Essa desarmonização, intencionalmente, surge como uma ruptura a certos elementos formais notoriamente presentes na forma mais simples e fácil de se caracterizar a cotidianidade.

A mídia televisiva foi ponderada como um dos aparelhos tecnológicos de grande força e influência nas novas formas e realidades linguísticas, tratando a língua(gem) como um grande espetáculo de audiência e como um produto midiático forte, carregado de (re)significações semânticas e pragmáticas.

Apresentamos o humor explorando os jogos de linguagem convidando-a a quebrar as formas ortodoxas da comunicação, constituindo, assim, um novo modo de dizer e representar as coisas de forma inovadora e criativa, utilizando, para tanto, o cenário da hilaridade para a construção de um espaço indiscutivelmente prazeroso e lúdico. Essa é uma ação silenciosa e imaterial, e, como tal muito frequentemente o falante desconhece o poder residente na língua.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** : o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.


DAMATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis** : para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano** : entre a linguagem e o gozo. trad. Maria de Lourdes Sette, Miriam Aparecida Nogueira Lima. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GREGOLIN, Maria do R. et al. (Org.). **Discurso e mídia** : a cultura do espetáculo. São Carlos: Claraluz, 2003. (Coleção Olhares Oblíquos).

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura** : textos escolhidos. trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Calvacanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.



RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. **Social and cultural anthropology**: the key concepts. London: Routledge, 2003.

ROODENDURG, Herman; BREMMER, Jan. (Org.). **Uma história cultural do humor** . trad. Cynthia Azevedo; Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. trad. Carlos Szlac. São Paulo: Hedra, 1999.

VOLOŠINOV, V. N. **Marxism and the philosophy of language** . trad. Ladislav Matejka and I. R. Titunik. London: Harvard University Press, 2006.



LITERATURA DE AUTORIA FEMININA MEDIEVAL INGLESA: JULIANA DE NORWICH E MARGERY KEMPE

Fernanda Cardoso NUNES¹ (UECE-FAFIDAM)

RESUMO

Este trabalho objetiva apresentar a obra das autoras Juliana de Norwich (c.1342 - c.1416) e Margery Kempe (c. 1373 – c. 1438) dentro do contexto da literatura de autoria feminina medieval inglesa. A obra de Juliana, *A Revelation of Love* (1373), apresenta suas visões místicas em duas versões chamadas de Texto Curto e Texto Longo. Seu texto constitui o mais antigo escrito de autoria feminina em língua inglesa. *The Book of Margery Kempe* (séc. XV) é considerada a primeira autobiografia escrita em língua inglesa. O texto relata as vivências domésticas de Kempe; sua peregrinação a lugares sagrados na Europa e na [Terra Santa](#), bem como seus diálogos místicos com Deus e sua vida devocional. Tanto a obra de Juliana de Norwich quanto a de sua contemporânea Margery Kempe, passaram a despertar maiores interesses por parte dos estudiosos da literatura inglesa a partir da década de 1970 em diante. De acordo com Nancy B. Warren (2007), em 1986, a obra de Kempe, *The Book of Margery Kempe*, seria incluída na prestigiosa *The Norton Anthology of British Literature*, e os excertos da *Revelation* de Juliana de Norwich seriam incluídos na edição da mesma antologia de 1993, marcando assim a entrada das duas autoras no cânone literário medieval inglês. Com base em estudiosos como Flores (2013), McNamer (1989), Long (1996), além de Velasco (2009) e Lieve Troch (2013) sobre o fenômeno místico e a mística feminina na Idade Média, e questões relacionadas ao cânone literário, através de Reis (1992), pretendemos analisar a obra das duas místicas e sua inserção no cânone da literatura inglesa medieval a partir da perspectiva da crítica feminista.

Palavras-chave: Literatura inglesa medieval. Cânone literário. Juliana de Norwich. Margery Kempe.

ABSTRACT

This study aims to present the work of the authors Julian of Norwich (c.1342 - c.1416) and Margery Kempe (c 1373 - c. 1438) in the context of English medieval literature written by women. Julian's work, *The Revelation of Love* (1373), presents her mystical visions in two versions called Short Text and Long Text. Her text is the oldest writing of women's authorship in English. *The Book of Margery Kempe* (Fifteenth century) is considered the first autobiography written in English. This texts reports Kempe's domestic experiences; her pilgrimage to holy places in Europe and to the Holy Land, as well as her mystic conversations with God and her devotional life. Both the work of Julian of Norwich as her contemporary Margery Kempe, began to arouse greater interest on the part of English literature scholars from the 1970s onwards. According to Nancy B. Warren (2007), in 1986, Kempe's work, *The Book of Margery Kempe*, would be included in the prestigious *The Norton Anthology of British Literature*, and excerpts from Julian of Norwich's *Revelation* would be included in the edition of the same anthology in 1993, marking the entry of the two authors in medieval English literary canon. Based on scholars like Flores (2013), McNamer (1989), Long (1996), and Velasco (2009) and Lieve Troch (2013) on the mystical phenomenon and the feminine mystique in the Middle Ages, and issues related to the literary canon through Reis (1992), we intend to analyze the work of the two mystics and their inclusion in the canon of medieval English literature from the perspective of feminist criticism.

Keywords: Middle English literature. Literary canon. Julian of Norwich. Margery Kempe.

¹ Professora Mestra Assistente de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Ceará (UECE-FAFIDAM). É coordenadora do Grupo de Estudos em Literatura de Autoria Feminina da FAFIDAM. E-mail: fernanda.cardoso@uece.br.

INTRODUÇÃO

A literatura inglesa medieval de autoria feminina só bem recentemente passa a ser estudada de forma sistemática. Tanto a obra de Juliana de Norwich quanto a obra de sua contemporânea Margery Kempe, passaram a despertar maiores interesses por parte dos estudiosos da literatura inglesa a partir da década de 1970 em diante. Principalmente, por parte da crítica feminista, que percebia nas duas obras o pioneirismo dessas duas autoras numa época em que a escrita era basicamente restrita ao âmbito religioso masculino.

Este trabalho objetiva apresentar a obra das autoras Juliana de Norwich (c.1342 - c.1416) e Margery Kempe (c. 1373 – c. 1438) dentro do contexto da literatura de autoria feminina medieval inglesa. A obra de Juliana, *A Revelation of Love* (1373), apresenta suas visões místicas em duas versões chamadas de Texto Curto e Texto Longo. Seu texto constitui o mais antigo escrito de autoria feminina em língua inglesa. *The Book of Margery Kempe* (séc. XV) é considerada a primeira autobiografia escrita em língua inglesa. O texto relata as vivências domésticas de Kempe; sua peregrinação a lugares sagrados na Europa e na [Terra Santa](#), bem como seus diálogos místicos com Deus e sua vida devocional.

Juliana de Norwich e Margery Kempe: vozes místicas medievais

As obras das místicas cristãs da Idade Média europeia vêm cada vez mais suscitando releituras pela perspectiva da análise literária. Obras que até bem pouco tempo eram lidas quase que exclusivamente pelo viés teológico. Hildegarda de Bingen, Marguerite Porete, Catarina de Sena, Teresa d'Ávila, entre tantas outras intelectuais, apresentam em seus textos uma riqueza que muitas vezes permanece silenciada pelos sistemas literários. Como observa Luciana Deplagne, em apresentação à obra *As Intelectuais da Idade Média* (2015),

É comum escutarmos em sala de aula “Havia escritoras na Idade Média?”. Questionamento natural diante da ausência generalizada da produção feminina em antologias, livros didáticos, nas diversas grades curriculares de ensino. Diante desse silêncio, faz-se necessário identificar os mecanismos de apagamento da autoria feminina e resgatar as vozes impressas dessas intelectuais da Idade Média. (DEPLAGNE, 2015, p.8)

A resposta a essa pergunta vem sendo esboçada através das pesquisas e estudos realizados por muitas/os estudiosas/os que se debruçam cada vez mais sobre a questão da literatura de autoria feminina medieval e buscam, dessa forma, reverter esse cenário de aparente silêncio acerca das intelectuais medievais. Juliana de Norwich e Margery Kempe foram também, de certa forma, durante um bom tempo, restritas à leitura exclusivamente teológica, o que as deixou de fora do cânone da literatura inglesa.

A única obra atribuída à mística de Norwich, *A Revelation of Love*, foi escrita entre 1373 e 1395. Pautada na experiência pessoal, a obra de Juliana constitui o mais antigo escrito de autoria feminina em língua inglesa. Escrevendo em inglês medieval (*Middle English*) e não em latim, como era comum às religiosas católicas do século XIV, Juliana de Norwich, em seu texto *A Revelation of Love* (também conhecido por *Shewings*), de 1373,

apresenta as visões que teve da divindade, durante a recuperação de uma séria doença que a teria deixado entre a vida e a morte por “três dias e três noites”.

Revelation possui duas versões popularmente chamadas de Texto Curto (*Short Text*), escrito logo após as visões, e o Texto Longo (*Long Text*), uma ampliação do primeiro, feita depois de vinte anos de reflexão sobre as suas visões. Os manuscritos da obra, conhecidos atualmente, seriam o *Sloane Manuscript* da British Library (c.1650) e o *Paris Manuscript* da Bibliothèqe Nationale (c. 1500), ambos contendo a versão longa; um manuscrito contendo a versão curta também da Bristish Library (século XV); um do St. Joseph’s College (1650); o dos Westminster Archdiocesan Archives (séculos XV ou XVI) e a primeira versão impressa, o *Cressy Text*, de 1652.

O texto de Juliana surpreende por seu amplo diálogo teológico e a utilização de metáforas inusitadas para se referir a Jesus. Na realidade, a religiosa é bastante conhecida pelo seu conceito de “maternidade de Deus”, o que não era exclusividade dela², mas que nos surpreende a profundidade com a qual a autora lida com a temática, visto que a ligação ontológica da sabedoria com a maternidade em Jesus é fundante na teologia da mística inglesa: “A imagem de Cristo como Mãe não é simplesmente uma única visão, mas recapitula toda a relação, no amor divino, entre a humanidade e Deus, que se desenvolve através das Revelações de Juliana.” (FLORES, 2013, p.77) Essa imagem maternal de Cristo constitui, portanto um “símbolo” da salvação para Juliana de Norwich:

E assim Jesus é a nossa verdadeira Mãe quanto à natureza por nossa primeira criação, e é nossa verdadeira Mãe quanto à graça por sua assunção de nossa natureza criada. [...] A mãe amamenta seus filhos com seu leite, mas nossa preciosa Mãe Jesus pode nos alimentar consigo mesmo, e o faz muito cortesmente e ternamente com o santo sacramento, que é o alimento da vida verdadeira. (Tradução minha)³

A partir desse aspecto eminentemente feminino da perspectiva teológica da autora, os estudos de gênero irão investigar e analisar seu texto como produtor de uma possível conceituação *gendrada* da divindade cristã. Obviamente, texto da autora traz outros elementos que a inserem dentro da tradição literária inglesa medieval e que a colocam como uma pioneira nos escritos de autoria feminina em língua inglesa ao lado de sua conterrânea Margery Kempe.

² Segundo Flores (2013), na Bíblia podemos perceber vários trechos que não necessariamente se utilizam da palavra “mãe”, mas que “serão utilizados para a confecção e trama argumentativa de Juliana.” (p.55) O referido estudioso também destaca já na Idade Média a utilização, por parte dos religiosos cistercienses, principalmente por Bernardo de Claraval, de vocábulos relacionados à maternidade como: “seio”, “amamentar”, “leite” e que, de acordo também com outra estudiosa que dedicou toda uma pesquisa sobre o tema “Jesus como Mãe”, Caroline Walker Bynum, teria uma função de transmitir maior afetividade e proximidade na relação Deus – Ser Humano. (Cf. BYNUM, Caroline Walker. *Jesus as Mother: Studies on High Spirituality of the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1982)

³ “And thus is Jhesu oure very Moder in kynd of oure furst makyng and he is oure very furst Moder in grace by takyng of oure kynde made. [...]The moder may geve her chylde hyr mylke, but oure precyous Moder Jhesu, he may fede us with hym selfe and doth full curtesly and full tendyrly with the blessyd sacrament that is precyous fode of very lyfe.” (In: BAKER, 2005, p. 93-4)

Nascida em aproximadamente 1373 em King's Lynn, na cidade inglesa de Norfolk, filha de uma família abastada de classe média, Margery Kempe casou aos vinte anos e relata que teve uma visão de Cristo durante uma crise após o parto de seu primeiro filho. Depois de muitos fracassos como negociante, diz que teve visões e se sentiu chamada para uma vida espiritual. Aos quarenta anos de idade, depois de ter tido quatorze filhos, persuadiu o marido a tomar os votos de castidade e embarcou numa vida agitada de peregrinações pela Inglaterra, Europa, Terra Santa, visitando personalidades religiosas de seu tempo, incluindo a própria Juliana de Norwich, em busca de aconselhamento de místicos e reclusos.

Considerada uma figura controversa, de acordo com B. A. Windeatt (1994, p. 3), “[...] sua devoção se expressava caracteristicamente em pranto alto e gritos, que frequentemente dividia os sacerdotes, congregações e peregrinos em amigos ou inimigos, deixando-a muitas vezes em risco de ser queimada na fogueira como herética” (Tradução minha).⁴Tais situações não a impediram de ser considerada uma das maiores vozes místicas cristãs inglesas.

The Book of Margery Kempe é considerada a mais antiga autobiografia em língua inglesa. Foi considerada perdida por séculos até 1934, quando foi redescoberta em um manuscrito do século XV. Temos aí a voz de uma mulher inglesa medieval de caráter inesquecível, coragem inegável e experiências sem igual:

Então ela teve três anos de grande dificuldade com tentações, que ela suportou o mais humildemente que ela pôde, agradecendo a nosso Senhor por todas as suas dádivas, ela ficou alegre quando era reprovada, desprezada e ridicularizada pelo amor de nosso Senhor e muito mais alegre do que estava antes entre as dignidades deste mundo. [...] E essa criatura teve contrição e grande compunção, com muitas lágrimas e muitos soluços sonoros e violentos, por seus pecados e sua maldade para com seu criador. Ela refletiu sobre sua maldade desde sua infância, quando nosso Senhor colocou isso em seu pensamento muitas vezes. (Tradução minha)⁵

Kempe relata nessa passagem uma de suas muitas reflexões acerca da divindade. Trata-se então, de um relato de suas memórias, de sua experiência com a divindade, no qual o foco é justamente essa vivência que transcende a palavra escrita, mas que se apresenta como urgente em seu registro: “A memória de Margery exclui quase tudo que não seja o que ela vê como o lado espiritualmente significante da vida.” (WINDEATT, 1994, p.13) (Tradução minha)⁶Percebe-se, bem como nos escritos de Juliana, um conhecimento das escrituras, denotando certo grau de instrução, o que contradiz as afirmativas, muitas vezes asseveradas pelas duas autoras, de serem “unlyttered”, ou seja, “iletradas”. Na verdade, podemos inferir que tanto Juliana quanto Margery tinham plena consciência dos limites

⁴ “[...] her devotion characteristically expressed itself in loud weeping and cries, which often divided priests, congregations and fellow pilgrims into friends or enemies, and she was several times in danger of being burnt at the stake as a heretic.”

⁵ “Then she had three years of great difficulty with temptations, which she bore as meekly as she could, thanking our Lord for all his gifts, and she was as merry when she was reprovved, scorned or ridiculed for our Lord's love, and much more merry than she was before amongst the dignities of this world. [...] And this creature had contrition and great compunction, with penitiful tears and much loud and violent sobbing, for her sins and for her unkindness towards her maker. She reflected on her unkindness since her childhood, as our Lord would put it into her mind, very many times.” (KEMPE, 1994, p.47-8)

⁶ “Margery's memory excludes almost everything but what she sees as the soiritually significant side os life.”

impostos às mulheres que ousavam enveredar pela narrativa da experiência pessoal, mesmo que de uma experiência religiosa, em plena Idade Média. A própria Margery, como observado por Windeatt anteriormente, fora muitas vezes ameaçada de ir para a fogueira por conta de expressar sua vivência com a divindade. Quanto a Juliana, sabe-se que a versão final de seu texto fora reelaborada vinte anos depois da experiência com as revelações. Paradoxalmente, sabemos que o meio religioso de certa forma incentivava essas narrativas por parte de suas autoras. Uma forma de vigilância por parte da Igreja Católica? Poderíamos nos perguntar. Vigilância ou não, o fato é não se tratam apenas de meros relatos de experiências, o que por si só já despertaria interesse por se tratarem de memórias de mulheres numa época bastante misógina, mas de narrativas que adquirem matizes literários, ou seja, que se utilizam de uma linguagem literariamente elaborada.

As duas autoras são contemporâneas e, portanto, podemos pensar sobre como seriam suas vidas, como seriam suas experiências enquanto mulheres na Inglaterra medieval e como teriam sido recebidos os relatos de suas visões. Como observa Karine Simoni, em artigo que trata da autora Trotula de Ruggiero (séc. IX), também uma intelectual que teria deixado grandes contribuições para a medicina medieval,

[...] para compreender os papéis, as experiências e a influência das mulheres na sociedade medieval, é preciso, antes de tudo, avaliar e questionar as fontes, na maioria escritas por homens impregnados de uma visão de mundo masculina e misógina, que fornecia os modelos de comportamento a serem seguidos ou serem condenados, e atribuía às mulheres a faceta de Maria ou Eva, santa ou pecadora. (2015, p.14)

Esse risco se faz presente ao compreendermos que as obras das duas autoras foram registradas nos manuscritos por escribas. Mesmo assim, observamos que ambas conseguem, através de certos artifícios, como o de se apresentarem como “iletradas”, burlar uma possível censura e deixarem a marca de sua originalidade em seus escritos.

A busca de uma tradição de autoria feminina inglesa medieval é apresentada então através da presença das duas autoras e de suas obras, e pode ser percebida através do encontro das duas místicas relatado por Margery Kempe no capítulo 18 de seu *Book*:

E então nosso Senhor ordenou que ela fosse ao encontro de uma ancoreta na mesma cidade que era chamada Dama Juliana. E assim ela fez e contou para ela sobre a graça que Deus colocou em sua alma, compunção, contrição, doçura e devoção com santa meditação e alta contemplação e muitas conversas e discursos santos que o Senhor falara a sua alma, e também muitas revelações maravilhosas, que ela descreveu à ancoreta para descobrir se havia algo errado nelas, pois ela era experiente em tais coisas e poderia dar um bom conselho.⁷ (Tradução minha)

⁷ “And so she did, and told her about the grace, that God had put into her soul, compunction, contrition, sweetness and devotion, compassion with holy meditation and high contemplation, and very many holy speeches and converse that our Lord spoke to her soul, and also many wonderful revelations, which she described to the anchoress to find out if there were any deception in them, for she was expert in such things and could give good advice. And then she was commanded by our Lord to go to an anchoress in the same city who was called Dame Julian.” (KEMPE, 1994, p. 77)

Nessa passagem, temos Kempe em suas incessantes andanças em busca de conselho e consolo espiritual. Ao encontrar Juliana, podemos perceber sua grande admiração pela mística de Norwich e seu apreço por seus ensinamentos. A sororidade que se estabelece entre as duas nos traz mais uma vez ao pensamento a importância dessas místicas no trabalho pioneiro de construção do cânone literário inglês medieval.

Cânone e literatura de autoria feminina

O termo “cânone”, do grego “kanon” (espécie de vara usada para medir), é bastante usado quando desejamos nos referir a leis, normas ou padrões. Na teologia cristã, os textos canônicos se referem às obras cristãs que deveriam ser preservadas de acordo com os interesses de uma determinada instituição, no caso aqui da Igreja nascente. Ou seja, a questão do cânone envolve um princípio de exclusão e de seleção e, portanto, é algo não se desvincula da questão do poder.

Quem seleciona e exclui possui autoridade para fazê-lo e um interesse a privilegiar. Com a literatura não é diferente. Segundo Roberto Reis, o conceito corrente de cânone significa “[...] um perene e exemplar conjunto de obras - os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres -, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta ‘humanidade’ é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é inestimável.” (1992, p.70). Perguntamo-nos então: quais os critérios para efetuar tal seleção/exclusão?

De acordo com Nancy B. Warren (2007), em 1986, a obra de Kempe, *The Book of Margery Kempe*, seria incluída na prestigiosa *The Norton Anthology of British Literature*, e os excertos da *Revelation* de Juliana de Norwich seriam incluídos na edição da mesma antologia de 1993, marcando assim a entrada das duas autoras no cânone literário medieval inglês. Seria a inclusão, depois de quase quatro séculos, numa famosa antologia da literatura inglesa, um dos critérios possíveis para termos as obras das duas autoras medievais reconhecidas como canônicas? Mas porque não antes? É por meio desses questionamentos que percebemos que a própria noção do que constitui literatura tem um fundamento fortemente ideológico. Segundo Reis (1992, p.67),

[...] a linguagem hierarquiza e engendra em seu bojo mecanismos de poder, na medida em que ela articula e está articulada pelas significações forjadas no seio de dada cultura, no interior da qual, como ficou dito, as ideologias estão operando para garantir a dominação social.

Por trás da noção de literatura existe, implicitamente, a noção de poder, pois, como observa ainda Reis, para se utilizar o conceito de “cânone” é “importante ter em mente este horizonte, pois o que se pretende ao se questionar o processo de canonização de obras literárias é, em última instância, colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes.” (1992, p.68).

Reis ainda ressalta que “a leitura estará condicionada pelo estatuto de classe, pelo ‘gosto’, pelo lugar ocupado pelo leitor no tecido social e num dado momento histórico.” (1992, p. 68). A crítica feminista terá um papel fundamental na revisão do cânone literário.

Ao propor a releitura e o resgate de muitas autoras consideradas esquecidas, a crítica feminista questiona o absolutismo do cânone nas literaturas ocidentais:

A crítica feminista, surgida por volta de 1970 no contexto do feminismo, fez emergir uma tradição literária feminina até então ignorada pela história da literatura. Tomando como elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença, muitos historiadores literários começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura. (ZOLIN, 2009, p.328)

O cânone literário ocidental, em sua grande maioria, constituído por autores europeus, brancos, passa a ser contestado através dos estudos de gênero e da crítica feminista:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. (ZOLIN, 2009, p. 328)

Voltamos à pergunta feita anteriormente sobre a inclusão das duas autoras no cânone literário inglês. Temos dois desafios: primeiro o fato dos textos serem vinculados a uma tradição religiosa, no caso a católica, e segundo, terem sido produzidos por mulheres.

O primeiro poderia ser traduzido pelo fato de muitas vezes a crítica literária desprezar textos religiosos como não sendo literatura. Reis observa que o que constituiu muitas vezes uma obra como sendo literária foi o fato de seus leitores ou críticos o viram como tal. Vista dessa forma, “[...] a literatura se converte numa forma de práxis discursiva e social, *não apenas representado mas também criando a realidade.*” (1992, p.72) (Grifos meus). Observe-se que, ao serem inseridas num contexto de uma antologia de textos literários, essas autoras passam a ser consideradas canônicas.

O fato de serem mulheres que produziram textos literários numa época profundamente misógina, também contribuiu para que não fossem vistas enquanto canônicas. Se pensarmos num escritor como John Donne, do século XVII, também escrevendo dentro de uma temática religiosa, já desde o início do século XX vem sendo considerado canônico por conta de um artigo escrito por T.S. Eliot acerca dos poetas metafísicos ingleses.

Assim, percebemos que tanto os leitores, quanto a crítica literária e a academia constroem e desconstroem cânone literário de uma determinada literatura. Os apontamentos da crítica feminista, por meio da revisão e desconstrução do cânone, contribuem amplamente para essa releitura e, dessa forma, permitir que escritos de autoras como Juliana de Norwich e Margery Kempe possam ser relidos e analisados dentro do âmbito da crítica literária e dos estudos de gênero.

Considerações finais

Como pudemos observar, as obras das duas autoras inglesas suscitaram e ainda suscitam até hoje discussões acerca da inserção de obras místicas no cânone da literatura inglesa. Os escritos de Juliana de Norwich e de Margery Kempe rompem com os padrões de escrita do período ao utilizarem outra linguagem como meio de relato: uma linguagem que, mesmo implicitamente, fala de suas experiências *enquanto mulheres* que vivenciam o contato com o divino. A crítica feminista, através do resgate e do revisionismo do cânone literário ocidental, proporciona a pesquisa e a releitura dos textos dessas autoras.

REFERÊNCIAS

BAKER, Denise N. (Ed.). *The Showings of Julian of Norwich*. (A Norton Critical Edition). New York: W.W. Norton & Company, 2005.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed.. Maringá: Eduem, 2009.

BYNUM, Caroline Walker. *Jesus as Mother: Studies on High Spirituality of the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1982.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. (Org.). *As intelectuais da Idade Média*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.


FLORES, Josué Soares. *Maternidade de Deus em Juliana de Norwich*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.

KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*. (Trad. De B.A. Windeatt). London: Penguin Books, 1994.

REIS, Roberto. “Cânon”. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica: Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, p.65-92.

TARVERS, Josephine K. . “The Alleged Illiteracy of Margery Kempe: A Reconsideration of the Evidence.” In: *Medieval Perspectives*, XI (1996). Disponível em: <http://faculty.winthrop.edu/kosterj/scholarly/allegedilliteracy.pdf>. Acesso em 24 Ago. 2016.

TROCH, Lieve. “Mística Feminina na Idade Média: historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais.” In: Revista **Graphos**. Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB. Volume 15, no.1, 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/16324/9352>. Acesso em 5 de junho de 2015.



YATES, Julian. “Mystic Self: Margery Kempe and the Mirror of Narrative”. In: **Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies**, 26(1), 1995. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/2g27r8vk>. Acesso 13 Set 2016.



A POESIA FEMININA DE ANA PAULA TAVARES

Francisco Brunno Carvalho REIS¹ (UESPI)

RESUMO

No século XX, houve o movimento de emancipação, em várias partes do mundo, de culturas que foram exploradas pelo poder das grandes potências europeias. Esse acontecimento acarretou o início do processo de descolonização do continente africano. Esse período histórico é concebido como pós colonialismo, em que emergem as literaturas nascidas nesse tempo, estas, por sua vez, frisam e externam os sentimentos das populações colonizadas. É nesse contexto que se tem a poesia de Ana Paula Tavares, escritora angolana que tem se destacado pelas suas produções literárias de cunho feminino e poético. O objeto de análise da referida poetisa são duas poesias, *Amargos como frutos* e *As Margens*, de seu livro, *Dizes-me coisas amargas como frutos*, que se tem como objetivo de analisar como se apresenta o ser feminino na sua poesia específica. Dessa forma, objetiva-se, com esta análise, investigar de que maneira a figura feminina é representada nas poesias. Tem-se, também, como seguinte problema saber de que forma a mulher é representada na poesia tavariana. Como referencial teórico, tem-se Spivak (2010), Boudieu (2009), Beavouir (1970). Teve como resultado que a escrita da poetisa contempla as características da crítica feminista em seus poemas na representação feminina de sua escrita

Palavras-Chave: Descolonização, Poesia, Feminino, Emancipação.

ABSTRACT

In the twentieth century, there was the emancipation movement, in a various parts of the world, of cultures that have been exhumed by power of the great European powers. This event marked the beginning of the African continent. Thus, historical period is conceived as post colonialism, in which the literatures born at that time emerge, which, in turn, emphasize and express the feelings of colonized populations. Is this context that one has the poetry of Ana Paula Tavares, Angolan writer who has stood out for is literary productions of feminine and poetic character. Thus, it is objectified with this analysis to investigate how the female figure is represented in tavian poetry. As a theoretical reference, we have Spivak (2010), Bourdieu (2009), Beavouir (1970). It turned out that poet's writing contemplates the characteristics of feminist criticism in her poems in the feminine representation of her writing.

Keywords: Decolonization, Poetry, Feminine, Emancipation

INTRODUÇÃO

A literatura de autoria feminina nasce no século XX com a finalidade de exportar os padrões tradicionais estabelecidos para a mulher na sociedade tradicional. Ela busca uma nova configuração acerca dos novos rumos tomados pela figura feminina, sobretudo a angolana. (ZINANI: 2015)

Por coincidência ou não, a suposta literatura tem, como paralelo, as descolonizações africanas, sobretudo a angolana, na presença, específica, de Ana Paula Tavares. Isso porque

¹ Mestrando em Literatura pela Universidade Estadual do Piauí. Atualmente desenvolve projetos na área de estudos de memória, mais especificamente, da escritora piauiense Luíza Amélia de Queiróz, no seu livro, *Flores Incultas* (1975). (f.brunno20@hotmail.com)

com o processo de descolonização africano, as literaturas que emergiram nesse contexto, se manifestaram contra o poder opressor, não só masculino, mas, sobretudo, europeu.

Dessa forma, a literatura escrita por mulheres da África, sobretudo angolana, além de lutar contra o poder opressor das potências colonialistas, ela, no que se toca à literatura de autoria feminina, busca questionar os padrões dos poderes canônicos sexistas. Assim, segundo Bonnici (2009) comenta que a literatura de autoria feminina africana possui uma via dupla de descolonização.

É com base nesses pressupostos que este trabalho dar-se-á ênfase à teoria pós-colonialista e à teoria feminista, ambas abordadas no livro de poesias de Ana Paula Tavares, *Dizes-me coisas amargas como frutos*. Busca-se, sobremaneira a representação da figura feminina nas poesias tavianas, bem como a aliança dela com as teorias com o intuito de investigar como se dá o processo de representação feminina.

Para tanto, o artigo está assim dividido: no primeiro capítulo ter-se-á uma abordagem sobre as características e as principais nuances da literatura de autoria feminina, um esboço histórico. No segundo subtópico, haverá a discussão sobre as teorizações do pós-colonialismo na poesia de Ana Paula Tavares.

No último capítulo, obter-se-á a análise de três poesias da escritora estudada, elencando as abordagens tanto feministas como pós-coloniais na escrita da poetisa. Uma vez que a mesma pertence à Angola, cujo país principiou sua emancipação no século XX, muito tardiamente, do domínio do poder das grandes potências europeias. A literatura desse país é pautada na luta em todas as esferas, político, social, cultural contra as potências que se instalaram em Angola, e lá deixaram rastros e suas cicatrizes, numa terra onde o povo clama por sede de reconhecimento, principalmente, literária.

A Crítica de vocação: a literatura histórica e de resgate

Os enlaces feitos desde épocas remotas por homens cujo principal objetivo era reduzir as mulheres a serem donas de casas e privarem as mesmas das funções sociais e coletivas, contribuíram para que elas, de uma forma geral, ficassem relegadas aos domínios do saber. Quase não escreviam, e as que praticavam tal ação, eram tratadas de forma indiferente ou não se tinha o devido valor a seus escritos.

Sobre esse tema, afirma Zollin (2015);

Para ter assegurado o direito de falar, enquanto o outro é silenciado, o sujeito que fala se investe de um poder advindo do lugar que ocupa na sociedade, delimitado em função de sua classe, de sua raça e, entre outros referentes, de seu gênero, os quais o definem como o paradigma do discurso proferido. Historicamente, esse sujeito imbuído do direito de falar é de classe média-alta, branco, e pertencente ao sexo masculino. (ZOLLIN, 2015, p. 106)

Configura-se que a sociedade é dividida em partes, denominadas classes, e estas, vão se articular como forma de poder. É o que aconteceu no passado, os homens queriam manter sua hegemonia como detentores de todo o saber e força, quando se surgia uma

ameaça, ele tratava logo de inibi-la. Essa forma de jogo de poder, específica, predominou por um longo período de tempo, e a voz feminina, na maioria das vezes, foi silenciada bem como seus escritos.

Com esses acontecimentos, a crítica feminista tem como um de seus aportes fazer a redescoberta de escritoras que ficaram por muito tempo despercebidas, pois não tinham como produzir e encontravam a barreira machista da sociedade. Zinani (2015). Alguns pensamentos da época eram tão fortes que chegavam a afirmar que as mulheres já nasciam predestinadas a tais funções. E que estavam a serviço de Deus. Este pensamento era pregado pela Igreja Católica, principalmente, por seus fiéis².

Pode vislumbrar, a exemplo desse assunto, a poesia da escritora parnaibana Luísa Amélia em que, por estar em uma sociedade marcada pela hegemonia do poder opressor, ela escreve suas poesias, mesmo sendo uma mulher que o meio no qual vivia já tinha imposto o que a escritora deveria fazer.

Ao praticar a arte da escrita, mais especificamente da poesia, Ana Paula Tavares questiona-se sobre os padrões existentes na sua sociedade, o porquê de as mulheres não alcançarem a sua autonomia e, por isso, estarem sempre destinadas aos desmandos do poder opressor. Esse ponto é crucial e muito debatido nas suas produções poéticas dela.

Das Interpolações ao Renascer: resquícios do colonialismo

No início do século XX, houve o despontar das literaturas pós-coloniais, sobretudo a de matriz feminista africana. Elas nascem do contexto do processo de descolonização das ex-colônias que se mantiveram reféns do poder das grandes potências imperialistas europeias.

A partir daqui a literatura de autoria feminina torna legítima o papel das obras reconhecidas por mulheres daquele país, sobretudo de Angola, mais especificamente, da escritora angolana Ana Paula Tavares cujo principal tema de sua escrita poética é a supressão das vozes femininas, tanto no contexto colonial, pelo poder patriarcal, bem como quando elas estavam sob o poder das nações imperialistas.

Assim afirma Bhabha (1998):

Se o jargão de nossos tempos – pós- modernidade, pós -colonialidade, pós-feminismo - tern algum significado, este não está no uso popular do "pós" para indicar sequencialidade - feminismo *posterior*- ou polaridade - *antimodernismo*. Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e excêntrico de experiência e aquisição de poder. (BHABHA, 1998, p. 23)

² Em Perrot (2007), afirma-se que São Jerônimo, um dos discípulos da Igreja, afirmava que as mulheres não tinham saída, elas estavam predestinadas ao lar, às suas funções domésticas, fora do espaço. E cita ainda, de forma constrangedora (grifo nosso), que as bruxas, na época da Idade Média, foram alcunhadas de tal aceção por terem o domínio do saber e da ciência, o que era até então reservado ao poder patriarcal. Este com medo de as bruxas alcançarem repercussões grandiosas, no tocante à aquisição de conhecimento, persegui-as.

O que se reflete é a continuidade das ideologias anti-patriarcais cuja revelação está em transcender a elevação das literaturas femininas que se encontram em processo de reorganização e de perpetuação de seus valores em busca de autor-afirmar frente aos poderes do colonizador. Sobretudo, buscando um revisionismo crítico feminista no que se toca à literatura negra, e mais ainda, a feminista³.

Assim como os países africanos, Angola, foi colônia por muito tempo sendo emancipada no século XX, mas as influências e cicatrizes de seus dominadores deixaram marcas profundas em sua literatura. O que resplandece, nas identidades das escritoras feministas em que as mesmas fazem alusão, é a opressão aos seus sofrimentos enquanto civilizações dominadas.

Eis que Hall (2003) comenta que as identidades:

Assim, cada um nos situa como atores sociais e como membros de um grupo social em uma relação particular com o processo e prescreve para nos certas identidades sociais. Em outras palavras, as categorias ideológicas em uso *nos posicionam* em relação ao relato do processo conforme este e retratado no discurso. (HALL, 2003, p. 285)

Uma das raças das mulheres angolanas, colonizadas, exploradas durante séculos não se é de estranhar que as mesmas, em seus escritos, façam menção à tais casos o que, na verdade, trataria de suas próprias histórias. O que permite dizer que suas identidades estão impregnadas desses resquícios, uma vez que ao se falar de suas próprias identidades, culturas, etc.; as mulheres escritoras não deixam de ter resquícios dominantes pois as influências dos mesmos de uma forma ou de outra ainda podem permanecer nas na sua escrita o que a torna híbrida⁴.

As mulheres buscam a reinterpretação das suas identidades bem como a configuração dos discursos do opressor para que se possa diminuir o poder do grupo hegemônico. As escritoras angolanas introduzem é um novo discurso para que elas possam poder ter seus papéis revitalizados no contexto dos quais fazem parte.

O que se pode ver é que existe uma simbiose, uma espécie de união de forças, entre as duas correntes teóricas unidas, feminismo e pós- colonialismo, em uma luta contra o poderoso pensamento ocidental entre as duas formas supracitadas. (BONNICI:2009)

Configura-se a poesia de Ana Paula que, com seus escritos, insere-se nos padrões ditos feministas e coloniais, uma vez que a mesma se encontra em uma zona que sua poesia reflete questões ligadas à mulher inserida nesse contexto cultural africano.

³ O sentido feminista, na literatura de autoria feminina, vale-se, semanticamente, como referência, a uma luta engajada política cujo intuito é combater, formalmente, o patriarcalismo. Existe, ainda a aceção de feminino, no que se toca à ser derivado de feminino, atribuições destinadas às mulheres sem, necessariamente, está destinada à luta política contra o poder dominante. Nesta pesquisa, foi-se usado o primeiro termo em virtude de ressaltar o engajamento político e feminista das mulheres tanto ao poder opressor como ao poder imperialista

⁴ As literaturas africanas de língua portuguesa, mais extensamente à angolana, no que se toca às características da mesma, devido ao forte poder do colonizador, aquelas não conseguem se desprender do mesmo por estado completo o que lhes proporciona um caráter duplo, híbrido. Pois ao se fazer literatura africana, ainda há impregnações de escritos e ideias coloniais.

A Escrita Poética Tavariana: interpretação colonial feminista

A escrita de Ana Paula Tavares traz em si marcas de um eu-lírico tipicamente feminino que tenta externar os anseios de uma mulher duplamente colonizada. No livro, em análise, percebe-se tal fato através da representação feminina da voz que enuncia no poema.⁵ A produção literária tavariana reflete as searas de uma angola assolada pelas lutas e fragilidades de seu povo, inclusive, na condição da mulher na situação na qual a mesma se encontrava. Sobre a mulher e suas nuances na escrita do livro *Dizes-me coisas amargas como frutos*, Tavares (2001) discorre:

Onde deixaste tua voz
Macia de capim e veludo
Semeada de estrelas
(TAVARES, 2001, p. 9)

Percebe-se que voz que fala manifesta sua impossibilidade de falar, que precisa externar a situação na qual está vivendo. A ponto do eu-lírico perguntar em que lugar se encontra a voz que não ouve. Essa descrição pode ser a analogia ao silenciamento feminino das mulheres que estavam impossibilitadas de expressarem-se nas situações vividas. Ainda, no poema, há rastros de traços tipicamente campestres, o que sugere a presença da figura feminina nos ambientes rurais, isto é, destinada a funções domésticas.

Sobre o feminismo em países descolonizados, afirma Bhabha (1998):

Ao tornar visível o esquecimento do momento “estranho” na sociedade civil, o feminismo especifica a natureza patriarcal, baseada na divisão dos gêneros, da sociedade civil e perturba a simetria entre o público e o privado, que é agora obscurecida, ou entranhadamente duplicada, pela diferença de gênero que não se distribui de forma organizada entre o privado e o público, mas se torna perturbadoramente suplementar a eles.” (BHABHA, 1998, p. 31)

As antigas dicotomias são caídas por terra no feminismo, uma vez que o mesmo engessa, na nova sociedade, o papel a desempenhar a mulher que nasce nas suas discussões. As estruturas patriarcais, tidas como imutáveis e peremptórias, são questionadas, cabendo à mulher o poder de se ressignificar na sociedade africana buscando seu lugar em que a mesma possa ocupar.

Em, *Dizes-me coisas amargas como frutos*, nota-se na poesia uma ligação da palavra à música, à oralidade. Isso porque, nas sociedades africanas, a característica primordial da língua é a fala, a oralidade. Esse fato externou na produção crítica de seus escritores, o que fazem literatura tipicamente oral. (MAFALDA: 2013)

⁵ Não é à toa que o nome do livro se chama *Amargos como Frutos*, subtende-se a analogia feita do adjetivo qualificativo dos frutos às mulheres, uma vez que as mesmas, da maneira como viviam, tornaram-se amargas, infelizes. Aqui, v[^]-se essa metáfora dos frutos às mulheres.

Ao se ler os poemas do livro em questão, nota-se o tom oral das poesias de Tavares, sendo esse fato recorrente na produção literária da escritora, pois a literatura africana, de forma geral, possui marca predominante a oralidade, pois o que é transposto na literatura é a formação linguística da poetisa. Os indivíduos africanos têm o hábito de se falar, cantar de forma espontânea, aleatória, o que lhes confere uma escrita cuja cadência é melódica. (MAFALDA:2014)

As formas como a mulher estar sendo metaforizada em *Dizes coisas amargas como frutos*, evidencia o caráter da figura feminina marcada pelas cicatrizes do processo de colonização que a mesma vivenciou. A mulher africana, ainda, sobre os efeitos da dominação do patriarcalismo em uma sociedade marcada pela perpetuação das heranças de um passado opressor e, colonial, ao mesmo tempo.

A respeito desse aspecto, Tavares (2001):

Respira mansa a superfície do lago
Silêncio e lágrimas pesam-lhe as margens

Uma mulher quieta
Enche as mãos de sangue
Cortando o azul
Da superfície de vidro
(TAVARES, 2001, p. 20)

O léxico é carregado de metáforas que simbolizam trejeitos de uma mulher carregada pela adversidade de que a mesma faz parte. Pode-se ver que a voz que fala no poema está chorando, por algo que tenha lhe deixado machucada, triste. Vislumbra-se, pela atmosfera descrita pelo eu-lírico, que o ambiente está carregado de uma áurea negativa, tudo caminha para o silêncio, para a situação da figura feminina que sofre. É permitido dizer tais cenários através de elementos da própria voz do eu-lírico, tais como lágrimas, silêncio e sangue. O que se pode ver que a voz do poema se encontra gravemente doente, ou presenciou uma cena da qual não gostou.

A literatura de *Dizes-me coisas amargas como frutos*, elenca o que se chama a reescrita e releitura literárias. Visualiza que a mulher em questão se posiciona e representa aquela personagem de sua época história, de seu contexto pós-colonial. a literatura africana é marcada pela tentativa de seus escritores para como rompimento da forma de se ver o colonizado sobre o colonizador. (BONNICI:2005)

Isto é, as potências imperialistas descreviam e argumentavam, nas obras literárias, da forma como lhes apraziam, no tocante a conceituar e caracterizar o colonizado. Surge, agora, uma nova forma de se ver tal indivíduo, refletindo sua condição no contexto no qual o mesmo está inserido.

Como por exemplo, ainda neste verso:

Amado, onde perdeste tua língua de metal
A dos sinais e do provérbio
Com o meu nome inscrito

(TAVARES, 2001, p.8)

Configura-se o modo como a voz que fala⁶ se dirige a seu amante em tom e luto, uma vez que o mesmo chega de algum local com sua “língua de metal” perdida, arrancada. O que pode-se vislumbrar que ele perdeu uma possível batalha, uma vez que língua pode representar uma nação e um povo. Ou foram as potências que impuseram suas leis e tradições para o povo colonizado. Corrobora-se, na poesia o papel da reescrita na fala da mulher que estar sujeita ao seu marido e este luta contra o domínio das grandes potências imperialistas.

A personagem feminina de Ana Paula Tavares está insatisfeita e refém das cadeias sociais rígidas que são manifestadas contra ela. Elementos como sangue, barbárie, etc.; são muito utilizados na sua escrita para enfatizar a vivência dela em um meio tradicional. Assim, Spivak (2010) comenta:

Parece óbvio para alguns de nós que esta mulher não emancipada, no espaço descolonizado, estando, duplamente deslocada nele, é o veículo apropriado para a crítica de uma pura e simples análise de classes. Separada do centro do feminismo, essa figura a figura de classe da mulher subalterna, é singular e solitária (2010, p. 191).

Percebe-se que a mulher tavariana intenta é reconhecer-se como ser autônomo e que se liberte dos padrões arcaicos, ainda, vigentes nas suas poesias. Ao ter-se contato com as poesias de *Dizes-me coisas amargas como frutos*, vislumbra-se essa inquietação no tocante à busca da preponderância da mulher dita negra. Essa mulher sofre pelas condições que são lhe impostas que, praticamente, não vê mais saída, ecoando no seu sofrimento (SPIVAK, S/D)⁷.

Outra questão caracterizada pela personagem feminina é a noção de corpo nas mulheres do livro em destaque. Elas, quando se remetem a termos corporais, invocam- os de forma forte, profunda, com cores flamejantes. Pode-se notar, essa descrição, na seguinte passagem da poesia:

Amado, por que voltas?
Com a morte nos olhos
E sem sandálias
Como se um outro te habitasse
Num tempo
Para além

⁶ Tendo-se em vista que o sujeito que enuncia se refere a seu “amado, ” sugere-se que o eu-lírico trata-se de um eu feminino, e como tal, far-se-á essas invocações nas análises.

⁷ Ainda, mencionando Spivak (2010), em seu livro, *Pode o subalterno falar?* A teórica mostra uma preocupação gigante com a questão da inserção da mulher colonizada no espaço da contemporaneidade. Isso porque a figura feminina, uma vez inserida neste espaço, precisa buscar seu espaço em virtude das estruturas patriarcais existentes, pois a mulher contemporânea, sobretudo a colonizada, necessita ressignificar-se junto aos paradigmas da atualidade.

O tempo todo
(TAVARES, 2001, p. 9)

Vislumbra-se que a voz feminina, refere-se, ao amado, através das situações corporais de que ele está carregado agora. Estende, pode-se visualizar dessa maneira, à própria mulher, uma vez que seu marido, chega e ela precisa de cuidar dele, afim de que o mesmo melhore.

Essas interpolações colocam as mulheres em uma situação colonial de lutas, de batalhas, uma vez que elas estão enraizadas geograficamente e culturalmente impregnadas de resquícios patriarcais. Com isso, as literaturas que se pautam nessas premissas condizem à luta contra esses dogmas, a exemplo da literatura de autoria feminina.

Conclusão

O livro, *Dizes-me coisas amargas como frutos*, mais especificamente as duas poesias em análise, elencam a forma como a mulher angolana está representada nas poesias tavianas. No primeiro poema, *Amargos como frutos*, descritas as características de uma mulher duplamente colonizada em que seu amado chega com as marcas de sua colonização e ela conversa com ele.

Ainda, na mesma poesia, a mulher é retratada de maneira servil, subordinada ao poder masculino em uma clara demonstração quando da chegada deste no recinto familiar. Mostra-se que a personagem feminina, além de estar em um ambiente privado, o qual ela estava destinada, a figura feminina espera por seu marido, como em um ritual, obediente, fiel, preocupada com ele. Corrobora-se, claramente, a representação da mulher subordinada, sujeitada ao poder patriarcal.

Já, no outro poema, tavianiano, *E as margens*, a personagem feminina é representada como um ser fragilizado, ferido, por algum acontecimento. Tal fator é demonstrado pelos elementos da própria poesia que como sangue, vidros, lágrimas. Ela é metaforizada como um ser frágil, solitário que sempre está à mercê do poder patriarcal a qual pertence.


Confirma-se que as mulheres, das poesias configuradas, representam a mulher subordinada e dependente aos regimes vigentes a que as aprisionam tentativa de cumprimento de seus destinos, sofrer, ou, no caso das figuras femininas angolanas, serem culturalmente dominadas pelo poder europeu. E mais, servir aos seus maridos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 1ª reimpressão. Editora UFMG. Belo Horizonte, 1980.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Tradução [Adelaine La Guarda Resende... et al].- Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da



UNESCO no Brasil, 2003.

PERROT, Michelle. **Minha História de Mulheres** . [Tradução: Ângela M. S. Correa]. - São Paulo: Contexto, 2007.

SPIVAK, Gayatri Ghakravort. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulard de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais** . 2ª ed. Lisboa, 2013.

_____. **ORALIDADES E ESCRITAS nas Literaturas Africanas** . 2ª edição. Lisboa, 2014.

TAVARES, Ana Paula. **Dizes-me coisas amagas como frutos** . Editora Caminho da Poesia. Lisboa, 2001.

ZINANI, Cecil Albert. **Crítica Feminista: uma contribuição para a história da literatura**. Acesso em: 5 de jul. 2015.

ZOLIN, Lúcia Osama. **A Literatura de Autoria Feminina Brasileira no contexto da pós- modernidade** . Revista IPOTESI, Juiz de Fora, v. 13, n.2, p. 105-116. Acesso em: 15 de jul.



A NARRATIVA FEMININA NO RAP PIAUIENSE

Francisco Leandro Sousa SILVA (UESPI)¹

Stela Maria Viana Lima BRITO (UESPI)²

RESUMO

O *Rap* é caracterizado por narrativas que relatam os acontecimentos do cotidiano de uma comunidade, de um grupo, de uma cultura, de um povo, onde os sujeitos narradores, por meio de seus discursos, denunciam e protestam contra injustiças, preconceitos e discriminação por eles sofrida. Considerado como “a voz do excluído”, é fato que o *Rap* é formado em sua maioria por homens, esta é uma realidade em todo o Brasil e no cenário piauiense não é diferente. Mas existe uma parcela feminina que promove em suas narrativas um discurso baseado em suas experiências e vivências. Discriminadas não só por serem mulheres, mas por serem negras em sua maioria e residirem na periferia, elas reconheceram o “cenário *Rap*”, como ideal para também expor seus pontos de vista enquanto mulher, historicamente excluída. Este trabalho, portanto, visa identificar quem são as representantes femininas no *Rap* piauiense e quais temas são recorrentes em suas narrativas, por meio de entrevistas e observação das produções textuais orais e escritas dessas mulheres. A pesquisa é qualitativa e exploratória, baseada em aportes teóricos sobre gênero, feminismo, crítica feminista, cultura e *Rap*, analisando as narrativas femininas com base nos estudos de Rocha (2001), Balbino (2006), Zolin (2005), Zizani (2010), entre outros.

Palavras – chave: Gênero. Cultura. Rap. Narrativa feminina.

ABSTRACT

Rap is characterized by narratives that tell the events of the daily life of a community, a group, a culture, a people, where the narrator subjects, through their speeches, denounce and protest against injustices, prejudices and discrimination by them Suffered. Considered as "the voice of the excluded", it is a fact that Rap is formed mostly by men, this is a reality throughout Brazil and in the Piauí scenario it is no different. But there is a feminine part that promotes in their narratives a discourse based on their experiences and experiences. Discriminated not only because they are women, but because they are mostly black and reside on the periphery, they recognized the "Rap scenario" as an ideal to also expose their views as a historically excluded woman. This work, therefore, aims to identify who are the female representatives in Rap Piauiense and what themes are recurrent in their narratives, through interviews and observation of the oral and written textual productions of these women. The research is qualitative and exploratory, based on theoretical contributions on gender, feminism, feminist criticism, culture and rap, analyzing the feminine narratives based on the studies of Rocha (2001), Balbino (2006), Zolin (2005), Zizani (2010), among others.

Keywords: Gender. Culture. Rap. Female Narrative.

¹ Graduando em Licenciatura Plena em Letras Português, integrante do grupo de pesquisa INTERLIT e bolsista CNPQ do Programa de iniciação Científica, PIBIC, com o projeto **O papel do Rap na sala de aula: desenvolvimento da linguagem e do sujeito social** . E-mail: leandrosousaflp@hotmail.com

² Mestre em Teoria da Literatura (UFPE). Doutora em Linguística (UFPB). Professora adjunta da UESP. professora do Programa Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS). Coordenadora do Grupo de pesquisa INTERLIT. Coordenadora de Especialização em Estudos Linguísticos e Literários NEAD/UESPI. E-mail: stelavlb@gmail.com

INTRODUÇÃO

Ao desenvolver uma pesquisa sobre o *Rap* piauiense, para o Programa de Iniciação Científica (PIBIC), o presente pesquisador observou a pouca presença feminina nos eventos artísticos culturais, nos quais há a manifestação deste gênero. Fato que elencou algumas indagações, como: Por quais motivos a participação da mulher é menor do que a participação masculina? Quem são essas mulheres que, mesmo em minoria, atuam neste cenário que envolve o *Rap*? Do que tratam suas narrativas?

Estas questões norteadoras motivaram a pesquisa, de cunho bibliográfico e exploratório, havendo a preocupação na participação de eventos como o VII *Hip Hop Acontece*³. O evento tratou, por meio de debate, exatamente da participação da mulher no *Rap*. Na ocasião, foi colhido material audiovisual que, juntamente com algumas entrevistas realizadas com representantes do *Rap* piauiense e com a análise dos textos de autoria feminina, orais e escritos, formam o *corpus* deste trabalho, que objetiva identificar quem são as mulheres no *Rap* piauiense e quais os temas recorrentes em suas narrativas. Além de traçar uma breve história da situação da mulher na sociedade, apresentando considerações sobre feminismo, crítica feminista e sobre o *Rap*, buscar-se-á pontuar como o *Rap* contribui para a formação de um discurso feminino voltado para a defesa dos direitos e valores da mulher. A pesquisa baseia-se em teóricos como Rocha (2001), Balbino (2006), Zolin (2005), Zizani (2010), entre outros.

A conquista do espaço feminino na sociedade e a voz da mulher.

Ao longo do tempo, a mulher vem buscando seu espaço em meio à opressão sofrida, fruto de uma sociedade patriarcal, portanto, machista, em que o homem era o ser dominante e a mulher era encarregada apenas das obrigações do lar: cuidar da casa, dos filhos, em total submissão ao marido. Calada a sua voz através do poder e da violência masculina, tinha seu espaço de atuação restrito, como afirma Conforto (2010, p. 166): “A história das mulheres [...] é também a história do patriarcalismo e do mando masculino, calando a voz feminina através do poder e da violência, restringindo seus espaços de atuação.”. À mulher, cabia o espaço interno e privado, enquanto ao homem, os espaços externos e públicos.

Além disso, vários pensamentos se perpetuaram a respeito da relação homem e mulher, aquele visto como ser dominante e esta, como ser dominado, colocando a mulher em posição inferior ao homem, em que o corpo feminino é usado, conforme relata Xavier (2003, *apud* Santos 2010, p.119): “para justificar as desigualdades sociais [confinando as

³ O *Hip Hop* – do literal: pular mexendo os quadris - é um movimento juvenil surgido nos Estados Unidos, tendo como principal idealizador e organizador *Afrika Bambaataa*. Este movimento é a junção de quatro elementos: O *disk jockey (DJ)*, a dança (*break*), as pinturas artísticas produzidas em muros nas ruas (*grafitti*) e o *Rap*. (BALBINO, 2006); O *Hip Hop Acontece* é um evento realizado anualmente, no bairro Santa Maria da Codipi, em Teresina-PI, pelo grupo de *Rap Reação do Gueto*. Com debates temáticos e apresentações de grupos de *Rap*, o evento este ano, em sua VII edição, aconteceu em 25 de setembro de 2016 e contou com o tema “O ‘empoderamento’ feminino no *Rap*.”

mulheres] às exigências biológicas da reprodução [e] deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber”. Sendo assim:

A situação da mulher no mundo (a de oprimida) lhe nega a expressão normal de humanidade e frustra seu projeto humano de autoafirmação e autocriação. Enquanto os homens são encarregados de “remodelar a face da Terra”, apropriando-se dela, impondo-lhe sua marca, à mulher é vedada a possibilidade de ação. Além de estar aí, sua opressão está também, e principalmente, na crença de que o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade integra, irremediavelmente, sua natureza. (ZOLIN, 2005, p. 188).

Então, seguindo a crença de que a passividade faz parte do destino e da natureza feminina, a mulher resignava-se e, conformada com esta condição, dedicava-se à religião, ao narcisismo e ao romantismo, enquanto ao homem ficava a missão de inventar e criar. E, ainda, soma-se a isso, o fato de que as mulheres: “sob o domínio patriarcal, foram levadas a acreditar que dependiam, incondicionalmente, da proteção masculina e não poderiam desempenhar os mesmos papéis sociais que os homens, ou por correrem o risco de masculinizarem-se ou por falta de capacidade intelectual.” (SANTOS, 2010, p. 118). Argumentos deste tipo colocavam constantemente a mulher numa posição de inferioridade em relação ao homem.

Portanto, sendo minoria, “a voz da mulher sempre foi silenciada” (ZIZANI, 2013, p. 24) e, como argumenta Showalter (1985 *apud* Zolin 2005, p. 277): “os grupos minoritários acabam por encontrar formas próprias de expressão em relação à sociedade dominante em que estão inseridos”. Assim sendo, a mulher começou a buscar uma identidade que, de acordo com Zizani (2010, p. 128): “essa busca passou a integrar o cotidiano do sujeito feminino, de modo que a conquista de um espaço, para expressar o que havia de mais íntimo nesse ser, não tardou.” Conquista esta que acontecerá, de acordo com Showalter (1994 *apud* Zizani, 2013, p. 26): “à medida que a mulher assumir seu discurso e, conseqüentemente, realizar uma arte e uma crítica centradas na figura feminina, de modo que ela adquira visibilidade e voz, subvertendo o silêncio milenar a que sempre foi submetida”.

Iniciam-se então, as lutas femininas pela conquista de espaço e por seus direitos, originando o feminismo, que se apresenta como: “um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca [...] reformas culturais, legais e econômicas.” (ZOLIN, 2005, p. 183).

Logo, oposições binárias do tipo: dominador x dominado, forte x fraco, presença x ausência, corpo x mente, homem x mulher, foram vistas, segundo afirma Zolin (2005, p. 183) como: “não sendo absolutamente naturais, nem inevitáveis, mas construções ideológicas que podem ser desconstruídas, isto é, submetidas a estruturas e funcionamento diferentes”. Concordando com esta afirmação, Santos (2010, p. 115), esclarece que: “movimentos de mulheres permitiram vir à tona o pensamento de que a masculinidade e a feminilidade constroem-se socialmente, deflagrando uma nova percepção a respeito de atribuições que homens e mulheres desempenham na sociedade”, observação que também levou Beauvoir (2009, p. 267) a declarar que: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.

Portanto, como destaca Zizani (2010, p.132), visualizando as questões de gênero a partir de um contexto ideológico, reflexo da sociedade, da cultura e das relações de poder, pode-se enfatizar a palavra como meio de dominação, já que esta detém os possíveis e os interditos e atua de acordo com as intenções de quem a utiliza, mantendo as relações de poder por meio das práticas discursivas. E foi assim, utilizando-se da palavra, que a mulher tornou-se autora e, pôde enfim, expressar-se, fazendo a sua voz ser ouvida, produzindo um texto de autoria feminina que: “revela um sujeito que, durante séculos, esteve sem voz, e que, agora, busca conquistar uma identidade própria, promovendo a sua inserção na sociedade, como ser pensante, participativo, e, certamente, capaz de agir com autonomia” (ZIZANI, 2010, p. 130).

Este novo cenário em que a mulher agora é autora e produz suas narrativas, necessitou de uma crítica especializada, nesse caso, a crítica feminista, sobre a qual, Zolin (2005, p. 182), ressalta que: “implica investigar o modo pelo qual o texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades”. Com um vasto campo de abordagens, a crítica feminista contemporânea segundo aponta Zolin (2005, p. 193): “ocupa-se de uma gama bastante variada de questões” e entre as mais debatidas, cita: “noção de experiência, que enfoca as práticas culturais da mulher relacionadas com sua produção literária, afim de, recuperar uma ‘identidade feminina’ e rejeitar a repetição dos pressupostos da crítica literária tradicional” e ainda: “noção do cânone literário e crítico, discutindo a legitimidade do que é, ou não, considerado literário e denunciando a ideologia patriarcal que o permeia e determina sua constituição”.

Abre-se então, espaço para se analisar não só as produções escritas das mulheres como também produções orais, oriundas de manifestações culturais e periféricas, visto que estas, também somam, por meio dos discursos, veículos pelos quais, a mulher veio expressar-se, externando a sua voz, outrora silenciada, e visto também, a necessidade de uma reflexão sobre o cânone literário, já que este é instituído pela ideologia patriarcal. Sobre estas questões, Santos (2010, p. 175) comenta que: “Essa abertura tem permitido que discursos situados na área da cultura em geral sejam aceitos, estruturando-se o cânone sobre a possibilidade de abertura e constante reformulação” que permite a inclusão: “não só da produção de grupos étnicos até então excluídos pela vertente canônica [...] [e] um repertório de textos tanto escritos quanto orais, como também outros registros, como o ‘popular’ sempre contraposto ao ‘erudito.’” (COUTINHO, 2003, p.21, *apud* Santos, 2010, p. 175).

Logo, pode-se frisar, dentre esses outros registros, as produções feitas pelos “poetas das periferias [que] transformam as letras em desabafo, em poesia e recriam um estilo: a Literatura Marginal” (BALBINO, 2006, p. 126). Esta literatura é:

a produção literária dos excluídos, a definição é sinônimo de voz, de atividade, de exteriorização de um submundo. [...] A literatura marginal tem como objetivo tirar o país do “limbo cultural” e elevar uma forma de cultura autêntica para os menos favorecidos. Por meio de um vocabulário próprio [...] a literatura marginal resgata valores e tenta transmiti-los, passando representatividade social e cultural. Tentando provar que a imaginação é um campo sem fronteiras, os autores “marginais” escrevem sem medo, o que lhes afronta, consome, e

martiriza. [...] Demonstra, com vontade que a criatividade pode superar a falta de recursos. (BALBINO, 2006, p. 126).

Transitando entre o escrito e o oral, encontra-se o *Rap*, definido, como apresenta Balbino (2006, p. 47), como: “Ritmo e poesia. [...] tradução literal da sigla RAP – *rhythm and poetry*” e caracterizado, como literatura marginal, informação esta coletada em entrevista concedida a este pesquisador, por José Eduardo Araújo Borges, conhecido no *Hip Hop* piauiense como Alemão, coordenador estadual da Nação *Hip Hop* Piauí e integrante da direção da Nação *Hip Hop* Brasil⁴

Rap é a literatura que está à margem. É a poesia rimada, ritmo e poesia que retrata a realidade do povo que está à margem dos benefícios e das políticas públicas. O *Rap* retrata isso. Retrata a vida cotidiana daqueles que sofrem. Você vai ver isso nas letras de *Rap*. E o *Rap* é isso, uma cultura marginal que retrata isso através de suas letras, através das mensagens das poesias. A poesia que está marginalizada é o *Rap*.⁵

Também Tella (1999, p. 59), enfatiza que o *Rap* é: “um veículo onde o discurso tem papel central e por meio do qual o *rapper* transmite suas lamentações, inquietações, angústias, medos e revoltas.” E desse veículo, a figura feminina, mesmo em minoria, utiliza-se e manifesta-se e: “com voz, raiva, protesto, lágrimas, histórias pra contar e corações despedaçados [...] as demais mulheres do hip hop tem chances de fortalecer o discurso [...] e cantar o rap para o mundo” (BALBINO, 2006, p. 115).

E no Brasil, a cena se repete, por todo o país há a presença feminina no *Rap*, porém, também em pequena parcela, e com a observação desta situação no Piauí, estado brasileiro, buscar-se-á compreender por quais motivos isto ocorre, por meio de entrevista com as *rappers* piauienses e com a análise de algumas de suas produções.

A mulher no *Rap* piauiense e suas narrativas

Segundo relata Balbino (2006, p. 19) em seu livro *Hip hop: a cultura marginal do povo para o povo*, o *Rap* chegou ao Brasil, primeiramente em São Paulo, na década de 80. E foi só em 1992, de acordo com Silva (2006, p. 24), que surgiu em Teresina, capital do Piauí.

O *Rap* sempre teve como espaço de manifestação de sua prática, a rua, como enfatiza Azevedo (1999, p. 74-75) ao afirmar que os *rappers* “definem as suas práticas como Movimento Cultural de Rua”, espaço este vetado à mulher que tinha que se limitar ao ambiente doméstico, por isso, a maioria das produções de *Rap* são feitas pelo público masculino e apesar de desde o início haver representantes femininas, estas tinham pouca visibilidade, mas, como relata Balbino (2006, p. 113), algumas *rappers* se destacaram

⁴ A Nação *Hip Hop* Brasil foi fundada em 22 de janeiro de 2005, e atualmente está organizada em 14 Estados da Federação e do Distrito Federal, conta com o apoio de artistas, colaboradores e entidades em todo o território nacional, participa de diversos fóruns, redes e coletivos, atuando e contribuindo na disseminação do *Hip Hop*.

⁵ Entrevista concedida em 15 de novembro de 2016.

nacionalmente como, por exemplo, Rubia, Sharylaine, *Lady Chris*, Negga Gizza, Dina *Dee*, e Negra Li.

Já no cenário piauiense, Silva (2006, p. 263) comenta que o primeiro grupo de *Rap* feminino veio surgir somente em 2000 e também registra a formação do segundo grupo:

as *rappers* “Preta Cristiane”, Amanda e Naira foram pioneiras no movimento e buscaram quebrar o poder da masculinização no interior do *Hip Hop*. Assim, o grupo “Atitude Feminina” surgiu em 2000, denunciando o lado machista, discriminativo e preconceituoso da sociedade em relação à mulher negra. [...] Em 2004, surgiu um outro grupo de RAP feminino que vem com o objetivo não só de reeducar as relações de gênero no interior do movimento, como também, através da mensagem do RAP, resgatar a auto-estima da mulher negra. O grupo se chama “Preta Yaya”, formado pelas irmãs “Preta Gil” e “Laura África”. (SILVA, 2006, p. 263).

Apesar destes dois grupos não mais existirem, uma de suas integrantes ainda atua no *Rap* piauiense, trata-se de Laura Gigliola Santos Pinto, a Laura África, que além de produzir e apresentar-se só, também participa de um grupo chamado “Afronto”, juntamente com os outros dois componentes: “Gilsão” e Washington Gabriel, o “WG”⁶.

Como Laura, outras mulheres também participam de grupos e fazem assim como argumenta Balbino (2006, p. 111): “Na maioria das vezes as mulheres unem-se aos homens e com eles formam grupos de rap”, como é o caso das *rappers* piauienses Marlília, do grupo Becos e Vielas, e Karyne, do grupo Reação do Gueto⁷.

A pouca presença feminina caracteriza o machismo no *Rap*, que algumas vezes apresenta composições que depreciam as mulheres como expõe Maria Aparecida da Silva:

as composições de muitos homens têm trechos insólitos, versando sobre prostitutas, modelos de revistas masculinas, enfim, mulheres que os arautos da moral julgam “vulgares”. As *rappers* reagem, discutem com os autores das músicas machistas e também sensibilizam o público feminino para o absurdo de cantarem acriticamente essas composições. (SILVA, 1999, p.96)

Baseado nessa afirmação a *rapper* Laura África critica essa presença do machismo em seu texto intitulado “Os Caras”:

[...] Chega o momento as luzes se apagam, sobe um maluco para apresentar os caras. Um alô, um salve pra rapaziada, a mulherada tá ali, mas pra ele isso não é nada. [...] Os cara domina o palco, pega o microfone, mostra a sua letra que honra sempre ao homem. Fala pros chegados, pro irmão e pros parceiro: só tem guerreiro. Esquecem da batalha e da luta feminina, destrói a nossa história, tira nossa auto estima [...] Escrevem sua letra chamando mulher de vadia, mulher correta, só a mãe esposa e filha. [...] agora vão ouvir o desabafo das pretas [...] as preta se ligaram e se juntaram. Elas estavam vendo o show e das letras não gostaram e se espalharam chamando a mulherada pra subir no palco e quebrar a macharada. Uma falou pra outra que é hora de mudar. Vamos subir no palco e botar pra arregaçar. Mais duas escutaram e com outras se juntaram. Quando os

⁶ Informações colhidas no VII *Hip Hop* Acontece.

⁷ Loc.cit..

cara notaram o batalhão tava formado. Pegaram o microfone foi sem medo de falar. É por vocês que somos julgadas. É por vocês que somos massacradas. É por vocês que somos sempre tiradas. É vocês que nos separa, é vocês que nos afasta. Agora é nossa vez, hora da virada. Não vamos ficar paradas enquanto somos xingadas. Vamos fazer valer o respeito a mulherada / vamos tomar o poder [...]. (“Os Caras”, de autoria de Laura África).

Segundo Rocha (2001, p. 85): “O combate ao machismo é um tema frequente nas letras dos grupos femininos”. Em sua produção, Laura repete por todo o texto a expressão “Os caras”, enfatizando a predominância masculina no cenário *Rap* e faz uma ilustração para representar a tomada do poder em que a mulher sai da invisibilidade e se torna a dona do discurso, contrariando a impossibilidade de ação e “a crença de que o destino da mulher é ser passiva” (ZOLIN, 2005, p.188).

Outra mulher que vem se destacando é Karmen Kemoly da Silva Santos, a Karmen, que reside em Timon-MA, cidade vizinha a Teresina, mas que está inserida no *Rap* piauiense por nele atuar ativamente e que também combate o machismo em suas composições com um discurso voltado para a defesa dos direitos e valores da mulher. No debate ocorrido no VII *Hip Hop* Acontece, a *rapper* relatou o motivo da pouca presença feminina no *Rap*, o machismo e preconceito que ainda existem e a cobrança que há, pelo fato de serem mulheres:

Os espaços sempre dominados pelos “caras”, pelos homens, e sempre a mulher persistindo em menor número [...] a gente é cobrada dez vezes mais por sermos mulher e não basta só participar, vamos ter que ser muito boas porque sempre vamos ser comparadas com os caras [...] e não é fácil subir no palco sozinha porque o palco, assim como as ruas, é um espaço público que nos foi tirado desde quando erámos pequenas [...] são poucos os caras que apoiam as mulheres no Rap e a grande maioria deles querem colocar a gente em lugar em que a gente nunca esteve que foi o de ser inferior (informação verbal).

Em seu texto “Encarceradas”, com o título já bastante sugestivo, Karmen Kemoly faz alusão ao espaço restrito à mulher na sociedade e motiva-as a combater o machismo e se libertar do “cárcere”:

Já nasce com um lugar pré-determinado. Seu ambiente tem que ser o privado. Dentro de casa pro amor, pra dor, pro servir. Se ela se atreve a sair, muito terá que ouvir - Família, amigos, pai, mãe, irmão: seu lugar não é na rua, é na pia ou no fogão. Fuja mulher desse domínio. Fuja mulher desse extermínio. Fuja mulher do feminicídio. Abra a sua cabeça, afaga o raciocínio. Não tenha medo do que possa vir. Enfrenta esse machismo, ele há de cair. Nós vamos destruir. Encarceradas dentro do próprio lar. Encarceradas, nós precisamos mudar. Encarceradas, em toda situação. Encarceradas, homem não pode ser teu patrão. Derruba essa parede que o padrão subiu. Ela tem muito concreto, só te deixa servil. Mas não é impossível de derrubar. [...] Levanta! Essa tarefa é tua. É dura, é árdua, mas não é o fim de tudo. Depois dela virá liberdade e decisão. Essa é tua escolha, está na tua mão. (“Encarceradas”, de autoria de Karmen Kemoly).

A *rapper* denuncia a condição da mulher que ainda sofre com o machismo e expõe em seu texto um dito popular pejorativo que defende que “a pia e o fogão” é que devem ser o lugar da mulher. A atitude da autora de “Encarceradas” compreende perfeitamente o que enfatiza Zizani quando afirma:

no momento em que a mulher se apropria da narrativa, externando seu ponto de vista, passa a questionar as formas institucionalizadas, promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instituindo um espaço de resistência contra as formas simbólicas de representação por meio da criação de novas formas representacionais. Dessa maneira, as mulheres promovem uma ruptura com a tradição da cultura patriarcal, por meio da utilização de um discurso do qual emerge um novo sujeito com outras concepções sobre si mesmo e sobre o mundo. (ZIZANI, 2013, p. 32-33).

Exatamente o que a *rapper* faz em seu texto, questiona as formas institucionalizadas, assume a posição de novo sujeito e ainda incentiva as outras mulheres a não se submeter às condições discriminatórias oriundas da ideologia machista.

Em entrevista a revista eletrônica R.e.p.: ritmo e poesia, Karmen relatou:

muitas mulheres já foram invisibilizadas na sociedade em geral [...]. Se ficarmos esperando os homens cantarem nossas pautas específicas, eles não vão fazer [...] quem deve protagonizar somos nós. Nós somos quem sabemos o que é ser mulher, o que é ser ridicularizada ou diminuída quando entramos no espaço 'dos homens'. E a gente tem é que adentrar mesmo, tacar o pé na porta e dizer que nosso lugar é onde a gente quiser [...]. Além de tudo, é representatividade. As mulheres precisam ver mulheres ocupando os espaços pra sentirem o encorajamento de que elas também podem, as crianças negras também podem, as adolescentes negras também podem, as jovens e as mães de família também super podem, porque nós passamos por diversas opressões durante o dia desde a hora em que acordamos. Somos, as mulheres negras, a maioria das detentas, das prostitutas, das mães donas de casa, das empregadas domésticas, das mulheres de terreiro, das mulheres que perdem seus filhos por repressão policial ou pelo crime. Somos a maioria nas filas do serviço público, seja da escola pra conseguir uma vaga pro filho ou que passa horas pra marcar consulta pra toda a família. Você acha que essas mulheres não tem nada a dizer sobre o mundo, ou melhor, sobre o mundo em que elas vivem?⁸

Considerações finais

As mulheres saíram da invisibilidade e vêm conquistando cada vez mais espaço nos diversos segmentos. E na literatura, nos movimentos culturais e sociais em geral, não é diferente.

E dentre estes espaços inclui-se o *Hip Hop*, que tem o *Rap* como principal expressão, com um discurso de protesto, de desabafo, em que o *rapper* relata experiências do seu cotidiano e do meio em que vive. E desta forma de expressão, a mulher também se utiliza para expor, em suas produções, seus pontos de vista.

⁸ Entrevista concedida a Thais Guimarães, Revista R.e.p. Teresina-PI, 29 jul. 2016.

Mas, a presença feminina ainda é pequena no *Rap* brasileiro e no Piauí, não é diferente. Isto devido ao fato de serem “as ruas” os principais locais de manifestação dos *rappers* e, à mulher, historicamente, os espaços públicos eram negados.

Outro fator relevante é o machismo encontrado no próprio *Rap*, que possui, inclusive, algumas produções que denigrem a figura feminina, e que, segundo relatou verbalmente uma das protagonistas do *Rap* piauiense, elas são cobradas dez vezes mais por serem mulheres.

Mas apesar dos obstáculos, as *rappers* seguem com suas produções, sejam sozinhas, como no caso de Carmen e Laura África que, mesmo sendo componente de um grupo, também tem seu espaço e momento de atuação solo, sejam atuando em conjunto com grupos, como no caso de Marlília, do Becos e Vielas e Karyne, do Reação do Gueto.

O *Rap*, portanto, contribui para a formação de um discurso feminino voltado para a defesa dos direitos e valores da mulher. A exemplo dos textos de Karmen e Laura África que, por meio de suas produções, além de lutarem por esses direitos e valores, buscarem desabafar, protestar, expor suas experiências e vivências como forma de denúncia, também incentivam as outras mulheres à luta. E persistem, mesmo que em menor número, trazendo em suas narrativas, temáticas como o racismo, e o combate ao machismo como principais assuntos e seguem obstinadamente como protagonistas do *Rap* feminino piauiense.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. M. G. Os sons que vêm da rua. In: ANDRADE, E. N. (Org.). *Rap e educação rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

BALBINO, J. *Hip hop: a cultura marginal do povo para o povo*. São João da Boa Vista: UNIFAE, 2006.

BEAUVOIR, S. 1908-1986. *O segundo sexo*. tradução Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009.

BORGES, José Eduardo Araújo. *Alemão*: depoimento [nov. 2016]. Entrevista concedida a Francisco Leandro Sousa Silva, Teresina-PI, 5 nov. 2016.

CONFORTO, M. O quarto fechado: um ensaio sobre vida e morte. In: ZIZANI, C. J. A; SANTOS, S. R. P. (Org.). *Mulher e Literatura: história, gênero, sexualidade*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2010.

NAÇÃO HIP HOP BRASIL. Disponível em:<
<http://www.nacaohiphopbrasil.com.br/>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

ROCHA, J. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

SANTOS, S. R. P. Mulheres de olhos grandes: subjetividade feminina e autonomia. In: _____. *Mulher e Literatura: história, gênero, sexualidade*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2010.

_____. Quando a voz feminina constrói realidades. In: Caxias do Sul, RS: Educus, 2010.

SILVA, F. A. L. *Música Rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina-PI*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PUC, São Paulo, 2006.

SILVA, M. A. Projeto rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa In: ANDRADE, E. N. (Org.). *Rap e educação rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, K. K. S. *Karmen Kemoly* “nosso lugar é onde a gente quiser”: Entrevista concedida a Thais Guimarães, Revista R.e.p. Teresina-PI, 29 jul. 2016. Disponível em :<<http://ritmoepoesiarep.wixsite.com/revistarep/single-post/2016/07/29/Carmen-Kemoly-Nosso-lugar-%C3%A9-onde-a-gente-quiser>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

TELLA, M. A. P. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, E. N. (Org.). *Rap e educação rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

ZIZANI, C. J. A. Pele nua do espelho: a procura inquietante por uma identidade. In: _____. *Mulher e Literatura: história, gênero, sexualidade*. Caxias do Sul, RS: Educus, 2010.

_____. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. 2 ed. Caxias do Sul, RS: Educus, 2013

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: _____. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005.

_____. *Literatura de autoria feminina*. In: _____. _____. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005.

A MULHER, O DIABO E O PECADO EM GIL VICENTE E SEUS ASPECTOS RESIDUAIS NA OBRA DE SUASSUNA

Francisco Wellington Rodrigues LIMA (UFC; IFCE-Sobral)¹

RESUMO

Durante a Idade Média, a mulher quase sempre foi identificada como um perigoso agente do Diabo. Era um ser ambíguo; símbolo da perdição humana e armadilha predileta de Satã; poderia ser taxada de feiticeira e destruidora de um mundo sem pecado, sem sexo, sem luxúria e tentações; era um ser temido e oprimido pela Igreja Católica; um ser de muitas advertências e inquietações; era mãe do pecado e enganadora dos homens. Conforme Delumeau (2009), a mulher “permaneceu para o homem um constante enigma”; “uma “eterna contradição viva”; ministro de idolatria”, pois torna o homem um ser vulnerável e feitor de coisas insensatas. “Filha mais velha de Satã, ela é um abismo de perdição”. (DELUMEAU, 2009, p. 450) Sendo assim, o trabalho investigativo visa demonstrar o imaginário cristão e a representação da mulher no teatro medieval, em especial, no teatro vicentino, bem como os *resíduos* dessa forma de ver, sentir e pensar a mulher no teatro brasileiro contemporâneo de Ariano Suassuna. Sobre o teatro de Gil Vicente, visitaremos a “Trilogia” das Barcas e o *Auto da História de Deus*. De Ariano Suassuna, consultaremos o *Auto da Compadecida e a Farsa da Boa Preguiça*. O método de procedimento analítico será o comparativo. Buscaremos subsídios no corpus teórico da Literatura Comparada e os mesclaremos aos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, sistematizada por Roberto Pontes.

Palavras-chave: Mulher, Gil Vicente, Ariano Suassuna, Residualidade.

RESUMEN

Durante la Edad Media, la mujer estaba casi siempre identificado como un peligroso agente del diablo. Fue una figura ambigua; símbolo de la destrucción humana y la trampa favorita de Satanás; Podría ser etiquetado una bruja y destructor de un mundo sin pecado, sin sexo, sin deseo y la tentación; Fue uno de temer y oprimidos por la Iglesia Católica; un ser de muchas advertencias y preocupaciones; Fue la madre de pecado y hombres engañosos. Como Delumeau (2009), la mujer "se mantuvo al hombre un rompecabezas constante"; "" Contradicción viviente eterno "; Ministro de la idolatría ", que hace del hombre un ser vulnerable y supervisor de las cosas tontas. "Hija mayor de Satanás, es un abismo de pérdida." (Delumeau, 2009, p. 450) Por lo tanto, el trabajo de investigación tiene como objetivo demostrar el cristiano imaginario y la representación de las mujeres en el teatro medieval, sobre todo en el teatro vicentino, así como los residuos de esta manera de ver, sentir y pensar a la mujer en el teatro contemporáneo brasileño Ariano Suassuna. Sobre el teatro de Gil Vicente, visitaremos la "trilogía" de barcazas e Historia automático de Dios. Ariano Suassuna, vamos a consultar el Auto da Compadecida y la Farsa da Boa Preguiça. El método de procedimiento analítico será comparado. Buscamos las subvenciones en los corpus teóricos de la literatura comparada y mesclaremos los conceptos operacionales de la Teoría de la Residualidad Literaria y Cultural, sistematizado por Roberto Pontes.

Palabras-clave: Mujer, Gil Vicente, Ariano Suassuna, Residualidad.

¹ Francisco Wellington Rodrigues é Doutorando em Literatura Comparada pela UFC, Mestre em Literatura Comparada e Especialista em Estudos Clássicos e Graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará. É ator, diretor e dramaturgo da Cia. Teatral Moreira Campos. É Professor Substituto do Instituto Federal/Sobral e Bolsista Funcap. Pertence ao Grupo Gerlic – Grupo de Estudos Residuais em Literatura – UFC. É orientado da Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins – UFC.

O teatro vicentino é, conforme aponta os estudos de Teófilo Braga (1898), Reis Brasil (1965), Luiz Francisco Rebello (1967), Luciana Stegagno Picchio (1968), Antônio José Saraiva (1981), Duarte Ivo Cruz (1983) e outros, um teatro complexo, com uma estrutura e pensamento a frente do seu tempo; é um teatro de temas contundentes e inquietantes para a sua época, o século XVI; um teatro que critica todas as classes sociais do seu tempo (a realeza e toda a sua corte de nobres, o clero e a Igreja Católica, os pobres vassallos e as demais minorias – a prostituta, o negro, o judeu, os ladrões, os viajantes etc); um teatro que ressaltava em seus discursos as questões e pensamentos medievais, os valores culturais do seu povo, bem como as novas formas de pensar a vida, o homem, a fé e o mundo moderno. Tratava-se de um teatro desafiador, pois, não devemos esquecer que o referido dramaturgo português vivia sob a proteção e patrocínio da corte portuguesa de Dom Manuel, o venturoso; da Rainha Dona Lionor e de Dom João, o terceiro deste nome. Sobre o teatro vicentino e as duras críticas do autor à sociedade da época, inclusive à Igreja, Reis Brasil afirma:

Gil Vicente criou o teatro social ou teatro socializante, em que coubessem todas as aspirações do homem em todas as circunstâncias da vida. Como o clero era o grande culpado da situação do povo, como o clero era o grande transviado, Gil Vicente não perdoa. Aproveita todos os momentos para fustigar, pois era preciso dignificar a religião, varrendo os templos que estavam cheios de vendilhões ou comerciantes, inteiramente voltados ao culto do bezerro de ouro ou ao culto da mais feroz e soez sensualidade. (...) Mestre Gil fustiga-os, pois sabe que nada pior pode haver para um povo do que a corrupção dos seus mentores religiosos. Se estes vierem a ser o que devem, então esse povo estará salvo, a civilização tomará novos rumos. (BRASIL, 1965, p. 18-19).

Diante de um intenso e moralizante processo de criação, o poeta deu vida a personagens simples de seu tempo, como parvos, camponeses, criados, velhas, pastores, ciganos, escudeiros etc; a membros da mais alta nobreza (reis, rainhas, príncipes, duques, duquezas); a representantes da Igreja Cristã (padres, frades, bispos, papas etc); seres fantásticos como fadas; a deuses mitológicos (Júpiter, Vênus, Juno, Cupido, Apolo etc); Outros seres alegóricos como a Fé, Virtude, Fama, Morte, Justiça, Injustiça etc; Seres Celestiais (Deus, Anjos, Serafins, Arcanjos, Jesus Cristo, a Virgem, Santos, etc); seres infernais (o Diabo e seus demônios). São personagens ímpares que representaram, de forma formidável, Gil Vicente e sua época.

No que se refere a Ariano Suassuna, para Geraldo de Costa Matos (1998) e Lígia Vassalo (1993), a produção teatral do autor paraibano é muito extensa e algumas de suas obras são inéditas na versão impressa, ou seja, algumas obras só foram encenadas pelo grupo Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), mas nunca publicadas, como é o caso do *Auto de João da Cruz* (1950), *As Conchambranças de Quaderna* (1987), *Cantam as Harpas de Sião* (1948) e outras. A riqueza de personagens, ações, temas e referências de todo um universo cultural popular, advém de povos distantes como os europeus do mediterrâneo, principalmente os gregos, os italianos e os ibéricos. No entender de Geraldo de Costa Matos (1988):

A dramaturgia de Ariano Suassuna é uma proposta de trazer o teatro medieval com sua religiosidade, riso, moralidades, personagens típicos e encenação circense para a arte cênica hodierna, centrada sempre em um ângulo de profunda articulação com a condição humana. (...) A obra de Suassuna é como um corpo a expandir-se da poesia lírica à dramaturgia e desta, à epopéia romanesca, incluindo cada unidade componente da subsequente sem insinuar a execução de um esquematismo pré-moldado. (...) Vista a obra por inteiro, suas diversas unidades – poemas, peças e epopéia – se mostram como atos de cenas multiformes fundando um só texto teatral de extraordinárias proporções mas apto a trazer à luz do cenário o projeto global de interpretar o curso histórico dos povos em cujo ventre se faz a gestação do Brasil em expansão para o sem-fim. (MATOS, 1988, p. 232-233).

Diante de uma produção tão vasta, com temas variados, sobretudo o teatral, podemos perceber que é marcante a presença de Ariano Suassuna na história da cultura e da literatura brasileiras, principalmente, no que se refere à literatura popular nordestina. Seu trabalho literário e cultural, marcado por uma junção de valores populares e clássicos herdados das terras além mar que aqui se enraizaram na mente do povo do sertão Nordestino, conduziu o dramaturgo a um processo de criação, “legitimando a representação da identidade do homem do Nordeste”, com histórias que passaram de geração para geração, numa “espiritualidade superior”, levando-o a encontrar “soluções dramáticas” para os mais variados temas existentes que foram narrados por aqueles que fizeram reviver histórias incorporadas ao Romancelheiro. (SUASSUNA, 2000, p. 95-97). Ariano Suassuna sempre tentou valorizar a cultura do povo, pois esta era a sua fonte primária de inspiração, uma vez que nossa tradição é bastante peculiar; é híbrida, repleta de histórias e de seres imaginários que remontam a culturas bem distantes. (SUASSUNA, 2000).

A pluralidade de aspectos que envolvem a Mulher, o Diabo e o Pecado tanto na Idade Média quanto na Contemporaneidade, é o fio condutor que nos leva a união desses pensamentos e formas de representação à *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*. Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, cujo título é *Poesia insubmissa afrobrasílica* (1999), tendo por objetivo demonstrar a presença de resquícios do passado que, ao longo do tempo, acumularam-se na mente humana e que são refletidos em textos de forma involuntária através de estruturas atualizadas.

Segundo o teórico, *resíduo* é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura” (PONTES, 2006). Bem sabemos que na cultura do povo brasileiro, muitos resquícios da época medieval cristalizaram-se como elementos vivos na mentalidade da sociedade que aqui se formava, *substratos mentais*, difundindo, inclusive, uma representação fértil do que remanesceu acerca da mulher, do Diabo europeu e do pecado, mesclando-se, engenhosamente, a cultura cá existente, como bem representou Ariano Suassuna no Teatro Contemporâneo Brasileiro. Ainda conforme Pontes, o *resíduo* “não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida” (PONTES, 2006).

Contudo, o que nos interessa neste momento é verificar, tanto no inventário das obras vicentinas quanto no das obras de Suassuna, as ações *residuais* das personagens

femininas e a sua relação com o Diabo, o Senhor do Mal, e o pecado. Para tal, visitaremos, de imediato, as seguintes obras dos respectivos autores: “Trilogia” das *Barcas* e o *Auto da História de Deus* e, o *Auto da Compadecida* e *A Farsa da Boa Preguiça*, para assim, termos uma noção *residual* dos diferentes papéis que o sexo feminino assume nas obras dos referidos dramaturgos. Começemos, então, por Gil Vicente. Na peça intitulada *Auto da História de Deus* (1508), Lúcifer, junto com sua corte infernal, Satanás e Belial, arma um plano diabólico para seduzir Eva e fazer Adão cair em tentação:

LÚCIFER

Vai tu, Satanás, por embaixador, / eu te dou meu comprido poder; / e vai-te a Eva, porque é mulher, / e dize que coma, não haja temor; / e, como avisado, / lhe fala cortês e mui repousado, / mostrando-te alegre com todo seu bem, / e seu jeito amigo maior que ninguém: / minte-lhe largo, e dá-lhe o cuidado / que agora não tem. / (...)

SATANÁS

Em que figura lhe farei bem?

LÚCIFER

Faze-te cobra, por dissimular, / porque pareças do mesmo pomar, / que sabes das frutas as graças que tem;

porque hás-de dizer: / senhora formosa, deveis de saber / que aquela fruta que vos foi vedada / Oh! Quanta ciência em si tem cerrada.

(VICENTE, *Auto da História de Deus*, 1968)

Como bem vimos, por ser mulher, Eva seria um alvo fácil para as forças do Mal. Seria fácil enganá-la e leva-la a perdição. Satanás, de modo astucioso, parte em missão e tem o seu feito realizado. Dessa forma, a mulher passou a ser vista, na Idade Média, como símbolo do pecado e da queda do homem; elemento do mal e da soberba do Diabo; mãe das desavenças; da morte; do trabalho; da dor. Continuemos nossa leitura:

EVA

Vedes ali, Senhor, que pari; / vedes a minha filha triste paridura: / essa é a filha da mãe sem ventura,

isto nasceu da triste de mi, / por nossa tristura.

ADÃO

Vedes aqui, Senhor Mundo, a nossa / parteira da terra, herdeira das vidas, / senhora dos vermes, guia das partidas,

rainha dos prantos, a nunca ociosa, / adela das dores, / a emboladeira dos grandes senhores, / cruel regateira, que a todos enleia.

MUNDO

Não vos espanteis de pessoa tão feia, / porque cada um desses lavradores / colhe o que semeia.

(VICENTE, *Auto da História de Deus*, 1968)

Desventurada, Eva é a mãe da morte e da “triste paridura”; ela é mãe da “parteira da terra, herdeira das vidas”; Mãe das dores humanas, do trabalho, do suor humano, do pecado e do mal eterno. Essa visão vicentina mostra que durante a Idade Média, por meio da personagem bíblica de Eva, a mulher quase sempre foi identificada como um perigoso agente do Diabo. Tornou-se um ser ambíguo; símbolo da perdição humana e armadilha

predileta de Satã; poderia ser taxada de destruidora de um mundo sem pecado, sem sexo, sem luxúria e tentações; era um ser temido e oprimido pela Igreja Católica; um ser de muitas advertências e inquietações; era, como vimos acima, mãe do pecado, da morte, do trabalho, da dor e enganadora dos homens. Conforme Delumeau (2009), a mulher “permaneceu para o homem um constante enigma”; “uma “eterna contradição viva”; ministro de idolatria”, pois torna o homem um ser vulnerável e feitor de coisas insensatas. “Filha mais velha de Satã, ela é um abismo de perdição”. Na concepção de Santo Agostinho, a mulher, não seria, assim como o homem, a imagem plena de Deus; ela constitui um obstáculo permanente ao exercício da razão. Para Santo Tomás de Aquino, a mulher seria a criação imperfeita de Deus; um macho deficiente; um ser que deveria permanecer sob a tutela do homem, para assim, não cair no pecado e nas garras do Diabo. (DELUMEAU, 2009, p. 471-474).

Dessa forma, a figura feminina estaria, para sempre, atrelada à figura do Mal, ou seja, ao Diabo, e, em consequência disso, ao eterno pecado humano. Eva, a primeira mulher criada por Deus, simbolizou, durante boa parte da história do homem e do pensamento cristão medieval, a corrupção do homem, do corpo e dos desejos mundanos. Assim, o corpo humano se tornaria um elemento repleto de fraquezas; um prato cheio para o Diabo e suas artimanhas. O mundo, seria por assim dizer, morada do homem, lugar das tentações e das ações diabólicas; um lugar em que o homem, por meio da sua livre e espontânea vontade, faria as suas escolhas e seguiria a sua vida, trilhando assim, o caminho do Bem ou o do Mal.

Com relação ao Diabo, a popularização desse ser malévolo e amedrontador no período medieval foi incontestável. Seu conceito, surgimento, aparência, é algo emblemático, variável, contestador, inquietante. Em numerosas oportunidades, segundo Cousté (1996), Russel (2003), Muchembled (2001), Prophet (2008), Pagels (1996), Papini (1954), Oliva (2008) e Nogueira (2002), sobretudo durante o período de perseguição e imposição de conceitos criados pela Igreja aos cristãos medievais, foram atribuídas ao Diabo inúmeras informações a respeito do seu surgimento e de sua expulsão do reino Celestial. As tradições antigas e a tradição medieval européia atribuíram a Ele uma quantidade incerta de nomes (Satã, Lúcifer, Asmodeu, Satanás, Azazel, Belial, Belzebu, Leviatã, Maligno, Iblis, Arimã, Beiçudo, Coxo, Pai da Mentira) e características humanas e animais provenientes de heranças diversas (dragão, leão rugidor, morcego, raposa, lobo, bode, cão, porco, salamandra, a serpente do Gênesis, abelha, mosca, corvo etc) que o moldaram ao longo da história do homem. O Diabo era considerado capaz de se apresentar sob todas as formas humanas imagináveis, com preferência pelos estados físicos criados pelos eclesiásticos, compondo uma imagem que corresponderia à realidade da época. E, gradativamente, o Espírito do Mal passou a povoar a mentalidade do povo cristão da Europa Medieval provocando medo, desgraça e inquietações.

Sobre o pecado, o pensamento medieval assume duas concepções importantes a saber: uma relativa aos escritos do Antigo Testamento, e uma outra aos escritos do Novo Testamento. No *Antigo Testamento*, a natureza do pecado é entendida como uma transgressão da ordem e/ou vontade de Deus, ou seja, das leis, como podemos observar no Gênesis, quando nos referimos ao Pecado Original e à Queda do Homem, bem como o estado de sofrimento que este obteve ao longo de sua existência. Pode ser entendido ainda

como insulto e/ou infidelidade a Deus. (SCHEFFCZYK, 1970). No *Novo Testamento*, embora o anúncio e a obra da redenção tenham como fundo a realidade do pecado, Jesus Cristo e a comunidade cristã primitiva não ofereceram nenhuma definição concreta sobre a natureza do pecado. Nele, o pecado aparece de forma poderosa e diversa. Fala-se do pecado no plural. Nele permanece o elemento comum a todos os pecados: o afastamento de Deus, a recusa da união com Ele e a negação da palavra divina. Porém, novos conceitos foram aplicados ao pecado, como o destaque dado ao lugar como fonte do pecado. A ofensa contra Deus e contra a Casa de Deus e os seus dogmas tornaram-se um dos principais exemplos de blasfêmia, heresia e de transgressão contra a fé e a existência de Deus. (SCHEFFCZYK, 1970).

Sendo assim, o pecado era símbolo da ação maligna e se manifestava no homem de diversas maneiras: nas vestimentas, nos gestos, nas atitudes, nas suas vontades e desejos etc. A carne corrompia e enfraquecia o espírito humano, corroía o lado benigno do indivíduo e alimentava os impulsos das paixões. Para Casagrande e Vecchio (2002, p. 337), “os homens da Idade Média aparecem dominados pelo pecado”. Toda ou quase toda a vida do homem medieval girava em torno do pecado: a concepção do tempo e do espaço, do saber, da ideia do trabalho, das ligações com Deus, das relações sociais e pessoais, das práticas rituais e do ato de não obediência a Deus. Cego pelos seus desejos mais íntimos, o corpo e a alma humana poderiam estar condenados a perdição eterna, ao domínio do Mal.

Mediante o exposto acima sobre o Diabo e o pecado, voltemos ao texto de Gil Vicente, a “Trilogia” das *Barcas* e vejamos quatro personagens femininas de extrema importância para a condição pecadora da mulher na Idade Média e sua ligação com as forças do Mal:

Florença (*Auto da Barca do Inferno* - 1517): um pecado “silenciado”. Apesar de não dizer uma só palavra no texto Vicentino, a sua aparição, ao lado do Frade, provoca uma certa perturbação. Na condição de mulher, amante, senhora, ela acompanha o Frade pecador, enfrentando, assim como Eva, a sua condenação – o Inferno. Na visão do Diabo, a dama que a acompanha o Frade é uma “coisa preciosa”; para o parvo, um “trinchão”; para a Igreja, um pecado mundanal.

Brízida Vaz (*Auto da Barca do Inferno* - 1517): uma alcoviteira ao caminho do Inferno trazendo em sua alma, o peso do seu pecado mundano. Acha-se uma mártir: “açoutes tenho eu levados, e tormentos suportados que ninguém me foi igual”. Tinha a seguinte relação com a Igreja: “dava as moças ós molhos; a que criava as meninas pera os cónegos da sé”. Acha-se ainda “apostolada, angelada, e martelada”. Fez “obras mui divinas”.

Marta Gil – Regateira (*Auto da Barca do Purgatório* - 1518): uma mulher simples e de origem humilde. Tem o ofício de regateira, ou lavradora ou pastora. Ela enfrenta o Diabo e suas artimanhas. Sendo gente do povo, não mede as suas palavras. Sendo mulher, ela é uma sofredora do mundo. Passou a trabalhar desde de cedo e assim, passou também a conhecer o mundo e suas limitações. É acusada pelo Diabo de enganar o povo e de cometer certos pecados mundanos, como colocar água no leite. Marta Gil é chamada pelo Diabo de “Marta amiga!”. No entanto, como havia cometido pequenos pecados em vida, Marta é condenada ao Purgatório pelo Anjo: “terás angústia e paixão, e tormento em gran maneira. Isto até que o Senhor queira que te passemos o rio; será tua dor lastimeira, como ardendo em gran brasio, de fogueira”.

A moça pastora (*Auto da Barca do Purgatório* - 1518): o Diabo, ao encontra-la, chama-lhe de “muchcha”. Ele a convida para entrar na barca infernal. Assombrada, em pleno processo de travessia, teme às tentações do maléfico. De modo sedutor, o representante do mal, neste auto, se assemelha à serpente do Éden; ele chama a moça de “filhinha”; promete-lhe “levar aos Céus”; chama-lhe ainda de “minha Policena”, de “senhora”, de “Rainha Helena”. É um diabo galanteador. A beleza da moça pastora e seus encantos chama a tenção do tihoso. O diabo tenta, no decorrer dos diálogos do *Auto da Barca do Purgatório*, seduzi-la, prometendo-lhe uma vida pós-morte de amor: “não quero de vós somente, / senão dardes-me essa mão, / se disso fordes contente: / e se m’eu gabar de vós, / ma pesar veja eu de mi”. A moça se apega com a Mãe de Deus, pedindo-lhe proteção. Pede também aos anjos a passagem para a Glória. O Diabo tenta impedi-la, acusando-a de “mexeriqueira”, “refalsada”, “mentirosa”, “tihosa”. A moça suplica aos anjos para livrar-lhe do Diabo: “ó anjos, levai-me já, / tirai-me deste ladrão”. No entanto, devido aos pequenos pecados cometidos em vida, o anjo condena a moça a ficar na praia ribeira, purgando os seus pecados.

Como bem vimos, são quatro mulheres sofrendo o peso de suas culpas e, desta forma, pecadoras e agentes do Diabo. A primeira, Florença, representa a queda do Frade. Ela se aproxima da personagem Eva e do pensamento cristão relativo ao Pecado Original. A segunda, Brízida Vaz, representa na obra vicentina as mulheres da vida, as prostitutas, mulheres, como bem afirma Jeffrey Richards (1993), ligadas ao sexo, ao desvio, a danação, a luxúria; uma minoria que melhor representava o Diabo e suas ações pela vida mundana do homem. A terceira e a quarta personagens femininas, oriundas de uma classe inferior e simples, representa uma possibilidade de pecado, os veniais, ou seja, pecados pequenos realizados pelo ser durante a vida, contudo, de grande valia para o Diabo, mas que podem ser purgados caso haja o arrependimento e o pedido de clemência a Deus. São mulheres que, mediante as circunstâncias da vida, por necessidade, cometeram pequenos erros, mas que são dignas de um perdão. Porém, estas mulheres, como podemos ver nos diálogos com o Diabo, poderiam cair em tentação e, assim como Eva, Florença e Brízida Vaz, poderiam sofrer tormentos e carregar consigo as insígnias do Mal, uma vez que o representante do mundo infernal é um ser repugnante, ludibriador e articulador da queda do homem e do pecado em si.

Passemos agora a dramaturgia de Ariano Suassuna e vejamos alguns aspectos *residuais* da mentalidade cristã medieval acerca da mulher, do Diabo e do pecado presentes na obra do referido autor paraibano. No *Auto da Compadecida* (2005), primeiramente, a Mulher do Padeiro é alvo do Diabo. Na hora do seu julgamento, o Diabo tenta leva-la para o Inferno, acusando-lhe de adultério, de ser uma patroa ruim: “Avareza do Marido, adultério da mulher. Bem medido e bem pesado, cada um pior que o outro”. “Enganava o marido com todo mundo”. O adultério era o peso da sua alma. No entanto, perante à *Compadecida* e ao Emanuel, ela se defende, dizendo que “era maltratada por ele. (...) A senhora não sabe o que eu passei, porque nunca foi moça pobre casada com homem rico, como eu. Amor com amor se paga”. A *Compadecida* a defende, afirmando que sabe muito bem “o que as mulheres passam no mundo (...). Escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar”. A fala da *Compadecida* revela o sofrimento da mulher no mundo desde o ato do Pecado Original e à Queda do Homem: escrava, submissa,

sofredora; presa ao homem. Neste auto, assim como a regateira e a moça, a mulher do padeiro é condenada a purgar, junto com o marido, os pecados no purgatório. Ainda no mesmo auto, depois de ter perdido todas as almas durante o julgamento, o Diabo, enfurecido, volta-se para João Grilo, mas nesse momento, dá um grande grito, deita-se no chão e rasteja até onde está a Virgem para que ela lhe ponha o pé sobre a nuca (o que nos lembra a seguinte passagem do Gênesis (3, 15): “E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar”.

Na *Farsa da Boa preguiça* (2008), Nevinha, mulher de Joaquim Simão, é perseguida pelo rico Aderaldo Catacão. Desejando conquistar o amor e a atenção de Nevinha, Catacão manda Andreza, a Cancachorra, tentá-la. Para tal, esta lhe oferece luxo, riqueza e poder, conforme podemos observar na seguinte fala de Andreza: “o senhor não se preocupe, seu Aderaldo, hoje seu encontro amoroso sai! Mais umas duas cantadas e a mulher do poeta cai”. (SUASSUNA, *Farsa da Boa preguiça*, 2008).

Andreza, nesta obra de Suassuna, representa a versão feminina do Diabo, Lilith. Ela tem a missão de destruir o casamento de Nevinha e Joaquim Simão (o poeta). Ela é um *resíduo* da serpente do Jardim do Édem: é ardilosa, enganadora, sedutora, astuciosa. Nevinha se assemelha à Eva. Esta é seduzida várias vezes durante o enredo da peça:

Andreza: Pois é como eu lhe digo, Comadre: não bote essa caçada fora! Seu Aderaldo está louco por você! (...) E é um homem, rico, comadre!

Nevinha: Pode ser rico como for: eu é que não vou nessa história! Sou casada com Simão, Dona Andreza, e Simão é minha fraqueza e minha glória! (SUASSUNA, *Farsa da Boa preguiça*, 2008).

Como podemos observar, Andreza, a Diaba, tenta a todo custo seduzir Nevinha. Esta, em nome do amor, recusa-se a ser infiel ao marido. No caso de Andreza, temos uma visão negativa da mulher como sendo aquela detentora de natureza sombria, estando bem próxima do Diabo. Sobre a ligação do sexo feminino com o Diabo, vejamos a seguinte citação de Muchembled:

Os médicos viam na mulher uma criatura inacabada, um macho incompleto, daí sua fragilidade e sua inconstância. Inútil, canhestra e lenta, desavergonhosamente insolente, mentirosa, supersticiosa e lúbrica por natureza, segundo inúmeros autores, ela só era movida por movimentos de seu útero, do qual procediam todas as suas doenças, sobretudo sua histeria. (...) Entre os trópicos religiosos tratados, que representam três quartos desse corpus, predomina a idéia do pecado. A mulher o pratica desavergonhosamente: primeiro o da luxúria, o mais freqüente mostrado, depois a inveja, a vaidade, a preguiça e por fim, o orgulho. (...) No universo em preto e branco dos doutos, a natureza feminina pertencia ao lado sombrio da obra do Criador, estando mais próxima do Diabo que o homem, inspirado por Deus. (MUCHEMBLED, 2001, p. 98-99).

Voltando à *Farsa da Boa Preguiça* (2008), ao contrário de Nevinha, Dona Clarabela, mulher de seu Aderaldo, é puro prazer e ostentação. Rica, bonita, futurista, trai o marido com homens rústicos do sertão. Nesta obra, assim como a Mulher do Padeiro no *Auto da Compadecida*, o adultério também é a causa da queda de Dona Clarabela. Ela tenta seduzir,

de diversas maneiras, Joaquim Simão. Como não consegue tal empreitada, entrega-se ao “amor” de Fedegoso (o Cão Coxo), e ao “amor” de Quebrapedra (o Cão Caolho):

Clarabela (a Joaquim Simão): (...) Inteligente é você, que tem talento criador, esse dom maravilhoso! E que talento deve ser o seu! Se for como o dono, é magro e anguloso! Você disse que Aderaldo tem algo de Peru...mas sei que você tem algo de galo de briga, com esse penacho e esse bico vigoroso! (...).

Clarabela: Ô Simão! Se eu quisesse conseguir um amorzinho com você, podia?

Clarabela: Ai, aproveite, Simão! Me mate, enquanto sou seu Anjo! (...)

Fedegoso: Clarabela, meu pecado! Com mulheres de seu tope, meu estilo é agarrado, meu agarro é no aperto, meu aperto é apressado! Ai, dona!

Clarabela: Calma! Mais devagar, Fedegoso! (...) Fico toda alvoroçada! Acho a brutalidade uma coisa tão refinada! (...)

Fedegoso: sei lá! O que eu quero é você, seu corpo, seu sangue, sua alma!

Clarabela: ah, como tudo isso é refinado, como é belo e delicado! Então você quer até a minha alma, hein? Não se contenta mais com meu corpo, do qual já está inteiramente apossado! Quer se apossar da minha alma! (...)

Quebrapedra: onde anda Clarabela? Quero lhe beber o sangue, comer-lhe a carne, sugar sua seiva! (...)

Clarabela: Ai, que emoção inusitada! Estive a ponto de ser assassinada! (SUASSUNA, *Farsa da Boa Preguiça*, 2008).

Clarabela entrega-se aos dois diabos. O sexo, armadilha predileta do Diabo, tornou-se um caminho para conduzir os homens à perdição. Esse fato curioso, justificou uma das mais conhecidas representações iconográficas do Diabo Medieval – a que o representa com patas de bode, olhos oblíquos e chifres, fazendo-nos lembrar a imagem de Pã - divindade greco-romana que se divertia em orgias. Acreditava-se também em histórias tentadoras de mulheres que, enquanto dormiam, podiam ser possuídas sexualmente por demônios chamados de íncubos, bem como relatos referentes a homens que, freqüentemente, eram possuídos por demônios súcubos, na aparência de belas mulheres. (Muchembled, 2001). Essa passagem da obra de Suassuna, logo nos remete ao *Auto da Cananéia* (1534), de Gil Vicente, em especial, no momento em que o Diabo, de modo impiedoso, apossa-se do corpo da filha de Cananéia. Esta, de imediato, pede socorro aos anjos e a Jesus Cristo, que, mediante ao ato da fé, liberta-a do Mal. Leiamos:

Belzebu

Eu vou ora atormentar / a filha da Cananéia,
e quem a de mim livrar / fará dum rato baleia / e fará secar o mar. (...)

Cananéia (dirigindo-se ao Senhor Jesus Cristo)

Que minha filha é tentada / de espíritos que não tem cabo
e minha casa assombrada, / minha câmara pintada,
de figuras do Diabo. / De mal tão acelerado / quem se livrará sem ti? (...)

Tem os seus braços torcidos, / os olhos encarniçados,
seus membros amortecidos. / Dá gritos, faz alaridos,
e o socorro está em ti. / Senhor, filho de David, / amerceia-te de mim!
(VICENTE, *Auto da Cananéia*, 1968)

Como bem vimos acima, de acordo com a mentalidade cristã medieval, Satã poderia entrar no corpo de qualquer vivente, em especial, pelos orifícios. Dessa forma, o sexo e o

corpo feminino seriam consideradas armadilhas diabólicas, e o homem, a sua presa. (MUCHEMBLED, 2001). Voltando-se novamente para a obra de Suassuna, na *Farsa da Boa Preguiça*, tanto Dona Clarabela como Aderaldo Catação, são possuídos pelos diabos e levados por eles para o Além-mundo. Eles são acusados de luxúria, adultério, avareza e outros pecados mundanos. No entanto, mediante a clemência de Joaquim Simão e Nevinha, os dois conseguem a “salvação” e são condenados ao Purgatório.

Portanto, constatamos que a representação da mulher, do Diabo e do pecado, bem como os *substratos mentais* oriundos do período medieval mesclaram-se *residualmente* à nossa cultura num processo que poderíamos chamar de *hibridação cultural*, pois Ariano Suassuna valeu-se, ao longo de toda a sua produção dramatúrgica e literária de histórias populares oriundas da *memória coletiva* do povo medieval europeu cristão e do povo brasileiro contemporâneo para compor suas obras, uma vez que todo esse universo de conhecimento popular encontra-se enraizado no mais profundo de nossas tradições culturais. Dessa forma, concluímos que a representação da mulher, do Diabo e do pecado, ao longo do tempo, *crystalizou-se* profundamente na cultura brasileira com seu *substrato* cristão medieval. Hoje, verificando o mundo das letras de Ariano Suassuna, encontramos ainda vivos e atuantes no imaginário popular e nas mais diferentes narrativas orais e escritas que foram transmitidas e *atualizadas* de geração para geração.

Bibliografia

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português da Vulgata Latina por Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2009.

BRAGA, Teófilo. *Gil Vicente e as Origens do Theatro Nacional*. Porto: Livraria Chardron Casa Editora, 1898.

BRASIL, Reis. *Gil Vicente e o Teatro Moderno*. Lisboa: Editorial Minerva, 1965.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Record, São Paulo, 1996.

CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

DELUMENAU, Jean. *A história do medo no ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRIES, Heinrich. *Dicionário de Teologia: conceito fundamentais da teologia atual*. Vol. IV. São Paulo: Edições Loyola, 1970.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Trad.: Hilário Franco Júnior. Vol. II. Bauru: EDUSC, 2002.

MATOS, Geraldo da Costa. *O Palco Popular e o Texto Palimpséstico de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII-XX*. Bom Texto, Rio de Janeiro, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. São Paulo: EDUSC, 2002.

OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.

PAGELS, Elaine. *As Origens de Satanás*. Trad.: Ruy Jungmann. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PAPINI, Giovanni. *O Diabo*. Paris: Flammarion Editora, 1954.

PONTES, Roberto. *Literatura insubmissa afrobrasílusa*, Rio de Janeiro/Fortaleza, Oficina do Autor, EDUFC, 1999.

_____. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1968.

PRATT, Oscar de. *Gil Vicente: notas e comentários*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1931.

RECKERT, Stephen. *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. 3 ed. Revista e aumentada. Coleção Saber. Lisboa: Publicações Europa- América, 1967.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, Desvio e Danação: as minorias na Idade Média*. Trad.: Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

RUSSELL, Jeffrey B. *Lúcifer - O Diabo na Idade Média*. Madras Editora, São Paulo, 2003.

SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. 3 Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35 ed., Agir Editora, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Farsa da Boa Preguiça*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____ . *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.

VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. II, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1958.

_____ . *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. III, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1963.

A REPRESENTATIVIDADE DA MASCULINIDADE NAS PERSONAGENS DE “A BAGACEIRA” DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA

George Patrick do NASCIMENTO¹ (UERN)

Roniê Rodrigues da SILVA² (UERN)

RESUMO

O presente trabalho discorre sobre a construção da masculinidade nas personagens rurais presentes no romance *A bagaceira* do escritor paraibano José Américo de Almeida. Na obra em questão, as personagens masculinas costumam ser a figurativização do patriarcalismo social, enquanto que as personagens femininas configuram-se como submissas a esse esquema de dominação masculina. Nesse sentido, procuramos evidenciar os traços de masculinidade e feminilidade de algumas personagens desse livro, por meio das postulações de Bourdieu (2016) que trata dessa dominação/submissão simbólica de um gênero sobre o outro. Além disso, ainda sobre a questão de gênero, trabalharemos com os escritos de Nader (2002) sobre os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres na estruturação da vida em sociedade. Sobre certas particularidades que, por vezes, emolduram o comportamento social masculino, iremos nos aportar nos pressupostos de Nolasco (2001) e Souza (2010). Por fim, para identificar a construção proposital de uma identidade masculina nordestina na literatura brasileira, utilizaremos dos informes históricos de Albuquerque Júnior (2013). Como possíveis resultados desse trabalho, podemos entender que a construção da masculinidade neste romance, coloca o homem dos estudos, da prática de letramento (Lúcio) em uma situação de inferioridade simbólica com o homem simplesmente do trabalho agrícola, do poder autoritário (Daboberto), enquanto que a mulher (Soledade) é vista como o ser responsável em seduzir, direta ou indiretamente, estes referidos personagens, além de ser representada como uma mulher que se satisfaz em ser inferiorizada/submissa pela força/dominação desse sistema patriarcal.

Palavras-chave: *A Bagaceira*. Literatura Brasileira. Masculinidade. Dominação/Submissão.

ABSTRACT

The present work discusses about the construction of masculinity in the rural characters present in the novel *A bagaceira* by Paraíba writer José Américo de Almeida. In this novel, male characters are usually the figurativization of social patriarchalism, while female characters are submissive in front of this power of masculine domination. In this sense, we try to demonstrate the characteristics of masculinity and femininity from some characters in this book through Bourdieu's postulations (2016), that explain this symbolic domination/submission between one genre over other. In addition, about the gender question yet, we will work with Nader's writings (2002) about the social roles performed by men and women in the structuring of life in society. About the particularities that, sometimes, did male social behavior, we will use the assumptions of Nolasco (2001) and Souza (2010). Finally, to identify the purposeful construction of a masculine identity in the Brazilian literature, we will use of historical reports of Albuquerque Júnior (2013). As possible results of this work, we can understand that the construction of masculinity in this novel put the man of the studies, the man of the practice of literacy (Lucio) in a situation of symbolic inferiority than the man from the agricultural work, of the authoritarianism (Daboberto), while the woman (Soledade) is the responsible in

1 Mestrando em Letras; linha de pesquisa: Texto Literário, Crítica e Cultura – Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: geo.patrick@hotmail.com

2 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: rodrigopinon2014@gmail.com

seducing, directly or indirectly, these mentioned characters, besides she is represented as a woman who satisfied herself being inferiorized/submissive by the force/domination of this patriarchal system.

Keywords: *A bagaceira*. Brazilian literature. Masculinity. Domination/Submission.

Introdução

Ponto de partida para uma literatura reveladora de um Brasil até então desconhecido, a obra *A bagaceira* (1928), do paraibano José Américo de Almeida, teve uma notável relevância literária no Movimento artístico conhecido como Romance de 30 que, dentre outras temáticas, buscou evidenciar, para toda a nação brasileira, a existência de um povo diferente das regiões litorâneas, a saber: o sertanejo. Muitos escritores do Nordeste ficaram famosos nesse período por também fazerem ficções com essa temática, a exemplo de autores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego.

Em *A bagaceira*, nota-se o empenho do autor em trabalhar com acontecimentos problemáticos na interação entre sertanejos e brejeiros paraibanos. Esses fatos se conjecturam, de alguma forma, a partir dos domínios territoriais de um engenho de cana-de-açúcar denominado Marzagão. Além disso, evidencia-se, nesse romance, a existência de pessoas humildes conhecidas como **retirantes**. Indivíduos estes marginalizados e detentores de uma vida difícil, principalmente por causa da problemática da seca. Eles possuem esse nome justamente porque costumam migrar de uma região para outra em busca de trabalho e de melhores condições de vida, quase que um nomadismo. Temática essa que encontrou seu ápice literário, no Romance de 30, na obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

Utilizando-se de uma linguagem que mescla termos regionalistas com termos cultos/eruditos da língua portuguesa (LIMA, 2007), a obra-prima de Almeida teve maior destaque não exatamente por causa do seu estilo, mas em virtude da sua temática, que também era de cunho regionalista (BOSI, 2006), e que serviria de alicerce para a engenhosidade artística de outros autores provenientes desse Movimento específico da Literatura brasileira.

A referida narrativa conta a história de uma família de retirantes que acaba encontrando moradia e trabalho nas terras de um senhor de engenho de nome Dagoberto. Dentre os retirantes, há uma mulher franzina e esguia, mas que se tornará muito bela no desenvolvimento da trama. Seu nome é Soledade. Com o avançar do texto, Soledade passa a ter um relacionamento quase que platônico com o filho do senhor de engenho: Lúcio. Esse romance idílico, todavia, é resultado, muitas vezes, da falta de iniciativa por parte do próprio Lúcio, mesmo quando Soledade age de forma muito insinuada para ele.

Nesse sentido, a protagonista é descrita, nessa obra, como alguém que é muito sedutora, aliás, que muito seduz, que provoca a atenção, e que demonstra ter prazer, inclusive sexual, no fato de ser submissa ou dominada por um homem. De modo que ela acaba se apaixonando por Dagoberto, pai de Lúcio, por aquele ter realizado uma relação carnal forçada com ela, ou seja, um estupro.

Em virtude dessa ação negativa, Dagoberto pode configurar, assim, como sendo um tipo de homem que representa a simbologia do patriarcalismo nessa narrativa. Ele seria uma representação tradicional identitária do homem socialmente masculinizado, um modelo

representativo ultrapassado, enquanto que Lúcio seria o oposto, seria um homem socialmente feminizado, com descrições comportamentais mais modernas em uma simbologia de construção masculina (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Essas representações de masculinidade mostram que, aparentemente, o homem ligado a uma prática de letramento, do convívio com os livros, está em um campo de emancipação social dos conceitos de gênero, fazendo uma oposição estigmatizada ao homem do autoritarismo e das condutas de rusticidade patriarcalmente tradicionais na evidênciação de um “macho” nordestino, como veremos a seguir.

Eixo da submissão e eixo da dominação

Na narrativa em análise, percebe-se que as personagens femininas encontram-se em um eixo de submissão ao sistema simbólico do patriarcalismo. Não há nenhum empoderamento por parte delas, apenas o cumprimento de seus **papeis sociais**. Para Nader (2002) papel social está relacionado aos comportamentos e padrões esperados aos sujeitos humanos, ou seja, funções que eles venham ou possam desempenhar em uma sociedade, a partir de fatores relacionados ao aspecto biológico e psicológico do indivíduo, contudo, por meio de uma determinação marcadamente social.

Assim, por exemplo, a protagonista feminina do romance, Soledade, possui ações que, por vezes, remetem a uma possível aceitação por parte dela em relação a essa dominação sofrida. Essa aceitação está, por exemplo, nos papeis sociais que ela exerce, como a prática de serviços domésticos nesse ambiente canavieiro. Ela também é a personagem encarregada de seduzir os homens, de forma direta ou involuntária, uma vez que ela é, gradativamente, descrita como sendo uma mulher linda. Nesse quesito, inclusive, o narrador enfatiza, algumas vezes, descrições do corpo feminino dela, como seios, lábios, cabelos, pescoço, pele, etc. Como se uma personagem feminina tivesse que, necessariamente, ser retratada dessa forma já tão utilizada pelos antigos românticos, ou seja, enaltecendo descrições corporais de beleza e pureza, enfim, uma mulher construída de forma superficial.

Detalhe importante de se mencionar é que o engenho Marzagão (lugar onde acontece a maior parte dos fatos dessa narrativa) sofre um processo de desenvolvimento simbolicamente similar ao que acontece com os atributos físicos da retirante em questão. Soledade chega na fazenda com uma aparência nada charmosa, igualmente seca e feia como o próprio fenômeno natural da Seca. Com o passar do tempo, ela vai criando corpo, ficando esbelta e despertando o desejo do senhor de engenho e seu filho, do mesmo modo como o engenho vai progredindo em produção com a trégua da Seca.

Voltando ao quesito da submissão perante um sistema patriarcal, Soledade é, inclusive, apresentada como sendo uma mulher que se excita pela dominação violenta de um homem viril. Em um primeiro momento, pelo estupro que Dagoberto comete nela, quando esta estava a banhar-se em uma cachoeira perto do engenho, como descrito no trecho:

Como estivesse a banhar-se na cachoeira, pressentira que alguém a espreitava por trás das cajazeiras entrelaçadas de jitirana.

Era o senhor de engenho que, descoberto, avançou e lhe colheu a camisa, toda impregnada do cheiro virgem.

[...]

Ela pôs-se a gritar, quase a chorar. Atordoada, procurava encobrir com as mãos tiritantes, numa atitude curva de pudicícia, as pomas eretas. Tentava embrulhar-se no jorro branco como num lençol. Vestia-se de espumas diáfanas.

Enfim, deitou a correr. Refugiou pelo capão a dentro, quebrando os gravetos entrançados com os peitos virginais.

Os mamilos desabrochavam numa floração sanguínea em rosas bravas. Ela sangrava, através dos calumbis e de espinheiros novos, como se lhe rebentassem rosas por todo o corpo.

Deviam ser os anuns: ui! ui!

E floriu uma rosa mais rubra na sombra – o amor purpúreo na sua glória inaugural.

O pudor de energia selvagem só se renderia pela volúpia da submissão. Só cederia à investida bestial, à posse, às carreiras, dos instintos animais.

Não fora nada de ninfas nem de faunos; mas um primitivismo pudico – o Brasil brasileiro com mulheres nuas no mato... (ALMEIDA, 2004, p. 125).

E em um segundo momento, quando ela está a lutar com o seu irmão de criação Pirunga, por este ter sido o responsável pela morte de Dagoberto:

Pegaram-se em luta corpo a corpo.

As ventas palpitantes acendiam ódios mortais.

Pirunga retraía-se ao embate do seio pétreo que se premia no desforço. Evitava os toques dos bicos agressivos. Tentava desligar-se dessa fúria que derramava na sudção cheirosa seus filtros pecaminosos, como flores que, machucadas, deitam mais perfume.

[...]

Violentada com mais força pelas garras brutais, Soledade fraquejava. Esboçou um sorriso conciliador.

[...]

Maltratada, rendida, a mulher forte sofria a vertigem da submissão. Sorria-se com um sorriso triste, mas convidativo, como agradecendo a insólita revelação de força que a reconciliava com o passado.

Era a oferta do sonho perdido — o amor retrátil que se voltava.

Acabando-se, a vela levantou a chama e iluminou-a.

Ao desalinho da luta, soltara-se-lhe o peito cheio, no amojado dos sete meses.

Pirunga sentiu-lhe o calor do corpo profanado.

Ela tinha a boca em fogo. E ele teve nojo dessa boca que lhe parecia uma ferida aberta, com ressaibos de beijos podres.

Mas o vestido esfrangalhado ia-lhe caindo pelos ombros.

Ao espetáculo dessa nudez, Pirunga estremeceu no frenesi impuro.

Seu primeiro movimento foi deitar a correr, mas faltavam-lhe as pernas.

E, para vencer-se, procurou vencê-la. Tinha medo de si mesmo. (ALMEIDA, 2004, p. 129-130).

Como apresentado nessas passagens, Soledade é o exemplo de uma mulher sem poder perante uma dominação masculina, mais precisamente perante uma violência masculina. Contudo, mais do que isso, ela é mostrada como alguém que gosta, ainda mais no sentido sexual, dessa dominação, dessa violência. Ela tem, inclusive, excitação no

confrontamento e estupro de Dagoberto para com ela, e na luta física que ela entrava com Pirunga, o qual chegou até mesmo a estrangulá-la, sem que, de fato, ela morresse. Essa conformação com a dominação é explicada por Bourdieu (2016, p. 27):

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de **conhecimento** são, inevitavelmente, atos de **reconhecimento**, de submissão. (grifos do autor).

Ou seja, para o autor, é possível o dominado se reconhecer ou não como dominado. Se ele não mostrar uma postura de combate, de empoderamento, então ele continuará exercendo os papéis sociais exigidos pela sociedade, em uma conduta de aceitação e submissão.

Já no eixo da dominação, tem-se, nessa obra, o maior representante de um homem socialmente masculinizado, ou seja, patriarcal, por meio da personagem Dagoberto. Ele representa o homem autoritário da elite rural, agindo com violência e ordenança em muitos momentos do romance, seja uma violência contra as mulheres, seja contra outros homens.

Um caso dessa violência contra outros homens é mostrado, por exemplo, quando esse senhor de engenho, com muita rispidez autoritária, manda castigar um dos seus subservientes, de nome Xinane, que esteve a roubar-lhe em segredo:

Levado à presença do senhor de engenho, este ordenou ao feitor:

— Lambuze o traseiro de mel de furo e assente no formigueiro.

Xinane alarmou-se:

— Por amor de seu Lúcio!...

— Lambuze, bem lambuzado!

— Por amor da defunta!...

— Nesse caso, dê-lhe umas tronchadas.

Manuel Broca prontificou-se:

— Fica por minha conta. Trinta lamboradas.

E, ali mesmo, uma, duas, três... Logo na terceira, o caboclo grunhia e mijou-se.

O xexéu deu-lhe uma vaia em termos. (ALMEIDA, 2004, p. 24).

Essa dominação sobre outros homens serve como confirmação de poder, como confirmação do autoritarismo (NOLASCO, 2001a). Para esse autor, entende-se que o traço da violência (durante diversas épocas da história) corresponde a um tipo de representatividade dos sujeitos masculinos.

Nesse sentido, ainda conforme as postulações de Nolasco sobre uma construção de identidade masculina, quando Dagoberto estupra Soledade ele estava, possivelmente, manifestando uma consequência psicológica de infração, por não ter algum dos seus anseios de vida realizados, ou seja, por ser alguém que foi frustrado em algum campo de suas emoções durante a vida. Todavia, deve-se lembrar que a ação foi puramente sexual, foi, nas palavras de Almeida (2004, p. 125), um “primitivismo pudico”. Se bem que esse atributo representativo apenas da **tara** também se constitui como um tipo de construção da identidade masculina:

Elemento importante para a compreensão da constituição da identidade masculina, a dimensão do desejo possui uma proximidade com a sexualidade, embora não possa ser confundida com ela. A partir do desejo masculino, há uma divisão das mulheres em dois grupos, o que caracteriza a dupla moral sexual: mulheres para vínculos afetivos e mulheres para relações sexuais impessoais, as mulheres da casa e as mulheres da rua. (SOUZA, 2010, p. 37).

Assim, conforme essa distinção entre desejo conjugal e desejo aventureiro, uma outra interpretação para o estupro de Soledade por Dagoberto poderia ser pelo fato de que esse senhor de engenho buscava manifestar sua masculinidade ao, por exemplo, ter relações sexuais forçadas com aquela mulher, já que ele mesmo desdenhava, ingenuamente, de todas as mulheres: ao considerar que nunca encontraria alguém ao nível de sua falecida esposa. Ninguém poderia ocupar o lugar antes reservado a ela, ou seja, de cônjuge. Assim, possivelmente, ele teve relações com Soledade, não por um sentimentalismo relacional matrimonial, mas apenas por uma tara sexual, por um desejo carnal.

Contrariando essa perspectiva, outra interpretação para o acontecimento do estupro poderia ser, justamente, em virtude da frustração que Dagoberto sentia por não ter mais sua esposa em pessoa. Talvez Dagoberto nunca tenha se conformado com a perda do seu grande amor. Assim, ele passou a ter um tipo de **ausência de futuro** (NOLASCO, 2001b), ou seja, por Dagoberto amar incondicionalmente sua falecida companheira, e por saber que nunca mais teria o contato corporal dela, ele deixa-se capturar pelos sentimentos de desejo que Soledade desperta nele. Já que, conforme relata obra, Soledade é descrita como sendo uma mulher detentora de certas semelhanças físicas com a antiga mulher do senhor de engenho. Assim, ele comete a violência sexual, não por um motivo objetivo de ter relações com aquela mulher ou qualquer outra, mas por um motivo subjetivo. Em outras palavras, Dagoberto por ter uma desesperança interior de nunca mais poder sentir o corpo pulsante da sua esposa, já falecida, consegue achar, por conseguinte, em Soledade, essa possibilidade de consumação de seus desejos, de forma que ele acaba realizando o tal ato criminoso sem medir as consequências vindouras para sua vida.

O homem erudito, não violento e edipiano

Como visto anteriormente, Dagoberto, além de estar associado ao eixo da dominação, também está associado a uma descrição de homem violento. Uma vez que, em certas sociedades e em certas épocas da História humana, “encontramos a violência associada à masculinidade, violência esta que posteriormente não se restringe exclusivamente às guerras, mas perpassa a vida cotidiana do sujeito empírico e funciona como um indicador de existência”. (NOLASCO, 2001a, p. 16).

Nesse sentido, nesta obra, pode-se perceber que um dos critérios para constituir uma representatividade violenta de uma personagem masculina está no fato de este ser ou não um praticante de letramento. Essa premissa pode ser confirmada em virtude de Lúcio ser um homem dos estudos, da leitura de livros e graduando em Direito. Além disso, ele não tem a coragem de ter um contato físico mais acentuado com Soledade por justamente ser esse homem erudito e refinado.

Albuquerque Júnior (2013) informa que, durante as décadas de 20, 30 e 40, houve a construção de uma figura emblemática masculina no Brasil: um macho nordestino. Dentre os atributos desse estereótipo, o macho nordestino seria alguém que se distanciaria das práticas de letramento, em virtude de que, nos processos de urbanização das cidades e do êxodo rural, os homens socialmente feminizados se intelectualizavam mais do que os homens socialmente masculinizados. Segundo o autor, situando agora simplesmente o ambiente rural, como as fazendas e os engenhos:

O que parece incomodar estes homens ligados às elites agrárias, filhos de senhores de engenho ou de fazendeiros, eram as mutações que vinham ocorrendo na própria forma de ser homem, nos códigos de masculinidade. [...] Procurando ser modernos, estes bacharéis almofadinhas procuravam diferenciar-se de seus antepassados, considerados homens rudes, caturras e atrasados, sem refinamento. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 47).

Esse embate entre os senhores de engenho e os seus filhos que, normalmente, se formavam em cursos de bacharelado, é fortemente evidenciado na obra *A bagaceira*. Exemplo disso é o fato de Lúcio manter uma relação de não amizade ou não familiaridade com seu pai e, dentre outras especificações, por justamente ser esse homem do Direito, da empatia pelas outras pessoas humilhadas pelo patrão Dagoberto. De forma que ele se contrasta bastante de seu próprio pai, que é descrito, simbolicamente, na narrativa, como sendo muito rude e retrógrado. Entretanto, Lúcio, por ser um sujeito erudito, é um exemplo de homem socialmente feminizado e não violento nesse ambiente rural e não citadino.

Ele não é violento nem nas palavras. Essa não violência vocabular é evidenciada na obra, por exemplo, quando Lúcio descobre que foi traído por seu próprio pai. Ou seja, quando Dagoberto toma como mulher Soledade, amada do seu filho, tendo relações com ela. Assim, quando Lúcio se depara com a referida retirante, ele nem sequer tem a coragem de xingá-la, nem da forma mais breve e deseducada possível que ele intencionava. Ele, ao contrário do seu pai, não a violenta nem sexualmente, nem verbalmente, nem outra coisa que se possa cogitar no sentido corporal, como por exemplo, a machucados físicos. Essa falta de atitude nos é apresentada na seguinte passagem:

Entrou, como um pé-de-vento, derrubando a porta. E levantou-lhe um punhal sobre a cabeça:

— Pu...

Ela sentada estava, sentada ficou. Apenas ergueu o rosto e cravou-lhe um olhar luzente como a lamina desembainhada. Entregava-se ao golpe iminente ou zombava da ameaça.

Ele ia repetindo:

— Pu...

Mas, ante esse olhar indizível, emendou, atirando a arma pela janela e apontando o terreiro:

— Pu...xe!

Não podia expeli-la do que não lhe pertencia e com a mão espalmada para a frente, num gesto suspensivo:

— Tu és muito desgraçada! (ALMEIDA, 2004, p. 117).

Aqui nesse trecho, pode-se notar que Lúcio não tem coragem de ferir Soledade com um golpe de punhal pela traição que ela havia cometido, nem consegue xingar-la por meio de um termo inapropriado e de baixo calão, a saber: puta. Ele desiste da ação e emenda sua frase formando a palavra “puxe”. Vale salientar que outros personagens, nesse romance, são violentos ao ponto de matarem outras pessoas, mais especificamente homens que venham a profanar a virgindade de uma mulher, como é o caso da personagem Valentim que chega a assassinar o feitor de Dagoberto, de nome Manuel Broca, por acreditar, erroneamente, que ele havia abusado sexualmente de sua filha Soledade.

Outro aspecto que fomenta essa premissa do homem socialmente masculinizado do homem socialmente feminizado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013) está no fato de Soledade sentir êxtase com os homens dominantes e violentos (Dagoberto e Pirunga) e desapontamento com os homens eruditos e sem iniciativa (Lúcio). Isso pode ser percebido, por exemplo, no trecho: “Soledade enfastiava-se dessa expressão de inteligência e de desgosto” (ALMEIDA, 2004, p. 71), quando ela está a se insinuar para Lúcio e o mesmo não age como ela quer, ele, nessa situação, apenas conversa poeticamente com a referida moça.

Lúcio, enquanto estudante e praticante de letramento, não é um tipo de homem em que a obra literária permite que ele se case, por justamente estar nessa condição intelectual e romântica. É somente quando ele se torna o dono das terras, quando ele toma a função do seu pai, ou seja, de exercer o papel de senhor de engenho, e não como um homem ingênuo e exageradamente praticante de letramento, que ele consegue casar e constituir família. Só que, igualmente ao seu pai no passado, nesse novo momento de sua vida, ele já não tem mais a mulher que foi o grande amor de sua juventude: Soledade.

Dagoberto ficou viúvo, e Lúcio perdeu Soledade. Esta, inclusive, tinha traços faciais muito semelhantes ao da falecida mãe deste último. Esse ponto pode ser considerado, inclusive, até como uma manifestação do complexo de Édipo na vida de Lúcio, uma vez que ele se sente emocionalmente atraído por uma mulher que se assemelha em demasia com a sua genitora, até mesmo por causa da descendência genética e geográfica. Como se evidencia nos seguintes recortes:

— O pai de Soledade não é irmão do pai de minha mãe? Pois, então?

Dagoberto desconcertou-se:

— É a pura mentira!

E Lúcio não retrucou: limitou-se a esticar o dedo para o retrato desbotado. E, como permanecesse o silêncio pesado, comparou:

— Veja aquela boca... aquela testa! (ALMEIDA, 2004, p. 115).

De fato, seu nariz era diferente, com um ar inconfundível no ligeiro arrebite. Mas, os olhos, a testa, a boca (o mimo da boca), os caracteres essenciais identificavam-se nos traços esmaecidos. (p. 53).

Do mesmo modo como normalmente acontece com o complexo de Édipo, essa paixão pela mãe é desaparecida com o amadurecimento do jovem homem (NASIO, 2007). Quando Lúcio se torna o senhor do engenho, já casado com outra mulher e tendo

filhos, ele se reencontra com Soledade em condições grotescas de aparência corporal. Nesse momento ele já não tem nenhum amor por ela, ou seja, é como se ele tivesse se amadurecido no campo das emoções. Na verdade, ele se mostra até mesmo indiferente a Soledade, sente vergonha de ter se apaixonado por uma mulher que se tornou tão feia por causa do tempo e por causa da Seca.

Por Soledade ter alguns traços físicos iguais ao da mãe de Lúcio, ela pode sim se configurar como uma mulher em que ele projetava essa falta materna durante a narrativa. O que justificaria essa possibilidade de amor edipiano mencionado aqui nesta seção.

Considerações finais

Como visto nesse trabalho, podemos entender que a construção identitária da masculinidade em *A bagaceira*, coloca o homem dos estudos, da prática de letramento, no caso o bacharel Lúcio, em uma situação de inferioridade simbólica com o homem simplesmente do trabalho agrícola, do poder autoritário, como é o caso do senhor de engenho Dagoberto.

Além disso, a personagem feminina Soledade é descrita como sendo a responsável em seduzir, direta ou indiretamente, estes referidos personagens masculinizados. Ela também é representada como uma mulher que se satisfaz em ser inferiorizada/submissa pela força/dominação desse sistema patriarcal.

A relação afetiva e idílica que Lúcio mantém por Soledade também pode ser encarada como uma possibilidade de manifestação do complexo ou mito de Édipo, em virtude dessa personagem masculina enxergar, nessa mulher, atributos físicos que se assemelham aos da sua mãe e, mesmo assim, se apaixonar por ela. Todavia, esse amor ingênuo é desconstruído quando Lúcio amadurece enquanto homem e enquanto senhor de engenho, bem como quando ele constitui família com outra mulher. Sem mencionar o fato de que o tempo e a Seca castigam fortemente Soledade, tirando dela toda a beleza que ela teve no passado e que causara tanta admiração em seus pretendentes, deixando-a em uma condição de extrema feiura, até maior do que aquela quando ela apareceu na vida de Lúcio e Dagoberto.

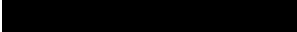
REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” – Uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.



LIMA, Elaine Aparecida. **A bagaceira**: marco móvel e literário. 196f. Dissertação (Mestrado). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007.

NADER, Maria Beatriz. A condição masculina na sociedade. In: **Dimensões**: Revista de História da UFES, Vitória, n. 14, p. 461-480, 2002.

NASIO, Juan-David. **Édipo**: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson**: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. O apagão da masculinidade. In: **Revista do IETS**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 9-16, 2001.

SOUZA, Ezequiel de. Olhares sobre a identidade masculina. In: **Protestantismo em Revista**, São Leopoldo, RS, v. 21, jan/abr., p. 34-42, 2010.

A VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM *SINFONIA EM BRANCO* DE ADRIANA LISBOA

Géssica da Silva PEREIRA:¹
Silvana Maria Pantoja dos SANTOS² (CESTI/UEMA)

RESUMO

Objetiva-se com esse trabalho analisar a violência de gênero na obra *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa (2001), a partir da voz feminina que se pronuncia. A narrativa retrata a história de vida de duas irmãs, Clarice e Maria Inês, sendo os acontecimentos acentuados pelo estupro sofrido por Clarice. O ocorrido move uma nova forma de interação de Clarice com a família, conseqüentemente consigo e com o mundo. A violação do corpo feminino revela uma “norma” que regulamenta o lugar da ordem, uma força que manifesta o poder de demarcar e diferenciar. O corpo da mulher passa a ser um espaço de dominação, cuja violência sucede de modo rigoroso ao contar com as imposições do patriarcado. Essa matriz excludente faz refletir o modo como a personagem central resente os acontecimentos, como ela reflete sobre a condição de ser mulher em um espaço marcado pela exclusão. Os acontecimentos se passam em uma fazenda no interior do Rio de Janeiro, onde as mulheres vivem sujeitas ao destino que é apontado pelos homens. O romance instiga uma reflexão sobre a violência de gênero, a partir das vivências das personagens. Segundo Saffioti (2001), a violência contra a mulher persiste em diferentes categorias sociais, imprimindo maior teor de agressões – físicas, sexuais e emocionais. O gênero permite um envolvimento de entes, gerando uma construção de caráter social, pois a partir desse envolvimento, chega-se a uma classe geradora de significados, sendo a sexualidade uma particularidade definidora da diferença entre homem e mulher. Assim como o estupro, outras formas de violência impactam as personagens de *Sinfonia em branco*, alterando significativamente suas vivências.

Palavras-chave: Violência. Gênero. Adriana Lisboa.

THE VIOLENCE OF GENDER IN *SINFONIA EM BRANCO* OF ADRIANA LISBOA

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze gender violence in the work *Sinfonia em Branco*, by Adriana Lisboa (2001), from the female voice that is pronounced. The narrative portrays the life story of two sisters, Clarice and Maria Inês, the events being accentuated by the rape suffered by Clarice. The event moves a new form of interaction of Clarice with the family, consequently with itself and with the world. The violation of the female body reveals a "norm" that regulates the place of order, a force that manifests the power to demarcate and differentiate. The woman's body becomes a space of domination, whose violence happens in a rigorous way when counting on the impositions of patriarchy. This exclusionary matrix reflects how the central character resents events, as it reflects on the condition of being a woman in a space marked by exclusion. The events take place on a farm in the interior of Rio de Janeiro, where women live under the fate of men. The novel instigates a reflection on gender violence, based on the experiences of the characters. According to Saffioti (2001), violence against women persists in different social categories, implying a higher level of

¹ Graduada em Letras Língua Portuguesa e suas Literaturas, da Universidade Estadual do Maranhão- UEMA. Integrante do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem – LITERLI. gessica_pereirauema@hotmail.com.

² Professora Curso de Letras Língua Portuguesa e suas Literaturas da Universidade Estadual do Maranhão- UEMA e da Universidade Estadual do Piauí - UESPI. Professora do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão e do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí. silvanapantoja3@gmail.com.

aggression - physical, sexual and emotional. The gender allows an involvement of beings, generating a construction of social character, because from this involvement, comes a class that generates meanings, and sexuality is a defining feature of the difference between man and woman. As with rape, other forms of violence impact the characters of the Symphony in white, significantly altering their experiences.

Keywords: Violence. Genre. Adriana Lisboa.

INTRODUÇÃO

A crítica de caráter feminista visa determinar o sujeito mulher, a partir dos aprendizados sociais, uma vez que esses determina o indivíduo. De acordo com ZINANI (2006) a arma de fins discursivos que o homem possui contra a mulher é a diferença sexual, o que deixa a mulher presa ao sexo oposto. A autora diz que gênero é uma reprodução com alusões ao fato real. A partir de então, o sistema de gênero desenvolve uma linguagem simbólica e este passa a caracterizar o sujeito através da classe. Dessa forma, a autora expõe que é tanto um sistema de reprodução do indivíduo, quanto uma constituição sociocultural. Logo, Zinani enfatiza que o gênero se forma por meio de uma constituição e completa que essa construção ocorre em todos os tempos, sendo parte integrante da sociedade. Corroborando com esse pensamento Telles (2012, p. 14) esclarece:

O termo gênero é bastante amplo, empregado com diferentes sentidos. Pode significar espécie, como quando falamos do gênero humano. Outras vezes, é empregado com o sentido de tipo [...]. Na gramática, gênero é uma categoria que permite flexionar palavras, agrupando-as, conforme os sexos.

Sobre gênero, faz-se necessário a quebra do modelo que expõem a preleção da sexualidade masculina, isto é, o modelo androcêntrico.

Zinai (2006) diz que a crítica feminista atenta-se para a ausência como também para a diferença. A primeira aborda a falta de vivência da subjetividade da mulher, já que ela é vista sem muita importância. A segunda pode ser elevada a aspecto mais produtivo devido a sua contribuição para a construção do feminismo.

A teoria feminista tem como essência o pressuposto da existência de uma identidade resolvida, cuja compreensão parte das próprias mulheres. Em uma de suas funções a representação atua como termo operacional no processo político que visa ampliar busca e legitimidade às mulheres como sujeito dentro da política. A representação é também, a colocação normativa de uma linguagem que surgiria ou distorceria o que se tem como verdadeiro em relação ao conjunto das mulheres. Na doutrina feminista, o alargamento de uma linguagem que pode representa-las de forma completa e adequada pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres.

Butler (2015, p. 19) diz que o sujeito é uma questão crucial para a política, e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por via de práticas de exclusão que não “aparecem”, uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política. Essa progressão contínua do sujeito segue ligada a objetivos de legitimação e de eliminação. Tais processos políticos são contidos e através de uma análise

política torna-se nacionalizadas, a qual tem as estruturas políticas como embasamento. A política tem que se ocupar com a dupla função do poder jurídico. Funções essas, jurídica e produtiva. Pois o poder jurídico produz o que concebe.

Ante o exposto, objetiva-se com este trabalho analisar a violência de gênero na obra *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa (2001), a partir das lembranças da personagem central.

Adriana Lisboa nasceu no Rio de Janeiro em 1970. É Bacharel em música pela Uni-Rio e tem mestrado em literatura brasileira e doutorado em literatura comparada pela Uerj; Escritora residente na Universidade da Califórnia, Berkeley; Pesquisadora visitante no International Reserach Center for Japanese Studies / Nichibunken, em Kyoto, na Universidade do Novo México e na Universidade do Texas, Austin; Participou como convidada de eventos como a Feira de Frankfurt, o Salão do Livro de Paris, o Salão do Livro da América Latina (em Paris), Feira do Livro de Miami, Semana do Brasil na China, Bienal do Livro do Rio de Janeiro e outros. É autora de uma ampla produção literária, entre elas *Sinfonia em branco* (2001); *Os fios da memória* (1999). *Um beijo de colombina* (2003); *Parte da paisagem* (2014), *O sucesso* (2016); *O coração às vezes para de bater* (2007); *Língua de trapos* (2005).

Análise da obra *Sinfonia em Branco*

A obra *Sinfonia em Branco* envolve um contexto marcado pela Violência doméstica e sexual, em que a autora destaca o modo de enunciação do sujeito mulher. A trama gira em torno da história de duas irmãs, Clarice e Maria Inês, submissas ao homem (pai), cujas vidas são marcadas pelo estupro. O acontecido é elevado à condição de trauma nas duas irmãs, o desencadeia um forte vínculo entre elas, logo, os acontecimentos se passam em uma fazenda, no interior do Rio de Janeiro, onde as mulheres vivem sujeitas ao destino que é apontado pelos homens.

A violência é empregada das mais diversas formas, como o uso da força física, psicológica ou intelectual, geralmente com o intuito de induzir uma segunda pessoa a praticar atos sem vontade espontânea (TELES. 2012). A violência destina a pessoa a conviver sob a gravidade de ameaças e pode levar à morte, sendo entendida como uma maneira de impedir um outro sujeito de ser liberto.

Estudos apontam que a violência de gênero vem recebendo abrangência nos últimos tempos, sendo esta compreendida a partir da noção de superioridade nas relações hetero ou homoafetivas. Todavia, na leitura realizada aqui a violência de gênero é analisada na perspectiva da violência contra a mulher.

Em *Sinfonia em Branco*, a violência sofrida pelas personagens são do tipo doméstica e sexual, a primeira porque o espaço usado para tal prática, é o ambiente familiar e ainda por ser cometida pelo pai. Sexual, devido o estupro sofrido por Clarice. Contrário ao consentimento de Clarice, o ocorrido é realizado pela força física do pai e pela manipulação que este faz sobre Clarice.

Segundo TELES (2012) estupro significa ato de constranger alguém a ter relações sexuais, sem desejo e sem consentimento, mediante o uso da violência física, psicológica ou

de graves ameaças, podendo ocorrer tanto na esfera privada como nos espaços públicos, e ser praticado por pessoa conhecida ou não da vítima.

A afinidade entre violência e gênero apresenta uma condição geral das mulheres, a qual se constitui a partir de suposições, valores e de moral que se conserva de antemão em uma probabilidade de ascendência patriarcal. Assim sendo, em *Sinfonia em Branco* as personagens femininas Clarice e Maria Inês procuram se libertar do transtorno que prende seus espíritos, a partir de um recomeço social. O discurso feminino enfatiza que a mulher causa o desmoronamento da preleção patriarcal, a partir da crítica relacionada aos valores habituais. “A voz da mulher sempre foi silenciada, o que a impediu de desenvolver uma linguagem própria (ZINANI 2006, pág. 25)”. Todavia, para que a mulher se expresse, é necessário utilizar a linguagem do gênero predominante por meio de um fenômeno ligado à consciência e que manifesta sua articulação em um lugar próprio através de rituais e símbolos que formam esse lugar.

Para realizar a conquista do ambiente feminista, a mulher precisa tomar atitude para se pronunciar e assegurar seu discurso, almejando visibilidade e voz. Assim afirma Showalter citado por Zinani (2006).

No estudo da violência na obra *Sinfonia em Branco* percebe-se o esforço das personagens Clarice e Maria Inês de se manifestarem contra a ocorrência. A percepção de Maria Inês voltada para a imagem de Clarice envolvida no percurso dos grandes dedos de Afonso Olímpio, a procura de sua frágil anatomia, porém, de forma violenta. Acende o desejo da conquista feminista.

Através da visão de Gomes (2008), a cidade pode ser percebida como uma forma arquitetônica, onde o autor demonstra a possibilidade de conhecer os elementos citadinos muito além de sua estrutura e destaca o tempo, o qual, considera existente uma determinada forma urbana. De acordo com o estudioso, tal processo permite uma análise aprofundada da cidade, pois trata-se de uma construção inteiramente social.

O conceito de arquitetura tende a abranger bem mais que uma representação da forma física, volta-se o olhar arquitetônico para o tempo da qual a cidadina se estabeleceu, atenta-se para o pensamento de Rossi (2001) que a arquitetura teve origem a partir do momento em que se elevou a primeira forma cidadina, vista como algo indispensável para a construção social. A arquitetura é a imagem sólida coberta de diferentes situações emocionais vividas pelo sujeito. Nesse sentido, Maria Inês demonstra no espaço da casa da infância, situações em que o leitor pode perceber, um acontecimento que carrega consigo um sentimento referente ao emocional da personagem:

A casa parecia-se com aquela sensação que ela própria, Maria Inês, experimentava depois de uma crise de enxaqueca: um alívio vazio, a ausência demasiada da dor. Uma sensação ruim que vai embora e arrasta consigo sensações boas e deixa um rombo em seu lugar. Melhor assim, ela pensou. Antes assim. Observou que o movimento de fato cessara, na alma daquele lugar. (LISBOA, 2001, p.174).

Em *Sinfonia em Branco* o ambiente caseiro é exposto como o espaço da primeira violência sofrida por Clarice, pois deixa de ser lugar de amparo e abrigo. A casa da infância de Clarice e Maria Inês concentram segredos, sigilos e angústias, cacos de uma memória que

deixou marcas e vestígios sob as quais intensos fermentos ainda palpitam, abafados pela face opaca de uma história de feições e sem assombros: uma vida em branco, translação das incoerências.

Maria Inês tinha seu interior degenerado ao ver a irmã Clarice, exposta em diversas vezes, naquele ritual maléfico conduzido pelos fortes braços de Afonso Olímpio. Tomada pela surpresa do acontecimento, a personagem fica impossibilitada de agir em favor da irmã, pois seu corpo sofria ali uma agressão emocional que a dominava, deixando-a imóvel. Com o seguimento do ato do estupro, nasce em Maria Inês um sentimento de proteção por Clarice, então essa sente-se obrigada a defender Clarice das garras horrendas do pai e o enfrenta, já que na fazenda do interior do Rio de Janeiro ninguém mais tem conhecimento de tal fato. A narradora se apropria do ambiente caseiro, os pequenos passos de Maria Inês, as sementinhas de ciprestes, a inocência de Clarice para demonstrar o ato do estupro.

A imagem de um mostro no ambiente familiar, fere para sempre a mente de Clarice e Maria Inês. A interrupção da inocência e as possibilidades de realização dos sonhos de Clarice e Maria Inês ficam marcados no caminho das irmãs.

A porta do quarto está entreaberta. A porta do quarto não costuma ficar entreaberta. Lá dentro alguma coisa se move, um mostro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O mostro que devora infâncias. Será ilusão de óptica? A porta entreaberta revela uma cena que poderia ser belíssima: aquele volume pálido que a menina de nove anos de idade ainda não conhece em seu corpo. Um seio. Todo feito em curvas, sem nenhum ângulo mais agressivo, acompanhado por um ombro tão redondo, por um braço tão macio e por um pedaço de abdome liso como papel (LISBOA, 2001, p. 53/54).

Maria Inês exibe em seu olhar um suposto sofrimento interior pelas perdas das referências. As imagens que permanecem em suas lembranças, são de uma fazenda assombrada por um monstro de um olho só, horrendo e babão. A maneira como a cena é descrita, permite ao leitor envolver-se na história da narrativa. A personagem ver sua estrutura familiar se desmoronar, por iniciativa de Afonso Olímpio, seu pai. A fazenda representa o espaço físico de referência da personagem, assim sendo, Maria Inês permanece estagnada ante as cenas de violências.

Maria Inês é uma criança sonhadora e criativa, no entanto encontra-se inconformada com a atual situação que se depara em sua casa, sufocada pelos silêncios vividos por ela e Clarice, que tanto marcou suas vidas. A personagem sente uma grande amargura pelo sentimento de impotência ao ver a violência sexual sofrida pela irmã na casa da fazenda.

Ela olha, fascinada, enquanto uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto os dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcança o bico trêmulo que mantém um instante entre o polegar e o indicador (Lisboa, 2001, p. 54).

O estupro marcou as irmãs em forma de trauma. Maria Inês certifica-se dessa condição que carrega com sua irmã Clarice, momento de rompimento com os anos de infância. O acontecimento levou a maturidade precoce nas duas crianças. Assim, devido o forte impacto do ocorrido, as únicas imagens do tempo de infância que permanecem em suas lembranças, são revividas ao manterem contato com os espaços da casa, são as marcas da violência sofrida por Clarice. Tal lembrança limita a progressão da vida adulta:

Ela quer fechar os olhos para voltar o tempo. Naquele instante o sol começa a recolher sua luz mas a noite que se engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta” (Lisboa, 2001, p.54).

Aqui, há uma sublime correspondência entre as recordações pulsantes de Maria Inês e de Clarice, Esta transparece uma sensação de falta, e está perdida dentro de si mesma, uma mulher vaga. Voltar á casa em *Sinfonia em Branco*, tem-se um embaraço de reflexões sobre o tempo e o destino das duas irmãs, Clarice e Maria Inês.

Diante das fortes cenas de violência sexual, Maria Inês passa a sentir desprezo por seu pai. Do alto de uma pedreira em companhia de Clarice, as personagens recordam-se da história da infância, inquietas com o acontecimento, refletindo sobre o episódio lamentável. Sofrido por Clarice e presenciado por Maria Inês pelo entreaberto da porta. O corrido se originara da irresponsabilidade de seus próprio pai e sobre as circunstâncias do presente momento. Dessa forma, as duas irmãs carregam para a vida o processo que barrou suas infâncias na casa da fazenda. As imagens de violências que vem refletindo nos espaços vazios da casa da infância.

Na presente obra, voltar a casa é um desconforto em excesso. Após o tempo da infância, as irmãs tem sobre a casa da fazenda onde viviam uma visão negativa, ao perceberem que o sentimento que as manifestam, não se trata de dor, e sim, de um imenso vazio. LOPES, (2006) Explica que “a volta à casa não é a volta do derrotado frente ao mundo, do que não tem escolha senão sobreviver na sua própria mediocridade, mas de uma percepção serena dos seus limites” (LOPES, 2006).

A casa da infância de Clarice e Maria Inês transcorre a visão das personagem. A surpresa da manifestação de seus sentimentos se opõem a sensação esperada das meninas, ao se colocarem no espaço do estupro; ao ver a ausência de Afonso Olímpio na casa da fazenda, Maria Inês conclui que aquela manifestação de sentimentos inesperados, pode ser algo bom, assim não guardara ódio de seu próprio pai. Apesar do vazio, a casa agora é foco de calma sob o olhar das duas irmãs. Clarice e Maria Inês, vão em busca de mudanças, almeja a conquista feminina no setor social.

“A fazenda fora um dia o epicentro da vida e dos sonhos de Maria Inês. Depois lugar de tormentos (LISBOA, 2001, p. 40).” A volta da personagem ao lar, não significa saudades e aconchego da casa onde viveu a infância. E sim, um sentimento de insatisfação de está ali, nos escombros amargurados, angustiados. A fazenda, o espaço onde viveu pesadelos.

O infinito pode morrer em um segundo que vai congelar-se e durar para sempre, esse é o avesso do infinito, é a finitude absoluta. Um momento

capaz de aniquilar todos os momentos exatos com sua pungente e trágica verdade. Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de braço e esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque (LISBOA, 2001, p.53).

O monstro, como é visto por Maria Inês, ganha Clarice pelo braço forte, e suas mãos indelicadas sobre seu corpo pequeno e inocente. Com o andamento dos dias, Clarice e Maria Inês ,ver-se obrigadas a superar o ocorrido, assim, tentam construir uma nova história “ O tempo havia passado, era verdade, mas agora Clarice tinha a impressão de ter perdido as referências” (LISBOA, 2001, p.183). Porém, adquirem uma vida quebrada, barrada, decorrências do episódio da infância. Dessa forma, resta as personagens, o progresso do incerto, a construção de um talvez e o desejo de interromper as lembranças da violência sofrida.

Já convencida de que o ocorrido sempre vai estar vivo em seus conscientes, Maria Inês preocupa-se ao perceber Clarice agindo naturalmente pelos percursos da fazenda. Uma vez que a maior vítima do sucedido seria ela própria, parecia ter esquecido todo o ocorrido. Enquanto Maria Inês carrega capricho familiar.

“A verdade era muito mais intensa. A verdade era feita de pequenas e amorosas pontadas de dor (LISBOA, 2001, p.3).” Um momento violento! Arranca de uma jovem, a possibilidade do futuro e o transforma em sombras, em detalhes esticados pela amargura das muitas lágrimas caídas pela face de um pequeno rosto apenas, imaginando tão-somente cumprir uma ordem do pai.

Esquecer. Profundamente. Aquela tarde em que Maria Inês deixou cair todas as sementinhas de cipreste, suas preciosas sementinhas de cipreste, pelo corredor da casa. Aquele grito não pronunciado que fazia o estômago se contorcer de dor, de piedade e de ódio (LISBOA, 2001, p.176).

O esquecimento foi o empreendimento de Clarice desde em que passou a morar fora da fazenda, Pois diante de tal transtorno, a personagem se esforçava para esquecer, na tentativa de amenizar a dor. Porém, aquelas cenas violentas sobre seu corpo soavam de uma forma tão forte em seu interior. As cicatrizes gritavam alto, e as lateavam como um espinho inflamado dentro da carne. Para ela, não havia lesão cauterizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na literatura, a mulher constrói seu próprio futuro e igualmente o da nação, a partir do diálogo questionador dos papéis sociais entre os gêneros opostos e a forma organizacional de uma identidade pátria, admitindo a mulher mostrar-se experiente e expressar uma inovação social e simbólica, cujos parâmetros desvelam a natureza da mulher, com o intuito de cogitar uma estética de caráter feminino.

O gênero permite um envolvimento de entes, gerando uma construção de caráter social, pois a partir desse envolvimento, chega-se a uma classe geradora de significados.

Assim como o Estupro, outras formas de violência são acontecimentos que podem ser pregadas a essas mulheres, definindo a forma de suas vivências.

A violência sofrida por Clarice e Maria Inês, desperta para a importância de abolir o silêncio de mulheres e denunciar a violência. Constatou-se na obra *Sinfonia em Branco* que a violência sexual e doméstica são praticadas geralmente por entes familiar.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: **feminismo e subversão da identidade** . 8. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em Branco**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

TELES, Maria A. **O que é violência Contra Mulher** . São Paulo: Brasiliense, 2012.

ZINANE, Cecil. Literatura e Gênero: **a construção da identidade feminina** . Caxias do Sul, RJ: Educs, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Ampla. 2008.

ROSSI, A. **A arquitetura da cidade** . Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

UMA ESTRADA PARA HOMENS? CONTRACULTURA E SEXISMO NA OBRA “ON THE ROAD”

Idelmar Gomes CAVALCANTE JÚNIOR (UFC/ UESPI) ¹

Gabriela Braga da COSTA (UESPI) ²

RESUMO

É conhecido o impacto que o livro *On the road*, de Jack Kerouac, exerceu no imaginário de jovens do mundo inteiro que viram na obra uma alternativa sedutora à tecnocrática sociedade norte-americana do pós-II Guerra. Sal Paradise e Dean Moriarty, os dois personagens principais, viajam pelas estradas dos Estados Unidos, de costa a costa, estendendo ao máximo suas liberdades em intensas experiências com drogas, jazz e sexo com garotas que encontram pelo caminho. Quase sempre em trânsito, eles praticam inúmeros não-lugares e, como consequência, diluem constantemente suas identidades conforme experimentam relações com diferentes espaços e sujeitos. Neste universo, as personagens femininas são, com frequência, tratadas superficialmente e até mesmo de forma sexista. Assim, o presente trabalho analisa a narrativa de Jack Kerouac sob o ponto de vista das relações de gênero, com o objetivo de compreender em que sentido um dos livros que mais estimulou a crítica aos papéis sociais tradicionalmente instituídos pela sociedade burguesa ocidental, contribuiu para a manutenção de preconceitos e diferentes tipos de violência contra as mulheres. Ler *On the road* sob tal perspectiva nos permitiu perceber que mesmo em vivências tipicamente contraculturais, os homens puderam continuar tão sexistas como aqueles plenamente inseridos nas sociedades burguesas.

Palavras-chave: Contracultura. Gênero. Sexismo.

ABSTRACT

The impact of Jack Kerouac's book *On the Road* is known in the imaginary of young people around the world who saw the work as a seductive alternative to the postwar American technocratic society. Sal Paradise and Dean Moriarty, the two main characters, travel the US roads from coast to coast, extending their freedoms to the fullest in intense drug, jazz and sex encounters with girls on the way. Almost always in transit, they practice innumerable non-places and, as a consequence, constantly dilute their identities as they experience relationships with different spaces and subjects. In this universe, female characters are often treated superficially and even sexually. Thus, the present work analyzes Jack Kerouac's narrative from the point of view of gender relations, with the aim of understanding in which sense one of the books that most stimulated the critique of the social roles traditionally instituted by western bourgeois society contributed to the Prejudice and different types of violence against women. Reading *On the Road* under such a perspective has enabled us to realize that even in typically countercultural experiences, men have remained as sexist as those fully embedded in bourgeois societies.

Keywords: Counterculture. Genre. Sexism.

Jack Kerouac nasceu em 12 de março de 1922, na cidade estadunidense de Lowell, Massachusetts, uma cidade de porte médio e que tinha sua economia baseada na indústria têxtil e no pequeno comércio. Seu pai, Joseph Alcide Leo, possuía uma gráfica e sua mãe,

¹ Doutorando pela Universidade Federal do Ceará, onde desenvolve o projeto *Um combate pela memória: a inserção de Benjamim Santos no Teatro Pernambucano*, e professor de História da Universidade Estadual do Piauí - idelmarcavalcante@uol.com.br.

² Graduada em Lic. Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí – gabi_rbdlete@hotmail.com.

Gabrielle Ange L'Evesque, trabalhava em uma fábrica de sapatos. Os Kerouac poderiam ser considerados uma típica família classe média de tradição católica.

Jack foi o caçula entre três filhos. Antes dele, havia Carolyn (Nin), nascida em 1919 e Gerard, nascido em 1916. Pelo irmão, Jack desenvolveria um forte afeto, cujos efeitos o marcariam para vida toda, segundo o biógrafo Yves Buin. Gerard padecia de uma grave doença que foi debilitando-o aos poucos, até a sua morte precoce aos dez anos de idade, quando Jack, muito ligado a ele, tinha apenas quatro anos.

Yves Buin sugere, então, que a morte de Gerard e a busca por um “lugar” próprio dentro da família Kerouac, teria levado Jack a conceber uma ideia pessimista do mundo, uma sensação permanente de que não importa o que se faça, o “nada” seria o único resultado possível (BUIN, 2007, p.18).

Ao final dos estudos colegiais, aos dezessete anos, Kerouac, ainda na pequena Lowell, começa a se interessar por sujeitos *outsiders*, ou seja, aqueles que se desviam dos padrões normais de comportamento convencionados pela sociedade (Cf. BECKER, 2008). “Trava relações com recém-chegados, como Ray Mac Nulty e Ray Saint-Louis, cercados pela auréola de terem visitado o bairro negro de Boston e os bares onde se ouve jazz, de dançarem o *jitterburg*, agradarem às mulheres e consumirem maconha e benzedrina (BUIN, 2007, p.24). Yves Buin também destaca a beleza do jovem Kerouac, que fazia com que as garotas se interessassem fácil por ele. No entanto, Jack ao longo de sua vida jamais se fixou por muito tempo em uma única parceira. Seus amores eram passageiros.

Mas seria em Nova Iorque, para onde se mudou em 1939 com o objetivo de iniciar seus estudos na universidade de Columbia, que esse jovem realmente se encantou pela noite e pela boemia. Aquela metrópole provocou grande efeito sobre ele. Nessa cidade de fluxos constantes, ele sentiu-se estimulado e desejará se misturar. Interessou-se, sobretudo, pela cultura do jazz e seus *jazzmen*. Impressionou Kerouac a liberdade demonstrada por eles “tanto na sua arte quanto nos seus costumes, e que não é prejudicada pela precariedade em que vivem” (BUIN, 2007, p.30).

Nova Iorque o arrebatava e ele se diverte flinando pela cidade. É nessa época, portanto, que Jack se torna também um *outsider*. E aprende a transitar não apenas pelos espaços marginais da cidade, como também pelas estradas, sobretudo de carona. Tornou-se também cada vez mais refratário à disciplina e por isso abandonou a Universidade em 1941 e mais tarde teria problemas com a Marinha, quando praticamente provocou sua saída daquela instituição. “Convocado e mobilizado pela Marinha de Guerra, foi diagnosticado como louco e internado durante três meses por sua rebeldia, antes de ser dispensado” (WILLER, 2009, p.39).

Em 1947 ele iniciaria suas famosas viagens pelos Estados Unidos. Dentre elas, os deslocamentos realizados entre 1947 e 1950 foram justamente aqueles que forneceram matéria para a narrativa de *On the road*, o livro mais conhecido de Jack Kerouac. A obra começou a ser escrita em 1948 e ia sendo enriquecida conforme novas viagens aconteciam, até 1951, quando foi concluída. *On the road*, no entanto, só seria publicado em 1957.

Vivia-se a fase do pós-Segunda Guerra e o período representou um longo tempo de prosperidade tanto para os países do Bloco Capitalista, quanto aqueles do Bloco Comunista. Mesmo com a Guerra Fria, a partir de 1945, apenas trinta anos depois é que o mundo seria abalado por uma nova crise econômica internacional, no caso, a crise do

Petróleo dos anos de 1970. Nos Estados Unidos, isso representou um contexto ideal para a consolidação de uma sociedade tecnocrática que anulava os sonhos e desejos humanos em nome de uma organização social mais racional e produtiva, além de uma paranoica cruzada anticomunista que ficou conhecida como *macarthismo*.

Mas havia aqueles que não conseguiam se ajustar ou não queriam. *Outsiders* cuja condição social havia sido imposta pelo sistema ou que, não encontrando gratificação numa sociedade injusta e exploradora, procuravam deliberadamente à margem. *On the road* acabou representando essas subjetividades errantes e deu sentido às angústias de uma geração, criando, ou pelo menos consagrando, um dos arquétipos mais famosos de juventude atualmente: a do jovem mochileiro.

De forma específica, o livro é considerado a bíblia da geração *beat*³. Praticamente tudo que essa geração viveu está representado de alguma forma em *On the road*. Não por acaso, a obra, ainda em produção, chegou a ter como título provisório o termo *Beat Generation*. Mas de modo geral, o livro foi potente o suficiente para influenciar boa parte das rebeliões juvenis dos anos sessenta, como aquelas relacionadas ao movimento hippie. Pode, assim, ser considerado também o precursor de uma revolução comportamental, que inspiraria a própria noção de “contracultura”.

Nesta pesquisa, analisamos *On the road* a partir dos relacionamentos afetivos que os personagens Sal Paradise e Dean Moriarty tiveram com mulheres durante o decorrer da estória. Interessa-nos, então, as relações de gênero e suas tramas, abordando como essas mulheres foram tratadas. Fizemos isso conscientes da influência do livro sobre os movimentos contraculturais promovidos pela juventude mundo afora e da importância e significado da contracultura para se pensar um modo de vida alternativo ao da chamada “sociedade burguesa”, historicamente marcada por uma hegemonia masculina nos espaços domésticos.

Em *On the road*, o protagonista Sal Paradise representa o próprio Jack Kerouac. Outros ícones da *geração beat* também estão presentes na obra, tais como Neal Cassady, o poeta Allen Ginsberg e William Burroughs. O livro, basicamente, descreve as aventuras dos personagens Sal Paradise e Dean Moriarty (Neal Cassady) atravessando os Estados Unidos até a Costa Oeste, a partir da segunda metade da década de 1940. A história é narrada por Sal Paradise e o percurso é repleto de drogas ilícitas, álcool, música, sexo e, acima de tudo, uma forte aspiração por liberdade.

E a estrada, que praticamente se torna uma protagonista da estória, torna-se um lugar de libertação, um não-lugar⁴ que poderia permitir a alguém se afastar das vicissitudes e

³ Artistas norte-americanos, normalmente escritores, que inovaram a literatura de seu país, produzindo obras numa linguagem dinâmica, quase espontânea, relacionadas ao vivido por eles mesmos enquanto grupo. Neste caso, expressaram um padrão de comportamento contrário ao estilo de vida convencional, marcado, especialmente, por frequentes deslocamentos pelas estradas estadunidenses, por uma sexualidade desenfreada e pelo uso de drogas. O grupo se constituiu num importante marco para a emergência da Contracultura a partir dos anos sessenta.

⁴ Para Marc Augé, um lugar é uma “construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja [...] é, simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGÉ, 2004, p.51). Para o

contradições da vida social. Na estrada, Kerouac poderia fugir de sua própria identidade, esquecer os dramas familiares de seu passado, suas conturbadas relações amorosas e, quem sabe, o forte poder que sua mãe, Gabrielle, exercia sobre ele, algo incompatível com a imagem *beat* por excelência. A estrada poderia fazê-lo se diluir na América que tanto o fascinava, uma América do pretérito, do Oeste, dos pioneiros, com os seus excluídos e vagabundos, por quem Kerouac tanto se interessava.

Em *On the road*, Dean Moriarty aparece inicialmente casado com uma garota chamada Marylou. É a primeira mulher que aparece no livro e Sal Paradise a descreve assim:

Marylou era uma loira linda, com enormes cachos de cabelos derramando-se num mar de ondas douradas. E ela ficava ali sentada, na beira do sofá, com as mãos pousadas no colo e olhos caipiras azuis-esfumaçados fixos numa expressão assustada porque estava num pardieiro cinzento e maligno de Nova York do tipo que tinha ouvido falar lá no Oeste, e ela ficava ali pregada, longilínea e magricela como uma daquelas mulheres surrealistas das pinturas de Modigliani num quarto sem graça. Embora fosse uma gatinha, ela era terrivelmente estúpida e capaz de coisas terríveis. Aquela noite todos nós bebemos cerveja, jogamos queda-de-braço e conversamos até o amanhecer e, de manhã, enquanto fumávamos em silencio baganas dos cinzeiros na luz opaca de um dia sombrio, Dean levantou-se nervosamente, andou em círculos, pensativo, e decidiu que a melhor coisa a fazer era mandar Marylou preparar o café e varrer o chão. (KEROUAC, 2004, p. 21).

É possível, na citação acima, perceber a desigualdade entre os gêneros. Aquilo que concerne ao âmbito privado, mais estritamente aos afazeres domésticos, foi designado somente a Marylou. Logo se pressupõe que para os personagens em questão, a mulher Marylou está diretamente ligada à casa e a todas as suas obrigações. Além do mais, a personagem também é tratada como uma garota bonita, mas estúpida. Essa adjetivação nos remete a uma concepção antiga, segundo a qual aos homens está destinada a capacidade de agir segundo a razão, enquanto as mulheres seriam mais sensíveis à emoção e a outras características menos racionais. No Brasil, por exemplo, já vigorou um código Civil que descrevia as mulheres casadas como relativamente incapazes de por em prática certos hábitos, nos quais necessitavam da ajuda do marido (Cf. CORTÊS, 2012).

Isso nos lembra uma valiosa lição aprendida com Joan Scott. Segundo ela, a partir do estudo das relações de gênero é possível compreender como os traços tradicionalmente atribuídos aos homens e mulheres acabam naturalizados, influenciando em diferentes espaços e tempos o comportamento dos homens frente às mulheres e vice-versa (Cf. SCOTT, 2012, p. 333).

Em outra parte de *On the road*, Sal Paradise narra um passeio dele junto com um amigo pelos bares da cidade de *Cheyenne* e descreve o contato com duas garotas. Neste

estudioso, portanto, um lugar é identitário, relacional e histórico e, assim, define o não-lugar como o seu oposto: “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGÉ, 2004, p.73).

momento, utiliza termos que coisificam suas novas companhias: “arranjamos” e “arrastamos”:

Arranjamos duas garotas, uma linda jovem loira e uma morena gorda. Elas eram burras e chatas, mas a gente queria faturar elas mesmo assim. Arrastamos as garotas a uma boate insignificante que já estava fechando, e lá eu gastei nada mais nada menos do que dois dólares em uísque para elas e cerveja para nós. Meus anseios e intenções voltavam-se todos para aquela pequena loira. Queria penetrá-la com toda minha energia [...] A garota desvencilhou-se da minha conversa fiada e se juntou ao marinheiro e a turma dele [...] Lamentava a maneira pela qual eu tinha rompido a pureza de toda a minha viagem, sem economizar nem um centavo, desperdiçando totalmente o tempo feito um bestalhão enrabichado por aquela garota estúpida e gastando todo meu dinheiro. Isso me fez ficar furioso [...] (KEROUAC, 2004, p. 56-57).

Na fala de *Paradise* mulheres são tratadas como mero objeto do desejo sexual masculino. A capacidade intelectual delas é menosprezada e são rebaixadas a um nível inferior: “Elas eram burras e chatas”. O que realmente importava era consumir o ato sexual, realizar-se sexualmente sem qualquer sentimento. E como não foi concretizada a vontade do narrador, veio a frustração e o inconformismo que os levaram a tratar a garota como “estúpida”, quando ela simplesmente exercia sua própria vontade.

Quando estava na estrada, Kerouac buscava o “outro”, queria uma outra realidade, mas “acabava se defrontando com a máscara imutável do mesmo” (WILLER, 2009, p.83). Em relação às mulheres, esta afirmação parecia ser também pertinente. Ao viajar, Kerouac parecia estar em busca de uma experiência singular que o capturasse de forma irresistível. No dia 19 de maio de 1950, escreveria em seu diário:

Por que sou um fracasso no amor? [...] Na verdade, viajo porque não tenho amor. Vou para uma outra vida, ao morrer assim. Mas não estou triste. A verdade é que ainda preciso conhecer a verdadeira mulher da minha vida, e vou encontrá-la em algum lugar. Viajar é um sinal disso (KEROUAC, 2012, 321-322).

Neste sentido, a mexicana Terry acabou se tornando mais um de seus amores passageiros. “Vi a mais deliciosa garota mexicana [...] Os seios apontavam em frente, empinados e indiscutíveis, seus quadris estreitos pareciam deliciosos, seu cabelo era longo, lustroso e negro, seus olhos eram duas coisas azuis imensas, com certa timidez lá dentro” (KEROUAC, 2004, p. 109-110). Em um hotel, os dois criam uma confusão. Sal *Paradise* tem a impressão de que Terry seria uma prostituta que trabalharia no ônibus ganhando dinheiro dos homens para marcar encontros como o que estava acontecendo com ele e ela, ironicamente, pensa que Sal é um gigolô. Os dois discutem.

“Terry”, implorei do fundo da alma, “por favor, me escuta, e vê se me entende: eu não sou gigolô”. Há uma hora eu havia pensado que *ela* era uma prostituta. Que deprimente [...] Oh, vida terrível, como lamentei e implorei e aí fiquei furioso porque percebi que estava implorando por uma putinha burra mexicana e disse isso na cara dela; e antes que pudesse perceber peguei suas sapatilhas

vermelhas e joguei contra a porta do banheiro e lhe disse: “Vamos lá, dê o fora”. Eu só queria dormir e esquecer; tinha minha própria vida, minha própria, melancólica e esfarrapada vida, para sempre. Houve um silêncio mortal no banheiro [...] (KEROUAC, 2004, p. 113-114).

Na citação, mais uma vez Sal Paradise demonstra sexismo, ao conceber Terry como “uma putinha burra mexicana”. Sendo “mexicana” e “mulher”, Terry sofre duplamente com o preconceito do norte-americano Sal Paradise, sem que sua classificação fosse objeto de reflexão posterior. Não há justificativas. Terry é “burra” como outras mulheres que apareceram na obra também são. Essa é uma imagem sempre disponível no repertório de Sal para utilizar toda vez que se sinta contrariado. Sempre que o “objeto” escape do controle do “sujeito”, senhor da narrativa; desencadeando, assim, uma violência simbólica qualquer. E neste caso:

A força da ordem masculina pode ser aferida pelo fato de que ela não precisa de justificação: a visão androcêntrica se impõe como neutra e não tem necessidade de se enunciar, visando sua legitimação. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica, tendendo a ratificar a dominação masculina na qual se funda: é a divisão social do trabalho, distribuição muito restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu lugar, seu momento, seus instrumentos [...] (BOURDIEU, 2012, p. 18).

Mas, afinal, “Terry saiu do banheiro com lágrimas de arrependimento nos olhos” (KEROUAC, 2004, p.114) e, assim, a paz foi reestabelecida entre os dois amantes. Nesse sentido, Pierre Bourdieu nos diz que a violência simbólica se dá por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominador. O dominado não consegue pensar em si próprio ou em sua relação com o dominador. Logo “os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto”. (BOURDIEU, 2012, p. 47).

Neste caso, não apenas Paradise, como também Moriarty, gostam de mulheres “mansas”, que se submetam aos seus desejos, sem contestação. Diz Paradise: “Dean simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor; e ele estava pouco se lixando para tudo isso, ‘desde que eu descole uma gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas, garoto’”. (KEROUAC, 2004, p. 28)

O termo “mansa” ao qual Dean se refere, normalmente é utilizado para designar a mulher que não “dá trabalho”, que não questiona o seu papel social, nem cobra direitos. Aquela que aceita todos os tipos de violência: a moral, a psicológica, a sexual e até mesmo, a física. Caberia às “mulheres mansas”, no limite, ocultar tais violências para preservar a harmonia do lar e o nome de sua família.

Historicamente consideradas frágeis e indefesas, caberia às mulheres aceitar a tutela e proteção dos homens e não entrar em atrito com eles. Elas deveriam confiar não apenas nos seus parceiros, mas na sabedoria de instituições tais como a Igreja, o Estado, a Família e a Educação, que por sua vez incutiam no pensamento feminino a figura do homem como necessária ao seu lado, seja como pai, irmão ou marido, já que eram vistas como incapazes de se equipararem nas mesmas funções que deveriam ser assumidas por eles.

Estes seriam os provedores do lar, dos espaços públicos, podendo utilizar-se da sua força física se preciso para que elas permanecessem no lar, sem possibilidades de ascensão pessoal e profissional. As mulheres deveriam ser como a “esposa do Walter”, amigo de Sal Paradise e Dean Moriarty:

A esposa de Walter continua sorrindo enquanto fazíamos as mesmas loucuras. Não disse uma só palavra. Lá fora, na rua do amanhecer, Dean falou: “Viu só? Essa, sim, é a mulher *ideal* para caras como nós; nunca uma crítica, uma queixa, uma lamúria, o marido chega em casa a qualquer hora da noite, com quem quer que seja, conversa na cozinha, bebe cerveja e cai fora quando bem entende. Esse é o homem e ali está seu castelo” Apontou para o edifício. (KEROUAC, 2004, p. 251).

Quando Dean define seu tipo ideal de mulher, ele reafirma um estereótipo feminino há muito consagrado: o da mulher dedicada ao seu lar. No dia 18 de abril de 2016, a revista *Veja* publicou uma matéria sobre a primeira-dama do Brasil ressaltando justamente esse tipo de estereótipo. O texto se refere a ela nos seguintes termos: “bela, recatada e do lar”⁵. A expressão dada pela revista à primeira-dama adere, nesse aspecto, ao pensamento de Dean. Ou seja, quase 70 anos depois do livro *On the road*, a mulher continua sendo vista, pensada, idealizada ou, talvez, “condenada” como uma “rainha do lar”.

Mas ao mesmo tempo em que corpo feminino pode ser considerado uma expressão de beleza, de desejo e de prazer, esse mesmo corpo pode ser também lugar de violência (SOIHET, 2002). Segundo Heleieth Saffioti, a violência se realiza quando há qualquer rompimento na integridade da vítima, seja física, moral, psíquica ou sexual. A autora ainda nos faz uma ressalva para as violências psíquica e moral para observar que estas não se situam no que é “palpável.” (SAFFIOTI, 2004, p 17). Ou seja, são tipos de violência que por vezes assumem formas mais “sutis”, mas que podem deixar sequelas devastadoras e não menos importantes perante as outras.

E casos de violência também são relatados em *On the road*: “[...] Todos os dias a Terra padece para completar uma volta em torno de si mesma; e nós estávamos fazendo nossos estudos aterrorizantes sobre a noite. Marylou estava abatida e roxa por conta de uma briga com Dean sabe-se lá por que, a cara dele estava arranhada”. (KEROUAC, 2004, p. 169). Segundo a descrição, Dean estava com um arranhão no rosto, enquanto Marylou possuía marcas pelo corpo e estava abatida. Ao perceber o que houve, Sal Paradise não tratou do assunto. “Era hora de cair fora”, pensou.

Em outra passagem, temos Dean confessando para Sal que amava tanto Marylou que poderia matá-la:

Sal, corri para encontrar Marylou com um pouco daquela erva. E sabe o que se passou naquela estúpida cachola? As mesmas visões, a mesma lógica, as mesmas decisões definitivas com relação a tudo, o vislumbre de todas as verdades num trambolho doloroso conduzindo aos sofridos pesadelos - argh! Compreendi então que a amava tanto que queria mata-la. (KEROUAC, 2004, p. 228-229).

⁵ Ver: <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em 29 de Abril de 2016.

A fala de Dean nos remete aos inúmeros casos registrados em boletins policiais pelo Brasil afora. São contextos diferentes, porém ilustrativos da mesma mentalidade que proclama a posse do corpo feminino pelos homens. Homens que, muitas vezes, não se conformam quando esse corpo demonstra ter vontade própria. A obsessão de Dean levaria a episódios mais sérios:

[...] “invadindo o apê, ela estava sozinha - dei-lhe a pistola e pedi que me matasse. Ela ficou com a arma na mão por um tempo interminável. Propus a ela um singelo pacto de morte. Ela não topou. Eu disse que um de nós tinha que morrer. Ela disse que não. Bati com a cabeça na parede. Cara, eu estava fora de mim. Ela vai te contar tudo, ela conseguiu me tirar dessa” [...] “Dei um soco na testa de Marylou às seis horas da tarde do dia 26 de fevereiro - na verdade às seis e dez [...] foi a última vez que nos encontramos e quando decidimos tudo de uma vez por todas, e escuta só: meu polegar apenas roçou na testa dela, ela nem sequer ficou roxa, e até riu”. (KEROUAC, 2004, p. 229).

Já Camille, outra companheira de Dean Moriarty, ficou bastante abalada com a negligência de seu parceiro. Suas sucessivas viagens a perturbavam. Um dia, Sal percebe algo diferente no comportamento da mulher, e pergunta ao amigo o que há de errado. Dean responde:

“Ela vai de mal a pior, cara. Ela chora e tem chiliques, não quer me deixar sair para ver Slim Gaillard, fica furiosa cada vez que me atraso e então, quando resolvo ficar em casa, ela simplesmente não fala comigo, diz apenas que sou um idiota completo”. Subiu as escadas correndo para acalma-la. Ouvi Camille gritar: “*Você é um mentiroso, um mentiroso, um mentiroso!*” [...] Era horrível ouvir Camille soluçando daquele jeito. Não conseguimos suportar e saímos para comprar umas cervejas e voltamos à cozinha. Camille finalmente adormeceu, ou então passou a noite com os olhos escancarados na escuridão. Não conseguia imaginar o que havia de tão errado assim, exceto talvez que finalmente Dean tivesse conseguido enlouquecê-la. (KEROUAC, 2004, p. 227).

Saffioti nos diz que em casos de violência psíquica, a vítima pode ser levada à loucura, e que dependendo de alguns casos, como os de tortura, cárcere privado, essa violência pode tornar-se palpável. “Há escalas psiquiátricas e psicológicas destinadas a medir as probabilidades de vir a vítima a cometer suicídio, a praticar atos violentos contra outrem, considerando-se, aqui, até mesmo animais assassinados com crueldade”. (SAFFIOTI, 2004, p.18). Podemos perceber na fala de Sal Paradise que ele percebe que Dean faz mal à Camille, mas tem dificuldades para entender o porquê.

On the road, portanto, está repleto de episódios marcados por atitudes sexistas, as mesmas que os estudiosos dedicados às relações de gênero há anos vêm identificando na sociedade normativa burguesa, da qual Sal Paradise e Dean Moriarty procuraram tanto se afastar. O tipo ideal de mulher para ambos seria bastante parecido. Seria o daquela que aceita todos os devaneios do homem, marido ou namorado, sem questionar nenhuma atitude; que aceita o assédio, as traições e o sumiço de seus parceiros.

Neste caso, a obra representaria um histórico repleto de relações efêmeras que Jack Kerouac protagonizou ao longo de sua vida. Talvez fracassos que produziram, nele, ressentimento. Assim, não por acaso, em 1963, no dia 29 de junho, ele assina uma carta enviada para o seu amigo *beat*, Allen Ginsberg, na qual escreve:

Por favor, diga a Gary [Snyder] quando o encontrar, ou escrever para ele, que me desculpo pela carta furiosa que escrevi para ele bêbado de meia garrafa de uísque Canadian Club na qual amaldiçoei as mulheres para sempre, embora seja verdade, eu não queria ter sido desagradável com Gary [...] (KEROUAC, 2012b, p.470).

E assim, contraditório, sobretudo no fim da vida, quando flertou com um conservadorismo extremo, o *beat* que ensinou jovens do mundo todo a sentirem atração pela estrada, com suas mochilas e calçados gastos, não deu grande contribuição no sentido da emancipação feminina. E ele não estava só. A geração *beat* não foi um espaço tão aberto às mulheres, como relembra Joyce Glassman, parceira de Jack Kerouac, em 1957:

A cena *beat* dispensava inteiramente a participação das mulheres como artistas. Só os homens falavam, as mulheres olhavam. Nós éramos suas seguidoras... Fique de bico calado; se você fosse inteligente e escutasse o que estava sendo dito, podia recolher umas migalhas – em suma, uma estética muito masculina (*apud* BUIN, 2007, p.226-227).

Mas se na “estrada” percorrida por Sal Paradise e Dean Moriarty, na virada dos anos 1940 para os cinquenta, o protagonismo feminino foi parcialmente vetado, isso não impediu que as mulheres também se sentissem capturadas pelo ideal de liberdade que *On the road* inspirou. Embora o sexismo aí presente seja um traço negativo, mesmo levando-se em consideração o momento em que o livro foi escrito, é certamente pelas rupturas em nome de uma sociedade menos autoritária, que a obra merece a sua enorme fama.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUIN, Yyes. *Kerouac*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CORTÊS, Iáris Ramalho. *A trilha legislativa da mulher*. In PINSKY, Carla B; PEDRO, Joana M. *Nova História das Mulheres no Brasil*. (Org.) São Paulo: Contexto, 2012.

KEROUAC, Jack. *Diários de Jack Kerouac: 1947-1954*. Edição e introdução de Douglas Brinkley; tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre RS: L&PM, 2012.

_____. Jack Kerouac e Allen Ginsberg: as cartas. Edição de Bill Morgan e David Stanford; tradução de Eduardo Pinheiro de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2012b.

_____. *On the road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

SAFFIOTI, Heleieht I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCOTT, Joan. *Usos e abusos do gênero*. In Projeto História, São Paulo, n. 45, pp. 327-351, Dez. 2012.

SOIHET, Rachel. *O corpo feminino como lugar de violência*. In Projeto História. São Paulo, 25 dez. 2002.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre, RS: L&M, 2009.

CORPO NEGRO FEMININO: A VOZ LÍRICA NOS POEMAS DOS CADERNOS NEGROS VOLUME 37

João Batista Romualdo Alves (UESPI)¹

RESUMO

As referências corporais que os negros tiveram ao longo da história contada por brancos, no Brasil, foram marcadas por adjetivos pejorativos e por vozes alheias ao corpo negro, diante desse fato escolheu-se falar sobre as manifestações expressas pelo eu lírico nos poemas que revelam o corpo negro feminino nos Cadernos Negros Volume 37, ressignificando o lugar ocupado pela mulher de identidade negra na contemporaneidade, especificamente, no espaço brasileiro. As experiências vividas, na construção da identidade e do sujeito, dialogam com o passado e o presente firmando o eu como sujeito nos caminhos de encruzilhadas que traçam os percursos de lutas, reconhecimentos, vontades e referências corporais pretendidos para o agora e para o além do agora. As vozes poéticas presentes nos poemas de Cristiane Sobral, Dirce Prado, Esmeralda Ribeiro, Jovina S., Juliana Costa e Valéria Lourenço, por exemplo, revelam um corpo habitado e dirigido pelas mulheres de identidade negra brasileira, fortalecendo o ser mulher negra como sujeito por meio da musicalidade poética rimada e ritmada pela história de vida experimentada e sentida das próprias mulheres, desconstruindo a vida posta ao experimento vivenciado há muito pela visão do outro.

Palavras-chave: Corpo negro feminino. Literatura. Cadernos Negros

ABSTRACT

Corporal references that blacks had throughout history told by whites in Brazil were marked by derogatory adjectives and others' voices to the black body, the face of them was chosen to speak about the manifestations expressed by lyrical poems that reveal the female black body in notebooks black Volume 37, giving new meaning to the place occupied by the black identity in contemporary woman, specifically in the Brazilian space. The experiences in the construction of identity and the subject, dialogue with the past and present steadying the self as subject in the crossroads of paths that trace the paths of struggle, acknowledgments, wills and intended bodily references to the now and the beyond now. The poetic voices present in the poems of Cristiane Sobral, Dirce Prado, Esmeralda Ribeiro, Jovina St., Juliana Costa and Valerie Lawrence, for example, reveal an inhabited body and directed by women of Brazilian black identity, strengthening being black woman as a subject for through rhymed poetic musicality and rhythmic in the history of life experienced and felt the women themselves, deconstructing life put to experienced long experiment by the sight of the other.

Keywords: female black body. Literature. Black notebooks

A literatura afro-brasileira e os eus que povoam a poética de autoria feminina

Ao longo da história letrada tem-se percebido um emaranhado de tendências, estilos e movimentos em prol, dentre outras coisas, de uma marca estética no campo literário. Desde os primórdios da Literatura latina, com forte teor histórico, homens e mulheres vêm tecendo suas histórias e marcando o seu tempo nas cantigas, oralituras, romances, poemas, etc. no Brasil, a carta de Pero Vaz de Caminha marca o início de uma escrita para/sobre o território e a gente brasileiros. A partir de então, muito se tem feito, discutido, falado e escrito a respeito dos elementos que compõem nossa nação. Assim também, acontece com a

¹ Mestre em letras pela Universidade Estadual do Piauí. E-mail: joaoromualdo@hotmail.com

literatura escrita/falada dos povos afro-brasileiros, com os nomes de Carolina Maria de Jesus e Esperança Garcia, mulheres negras que deram voz e vida às vozes faladas nas letras que ressignificam o povo de identidade negra no Brasil.

Nesse sentido, diante das inúmeras possibilidades de leitura que a literatura nos dá, Cuti afirma:

“A Literatura negra brasileira não apenas quer para si a reivindicação de um lugar no panorama literário. Sua realização implica e projeta uma nova subjetividade do país, em cuja tarefa o exercício de **estar no lugar do outro** consiste, para a nacionalidade, um estar em si mesma, através da empatia com o ser negro e o despojamento da hegemonia da brancura, ou, ainda, a fase conflitiva para se chegar a isso. (Cuti, pag. 28)

O eu poético presente nos poemas dos Cadernos Negros vem com uma carga histórica, cultural e estilística que conversam com as marcas e vidas dos povos de identidade negra no Brasil. As vozes ecoadas pelos corpos negros ganham um elemento intensificador às questões relacionadas às mulheres negras brasileiras, uma vez que o eu lírico que nasce em um corpo de pertencimento feminino dialoga de modo a corroborar com as vivências do mesmo. Reforçando a necessidade de se ter um corpo negro feminino cada vez mais empoderado, comunga-se com o pensamento de Martis que afirma:

A realidade das mulheres afrodescendentes no Brasil é marcada por grande necessidade de superação do etnocentrismo, do preconceito racial, do racismo transmitido pelo processo de socialização que se inicia com a escola, nos meios de comunicação, nas relações hegemônicas existentes na sociedade, por isso entrar em contato com a literatura que contempla questões envoltas à mulher afrodescendente é um grande desafio, primeiro pela escassez de produções existentes e segundo pela complexidade que a referida temática exige. (Martins, pag. 99)

Para melhor apropriação dessa construção literária a partir da história do corpo negro feminino, faz-se importante saber que:

Uma leitura feminina da universalidade do patriarcado como sistema de relações de poder dos homens sobre as mulheres é que, dado seu papel reprodutivo nas sociedades humanas, as mulheres são associadas com a natureza mais do que com a cultura e, por isso, têm um *status* pré-social e subsocial. (Turner, p. 165)

A ideia de pertencimento vai além do aqui-agora, em concordância com o pensamento retirado da mesma obra citada acima:

Nascer e ter um corpo não garante ser membro social de algum grupo. A transferência de corpos da cultura de volta para a natureza é igualmente ritualizada em práticas de exclusão. (Turner, p. 272) Para Marcel, ter um corpo é de fato sempre estar encarnado, assim que a existência é a condição carnal vivenciada. O corpo não é um objeto ou um instrumento; em vez disso, eu sou meu corpo, que é minha noção primordial de posse e controle. Meu corpo é o único objeto sobre o qual exerço um domínio imediato e íntimo. Portanto, para

Marcel, o corpo é o ponto de partida essencial para qualquer reflexão sobre ser e ter, sobre existir e possuir. (Turner, p. 87)

A presença de um corpo não se manifesta apenas pelo que se mostra no ato da aparição, o corpo é uma construção com significação que ultrapassa as paredes do presente, comunga com o que se disse e, sobretudo, o que o mesmo diz sobre si. Dessa forma, fica evidente que:

O corpo é lugar de sabedoria, de recriação, de costumes e de outros elementos representativos do social e do cultural. A linguagem manifestada pelo corpo não se petrifica, vai enraizando-se com outras linguagens, por isso, ela é representativa do tempo em espiral, que não se acaba, mas se mantém na vida e poder imaginário dos povos, é continuidade, encruzilhada[...] (ALVES, pag. 75) Tratar o corpo fora da conjuntura histórica é isolá-lo do papel vivido e desempenhado por ele, é deixá-lo imóvel e robótico, o que não condiz com a presença ativa do negro no fazer histórico, político e social do Brasil. Um corpo não é apenas um corpo, ele é o que se faz e o que se diz sobre ele[...] (ALVES, p. 39) “Em toda analogia há algo em comum”, diz José Ortega y Gasset(1973, p. 160). No caso do corpo aqui revelado, observamos que cada corpo é um e o outro e o outro está para além da presença, uma compresença. Não pretendemos limitar o corpo do outro fazendo analogias apenas entre o branco e o negro, o eu e o outro; mas também, entre os corpos negros, daí podemos citar o corpo negro masculino e o corpo negro feminino. (ALVES, p.40)

Diante do exposto, deve-se saber que a história, o corpo, a linguagem, a literatura, para especificar alguns elementos em foco neste estudo, é uma construção viva, e, como tal, em movimento e modificações; o que se diz hoje sobre eles pode e deve ser acrescido de informações amanhã e, desse modo, não se deve definir conceitos fechando-os ao pensamento de alguns, por isso mesmo, não se tem um único conceito da arte literária, para que o diálogo e a intertextualidade se mantenham e se fortaleçam, mantendo o percurso que se conecta em entrecruzamentos.

Das vozes que falam nos poemas dos Cadernos Negros 37

A seguir, alguns poemas de escritoras que dão voz ao corpo negro da mulher brasileira, por meio da musicalidade, linguagem, imagem, forma, tristezas, alegrias, ideais, etc.

Janaina-flor

Cristiane Sobral

caboclo me encontrou no chão
fez cama de folhas
banhou meu corpo com as ervas da jurema
cicatrizou minha ferida
tatuou flores em minhas cicatrizes

foi meu caboclo quem me ressuscitou
com óleo néctar do rio fez brilhar minha pele negra
abriu meus olhos e ouvidos ancestrais
acariciou meus cabelos

fez crescer meus índios pelos
colocou sete flechas na minha mão

caboclo me colocou de pé
fêmea firme fênix força
atendeu às minhas demandas
sussurrou a minha alma de ébano nascente
estarei sempre a sua frente

foi meu caboclo quem me ensinou
a lidar com meus próprios espinhos
a ser filha legítima da terra
menina do coração
preparada para a guerra
Janaína-flor
forjada na dor.
(CN 37, 2014. p.50)

A linguagem expressa pelo eu lírico revela um ser sujeito, aproximando a vontade, o desejo, com a história de superação vivenciada pelas mulheres negras brasileiras. No poema, fica evidente a resiliência protagonizada pela mulher negra que sofre, é violentada e consegue, depois de tudo, reafirmar-se e ser sujeito da própria história, como se observa no paralelo entre a 1ª e a 3ª estrofes. Cristiane Sobral, a partir do título do poema, dá nome e voz à mulher negra: Janaína-flor, adjetivada pela voz manifestada no poema como fêmea firme, filha legítima da terra, menina do coração. O eu lírico não nega sua história de dores e sofrimento na qual foi introduzida à força, mas desconstrói, refaz um novo ciclo, uma nova história que deve ser vivida e contada também pela mulher de corpo negro.

Dirce Prado faz ecoar no poema “História de poesia” as idéias de desconstrução, ressignificação e empoderamento dos conceitos do corpo negro feminino, para saber:

História de poesia

Dirce Prado

Quando penso em poesia
a inefável história da vida fortalece
revoluciona
liberta
externa o meu dia!

Se a caso a palavra afugenta?
Ah, na crespância do meu pixaim
logo emergem palavras assim:
o que quero pra mim?
Continuo a gestar as palavras
sem mordanças
e qual a graça?
Experiência, é a minha vivência
enfim, a diferença.

Assim, permito-me sonhar

estar
minh'alma protagoniza minha história...
que ousou executar.
(CN 37, 2014. p. 73)

No poema acima, o eu lírico coloca em evidência a voz da mulher negra que pensa: “Quando penso em poesia”, 1º verso; questiona: “Se acaso a palavra afugenta?”, 6º verso; e se faz sujeito: “Assim, permito-me sonhar/ estar/ minh'alma protagoniza minha história.../ que ousou executar.”, última estrofe. Entende-se através do poema de Dirce Prado o poder de denúncia, conhecimento e apropriação da história como forma de fazer valer, na prática, os sentidos dos termos citados anteriormente, para se lembrar sempre: desconstruir, ressignificar e, assim, empoderar-se do corpo, da história e da voz de si próprias.

Para mais uma análise da voz poética presente nos poemas escritos por mulheres sobre a identidade negra nos Cadernos Negros vol. 37:

Prantomomento

Esmeralda Ribeiro

branco
tez escondida da noite
falsa plenitude
falsa estrela cai na cidadela
passa como açoite
quase me ausenta.

moreno
é o prantomomento
assume uma outra cor
mesmo que, lá no fundo,
haja muita dor.

pardo
afro que não soma, foge
subtrai sua parte escura
tornando-se bege.

Negro
depois do tornado
tem outro olhar
torna-se atento
decifra a ignorância
do outro, que se julga supremo
sabemos do extremo
depois do tornado
é preciso, sempre, olhar, zelar e velar...
(CN 37, 2014. p. 86)

A gradação que marca o poema “Prantomomento” de Esmeralda Ribeiro, presente nos termos branco, moreno, pardo, negro, faz emergir idéias de pertencimento e de

identificação do eu com a cor da pele. Dessa forma, é indispensável refletir sobre o teor dado aos conceitos que identificam o ser de acordo com a definição dada pelo outro, especificamente a do branco, de acordo com a cor da pele. A voz poética assume um percurso que passa pelos brancos, morenos e pardos até chegar a uma negritude que para ela “depois do tornado/ é preciso, sempre, olhar, zelar e velar...”.

Para corroborar a ideia de que o ser sujeito se faz, dentre outras coisas, pela voz, a seguir o poema *Negra voz* de Valéria Lourenço.

Negra voz

Valéria Lourenço

Sô eu sim sinhô
pessa rara, di pele retinta
vois calada, nomi istranhu
aprendendu a nomiar u mundu
brilhando a pele...

Sou eu, sim e você não é meu senhor.
Não espero que fales por mim
estrangulo-te para que me devolvas
a voz que me roubastes.

Sei bem,
se antes minha pele te causava horror
hoje, minha fala te amedronta.
Organizo a dor com palavras
que me obrigaste a aprender.
Liberta para clamar
por um som que traduza
essa fissura
que ainda marca minhas costas
arrasto correntes n'alma
Nkosi Kanimambo
regenero
e pluralizo o que antes querias único
minha voz.
(CN 37, 2014, p. 190)

Valéria Lourenço por meio do poema “*Negra voz*” traz à tona a voz negra firme, empoderada com elementos que estruturam um discurso subversivo preenchendo lacunas na história das mulheres afro-brasileiras. O eu lírico conversa com um interlocutor masculino, deixando para traz a fala engolida pelo outro, desconstruindo e ressignificando os conceitos fixados pelo sujeito homem sobre a mulher. O poema é estruturado por meio de uma voz em ascensão, na 1ª estrofe o eu lírico se apresenta como “pessa rara, di pele retinta”; na 2ª, percebe-se como um ser que teve a voz roubada, silenciada “estrangulo-te para que me devolvas/ a voz que me roubastes”; na última estrofe, o eu lírico faz do ser negro feminino resiliência a partir de uma voz pluralizada “...e pluralizo o que antes querias único/ minha voz”.

O que se pretendeu olhar, por meio das vozes poéticas presentes nos poemas em estudo é, especialmente, o sujeito assumido pela mulher negra brasileira no que diz respeito a sua história, experiências e vozes manifestadas antes, durante e depois da sua história contada pelo outro, sobretudo homem, branco e opressor. Muitas leituras podem e devem ser feitas nos poemas dos Cadernos Negros, não se pretende encerrar tal leitura por meio de um viés, mas, mais ainda, abrir novos caminhos e interagir, dialogar, intertextualizar os conhecimentos acadêmico e popular.

REFERÊNCIAS

ALVES, João Batista Romualdo. O corpo negro e a construção de identidades afrodescendentes na literatura dos Cadernos Negros: os melhores poemas. Dissertação (mestrado), curso de Mestrado Acadêmico em letras da Universidade Estadual do Piauí-UESPI, 2013.

CADERNOS NEGROS: os melhores poemas. Quilombhoje (Org.). São Paulo: Quilombhoje, 1998.

CADERNOS NEGROS, volume 37: poemas afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 2014.

CUTI. O leitor e o texto afro-brasileiro. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte, Mazza; PUC Minas, 2012.

_____. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

_____. Introdução. In: *Cadernos Negros: os melhores poemas*. Organizador: Quilombhoje. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

MARTINS, Lucienia Libania Pinheiro. *Aforresilientes: a resiliência de mulheres afrodescendentes de sucesso educacional*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2013.

TURNER, Bryan S. *Corpo e sociedade*. Trad. Maria Silva Mourão. São Paulo: Ideias & Letras, 2014.



VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER: A REPRESENTAÇÃO NO TEXTO LITERÁRIO, UMA DISCUSSÃO POSSÍVEL

Josefa Lieuza LEITE¹ (UERN)
Maria Edileuza Da COSTA² (UERN)

RESUMO

A violência doméstica é uma temática que se evidencia nos dias atuais, porque é um problema que se encontra dentro das famílias e nos relacionamentos pessoais. Vários instrumentos normativos buscam combater esta violência que afronta os direitos humanos e a dignidade da mulher. Os valores do patriarcalismo ainda se mantêm sobrepondo as vitórias conquistadas, apesar de todos os avanços sociais feitos pela CF/88 buscando equiparar o homem e a mulher; e, pela Lei n.º 11.340/2006 instrumento normativo criado para combater e refutar a violência doméstica no Brasil. A partir deste pressuposto, este trabalho tem como objetivo: identificar a violência psicológica doméstica _prelecionada no artigo sete, inciso II da Lei Maria da Penha _ em trechos do romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos, sofrida pela personagem fictícia Madalena. Logo, as obras literárias nos concedem várias possibilidades de visualizarmos acontecimentos literários que são expressos em nossa convivência e vivência em sociedade. Conflitos como o de Madalena e Paulo Honório na narrativa citada traz exemplo de violência doméstica na modalidade de violência psicológica, tão discutida e vivenciada por tantas mulheres nos dias atuais e ao longo da história. Para fundamentar esta pesquisa, perscrutamos os teóricos: Cândido (1970), Cavalcanti (2010), Saffioti (2004), dentre outros.

Palavras-chave: Literatura. Direito. Mulher. Violência Psicológica.

ABSTRACT

Domestic violence is a theme that is evident in the present day, because it is an problem that lies within families and in the personal relationships. Several normatives instruments seek to combat this violence which affront human rights and dignity of the women. The values of the patriarchy is still overriding the victories won, despite all the social advances made by CF/88 seeking to equate the man and the woman; and, by law Nº 11. 340/2006 normative instrument created to fight and refute the domestic violence in Brazil. From this assumption, this work aims to: identify the domestic psychological violence _provisions in the article 7, item II of the Maria da Penha Law _ in excerpts from the novel *São Bernardo* of Graciliano Ramos, suffered by the fictional character Madalena. Soon, the literary works grant us several possibilities to visualize literary events that are expressed in our coexistence and living in society. Conflicts like Madalena and Paulo Honório in the narrative cited brings example of domestic violence in the form of psychological violence, as discussed and experienced by so many women today and throughout history. In support of this research, we observe the theorists: Cândido (1970), Cavalcanti (2010), Saffioti (2004), among others.

Keywords: Literature. Right. Woman. Psychological Violence.

Introdução

A violência doméstica e familiar é um tema de grande visibilidade nos dias atuais, porque é um problema que se constata nos relacionamentos pessoais e dentro das famílias. Diversos instrumentos internacionais e nacionais ao longo da história buscam combater esta violência. Os valores do patriarcalismo ainda permanecem sobrepondo as vitórias conquistadas, apesar de todos os avanços sociais feitos pela CF/88 e pela Lei n.º 11.340/2006, buscando equiparar o homem e a mulher.

Desta forma, “[...] para alcançar a plena igualdade entre o homem e a mulher é necessário modificar o papel tradicional tanto do homem, como da mulher na sociedade e na família”. (PIOVESAN, 2009, p. 442) Uma vez que esta igualdade não depende apenas das leis, mas é preciso que haja mudança nos sujeitos de direitos, exercendo estes em contraposição em funções e responsabilidades tradicionais sejam em espaço privado ou público, superando este tradicionalismo.

O objetivo que motiva este trabalho é o de identificar a violência psicológica doméstica _ prelecionada no artigo sete, inciso II da Lei Maria da Penha _ em trechos do romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos, sofrida pela personagem fictícia Madalena. A perspectiva de uma análise deste fenômeno jurídico resulta-se dos pressupostos estabelecidos pelo *Movement Law and Literature* para, nesse caso, reconhecer na obra *São Bernardo*, o elemento motivador desta violência, o ciúme; bem como as probabilidades alcançadas pela conexão entre os Direitos Humanos e a Literatura.

De natureza proeminentemente teórica, o trabalho desenvolve-se com base em pesquisas bibliográficas de obras que contribui na percepção sistemática que interpõe tal conexão.

A Literatura conduz as pessoas a refletirem, a terem discernimento, decisões e responsabilidade, haja vista ser um “[...] fator indispensável de humanização [...]” (CÂNDIDO, 1970, p. 177), que revela sua percepção-compreensão do mundo; pois, o comportamento ou a conduta que a sociedade avalia ou julga como perigoso acarretando dano à mesma, “[...] estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.” (CÂNDIDO, 1970, p.177).

A análise da obra literária *São Bernardo*, escrita por Graciliano Ramos em 1934, tem características atuais visto que entre os seus personagens há variadas possibilidades de trabalhar questões sociais, ainda, presente na nossa sociedade. No meio destas estão às dificuldades vivenciadas por Madalena, assim, a notoriedade da presente pesquisa volta-se para o sofrimento psicológico e emocional da personagem.

Resultado e discussão: *Law and Literature Movement*: expectativa do estudo do Direito na Literatura

O movimento *Law and Literature* que iniciou nos anos 70, nos Estados Unidos e desenvolveu-se nos anos 80 no referido país, é uma resistência a não aplicação de elementos literários no estudo do Direito; contudo, a recusa desta concedeu estímulo aos estudos da Literatura no Direito. (SCHWARTZ; MACEDO, 2008).

Por consequência, o *Law and Literature Movement*, estabelece que esse estudo ocorra em uma repartição tripla: o Direito na Literatura, o Direito como Literatura e o Direito da Literatura. Essa divisão que foi admitida também na Europa nasceu à dimensão de como se estudar o Direito com fundamento na Literatura (SCHWARTZ; MACEDO, 2008).

O Direito na Literatura é o ramo da disciplina Direito e Literatura que estuda as maneiras sob as quais o Direito é interpretado na Literatura. No romance de *São Bernardo*

temos a violência psicológica e moral estudada a partir dos personagens de Paulo Honório e Madalena. (SCHWARTZ; MACEDO, 2008).

Direito como Literatura consiste numa das maneiras de interação que torna possível a comunicação entre os sistemas sociais. Desse modo, há a utilização do texto jurídico utilizando-os para fins literários. (SCHWARTZ; MACEDO, 2008).

O Direito da Literatura consiste em compreender as normas que controlam os direitos gerados de um autor, de uma obra literária ou de assuntos que estabeleçam relações ou analogias, como a faculdade de se expressar, o uso da crítica literária para entender e considerar os direitos, as instituições e procedimentos judiciais. Diz respeito aos aspectos das relações jurídicas do exercício literário e a proteção jurídica desta atividade. (SCHWARTZ; MACEDO, 2008).

São Bernardo publicado em 1934 tem como Escola Literária o Pós-Modernismo, com preocupações sociais, políticas e psicológicas de análise das relações humanas. A personagem fictícia Madalena é vítima de violência psicológica doméstica decorrente do ciúme e das falsas acusações de adultério feitas por Paulo Honório. A sua personalidade torna-se neurótica não enxergando os efeitos malignos desse sentimento, o ciúme, provocado pela suspeita de adultério. Resultado e discussão: A lei Maria da Penha (Nº 11.340 de 2006) e os diferentes tipos de violência doméstica contra as mulheres: é violência doméstica?

A Lei Maria da Penha, em seus 46 artigos, modificou a maneira de se combater e refutar a violência doméstica no Brasil, se situando de uma maneira conceitual, inovadora e procedimental no modo de enfrentar a problemática cada vez mais perceptível e entristecedora da violência cometida contra a mulher em nossa sociedade.

A Lei 11. 340/2006 consiste em uma ferramenta normativa criada para conter a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do parágrafo 8º, do artigo 226, da Constituição Federal de 1988, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher. Conseqüentemente, muda o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal devido à criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher.

Através da Lei Maria da Penha a dignidade se notabiliza no sistema jurídico brasileiro como uma tentativa de punir os vários casos de violência doméstica estabelecendo deveres e obrigações ao Estado e aos particulares; embora, verifica-se que “[...] apesar de a Lei Maria da Penha ser o instrumento legal adequado ao combate à violência doméstica no Brasil, muito ainda precisa ser feito para viabilizar sua efetivação”. (CAVALCANTI, 2010, p. 248)

Conforme determina o artigo sétimo no segundo capítulo da Lei 11.340 /06, a violência doméstica e familiar tem como modalidades: a violência física, sexual, psicológica, moral e patrimonial.

A Lei 11. 340/2006, em seu artigo 7º, inciso II, a forma de violência psicológica doméstica está assim conceituada:

II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o

pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação; (BRASIL, 2006)

Sobre a violência psicológica ou agressão emocional é que esta:

[...] às vezes é tão ou mais prejudicial que a física, é caracterizada por rejeição, depreciação, discriminação, humilhação, controle de atividades, desrespeito, ciúme exagerado, punições e ameaças. Trata-se de uma agressão que não deixa marcas corporais visíveis, mas emocionalmente causa cicatrizes indelévels para toda a vida. A violência verbal normalmente se dá concomitantemente à violência psicológica. (CAVALCANTI, 2010, p. 58)

Nesta perspectiva, a mulher não reconhece nas atitudes do seu agressor uma violência doméstica na modalidade psicológica; devido não haver a ofensa física e, assim, desconsidera a violência psicológica que é tida como silenciosa cujas consequências são inextinguíveis, uma vez que há danos psíquicos e emocionais na vida da vítima que serão para a vida inteira.

Resultados e discussão: Compreendendo o romance São Bernardo

A obra “São Bernardo”, publicada em 1934, é conhecida como uma das grandes representantes do Pós-Modernismo brasileiro.

O caso da personagem Madalena no livro de São Bernardo de Graciliano Ramos retrata bem uma das principais causas que provém à violência doméstica: o ciúme, mostrando que esta motivação perdura socialmente ao longo do tempo devido à subserviência feminina.

Em *São Bernardo* o narrador anuncia o motivo que o fez escrever sua própria história. Narra os obstáculos sofridos e da resolução deles. Paulo Honório explana os episódios resolutivos de sua vida atormentada, da pobreza à posse da fazenda São Bernardo. Depois, como proprietário da fazenda, ele segue para um novo intento: o casamento com Madalena, uma educada professora que não tinha conhecimento dos planos de Paulo Honório. Ele alega que projeta construir uma escola na sua propriedade. Dessa forma, aproxima-se de Madalena e se casam.

A narrativa aborda os conflitos vivenciados pelo casal. No início, não há conflitos. Depois, ela visualiza que Paulo é materialista, enquanto que, a sua preocupação está voltada mais para as pessoas e com o bem-estar diário delas. Isso incomoda e irrita Paulo Honório, tumultuando o relacionamento.

As atitudes de desconfiança da traição de Madalena com pessoas da fazenda causam danos emocionais e ela não resiste e se suicida. A começar desse acontecimento, Paulo Honório inicia o seu definhamento. Desse jeito, ocorre a decadência dele e da fazenda. Sozinho, angustiado e destruído passa a compreender que viveu inutilmente. Nostálgico, visualiza que não soube valorizar sua esposa e que com o seu suicídio a perdera

eternamente. Seu comportamento autoritário, sua pequenez distanciou Madalena. Na sua vulnerabilidade ela não venceu a crueldade e frieza do esposo e, por infelicidade se suicida. Paulo Honório compreende que o causador do suicídio de Madalena foi ele. Assim, com o abandono dos amigos, ele revive sua infeliz história, grafando-a.

O caso da personagem Madalena é ficção; mas, muitas mulheres assemelham-se a ela devido o ciúme doentio e controlador dos seus maridos, companheiros, namorados, levando-as a consequências desastrosas. Pois, isso não é apenas um fato literário ficcional de violência doméstica, contudo, real; pois, “Há escalas psiquiátricas e psicológicas destinadas a medir as probabilidades de vir à vítima a cometer suicídio [...]” (SAFFIOTI, 2004, p.18)

Nos trechos posteriores, analisaremos o comportamento do personagem Paulo Honório no romance de *São Bernardo*.

Resultados e discussão: Violência psicológica: perscrutando as suas particularidades no romance São Bernardo

No sexto capítulo, Paulo Honório com dezoito anos relata que cometeu uma agressão física, tendo como vítima o personagem João Fagundes, devido o ciúme que sentiu por Germana.

Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em furdunço, abreequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. (RAMOS, 2002, p. 11)

A personagem Germana é a primeira mulher no livro de *São Bernardo* que Paulo Honório relata e demonstra a sua atitude de ciúmes sem justificativas, porque ela deu atenção a João Fagundes, assim, a sua reação foi com pancadas na cabeça dela com os nós dos dedos,

Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (RAMOS, 2002, p. 57)

Paulo Honório, nesta passagem do livro, exterioriza a sua visão de ter domínio sobre as mulheres, quando narra que “é um bicho esquisito, difícil de governar”. Menciona outras mulheres que conhece, mas caracteriza-as de maneira depreciativa e preocupa-se apenas com o seu intento de ter um herdeiro.

A narrativa prossegue linearmente centrada na relação do casal e de uma nova problemática, o ciúme de Paulo Honório. Desta maneira, Madalena se torna seu novo obstáculo, ou seja, uma ameaça a seu poder.

Alguns trechos abaixo tratam do ciúme de Paulo Honório e da violência doméstica causada a Madalena por meio de suas agressões verbais:

Tudo para Paulo Honório é um negócio, assim como o casamento, pois escolhe a companheira como se escolhesse um animal que irá conceber o seu herdeiro. Vejamos no trecho a seguir:

- _ Está visto que o casamento para as mulheres é uma situação...
- _ Razoável d. Glória. E até é bom para a saúde.
- _ Mas há tantos casamentos desastrosos... Demais isso não é coisa que se imponha.
- _ Não, infelizmente. É preciso propor. Tudo mal organizado, d. Glória. Há lá ninguém que saiba com quem deve casar?
- _ Quanto a mim, acho que em questões de sentimento é indispensável haver reciprocidade.
- _ Qual reciprocidade! Pieguice. Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem póe. Conheço o meu manual de zootecnia. (RAMOS, 2002, p.86-87)

No capítulo vinte e cinco, Paulo Honório menciona explicitamente o sentimento de ciúmes por Madalena (RAMOS, 2002, p. 134). Assim como, quando teve a atitude de distanciar Padilha da casa grande, fixando-o na escola e deixando-o quatro meses sem receber vencimento, essa era o castigo do narrador. “Comecei a sentir ciúmes. O meu primeiro desejo foi agarrar o Padilha pelas orelhas e deitá-lo fora, a pontapés. Mas conservei-o para vingar-me. Arredei-o de casa [...]” (RAMOS, 2002, p. 134)

O primeiro suspeito foi João Nogueira. A desconfiança aparece na noite do jantar, pelos dois anos de casamento. Paulo Honório visualizou que, pela janela, Madalena sorria para o advogado.

Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros.
E eu me retraía, murchava.
Requebrando-se para o João Nogueira, ao pé da janela, sorrindo! Sorrindo exatamente como as outras, as que fazem conferências. Perigo. Quem se remexer para João Nogueira estrepa-se. Bom advogado, negócios direitos, sim sim; não não; mas no gênero mulher é uma rede, não deita água a pinto. E aquela conversa teria sido a primeira? (RAMOS, 2002, p. 135-136)

Ele presencia a esposa sorrindo para Nogueira e um simples gesto como o sorriso, leva-o a sentir ciúmes do advogado Nogueira.

O segundo a ter desconfiança foi Padilha. Mentalmente, o protagonista vai julgando-se traído. No ponto de vista de Paulo Honório, sua esposa era íntima do professor. Assim, notamos no trecho abaixo do capítulo vinte e cinco:

Começara a falar em política, Madalena levantara a cabeça, curiosa. E, com dois anos de casada, num vão de janela, desmanchava-se toda para ele.

Erguia-me, insultava-a mentalmente:

_ Perua!

Até com o Padilha! Como diabo tinha ela coragem de se chegar a uma lazeira como o Padilha? A questão social.

_ Está aqui para a questão social. O que há é sem-vergonheza. (RAMOS, 2002, p. 136)

O terceiro a ser suspeito da traição de Madalena foi Gondim; pois, antes do matrimônio Madalena e Gondim eram muito próximos. Ela casou-se, mas permaneceu ajudando ele no jornal.

Depois a colaboração no jornal do Gondim. Continuava a colaborar [...]. O Gondim e ela tinham sido unha com carne. Lembram-se da tarde em que ele me deu parabéns, estupidamente? Familiaridade. E discutiam as pernas e os peitos dela!

Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual.[...]. Se eu soubesse... Soubesse o quê! Há lá marido que saiba nada? (RAMOS, 2002, p. 136-137).

No capítulo vinte e seis o ciúme de Paulo Honório agrava-se. Ele sentia ciúmes de tudo e de todos. Apoderando-se das coisas pessoais de sua esposa, a exemplo, das correspondências, na busca de algo que comprovasse o que desconfiava.

Os fatos mais insignificantes avultaram em demasia. Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeitas.

[...]

O que me faltava era uma prova: entrar no quarto de supetão e vê-la na cama com outro.

Atormentava-me a ideia de surpreendê-la. Comecei a mexer-lhe nas malas, nos livros, e a abrir-lhe a correspondência. Madalena chorou, gritou, teve um ataque de nervos.

Depois vieram outros ataques, outros choros, outros gritos, choveram descomposturas e a minha vida se tornou um inferno (RAMOS, 2002, p. 139).

Nesta passagem do romance a violação de correspondência de Madalena feita por Paulo Honório configura crime na modalidade de violência moral

No mesmo capítulo, demonstra-se o ciúme de Paulo Honório com Dr. Magalhães durante um jantar na fazenda:

Um dia, de passagem pela fazenda, o Dr. Magalhães almoçou comigo. Espreitando-o, notei que as amabilidades dele para Madalena foram excessivas. Efetivamente nas palavras que disseram não descobri mau sentido; a intenção estava era nos modos, nos olhares, nos sorrisos. Houve, segundo me pareceu, cochichos e movimentos equívocos.

À noite não consegui dormir. Passei horas sentado, odiando Madalena [...] (RAMOS, 2002, p. 139)

Qualquer gesto ou atitude de Madalena diante dos amigos levava Paulo Honório a sentir ciúmes de sua esposa, a exemplo do amigo Dr. Magalhães durante uma refeição feita na fazenda São Bernardo.

Notabiliza-se que a forma de violência preeminente nesta obra é a violência psicológica, tendo o narrador um ciúme exagerado de sua esposa Madalena.

Considerando que o fenômeno da violência contra a mulher é antigo e só ganhou visibilidade e maior destaque quando agendas internacionais e nacionais e movimentos sociais proporcionaram as condições para a formulação dos necessários diálogos e políticas de garantia e de proteção à mulher. (MOREIRA, 2013, p.122) Todavia, ela não está distante da sociedade, mas no seio desta, dentro das nossas famílias e dos espaços privados.

Posto que,

Sabe-se que o problema da violência encontra-se no centro da história das sociedades. Os diferentes meios para evita-la decorrem das formações culturais instituídas tais como padrões de conduta, valores éticos, relações e comportamentos todos definidos de maneiras diferentes e que exigem abordagem interdisciplinar. (MOREIRA *apud* GOMES, 2010 p. 26)

Nesta obra Pós-Modernista não temos no plano concreto a violência física, mas há várias passagens em que o protagonista almeja praticar esta modalidade de violência com a esposa, bem como com a sua tia que a criara, como neste trecho da obra: “[...] O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca. Pancadas em Dona Glória também, que tinha gasto anos trabalhando como cavalo de matuto para criar aquela cobrinha” (RAMOS, 2002, p.139).

O personagem Paulo Honório sempre insultava Madalena e sua tia comparando-as a animais, como nestes trechos do capítulo vinte e nove e trinta e um: “[...] Sempre de acordo, aquelas duas éguas.” (RAMOS, 2002, p. 152); “Eu fungava: - Em que estará pensando aquela burra? Escrevendo. Que estupidez!” (RAMOS, 2002, p.157).

No capítulo vinte nove quando se tem a visita do Padre Silvestre Paulo Honório atinge quase à loucura, desconfiando dos peões e dos trabalhadores braçais:

[...] notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor.

Às vezes o bom senso me puxava as orelhas:

- Baixa o fogo, sendeiro. Isso não tem pé nem cabeça. (RAMOS, 2002, p.152)

Na narrativa, observa-se que em várias passagens Paulo Honório importuna Madalena, em virtude da sua desconfiança e do seu ciúme que tinha com pessoas da sua fazenda, assim, aconteciam agressões verbais com perguntas e gestos que configuravam assédio moral.

O artigo 7º, inciso V, da Lei 11.340/06, circunscreve o que seja violência moral: “a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria”. O delito é cometido opondo-se a honra da mulher e, de uma maneira extensiva coincide com a violência psicológica, a julgar pelos danos causados a vítima.

As palavras de Paulo Honório direcionadas a sua esposa Madalena é um crime contra a honra caracterizado como difamação, haja vista, ele difamá-la desonrosamente na frente de sua tia e de empregados, desconfiando dela tê-lo traído e cometido adultério, bem como haver injúrias quando faz falsas acusações de adultério causando danos emocionais que prejudicaram sua vida.

A violência doméstica não se resume apenas na modalidade de violência física, há outros tipos de violência que antecede a esta, como a violência psicológica e a violência moral que são tipos de violência doméstica que merecem atenção, porque causam marcas que destrói a autoestima da mulher e são ignoradas devido a não consideração da sua notabilidade que vem camuflada pelo ciúme, humilhação, ofensas, entre outros aspectos, como exemplificados na obra de *São Bernardo* de Graciliano Ramos.

Considerações finais

Evidentemente o romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos oportuniza a possibilidade de identificar a violência doméstica vitimada pela personagem Madalena, na modalidade de violência psicológica e moral, sendo que estas ocorrem por questões de desconfiança que levam o personagem Paulo Honório a ter ciúme sem controle com ofensas e insultos que degradam a sua honra tendo como consequência, o suicídio de Madalena.

O padecimento desta é o infortúnio de muitas mulheres vítimas de violência doméstica. Para tanto, é necessário o fomento de mais discussões acerca da violência doméstica nas formas de violência psicológica e moral nos meios de comunicação e redes sociais, bem como haver mais divulgação dos órgãos que tutela os direitos das mulheres.

A Literatura desperta, em questões sociais, nas pessoas sentimentos de empatia com os conflitos vivenciados pelos personagens, a exemplo da personagem Madalena da literatura brasileira que pode motivar mulheres a denunciar os seus agressores, em razão da semelhança com a personagem fictícia.

Logo, os trechos analisados neste romance literário pós-modernista exemplificou, palpavelmente, a violência doméstica nas formas de violência psicológica e violência moral sofrida pela personagem fictícia Madalena, assim como mostrou o quanto é relevante e possível estudar o Direito a partir da Literatura, uma vez que as narrativas literárias oferecem a oportunidade de discutirmos os problemas submergindo no universo dos dramas e das ações realizadas pelos personagens das obras.

In fine, sem pretender formalizar conclusões, enfatizamos a relevância deste estudo, como mais um trabalho que poderá servir como base para outros que possam vir a surgir sobre esta temática.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.340/06**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm>. Acesso em: 30 de junho de 2016.

_____. **Constituição Federal**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em 22 de junho de 2016.

CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 1 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1970. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/46566139/CANDIDO-Antonio-O-direito-a-literatura-In-Varios-Escritos>>. Acesso em 22 de junho de 2016.

CAVALCANTI, Stela Valéria Soares de Farias. **Violência doméstica contra a mulher no Brasil: análise da Lei Maria da Penha**, Lei nº 11.340/06. 3. ed. Salvador: JusPodvim, 2010.

PIOVESAN, Flávia. **Direitos humanos e o direito constitucional internacional**. 10. Ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 74. ed. São Paulo: Record, 2002.

SAFFIOTI, Heleieth Iara. **Gênero, patriarcado, violência**. 1.ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHWARTZ, Germano; MACEDO, Elaine Harzheim. **Pode o Direito ser Arte? Respostas a Partir do Direito & Literatura**. In: XVII Encontro Preparatório para o Congresso Nacional do CONPEDI, 2008, Salvador. Anais do Conpedi. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. Disponível em: http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/salvador/germano_schwartz.pdf Acesso em 04 de maio de 2016.

VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO FEMININA EM SELVA TRÁGICA: INTERSEÇÕES ENTRE MEMÓRIA E FICÇÃO

Josué Ferreira de OLIVEIRA JÚNIOR (PPGL/UNIOESTE – Cascavel, PR)¹

Alai Garcia DINIZ (PPGL/UNIOESTE – Cascavel, PR)²

RESUMO

Este artigo visa a refletir sobre o complexo da violência e da representação feminina em *Selva trágica* (1956), de Hernâni Donato, à luz dos estudos de gênero e da crítica cultural latino-americana. O romance se caracteriza como relato literário de um período conhecido como o Ciclo da Erva Mate, no extremo Sul do estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, na fronteira com o Paraguai, evidenciando condições de extrema exploração econômica em um pungente relato denúncia sobre o que representou o impacto do Ciclo da Erva Mate no Brasil. Busca-se, no limiar da história e da ficção, (re)pensar não só questões da ordem do dia no que diz respeito à violência contra as mulheres - em suas mais distintas formas -, mas também, sobre como a representação literária contribui para desnaturalizar, de um lado, paradigmas, espaços e papéis sociais historicamente constituídos sob a ótica da divisão sexual do trabalho, e, por outro, a possibilidade de re(vi)ver, literariamente, momentos onde a crueldade e a barbárie ganharam *status* de lei, como é caso do Ciclo da Erva Mate. Vê-se, seguindo o raciocínio de Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2007), que tais momentos resultam sendo ainda mais danosos à mulher, uma vez que são, quase sempre, submetidas a uma condição de dupla subalternidade. Interessa-nos, também, pensar na relevância de tais estudos e abordagens, bem como, aceitando a provocação de Spivak, refletir sobre o papel da(o) intelectual frente a demandas dessa natureza.

Palavras-chave: Literatura e memória; Violência e representação; Representação feminina.

ABSTRACT

This article aims to reflect about the complex of violence and female representation in *Selva Trágica* (1956), by Hernâni Donato in light of gender studies and Latin American Cultural critique. The novel is a literary narrative of a period known as the Cycle of Yerba Mate, in the extreme South of the State of Mato Grosso, nowadays Mato Grosso do Sul, in the borderland with Paraguay, showing conditions of extreme economic exploitation in a pungent critique of the impact of the Cycle of Yerba Mate in Brazil. It seeks out between the history and the fiction, rethink not only the violence against the woman - in their most different ways - but also about how the literary representation contributes to denaturalize, on the one hand, paradigms, spaces and social roles historically constituted from perspective of the sexual division of labor, and on the other hand the possibility to review and to relive literarily, moment where the cruelty and the barbary get status of law, how it is the case of Cycle of Yerba Mate. It can be observed, following Spivak's thought in *Can the subaltern speak?* (2007), that these instances of exploitation are even more damaging to women since they are almost always submitted to a condition of double subalternity. It also interests us to think about the relevance of these studies and their approach, as well as accepting Spivak's provocation, to reflect on the role of the intellectual in face of such demands.

Keywords: Literature and memory; Violence and representation; Female representation.

¹ Doutorando do PPGL/UNIOESTE - Cascavel, PR, desenvolve a pesquisa “Poéticas selvagens ou o *fronterizo* como procedimento de leituras marginal: um estudo do portunhol selvagem e da literatura na região de fronteira Brasil-Paraguai”, (Bolsista CAPES/CNPq). *Email:* josue_foj@hotmail.com.

² Professora orientadora, Doutora em Letras – Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana. *Email:* agadin@gmail.com.

A crítica literária atual - pós-estruturalista -, em suas mais distintas vertentes e orientações, tem encampado, desde os anos 60, lutas tantas e diversas no campo da literatura e das artes de um modo geral, a partir de uma postura assumidamente política, que, além de reposicionar o próprio discurso teórico-crítico, contribui, também, para a ampliação das possibilidades de estudo do literário, ao abordá-lo como produto cultural e estudá-lo em conjunto com outros objetos e manifestações artísticas. Tal postura tem sido responsável por um constante questionamento dos pressupostos teórico-metodológicos herdados da Europa, que resguardavam à literatura o *status* de autônoma e à teoria da literatura o de disciplina e/ou de campo do saber que dispunha das ferramentas necessárias à análise literária, relativizando de maneira significativa os conceitos de cânone, literariedade e literatura universal, cuja rentabilidade se mostrou fragilizada frente à realidade e às demandas dos países latino-americanos e de outros que compartilham com aqueles os rastros de um passado colonial.

Os questionamentos daí advindos, contribuíram, então, para o desvio do enfoque puramente literário, e, também, para a flexibilização da teoria como disciplina fechada sobre si ao agenciar, na análise da obra literária e/ou da arte como um todo, conceitos oriundos de diferentes campos do saber, tais como: a sociologia, a antropologia, a filosofia, a história, a geografia, a psicanálise, a biologia, a física, dentre outras, movidas por uma tendência revisionista que se apossara das ciências humanas, sob influência de teóricos representantes do “desconstrutivismo”.

De acordo com Souza, “Diante da situação precária - e saudável - do estatuto teórico que norteia as disciplinas no âmbito das ciências humanas, é sintomático pensar no lugar fronteiriço e transitório ocupado pela teoria da literatura na atualidade.” (SOUZA, 2009, p. 224) Esta postura, dirimiu a distância entre um pretense fazer científico norteado pelo ideal de objetividade, e um outro tipo de saber advindo da literatura, do cinema, do teatro e das artes em geral que, naturalmente, escapava àquele, como renovados meios através dos quais se podia (re)pensar e refletir sobre a realidade social em distintos contextos, além de se constituir como um enfrentamento à estrutura do pensamento ocidental, passando a privilegiar as margens, o marginal, o discurso das minorias e toda uma cadeia de conhecimento e manifestações artísticas que fora, ao longo dos anos, subtraída, relegada ao esquecimento e/ou silenciada pela academia e as instituições legitimadoras do discurso oficial. Assim, se por um lado tais questões apontam para o caráter frágil e provisório do discurso crítico hoje em dia, por outro, a horizontalidade com que passaram a ser tomados os discursos advindos de diferentes campos disciplinares no contexto da crítica pós-moderna, impediu de vez que se ignorasse o papel político da arte e da literatura, sobretudo no contexto dos países latino-americanos, onde a ficção assumiu, em diferentes momentos, um tom por vezes contestador, ao se voltar criticamente para temas e momentos históricos particulares com claro interesse de denúncia social.

Esse quadro tornou-se favorável à emergência de intelectuais outros, situados às margens, internas e externas dos centros produtores do pensamento hegemônico, cujas vozes eram outrora inaudíveis, trazendo à tona não só uma rica produção não canonizada, com temáticas que apontavam para um complexo quadro de desigualdades sociais, de gênero, e de exclusões históricas reforçadas por uma epistemologia invisibilizadora, mas, também, à descentralização da produção de conhecimentos e de teorias que passaram a

emergir de espaços excêntricos, apontando, dentre outros aspectos, para a necessidade de se abordar o objeto tendo em vista o seu contexto de produção. Daí advém o caráter múltiplo e heterogêneo de que está cercado o fazer crítico hoje em dia, bem como a coexistência de correntes como: a crítica feminista, estudos de literatura e gênero, os estudos pós-coloniais, dentre outros, que atuaram na vanguarda desse processo de questionamento, desnudando as complexas relações de poder e os limites de uma produção acadêmica alicerçada nos ideais do pensamento ocidental.

Nesse sentido, não se deve ignorar o fato de que a crítica feminista, em suas múltiplas vertentes, juntamente com os estudos subalternos, cumpriram e cumprem ainda hoje um papel fundamental na luta pela ampla representatividade e participação femininas na esfera social. Isto porque ela vem escancarando desde o seu início, nos anos 70, a relação desigual entre homens e mulheres no que diz respeito à representação literária, em sua fase inicial e, posteriormente, problematizando a gritante disparidade quanto à escrita de autoria feminina, bem como sua desigual participação na produção do pensamento crítico.

De acordo com Lúcia Osana Zolin:

Desde a sua origem em 1970, com a publicação, nos Estados Unidos, da tese de doutorado de Kate Millet, intitulada *Sexual politics*, essa vertente da crítica literária tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal. A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas. (ZOLIN, 2009, p. 217)

Discorrendo sobre o desenvolvimento da crítica feminista na Europa e nos Estados Unidos e as mais variadas vertentes e tendências que delas se depreendem, ao redor do mundo, Zolin deixa claro que o que está no cerne da crítica feminista dos anos 70 até os nossos dias é a tentativa de se construir um espaço onde as relações entre os sexos possam se dar com base no princípio da igualdade de oportunidade e de participação nos diferentes setores da esfera social. Além de dar subsídios à análise de narrativas a partir de conceitos operatórios que possibilitam não só a (re)leitura de obras literárias sob uma perspectiva feminista, mas, também, a valorização de uma literatura de autoria feminina, numa clara tentativa de reconfigurar os “cânones” críticos e dessacralizar uma tradição que relegou à mulher uma posição desfavorável, demonstrando, assim, o quanto a teoria literária desde o século XIX até o XX tem se mantido ainda sob as bases do patriarcalismo. Segundo Zolin, “Se as relações entre os sexos se desenvolveram segundo uma orientação política e de poder, também a crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social.” (ZOLIN, 2009, p. 2018) Esta postura politicamente assumida e afinada com outros setores da crítica literária e das humanidades, revelou o caráter frágil da pretensa apoliticidade³ da arte e da literatura, mostrando, inclusive, que esta

³ Segundo Rita Terezinha Schmidt, “Hoje, não há mais como sustentar os pressupostos pretensamente neutros e a-históricos dos métodos da crítica literária tradicional. Todo critério de avaliação e interpretação é historicamente limitado, mutável em função de condições sociais e históricas e em função de referenciais teóricos, esses também variáveis no contexto daquelas condições. Acrescenta-se a isso, o fato de que os sentidos

noção sempre esteve a serviço de um projeto de manutenção do *status quo*, gerando nos países que compartilham a experiência de um passado colonial, um quadro ainda mais complexo de silenciamentos e exclusões, através da continuidade de um estado de colonização instituída pela elite regente, composta em sua maioria por homens brancos e héteros.

Vale lembrar com Spivak que: “*The role of literature in the production of cultural representation should not be ignored.*”⁴ (SPIVAK, 1985, p. 243) O que a credencia como privilegiado campo de embates e de lutas, além de permitir uma mais ampla compreensão do social, ao jogar com os valores e os códigos culturais do mundo que lhe serviu de referência. É assim, que podemos ler na literatura, mais do que na história, propriamente dito, o quão desigual pode ser as relações interpessoais em uma dada época.

Nesse sentido, faz-se necessário pensar no papel conferido à literatura na construção da nação e de uma pretendida identidade nacional, que dominou a cena e os projetos literários ao longo do século XIX, no Brasil e nos países da América Latina, e como este se instituiu como um projeto de exclusão. Segundo Rita Terezinha Schmidt, foi justamente nesse momento que ocorreu,

[...] a exclusão da representação feminina no século XIX, período formativo da identidade nacional, em que a literatura se institucionalizou como instrumento pedagógico de viabilização da nossa diferença cultural em razão de sua força simbólica para sustentar a coerência e a unidade política da concepção romântica da nação como ‘o todo em um’. (SCHMIDT, 2000, p. 84)

Isto é, uma vez conquistada a independência política, havia a necessidade de lançar mão de um projeto unificador, que produzisse, ao mesmo tempo, um sentimento de pertença e de identificação geral à nação. Papel que coube à literatura e à estética romântica, que se voltou, de acordo com Candido (2000), para a paisagem e a cor local brasileiras, através de uma expressão regionalista, num jogo de aproximações e afastamentos expressos na tensão entre o próprio e o alheio. Para Schmidt, “Nesse sentido, fazer uma nação e fazer uma literatura foram processos simultâneos [...]” (SCHMIDT, 2000, p. 85) Advém daí, o fato de que estas narrativas, regidas pelo princípio da coesão social, contribuíram para um forte processo de homogeneização cultural, forjando a identidade nacional sob uma base essencialista e idílica da cultura e da realidade brasileiras ao excluir o adverso, o contraditório e o caráter heterogêneo de que sempre esteve cercada. De acordo com Palermo:

Las culturas nacionales son una creación del s. XIX, emergentes de la tensión entre universalismos y localismos controlados por el Estado, cuyo papel se orienta a dar un fuerte impulso a lo propio por relación con lo de ‘fuera’, para lo que opera hacia ‘dentro’ fuertes políticas de homogeneización. [...] La ‘literatura’ propiamente dicha ingresa de pleno en este territorio, como la máxima

de uma obra se alteram, segundo as condições distintas de seu contexto de produção e recepção.” (SCHMIDT, 1995, 185)

⁴ “O papel da literatura na produção da representação cultural não deve ser ignorado.” (SPIVAK, 1985, p. 243, Tradução nossa).

manifestación del orden de la cultura letrada, paradigma de la civilización occidental⁵. (PALERMO, 2004, p. 238)

Tais fatores, são por si só reveladores do caráter político conferido à literatura e às artes, bem como do processo de constituição da elite pensante brasileira, e, guardadas as devidas diferenças, da América Latina, que se assumiam na(s) ex-colônia(s) como nobres representantes da cultura ilustrada e, assim, por conseguinte, os continuadores de um estado de alienação que resultou não só na dependência cultural, mas, também, num quadro de subdesenvolvimento, atraso e negação (CANDIDO, 1989) que mantinham o Brasil, e a América Latina como uma extensão da Europa. Daí advêm os processos de exclusão e silenciamentos das vozes femininas e de outras minorias que escapavam ao pequeno círculo dos legítimos representantes de uma elite pensante que “[...] escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal [...]” (CANDIDO, 1989, p. 147), afastando-se, desse modo, da realidade nacional num ato de completa alienação cultural. Schmidt lembra que

As figuras do pensador, do crítico e do escritor definiam o lugar do sujeito que fala em nome da cultura, da cidadania e da hegemonia a partir de uma lógica conjuntiva e horizontal, de cunho universalista, em sintonia com a racionalidade progressista da coesão social em que se pautava a concepção de nação moderna. (SCHMIDT, 2000, p. 84)

É a partir dessa perspectiva que se justifica, hoje em dia, o papel da crítica cultural - abrigada no Brasil pelos estudos e associações de literatura comparada -, e da crítica feminista, cujas ações, como já vimos tentando demonstrar, interferem diretamente nos quadros da história e da historiografia literária, ao privilegiar obras postas às margens do cânone tradicional. Também, a ação de intelectuais como Spivak, W. Mignolo, dentre outros ditos marginais, que nos faz pensar sobre os limites da epistemologia ocidental para a produção de conhecimentos novos sobre as margens. São extremamente relevantes as discussões suscitadas por Spivak em seu polêmico(?) livro *Pode o subalterno Falar?* (2010), ao questionar as noções de sujeito colonial e sujeito ocidental, bem como a figura do intelectual europeu como aquele que, “*have assumed that they know the “other”, and can place it in the context of the narrative of the oppressed*”⁶. (MAGGIO, 2007, p. 419) Figura essa, que segundo Spivak (2010), foi rapidamente assimilada pelas academias dos países colonizados contribuindo, assim, com os injustos processos de silenciamentos, ao se jugarem donos de um conhecimento verdadeiro sobre o mundo e sobre o outro, perpetuando as visões estereotipadas e os injustos processos de marginalização, da mulher, do negro, do homossexual e de outras tantas minorias até os dias atuais. Segundo, Maggio,

⁵ “As culturas nacionais são uma criação do século XIX, emergentes da tensão entre universalismos e localismos controlados pelo Estado, cujo papel se orienta a dar um forte impulso ao próprio com relação ao de ‘fora’, o que gera ‘dentro’ fortes políticas de homogeneização. [...] A ‘literatura’ propriamente dita ingressa com tudo neste território, como a máxima manifestação da cultura letrada, paradigma da civilização ocidental.” (PALERMO, 2004, p. 238, Tradução nossa).

⁶ Que “assumiram que conhecem o ‘outro’, e podem coloca-lo no contexto da narrativa do oprimido.” (MAGGIO, 2007, p. 419, Tradução nossa)

“Spivak wants to expose the complicit nature of literature and the intellectual elite, which often appears innocent in the political realm of oppression.” (MAGGIO, 2007, p. 420)

É, portanto, com base nessas reflexões que nos voltamos para a leitura e análise de *Selva trágica* (1956), de Hernâni Donato, buscando refletir sobre a violência e a representação feminina, numa obra, cujo projeto literário desnuda um mundo e um período marcado pela exploração de homens e mulheres que se perderam nas brechas de uma selva trágica, em nome do progresso econômico da região de fronteira entre Brasil e Paraguai no extremo Sul do estado de Mato Grosso.

Violência e representação feminina em *Selva Trágica*

Lançado em 1956, mesmo ano da publicação do rosiano *Grande sertão: veredas*, *Selva Trágica* se destaca no contexto da novelística social brasileira por produzir um olhar outro sobre o ciclo da Erva Mate, importante período da história socioeconômica da região Sul do então estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, ao representar literariamente, homens e mulheres, que trabalharam na exploratória empresa extrativista da erva mate durante os anos finais do século XIX e a primeira metade do século XX, quando os ervais da região eram explorados pela companhia argentina, Cia Matte Laranjeira, sob concessão do Estado. Depreende-se daí a preocupação com a temática da exploração humana, em uma narrativa que, a par da horripilante história dos ervais, narra instigantes histórias de amor, de fugas frustradas, num cenário hostil, palco de uma verdadeira caçada humana, que termina, quase sempre, com a morte daqueles que optam pela fuga. Para Fábio Lucas, “Documento eloquente, de notáveis revelações, de alto poder comunicativo e obra de grande valor literário, *Selva Trágica* mostra as dantescas condições de trabalho da região.” (LUCAS, 2011, p. 7) num enredo bem trançado e repleto de episódios fortes, organizados em distintos blocos narrativos que se sobrepõem, num jogo de interrupções e retomadas de histórias e contextos diferentes. Trata-se, portanto, de uma obra cujas personagens são a gente simples e anônima dos ervais; gente que fora em busca de um trabalho para nunca mais voltar.

Nesse contexto, vê-se emergir da narração um espaço marcado pela degradação e a violência, do qual interessa-nos lançar um olhar sobre as personagens femininas, bem como sobre a inserção e o tratamento a elas dispensados, “[...] Numa terra onde as mulheres são instrumentos de trabalho ou de prazer, [...]” (DONATO, 2011, p. 259) e os homens se dividem entre aqueles que mandam e detêm total poder sobre a vida dos demais, e aqueles que não dispõem de nenhum controle sobre si, vivendo num espaço onde o engodo, a mentira e a exploração, em todos os níveis, ascendem ao *status* de lei. Assim, são significativas as histórias de Flora, Aná, Zola e outras tantas mulheres por revelarem o caráter hostil e dramático de que estava cercada a vida da mulher, uma vez adentrasse nos ervais da região.

O complexo da violência contra a mulher fica já expresso nas primeiras linhas do romance, quando se tem acesso à história de Pablito e Flora. Trata-se, de duas personagens centrais, donos, pode-se dizer, de algum protagonismo no enredo de *Selva Trágica*, ao serem impedidos de viver uma história de amor, pelo simples fato de que Isaque, inspetor do erval em que trabalhavam, se apaixonara por Flora. Após ser abusada sexualmente por

Isaque, os dois conseguem fugir nos últimos dias da semana santa, quando a Companhia dava uma festa orgiástica aos ervateiros, na tentativa de, enfim, viverem, fora dali, a história de amor a que fora impedidos. Os dois são caçados como bichos. Pablito é morto e Flora é recapturada e trazida de volta para o erval, onde se livra do estupro coletivo, pena atribuída à mulher que optou pela fuga, devido ao fato de Isaque ser apaixonado por ela. Ao término do romance, vê-se Flora em estado de completa resignação, presa a Isaque e a um mundo que lhe roubou uma vida e a possibilidade de construir uma história outra, ao lado de Pablito, agora morto. Assim é que lemos, em um monólogo interior, no último parágrafo do romance, a resignação de Flora, como realidade comum às mulheres dos ervais; “O futuro era o que era - não o que gostaria que fosse. E se o mundo rodava nesse rumo, asnice era entestar no contra-rumo. [...] Vivia no país da erva e assim era a vida por ali.” (DONATO, 2011, p. 284), Trata-se do último parágrafo de *Selva Trágica*.

Vê-se, no episódio que dá início à narrativa, que Pablito fora mandado à montaria, “trabalho de localizar as minas no recesso da mata” (DONATO, 2011, p. 17), de modo a assegurar um novo destino aos ervateiros após o esgotamento da mina em que estavam. Função que poderia ter outros objetivos, como, por exemplo, o de afastar do erval um ervateiro casado com uma mulher bonita e/ou desejada por alguém como o Curê e o Isaque, administradores dos ervais da Companhia, para desposar sua mulher enquanto ele estivesse longe. Sabe-se logo ser esta a razão pela qual o jovem e inexperiente Pablito fora, a pretexto, mandado à montaria, como se pode ler no trecho a seguir:

- Hein, velho Bopi? Silencioso assim você quer dizer que eles abusaram da minha mulher, não é?!

No vigésimo dia da monteadas entardeciam num pindobal beirando fio d'água buliçoso. Ao mais novo dos três importava pouco encontrar as erveiras. Ia roído pela enormidade da mágoa. E insistia com o velho:

- Diz de uma vez, carai Bopi. Eles fizeram isso com a Flora, hein?

O Bopi deu de ombros, mostrando o sol inclinado sobre a cobertura do mato. Ele vivia a vida do mate o tempo bastante para não sofrer com a dor alheia. (DONATO, 2011, p. 17)

Estas primeiras linhas de *Selva Trágica*, são reveladoras de uma história que se confunde com outras, por se repetir ininterruptamente nos ervais da Companhia, um espaço de degradação moral, onde os valores definidores do humano vão perdendo o sentido e o lugar para a barbárie. Nelas, vê-se através da angústia de Pablito, recém enamorado de Flora, mulher atraente e por quem se apaixonara Isaque, claras menções ao abuso sexual e ao estupro como prática recorrente. Isso fica claro, quando mais a frente vemos com o narrador que “O Bopi sabia dessas coisas o que bastava. Ele mesmo, nos começos da loucura do mate, mandara donos de mulheres bonitas montear nos longes e fora fincar pé diante do rancho, mal o escuro aumentava as distâncias e a solidão da mulher.” (DONATO, 2011, p. 20) Isto é, à mulher estava vedado o direito à subjetividade e o poder sobre o seu próprio corpo, de modo que as relações sexuais eram quase sempre sem o consentimento destas, não importando, inclusive, o fato de estar ou não casada. “Silencioso assim você quer dizer que eles abusaram da minha mulher, não é?!”. Este fragmento denuncia o caótico quadro em que se davam as relações interpessoais no interior

dos ervais, sustentadas, de um lado pelo poder absoluto da Companhia sobre aqueles que estavam sob seus domínios, de modo que lhes eram vedada a possibilidade de se unirem e/ou de reivindicarem qualquer direito frente à empresa ervateira, de outro, pela própria ausência do Estado, formado por uma elite cujo objetivo era dar continuidade ao processo de colonização iniciado pelos europeus, e que diante de alguns empréstimos e investimentos da Companhia fazia vistas grossas ao que acontecia no interior dos ervais, como se pode ver na fala de Luizão, personagem que encampava a luta contra a Empresa ervateira junto ao governo. “O governo está longe, tem a vista fraca demais para enxergar o que se passa no meio do mato. E a erva está no meio do mato. Não nos jardins do palácio do governo. Agora vamos lutar contra outro tipo de poder: o dinheiro, a política, o suborno, a malícia.” (DONATO, 2011, p. 250)

Assim, chegado ao erval, o ervateiro perdia sua liberdade e sua dignidade de modo que tudo que lhe pertencia, passa a pertencer à Companhia. Para Fábio Lucas: “As mulheres pertenciam a seus maridos até onde o permitia a Companhia. Os capatazes podem dispor delas à vontade. São coisa, servem até para pagar dívida. São negociáveis.” (LUCAS, 2011, p. 9) É, portanto, o caráter trágico dessa situação que assalta a história de Flora e Pablito, de Zola e Curá, dois velhos amantes já cansados da injusta lida dos ervais, e é o que vai acontecer com o jovem casal Anaí e Aguará, como se pode ver em uma passagem em que Aguará pede serviço de foguista ao Curê, o qual só lhe concede por estar acompanhado da bela índia Anaí, fechando, assim, um ciclo vicioso de abusos e de uma história fadada à repetição.

- Esta é a Anaí. Veio fazer vida comigo.

O Curê fez trejeitos de aprovação. No primeiro dia, todos os moços diziam-se donos das mulheres levadas ao rancho. Depois aprendem que não podem ser donos de nada, e sofrem por causa disso. Mas no primeiro dia é bom respeitá-los. [...] Ele sabia que seria assim, em todos os ervais. A princípio ela se recusaria. Acabaria entendendo que no erval a sorte de todas elas era a mesma. Precisava de jeito e de tempo. (DONATO, 2011, p. 277)

Nesse sentido, vale dizer, está-se diante de um espaço onde homens e mulheres vivem uma situação de franca exploração em níveis diferenciados, uma vez que ambos são privados de sua liberdade e explorados de diferentes formas: os homens como mão de obra barata na extração da erva e as mulheres, em completa marginalidade, exploradas sexualmente, independente de solteiras ou casadas, sendo obrigadas, nas festas organizadas pelo Curê, como forma de aplacar a animosidade dos ervateiros, a não se recusar fazer a vontade de um homem, seja ele quem for. Vale ressaltar, no entanto, a partir do que vimos mostrando até aqui, que embora ambos os sexos fossem explorados e fizessem, de fato, parte de uma história sórdida, em todos os sentidos possíveis, é notório, em vários momentos, que a condição da mulher era a mais delicada. Primeiro porque as casadas, se bonitas, estavam totalmente à mercê dos mandos e desmandos dos administradores dos ervais, além do fato de que quase sempre, padeciam a morte dos seus maridos, ficando de vez entregues a uma triste sorte. Aquelas que não despertavam o interesse da chefia, teriam, invariavelmente, que se deitarem com outros homens em dias de festa nas bailantas do erval, como se pode atestar no trecho a seguir:

Era chegado o tempo de dar um baile pois o mau humor dos homens ia de subida. Já precisavam de usar pulso e isso era ruim.

- Pois então montamos um baile. Façam correr a notícia que é pra esquentar os homens. Falem na canha, na carne, na música. Você Casimiro, veja quantas mulheres arranjamos por aqui...

- Já lhe digo. Dos quinze mineiros, três são casados e trouxeram mulheres. O atacador tem duas filhas mas são quase meninas...

- Meninas? E quê?! Ficam promovidas a mulheres para o baile! - Rugiu, alegre, o Curê. (DONATO, 2011, p. 41, 42)

A violência se constitui aí numa metástase, disseminada por todos os espaços e na estrutura mesma que sustentava o mundo da erva mate, de modo a transformar a vida lá numa espécie de não-vida, pautada por leis totalmente outras, a saber: na animalidade selvagem, relegando à mulher uma condição de dupla subalternidade. Eram vítimas das vítimas, o remédio para a animosidade e o mau humor dos homens, os quais, em momentos como estes, não as tomavam como iguais, mas, ao contrário, entregues à bebida, e ao acaso, davam vazão ao abuso daquelas, muitas mulheres e/ou filhas de outros ervateiros. Desse modo, não havia qualquer forma de se lutar contra a Companhia, que como visto, tinha seus meios de evitar os conflitos.

Durante a noite do baile, os mineiros usavam das mulheres como durante o dia serviam-se dos instrumentos de trabalho. Ai da mulher que não com-parecesse, saudável, doente, velha, feia ou grávida. Durante as horas do baile deixavam de funcionar todos os códigos de honra e de costumes de que se servem os homens e as mulheres. (DONATO, 2011, p. 44)

O caráter dramático desta situação é, por vezes, intensificado, quando após sofrer o abuso sexual a mulher passa a ser rejeitada pelo marido, que doído pela desgraça mesma do fato, sente ferido o seu orgulho de homem, descarregando a raiva na sua companheira, enquanto esta esperava dele apenas a compreensão. Tal situação pode ser verificada, por exemplo, com Pablito e Flora. Quando retornou da montaria, Pablito ficara sabendo que na noite anterior ao seu retorno Flora fora arrancada do rancho de Pytá, seu irmão, por Isaque e seus capangas. Pablito não consegue lidar com a situação do abuso, forçando-a a sair de seu rancho e deixando-a, para seu posterior arrependimento, a mercê de Isaque. Outro caso digno de nota é o de Morocho. Personagem de pouco destaque na economia da narrativa, chama logo atenção do Curê, recém chegado ao erval, a beleza de sua mulher. Curê, então, põe em prática o recorrente plano de afastar o homem do erval e mandar trazer a mulher aos seus aposentos, a fim de que ela atenda aos seus caprichos. Morocho, em conversa com Pytá declara como tratou do assunto com sua mulher:

- Bati na mulher até os ossos dela estranharem a carne.

O Pytá curvou-se para a tatagua, oferecendo a ramada às chamas:

- Bobagem! Acha que assim se limpou? Que nada! Ela não podia resistir ao Curê, fazer mais do que fez. Então não foi o mesmo que sucedeu pra mulher do meu irmão?! Na mulher você não devia dar pancada!

[...]

- Nunca mais tive nada com ela. Nem quero. Pra mim não é mais minha mulher. (DONATO, 2011, p. 268, 269)

Assim, à guisa das considerações finais, deve-se ressaltar o caráter de tragédia coletiva a dar o tom ao enredo de *Selva Trágica*, sustentado por um mundo decadente, onde as leis básicas, necessárias a uma convivialidade minimamente respeitável entre os indivíduos, são suplantadas pela barbárie. Observa-se aí, ainda mais violenta, a prevalência do masculino sobre o feminino, em momentos vários, onde a mulher é posta numa situação de dupla marginalidade, uma vez forçada a se submeter às vontades de homens que, se por um lado, compartilham com ela a similar condição de sujeito subalternizado e privado de suas liberdades, por outro, ganham em momentos como este uma enorme vantagem, passando de dominado a dominador, e, dessa forma, compartilhando com a Companhia do poder aterrador sobre esse outro, duplamente subalternizado. Assim, justifica-se a relevância das reflexões aqui suscitadas não só para a compreensão dos processos históricos de subalternização do feminino e de outras minorias, mas, também, para a uma intervenção direta nos quadros da história e da historiografia literária, de modo a romper com estes processos em ainda em vigor hoje em dia.

Referências

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite & outro ensaios*. São Paulo, SP: Ed. Ática S. A., 1989.


DONATO, Hernêni. *Selva Trágica*. Taubaté, SP: Letra Selvagem, 2011.

MAGGIO, J. Can the subaltern be heard?: political theory, translation, representation, and Gayatri Chakravorty Spivak. In: *Alternatives*, University of Florida, n. 32, 2007. Disponível em: < http://www2.hu-berlin.de/transcience/vol7_no1_36_46.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2016, p. 419-443.

PALERMO, Zulma. De fronteras, travesías y otras liminalidades. In: COUTINHO, Eduardo F.; BEHAR, Lisa B.; RODRIGUES, Sara V. (org.). *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem Tania Franco Carvalhal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 237-244.

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

_____. Mulheres reescrevendo a nação. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97, 2000. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9858/9091>>. Acesso em: 19 de jul. 2016.



SOUZA, Eneida Maria de. Pós-teorias. In: GONÇALVES, Ana B.; CARRIZO, Silvana L.; LAGE, Verônica L. (org.). *Literatura, crítica, cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, p. 223-231

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Three women's texts and a critique of imperialism. In: *Critical Inquiry*, v. 12, n. 1, "Race", Writing, and Difference (Autumn, 1985), pp. 243-261. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343469>>. Acesso em: 18 de Jul. 2016.

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

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.



A PERSONAGEM FEMININA E A TRAJETÓRIA DOS JUDEUS: BRANCA DIAS E A INQUISIÇÃO EM *DEIXA IR MEU POVO*, DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA

Maria Suely de Oliveira Lopes¹
Karla Vivianne Oliveira Santos²

RESUMO

A literatura tem sido apontada como um espelho em que a sociedade vê-se refletida, podendo ter consciência de sua própria imagem. Nela também se pode perceber o valor do conhecimento espacial e histórico conectados à criticidade e às experiências de vida, atrelando-se à história. Nesse sentido, de acordo com a tradição, o universo literário era exclusividade masculina. Percebe-se, então, que no decorrer das diferentes épocas históricas e literárias a mulher segue a linha do tempo, mas não de maneira uniforme. Ela vai evoluindo social, intelectual e moralmente em relação ao homem. Quando a mulher conseguiu o seu espaço, também passou a deixar suas marcas e características. Assim, diante dos incontáveis temas que a literatura focaliza em suas narrativas, está a evolução da escrita e representatividade feminina, e que, especificamente na literatura brasileira, tem sido vista a partir do olhar masculino, excepcionalmente nos últimos anos. Pelo exposto, este trabalho centraliza-se na perspectiva da crítica literária feminista, bem como tem base nos estudos sobre a metaficção historiográfica, e tem por objetivo construir uma perspectiva de leitura ao ressemantizar traços da história dos judeus e as perseguições da Inquisição através da personagem feminina Branca Dias, descrita na narrativa *Deixa ir meu povo* (2010), de Luzilá Gonçalves Ferreira. O trabalho está equiparado com pesquisas bibliográficas dos embasamentos teóricos de AntonieCompagnon (2003), Cecil Zinani (2010/2011), Luiz Costa Lima (2006) e Thomas Bonnici (2010), os quais darão a base essencial para a análise das perspectivas na área da literatura e da história, bem como da crítica feminista.

Palavras-chave: Literatura. História. Personagem feminina. Narrativa.

1INTRODUÇÃO

A literatura é caracterizada como a ciência que tem suas formas de interpretação e representação do mundo e do tempo, muitas vezes aproximando-se daquilo que é real, devido ao seu caráter verossímil. Pautada sob este critério e de acordo com sua estética clássica, a literatura registra acontecimentos do passado, sendo eles reais ou ficcionais, ao mesmo tempo em que busca refletir sobre o presente e ainda projeta o que poderá acontecer no futuro. Através de vários modos peculiares e regras específicas de produção das narrativas é que a literatura se aproxima do real e, assim, dialoga com a realidade histórica a que se refere, de maneira a confirmar o que já existe ou apenas a propor algo novo; como se negasse aquilo que é real ou o afirmasse; e de modo a ultrapassar o que já existe ou a mantê-lo.

¹Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Professora adjunta do curso de Letras Português da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: suelopes152@hotmail.com.

²Graduanda do oitavo período do curso de Letras Português da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: vivianekarla2@gmail.com.

Diante disso, a literatura é acompanhada pela história quando faz uso das notações da realidade para produzir uma ilusão do real. Assim, a realidade estética da literatura se confunde com a realidade científica da histórica, por apresentarem um ideal em comum: ambas se preocupam em narra os acontecimentos de acordo com o modo como eles realmente ocorreram. É por meio dos documentos e fatos históricos que a ficção invade os campos da história a fim de representar e reproduzir a sua realidade estética.

Portando, cabe ao autor de uma obra literária buscar os conhecimentos e documentos possíveis para a construção de seu enredo, o que inclui principalmente pesquisar sobre fatos e acontecimentos reais e históricos. É sob este viés que o estudo do discurso historiográfico, também perspectivado nesta pesquisa, se debruça quando discute sua correlação com a literatura, na medida em que lança mão de análises estruturais de romances literários ou quaisquer outros gêneros.

Nesse sentido, a escrita da personagem feminina ganha espaço a partir do momento em que a História insere a história das mulheres no mundo e essa passa a ser discutida e permeada ao longo dos anos: o envolvimento histórico e político das mulheres a nível local e mundial trouxeram à tona questões como a participação da mulher em sociedade e, com o passar dos anos, como o movimento feminista tomou espaço nas grandes metrópoles. Dito isto, é possível identificar, em linhas narrativas, a grande presença das personagens mulheres ressignificadas através de histórias de cunho político-social.

Pelo exposto, neste trabalho pretende-se investigar e discutir sobre a trajetória dos povos judeus por meio da metaficção historiográfica *Deixa ir meu povo* (2010) 0, da autora Luzilá Gonçalves Ferreira, ressemantizada através da personagem feminina Branca Dias, de maneira a construir um discurso histórico a partir do diálogo entre a literatura e a história, permeado pelos estudos realizados sobre a ficção.

2 LITERATURA E HISTÓRIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Antes de qualquer análise, é necessário relembrar o fato de que, dentre as várias tentativas de distinguir os campos de atuação de Literatura e História, existem questões propostas desde o período da Grécia Antiga e isso tem provocado diferentes entendimentos e estudos entre os pesquisadores.

É nítida a dificuldade em distinguir estes campos principalmente quando há a existência de uma limitação terminológica, que tem agitado as estruturas das ciências humanas. Neste caso, de um lado podemos tratar o termo história para designar os acontecimentos históricos, a análise de suas relações e o registro oral ou escrito de tudo o que ocorre; a história, então, tem compromisso com a verdade. De outro modo, como única palavra, serve a literatura para designar a produção de textos ficcionais de todos os tipos, assim como também os estudos e análises referentes a essa ciência; a literatura, então, compromete-se com aquilo que não é real, mas ilusório. Portanto, percebe-se que ambos os termos já possuem seus escopos complexos em que reúnem as teorias e seus objetos de estudo.

Entretanto, ao questionar sobre a atuação dessas duas ciências, avultam dois aspectos, que despertam outras discussões sobre o assunto: o primeiro é o fato de que os textos literários também são fatos históricos, se considerados dentro do sentido da história;

e o segundo, que trata da apropriação do discurso por parte da história, que é um instrumento comumente usado pela literatura.

Daí em diante, é possível afirmar que os textos literários possuem seu valor histórico uma vez que quem os escreveu estava situado num dado momento da história, justificando assim suas posições e, portanto, não podendo ser separados do contexto em que estão inseridos. Assim também ocorre com a historicidade da literatura, que tem caráter relativo à sua essência, considerando que todos os romances são históricos, a partir dos pressupostos mencionados. Porém, essa relação é superada a partir do momento em que a literatura tem seu valor histórico reconhecido quando ultrapassa sua própria historicidade.

A partir das ideias de Aristóteles e, dentre as mais diversas discussões que envolvem literatura e história, a ficção surge como o território da verossimilhança, daquilo que é possível se crer e que possa ocorrer mesmo que não seja real; unindo as duas ciências. Em outras palavras, aquilo que é verossímil aproxima-se do real, mas acaba sendo uma ilusão, a capacidade de um fazer-criar.

Diante do exposto, a literatura é acompanhada pela história quando faz uso das notações da realidade para produzir uma ilusão do real. Assim, a realidade estética da literatura se confunde com a realidade científica da histórica, por apresentarem um ideal em comum, como aponta Freitas (1986), quando comenta que “como a História, a Literatura se dá por objetivo reproduzir os acontecimentos da forma como eles ‘realmente’ ocorreram” (p. 02). É por meio dos documentos e fatos históricos que a ficção invade os campos da história a fim de representar e reproduzir a sua realidade estética. Quanto a esse aspecto, a referida autora também afirma sobre o papel de ficção e história dentro das narrativas:

Embora a História seja a linha diretriz, o centro em torno do qual as narrativas se organizam, o universo fictício, que com ela coexiste, tem seu referente próprio, tirado do imaginário do autor, que não apenas se sobrepõe ao histórico, mas interage com ele de várias formas. Primeiramente, a ficção se apodera por vezes da História, com fins especificamente literários: elementos romanesco se interpõem aos elementos históricos, a história se confunde com a História; (...). (FREITAS, 1986, p. 43).

Desde modo, cabe ao autor de uma obra literária buscar os conhecimentos e documentos possíveis para a construção de seu enredo, o que inclui principalmente pesquisar sobre fatos e acontecimentos reais e históricos. É sob este viés que o estudo do discurso historiográfico se debruça quando discute sua correlação com a literatura, na medida em que lança mão de análises estruturais de romances literários ou quaisquer outros gêneros.

3 A MULHER NA LITERATURA E NA HISTÓRIA

A evolução da humanidade tem demonstrado, historicamente, pequenas e significativas mudanças na vida da mulher. Percebe-se a transição do espaço ocupado pela mulher no momento em que esta passa de dona de casa, esposa e mãe, para assumir papel de chefe de família, empresária, trabalhadora. Essa transição entre dependência e emancipação pode ser percebida também na Literatura que, encadeada à História, elenca as

etapas, desafios e sacrifícios pelos quais a mulher passou para chegar à situação em que hoje se encontra.

A Literatura tem o papel de refletir, de um modo ou de outro, a sociedade e os acontecimentos que nela ocorrem, de modo a ser comparada a um espelho, em que a sociedade toma consciência de sua própria imagem. Neste espaço, a Literatura também agrega conhecimento histórico amalgamado à criticidade e às experiências de vida.

Nesse sentido, dentre os mais variados temas aos quais a Literatura tem enfoque, a evolução da mulher perante a sociedade, representada por personagens femininas, tem tomado grande espaço, ainda que seja vista a partir da ótica masculina. Apesar da exclusividade do universo masculino dentro da Literatura, a mulher também passa a deixar suas marcas e características de sua escrita. É possível dizer, entretanto, que os textos de autoria feminina estariam “buscando, por meio de seus personagens, estabelecerem representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade” (TEIXEIRA, 2008, p. 33).

De acordo com as diferentes épocas históricas e literárias, a evolução feminina passou a ter destaques nacionais e mundiais: desde o descobrimento das Índias até os dias atuais, as mulheres, de um modo geral, passaram a transformar-se social, intelectual e moralmente em relação ao homem. Atualmente, a escrita feminina, principalmente, mostra a conquista de sua expressividade e passa por um processo de construção de várias identidades através das personagens femininas.

Sob este aspecto, é importante ressaltar sobre a crítica literária surgida a partir das discussões sobre o papel da mulher em sociedade. Em meados do século XX, toda a discussão em torno da discriminação feminina passou a ser destacada por estudiosos e pesquisadores que passaram a atuar como agentes de um discurso crítico, direcionado para a conscientização e desconstrução da opressão e marginalização da mulher (vê-se, cronologicamente, a presença da crítica literária feminista surgindo nesta época). A partir de então, começaram a aparecer debates nos meios acadêmicos e políticos, pondo em pauta os motivos pelos quais a literatura feminina nunca ter sido destaque ao longo dos séculos.

Cecil Zinani (2011) comenta sobre o papel da crítica feminista, logo após seu surgimento, apontando para os aspectos mais relevantes desse estudo, quando fala que:

A crítica feminista, ao se integrar ao processo cultural, contribui para proporcionar maior visibilidade à produção literária feminina, tanto resgatando obras que circularam por determinado tempo e, posteriormente, caíram no esquecimento, quanto se debruçando sobre e analisando a produção contemporânea, a fim de verificar que estratégias narrativas/poéticas são utilizadas, como se configura a linguagem e tantos outros aspectos examinados no processo hermenêutico. Essa prática crítica, aplicada a obras de autoria masculina, desnuda a ideologia do texto, possibilitando a desconstrução do modelo patriarcal na forma de representar a figura feminina e as circunstâncias a ela relacionadas. (ZINANI, 2011, p. 07).

As questões levantadas pela referida autora constituem a substância de uma crítica que procurou desconstruir os processos ideológicos tradicionais, tendo em vista o panorama de uma sociedade de meados do século XIX para início do século XX, que passava por

transformações de cunho político e social. A crítica também buscou discutir, principalmente, as representações masculinas e femininas desta mesma época, de modo a colocar em evidência as questões de identidades de gênero, possibilitando assim uma mudança na escrita literária e nas suas interpretações.

4 O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO E A NARRATIVA METAFICCIONAL

A fim de captar e compreender os acontecimentos do passado, o sujeito lança mão da linguagem e esta, como é sabido por todos, possui suas regras preestabelecidas e limitações, o que impossibilita o falante de alguma maneira. A linguagem, entretanto, perpassa por gerações entre gerações, alterando seus modos de pensar e agir em sociedade. É sob essa relevância que a história e a literatura estão conectadas, quando os discursos, sendo históricos ou literários, surgem a partir das várias interpretações de mundo que o homem contemporâneo realiza.

Sob este aspecto, a literatura tem se servido da história para elaborar seu complexo ambiente de múltiplas possibilidades e, a partir dessa intersecção, há o surgimento do chamado *romance histórico* amplamente difundido no século XIX.

O romance, sendo o gênero literário bastante pertinente do referido século e, evoluído desde os tempos da Idade Média como mera narrativa de heróis, reformula-se em detrimento da necessidade do homem pós-moderno de narrar e chegar próximo daquilo que lhe é real, na tentativa de elevar a literatura a uma condição histórica. É nesse momento em que ocorre a evolução história e, conseqüentemente, a evolução literária, se considerarmos que as constantes transformações ocorridas no âmbito da história invocam grandes provocações e mudanças na literatura.

Nesse sentido, o romance histórico do século XIX se apropria da matéria histórica como fonte para as suas criações literárias e, como afirma Freitas (1989):

O século XIX é o século da História: mudanças radicais ocorrem, acontecimentos grandiosos se acumulam, o ritmo da vida se acelera; ele será também o século do romance histórico. Os laços entre Literatura e História se estreitam e se realizam plenamente nessa nova forma romanesca: de um lado, a sensibilidade romântica povoa a História de curiosidades e de horizontes novos; de outro, a grandiosidade histórica invade a Literatura romanesca oferecendo-lhe rica e variada escolha de temas e de personagens. (FREITAS, 1989, p. 11).

Assim, a ficção invade a história a partir do momento em que a matéria histórica é utilizada como tema para a construção de uma obra romanesca, o que torna uma realidade, personagem ou acontecimento qualquer no universo histórico em algo específico, tomando o nome de realidade estética, sob o caráter de ser apenas verossímil.

Ainda que muito fosse discutido e teorizado sobre o tema do romance contemporâneo, é importante salientar as perspectivas de Linda Hutcheon (1991) e Hayden White (1992), quanto às análises e definições acerca desses romances e obras de cunho histórico.

O teórico e crítico norte-americano Hayden White (1992), ao fazer análises de elementos literários presentes nas narrativas históricas em sua obra *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX* (1992), afirma que o estilo historiográfico de cada autor se deve ao modo como a elaboração de enredos, as argumentações dentro das narrativas e as implicações ideológicas mais pertinentes são construídos. White (1992) aponta para as estratégias que os autores e historiadores podem lançar mão com a finalidade de estabelecer uma impressão explicativa em suas narrativas: denominadas *explicação por implicação ideológica*, *explicação por elaboração de enredo* e *explicação por argumentação formal*. Todas essas estratégias, segundo o teórico em questão, possuem subdivisões cujas combinações formam um estilo historiográfico determinado.

A estratégia de *explicação por argumentação formal* possui formas que devem ser organizadas de acordo com a opção cognitiva particular dos historiadores. Em outras palavras, esta estratégia envolve termos de produção como o mecanismo, organização e contextualização da linguagem utilizada pelos historiadores. A seguir, White (1992) comenta sobre que a *explicação por elaboração de enredo*, em que os autores, a fim de explicitar sobre suas percepções estéticas, lançam mão de recursos como a comédia, o trágico, a sátira e o romanesco. Quanto à *explicação por implicação ideológica*, como o próprio nome sugere, o teórico aponta para a forma como os historiadores podem dar ao seu relato implicações ideológicas concordantes com o anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo. Todas essas definições feitas por White (1992) foram feitas na intenção de estabelecer os elementos poéticos presentes no texto histórico, também com valor literário.

Feitas as considerações acerca da obra do teórico norte-americano, também serão explanadas as perspectivas teóricas de Linda Hutcheon (1991) que, retoma as ideias de GeórgLucáks e atualiza as visões sobre o gênero romance. A referida autora, em sua *Poética do pós-modernismo* (1991), descreve as impressões pós-modernas que compõem as ficções históricas: Hutcheon (1991) conjectura que “são as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos *acontecimentos* passados que constroem aquilo que consideramos *fatos* históricos” (p. 126). Em outras palavras, a autora afirma que, ao utilizar elementos históricos, os romances literários de natureza histórica visam à reinterpretação do passado, bem como a reflexão sobre a literatura.

Hutcheon (1991), então, chama de *metaficção historiográfica* as obras que exploram e questionam os conhecimentos históricos presentes na narrativa ficcional:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

A autora afirma ainda que a nova história literária não se configure como uma mera tentativa de preservar uma tradição de pensamento histórico, ao contrário, ela mantém uma relação questionadora com a história e a crítica literária (HUTCHEON, 1991, p. 123).

Nesse sentido, ao ser narrada uma história ou ficção, há uma verdadeira combinação dos elementos de ambos os campos de conhecimento – história e literatura – que questionam a neutralidade, impessoalidade e transparência da narrativa, características típicas da historiografia.

Partindo dessas perspectivas, o método metaficcional historiográfico revela uma leitura alternativa do passado como uma crítica à história oficial. Assim, dá a liberdade para que o escritor e seu objeto de estudo estabeleçam uma relação íntima na medida em que a narrativa histórica que fora produzida, ao ser recebida pelo público, seja percebida como uma verdade parcial do fato histórico imprimido na obra. Portanto, a fim de perspectivar sobre uma narrativa de cunho histórico é que, nas linhas a seguir, falar-se-á sobre o romance de Luzilá Gonçalves Ferreira, elencando os elementos que fazem desta uma narrativa metaficcional.

5 A HISTÓRIA DOS JUDEUS RESSEMANTIZADA ATRAVÉS DA PERSONAGEM FEMININA BRANCA DIAS

Deixa ir meu povo (2010), de Luzilá Gonçalves Ferreira, é um romance que tem como plano de fundo a história do povo judeu, especialmente em Portugal e no Brasil, ressignificada através da trajetória da personagem feminina histórica Branca Dias. A obra está situada entre a ficção e a história e gira em torno da ocupação dos judeus no nordeste brasileiro, logo após severas perseguições em território europeu. A autora lança mão de narrar a história de amor entre dois jovens, sendo um judeu naturalizado brasileiro e uma não judia brasileira, iniciada em Paris, alicerçada em lembranças recentes e antigas de um povo que atravessara desertos e florestas e sofrera sob a Inquisição.

Branca Dias foi uma personagem real que viveu anos de sofrimento e acusações, perseguida pelo Tribunal do Santo Ofício, de Portugal e do Brasil, por realizar práticas judaizantes proibidas pelas leis da Igreja. Os cristãos-novos que foram perseguidos e condenados ainda em Portugal, segundo documentos históricos, tiveram seus bens confiscados, sob a acusação de delito justificada pelas práticas judaizantes.

Os crimes contra a fé eram considerados mais graves do que os crimes contra os costumes e a moral, e as suas penas eram muito mais severas. Os réus acusados de crimes contra a fé tinham quase sempre seus bens confiscados, (...) Quando um indivíduo era denunciado, um funcionário da Inquisição ia a sua casa, acompanhado pelo juiz do fisco, que sequestrava tudo que o sujeito possuía, antes mesmo de ter provas de sua culpa. (NOVINSKY, 1982, p. 56-58).

A real condenação de Branca ocorreu por cumprimento de detenção e confisco de bens, como aponta Pieroni (2003): “Branca Dias Soares, 60 anos, e sua irmã Brites moravam em Elvas defronte da Sé. Elas viviam “a fazer doces para vender”. Acusadas de judaísmo, tiveram seus bens confiscados. Eram mulheres pobres e doentes. O inventário constava de algumas peças de mobiliário, louças, miudezas e doces” (p. 46).

Seguindo o método da *metaficção historiográfica*, a autora de *Deixa ir meu povo* (2010), lançou mão de narrar um fato histórico que ocorreu a nível mundial, trazendo suas causas e consequências também no Brasil; junto às impressões dadas pela ficção produzida

pela autora do romance. Desse modo, Hutcheon (1991) contribui ao afirmar que “as obras desse tipo especulam abertamente sobre o deslocamento histórico e suas consequências ideológicas, sobre a forma como se escreve a respeito da *realidade* do passado” (p. 128). Ou seja, a pesquisadora conjectura que, a partir do momento em que os romances históricos se utilizam de fatos do passado, propõem uma reinterpretação deste, além de uma crítica e maior conhecimento sobre o que realmente aconteceu no dado espaço de tempo presente na história.

É notória a verossimilhança da qual a autora se vale para poder traçar o perfil da personagem de acordo com o seu discurso historiográfico, como também abordar a trajetória de Branca ressemantizando a história do povo judeu. A Branca Dias do romance de Luzilá Gonçalves Ferreira foi denunciada pela mãe e a irmã e, depois de alguns anos cumprindo pena de detenção, consegue libertar-se e fugir para o Brasil, juntamente com os sete filhos de seu casamento com Diogo Fernandes.

Mas dali a uns dias, os habitantes de Viana do Foz do Lima deram pelo desaparecimento de sua filha mais bela. Branca vendera uma parte do criatório pequeno, carneiros e cabras. Entregara ao cunhado os cuidados com o comércio. Soltara as galinhas pelos campos. Anunciara às vizinhas que iria passar umas semanas em Lisboa, a chamado da Inquisição. Não se sabia como acontecera, mas Branca Dias conseguira fugir, levando consigo seus sete filhos para o Brasil. (FERREIRA, 2010, p. 100).

Nesse sentido, ficção e história se entrelaçam e a narrativa traz o resgate de personagens até então esquecidos no meio histórico, fazendo com que o leitor possa visualizar a trajetória de um povo com uma identidade marcada à ferro pelas impressões da Inquisição. Branca Dias, junto de seus familiares, representa as famílias e demais pessoas que foram condenados e tiveram suas vidas ceifadas por decretos e perseguições do Santo Ofício.

Na obra é possível perceber que, além de Branca, outros personagens também ajudaram a ressignificar o caminho percorrido pelos judeus de Portugal ao Brasil, como é o caso do poeta brasileiro Bento Teixeira, que “chegara de Portugal ainda criança, tivera sua formação no Brasil, (...). Negara sua condição de judeu porque não havia escolha: mentir ou ser condenado às masmorras de Estaus”. (FERREIRA, 2010, p. 109).

Diante das perspectivas teóricas trazidas por Hayden White (1992), a narrativa de Ferreira (2010), traz perspectivas históricas no momento em que lança mão de estratégias para a construção da obra. O valor histórico e literário do romance, segundo o teórico, pode ser visualizado através das estratégias que dão o estilo historiográfico a autora, quando esta se vale de recursos como a ideologia, elaboração de enredo e argumentações para edificar seu romance.

A obra de Ferreira (2010) é considerada um romance e, de acordo com as estratégias elaboradas por White (1992), assume o modo contextualista de produção, competente ao modo de argumentação formal proposto pelo teórico; em que os eventos são explicados da medida em que são inseridos no contexto de sua ocorrência, podendo ser comparados com outros eventos ocorrentes em mesmo espaço histórico circundante. Assim, a narrativa apresenta a história dos jovens brasileiros que se conhecem em Paris ao mesmo tempo em

que rememora a trajetória do povo a quem os jovens fazem parte, de modo a trazer a personagem de Branca para o contexto e assim, fazer com que o leitor do romance visualize em que contextos ambas as histórias estão inseridas.

Um dia o jovem leitor descobrira, num canto da estante, meio esquecida no fundo da sala, um livrinho de apenas algumas páginas. Na capa amarelada, o título, em letras góticas, anunciada A história de Branca Dias. Nunca lera nada sobre aquela mulher que merecera um livro nem ouvira qualquer menção a seu nome. (...) Naquele canto meio escuro da grande sala de leitura, as figuras saíam do livrinho, apagavam as pessoas ao redor, muito mais reais do que estas, embora houvessem deixado de existir mais de três séculos antes, num Portugal coberto pelas malhas da Inquisição. (FERREIRA, 2010, p. 92-94).

Diante das teorias que foram expostas, a narrativa de Ferreira (2010) esta situada entre os campos de ficção e história, tanto por rememorar fatos ocorridos no passado e exigir uma reinterpretação destes; quanto por apresentar-nos novos fatos ao redor daquele dito histórico, além de narrar e descrever a vida de outros personagens que também podem ser visualizados e ressemantizados através do grande caminho percorrido pelos judeus da Terra de Camões à Terra de Bento Teixeira.

Pelo exposto, *Deixa ir meu povo* (2010) possui, em linhas gerais, um discurso histórico que é ressemantizado pelo discurso ficcional como algo que se repete em diferença. A narrativa, através da personagem feminina Branca Dias, além dos demais personagens, abre espaço para um diálogo entre Literatura e História, permeado por estudos realizados sobre a ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões feitas ao longo deste artigo foram norteadas por um interesse: as fronteiras entre a Literatura e a História, diante do olhar sobre o romance histórico contemporâneo de Luzilá Gonçalves Ferreira. Toda a leitura e interpretação da análise da obra literária pautaram-se sobre as teorias de Hayden White e Linda Hutcheon, na tentativa de elencar elementos presentes nas narrativas literárias que fazem delas também narrativas históricas.

A História e a Literatura, a partir da metaficção historiográfica, unem-se em função de uma causa: as produções escritas, ficcionais ou não, levam os leitores a uma reflexão e questionamento sobre o dado momento histórico representado na obra, pois ambas são operadas a partir de mecanismos que a linguagem e estrutura do romance oferecem.

Por este raciocínio, e tendo em vista a elasticidade da expressão da metaficção historiográfica, entende-se que a leitura de *Deixa ir meu povo* (2010) constitui uma possibilidade de interpretação histórica ao redor do tema discutido, ou seja, um exame da narrativa que apresenta a trajetória do povo judeu português fugido para o Brasil, ressignificado através da personagem feminina Branca Dias, produzindo novas perspectivas e interpretações acerca do momento histórico trabalhado no romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONNICI, T. Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e história**: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

BONNICI, T. Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **Deixa ir meu povo**. Rio de Janeiro: Calibán, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. tradução: Brunilda T. Reichmann. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

NOVINSKY, Anita Waingort. **A inquisição**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção: tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PIERONI, Giraldo. **Banidos**: a Inquisição e a lista dos cristãos-novos condenados a viver no Brasil. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

TEIXEIRA, N. C. R. B. Escrita de mulheres e a (dês) construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses. Guarapuava: Unicentro, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**. São Paulo: EDUSP, 1994.

WHITE, H. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução de José. L. De Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1992.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura**: questões contemporâneas. Caxias do Sul: Educs, 2010.

_____. Crítica feminista: lendo como mulher. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

PRIMEIRA visitação do Santo Ofício às partes do Brasil; Denúncias e Confissões de Pernambuco 1593-1595. Prefácio José Antônio Gonsalves de Mello. Recife-PE: FUNDARPE.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA PERSONAGEM LÍDIA, EM CLARABOIA, DE JOSÉ SARAMAGO

Kelly Gomes Cavalcante¹

RESUMO

A intenção deste trabalho é discutir a instituição social de papéis à mulher por meio da construção do feminino na personagem Lídia, do romance *Claraboia*. Busco identificar elementos na construção do discurso em torno desta personagem, expresso por uma visão crítica com fator no meio patriarcal e cercada por outras “verdades”, especificar evidenciadores da ideologia da mulher evocada no texto e elencar criticamente instituições como família, casamento, sexo, como possibilidade de avaliação do reflexo da diversidade. Isso se dá pelo fato de a mulher do século XX surgir representada na obra em 13 diferentes formatos e compreender-se a denúncia de aprisionamento ao momento patriarcal. Assim, proponho destaque à personalidade da personagem, aos elementos característicos para compreensão do que se desenha nela como figura questionadora do papel social, da sexualidade e do corpo. As imagens se tornam tão fundamentais quanto o discurso na observação dos limites do gênero. Concentro-me em Foucault, *História da sexualidade I*, para o segundo - na febre de intenções nessa nova capa no trato do sexo - como problema econômico e político, com análise das *relações sexuais fecundas ou estéreis* e em Beauvoir para o primeiro, na obra *Segundo Sexo*, quanto à concretização na (des)construção de imagens de representação de gênero pelo legado cultural.

Palavras-chave: Sexualidade. Poder. Crítica literária. Literatura Portuguesa.

INTRODUÇÃO

Grande parte da narrativa ocorre em um prédio com seis apartamentos, nos quais moravam famílias de tipos e origens variados, dentre elas famílias de pensamentos tradicionais, regentes em exercício das ações do pequeno cortiço, alguns deles observadores e analistas críticos dos passos de Lídia. O romance está ambientado em Lisboa, no ano de 1952, durante uma primavera chuvosa, sob influência do patriarcado e todos os discursos machistas salazaristas de obediência da fêmea à vida doméstica-familiar do período do Estado Novo, atido em uma “ideologia fundada sobre a diferença natural dos sexos que fez, implicitamente, o elogio da diferença, da complementaridade dos papéis próprios da mulher e ao homem. (...) no seio da família o marido é a cabeça, a mulher o coração, e a mulher era sócia do seu marido.” (COVA e PINTO, 1997, p. 72).

Dentre os seis apartamentos e todas as histórias que se cruzam no decorrer dos trinta e cinco capítulos não são relatados contatos entre todos os quinze moradores, mas percebe-se que grande parte desses personagens expressam no texto ao menos olhares e pensamentos críticos em relação à Lídia. É possível assim passar de apartamento a apartamento, no primeiro e segundo andar do prédio, estudando as imagens que se formam de Lídia em cada contexto, em cada realidade ideológica, já que a partir de cada existência

¹ Aluna do Curso de Mestrado em Literatura – Universidade Federal do Amazonas – UFAM –, especialista em Ensino da Língua Portuguesa – Centro Federal de Educação Tecnológica do Amazonas – CETAM –, Licenciada em Letras Língua e Literatura Portuguesa – Universidade Federal do Amazonas – UFAM e Bacharel em Administração – Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

haverá no texto um reflexo de imagem muito ou pouco diversa para a personalidade da moça, uma vez que na sociedade cada:

...espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza.. (BEAUVOIR, 1970, p. 56).

LÍDIA

Era sempre a mulher desprezada. Por ser “diferente”, por andar sozinha, por morar sozinha, por usar maquiagem o tempo inteiro, por exalar odores de perfumes fortes, simplesmente por usar algo como um “roupão de tafetá duro vermelho”, por receber a visita de um homem três vezes por semana – para “atendê-lo” com um papel de companheira afetiva, uma esposa ou companheira substituta e temporária –, por fazer disso e de seu corpo meio de sustento. Lídia é o erro no traçado do desenho feminino, é a falha na tarefa da dedicação submissa aos homens – pais, maridos, irmãos –, a fruta amassada em um pomar vaidoso, a peste na plantação, o caminho a não ser seguido, o gesto a não se dar atenção, a folha seca que ao cair, carregada pelo vento aleatório, preserva o direito de estar e aguardar a decomposição. Assim descrevo Lídia concebendo-a tão nobre quanto os escritos de alguns dos autores nobres os quais ela parece ter lido.

Se ler tem relação com o “tudo isso” ou se o conhecimento vindo por meio da leitura influencia o todo, parte ou talvez não influencie em nada, talvez ler liberte a alma, fazendo esquecer-nos da vida ou tornando-nos frios ou antissociais, como fez “secando” o coração de Flaubert e enlouquecendo Dom Quixote. Falarei mais disto ao tratar das imagens representativas dos personagens de romance citadas no texto de Claraboia.

Lídia era vaidosa, possuía joias, conforto, era cuidadosa com seu investidor e atenciosa, atarefava-se em realizar tarefas que o agradavam. Era dedicada. O homem estava acima do peso e era mais velho, mas ela o atendia e o satisfazia certa de que tudo eram atividades como as de um trabalho que exigia dela aplicação para o retorno financeiro, ainda que incomuns ao público da vizinhança – ou ao leitor.

É na obra História da Sexualidade I que Michel Foucault conversa a respeito da evolução dessa incidência do sexo como tema do discurso no cotidiano e tem-se ali que o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil também regiam as práticas sociais, firmando os limites da licitude e afastando a liberdade com que se tratava nos séculos anteriores o mesmo tema.

DISCURSO: REFLEXÃO DE IMAGENS

O preconceito voltado à Lídia é declarado já no primeiro capítulo, a partir do caso

da jovem Maria Cláudia com seus pais, numa relação de desconforto por parte da mãe da jovem quando a filha decide comparecer ao apartamento de Lídia para realizar uma ligação telefônica. O desconforto da mãe é indicado imediatamente, porém a posição de “mulher recatada” lhe impede de explicar à filha os motivos, uma vez que acredita que a idade da menina não permite que tão cedo esteja ouvindo falar de questões como aquela, um verdadeiro “atentado ao costume”, da “educação que recebera ficara com uma noção do respeito que deve existir entre pais e filhos – e aplicava-a” (SARAMAGO, 2011, p. 26).

A repressão do sexo está na voz que dita os momentos autorizados a falar do assunto, expresso a partir de instituições como a família e religião, estas por sua vez guiadas por modelos discursivos pensados em diferentes campos de pensamento e em diferentes épocas. “A história da sexualidade – isto é, daquilo que funcionou no século XIX como domínio de verdade específica – deve ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos.” (FOUCAULT, 1988, p. 67).

Rosália, mãe de Maria Cláudia, era esposa devotada, serviçal, obediente, submissa, sem opinião e seu marido de comportamento extremamente formal, com solenidade no gesto com chapéu, na articulação do belo timbre cerimonioso e solene até no bater da porta. Anselmo provê a casa e ordena seu funcionamento, Rosália efetua as tarefas domésticas e procura eximir-se de opiniões – das poucas vezes que o faz é lembrada a calar-se.

Foucault (1988, p. 38) descreve características idênticas para o pensamento do final do século XVIII, do qual compreendo a influência advinda: “[todos] estavam centrados nas relações matrimoniais: o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam (...)”.

No levantamento dessas características embaso a afirmação do reflexo na composição da imagem de Lídia frente à Rosália e ao marido, afinal “o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. Eles bem o sabem, elas mal duvidam.”. (BEAUVOIR, 1970, p. 15)

Excluo apenas parcialmente a visão que Maria Cláudia, com então 19 anos, constrói, estando enquadrada em uma reflexão social e pensamento sexual mais envoltos nas diferenciações aceitas no discurso do século XX.

O discurso da mãe de Lídia é bem diverso ao de Rosália para a filha no que diz respeito ao trato com o sexo. Nos poucos momentos que aparece, a mãe de Lídia expressa indiferença e interesse. Apesar de os conselhos assimilarem-se aos pensamentos de Rosália no ponto de servir obedientemente o homem provedor, a tarefa apaga o dever tradicional do matrimônio e escancara as condições de uso do corpo para mantê-lo e sob qualquer condição.

Tempos o capítulo em que a moradora do apartamento ao lado de Lídia, Justina, critica a dita falta de pudor da moça e não apenas observa como registra conscientemente o número de visitas íntimas recebidas por ela e a descrição exata da pontualidade e apresentação do visitante.

Nessa investigação silenciosa que Justina faz dos passos de Lídia e da visita do amante – apesar de não haver relato efetivo de incômodo com o comportamento da moça – evidencia-se o estranhamento pelo ato da observação detalhada e curiosa desse reflexo do

que discorre Foucault (1988, p. 101) a respeito do novo dispositivo que sobrepôs o da “aliança”, o “dispositivo da sexualidade”, que:

...como o de aliança, este se articula aos parceiros sexuais; mas de um modo inteiramente diferente. Poder-se-ia opô-los termo a termo. O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito; o dispositivo de sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder.

O mais próximo que Lídia percorre daquele apartamento vizinho são os pensamentos e olhares do esposo de Justina, caracterizados no texto da obra como de valores sujos. Esta última não apresenta interesse algum de contato com a moça, devido a seus “desejos e temores” e seu senso de “valor”, conforme depreendido de Beauvoir ou, nos termos usados por Reich (1982, p. 40), porque “amaldiçoava a sensualidade”.

Assistimos o afastamento das antigas leis das relações e uma importância maior para “as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões por tênues e imperceptíveis que sejam” (FOUCAULT, 1988, p. 101).

Justina se sente pelo menos aliviada pelo fato dessa sensualidade e independência de Lídia terem chamado atenção do marido, a quem também odiava, distraíndo-o à distância. Isso é então válido para que não se intrometa a julgar com maior fervor sua vizinha, em nome do enorme favor que indiretamente lhe fez. O ódio se compraz em uma troca justa.

Temos ainda o senhor Paulino Morais, financiador de Lídia, provedor de tudo o que ela possuía e de suas necessidades materiais. Ele esperava sempre total disposição e cuidado, compreendia que em troca de cumprir com o pagamento de uma mesada recebia o direito de encontra-la sempre bem cuidada, vaidosa e em “roupa de dormir”, pronta a atendê-lo.

Desse modo, “o homem se pôs como senhor; o projeto do homem não é repetir-se no tempo, é reinar sobre o instante e construir o futuro. Foi a atividade do macho que, criando valores, constituiu a existência, ela própria, como valor: venceu as forças confusas da vida, escravizou a Natureza e a Mulher. (BEAUVOIR, 1970, p. 86).

Desencontro de efetiva convencionalidade para ambos, a mulher que se apresenta independente e forte perante alguns, encontra-se aqui objetificada por opção.

A opção ali é superficial, pois está condicionada ao fator econômico, ou seja, escolher não estar nesse papel condicionaria essa mulher a assumir a posição de provedora de si. Pode-se entender efetivamente como o cumprimento aceito de uma tarefa desgostosa de trabalho. Submeter-se ao silêncio, ao sexo indesejado, à obrigação da vaidade, à disposição ao cuidado com homem, à atenção, tudo passa a ser aceitável em favor do retorno financeiro.

Ação contrária só ocorre quando entende que a composição de sua postura de mulher fiel e honesta com suas obrigações encontra-se em vias de questionamento. Ela enfrenta Paulino ao ser acusada de traição, recusa-se a responder seu questionamento, pondo-se na postura orgulhosa de imposição perante à inaceitável dúvida. Para ela esse

ponto se apresenta, portanto, além do nível da moral cristã do casamento e da família que a sociedade ali questiona. Do ponto de vista do materialismo histórico, “a consciência que a mulher adquire de si mesma não é definida unicamente pela sexualidade” (BEAUVOIR, p. 73).

A moça de 32 anos, que mora só e é sustentada por um homem que lhe faz visitas íntimas, que não se importa pelas críticas dos vizinhos sobre suas ações fugidas aos costumes dali, sente-se ferida, sim, mas pela desconfiança sobre sua fidelidade, tendo isto como essencial para manter-se de cabeça erguida. Lídia pode ser figura da fuga de repressão histórica do sexo que a:

...investigação histórica responderá – ou deveria responder. Investigação sobre a maneira pela qual se formou, há três séculos, o saber sobre o sexo; sobre a maneira pela qual se multiplicaram os discursos que o tomaram como objeto, e as razões pelas quais acabamos atribuindo um preço quase fabuloso à verdade que tais discursos pensavam produzir. (BEAUVOIR, 1970, p. 71)

Na tentativa de se desvencilhar dessa dependência do homem, a mulher muitas vezes supõe dificuldades fixadas culturalmente para ela: falta de força física, as obrigações com a família, os pais, o marido, os filhos, o comportamento e a vestimenta, por exemplo. No conceito pré-concebido de que o homem é por natureza provedor, a mulher muitas vezes se condiciona a esperar por ele. No personagem em análise, apesar das expectativas de independência – morar sozinha, sair à rua desacompanhada, ter dinheiro escolher o que comprar, sem obrigações domésticas -, não é difícil entender que essa “liberdade” está condicionada ao laço assumido com o Senhor Paulino Morais e que, portanto, deixando de cumprí-lo, deixará de possuir tudo isso, deixará de ter o que entendeu como independência, porque:

...[era o] homem suserano [que protegia] materialmente a mulher vassala e se [encarregava] de lhe justificar a existência: com o risco econômico, ela esquiva o risco metafísico de uma liberdade que deve inventar seus fins sem auxílios. [...] É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida. (BEAUVOIR, 1970, p. 15).

Mais ainda, ao decidir encerrar o acordo com aquele homem, cumpre que o passo seguinte é o de seguir para rua para buscar se prostituir novamente e talvez encontrar um novo senhor Paulino Morais disposto a fazer nova combinação. Ou seja, ela busca retornar a mesma situação. Essa mulher “não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*.”. (BEAUVOIR, 1970, p. 15).

OUTRAS IMAGENS

Os ruídos, os passos, a música, cada som e cada movimento pode ser ouvido pelo vizinho e “desenhado” o passo. Os vizinhos são testemunhas de suas vidas que se inter cruzam entre corredores e escadas e quando não o são possuem criatividade suficiente para enriquecê-las.

Diferente de Rosália – mãe de Maria Cláudia - aos olhos de Justina Lídia parecia ser uma forte corajosa, capaz de viver por si, tendo dinheiro, joias, casa bem posta e alguém para limpá-la. A maneira com que alcança toda a conquista parece menos relevante na maior parte do tempo. Nessa parte do tempo esquece-se inclusive de pensar a imagem da mulher que está obrigada a cumprir tarefa sexual com um bom pagador. Talvez o esquecimento ocorra porque ao menos entre essas mulheres vizinhas não temos caso claro daquela que esteja arrumada em lugar romântico e desejável para as questões sexuais e ainda talvez isso não se chame esquecimento, mas trate de desconhecimento, nulidade de experiência agradável neste quesito. Se é comum à Justina ser obrigada a manter relações com o marido gordo de quem tem “nojo”, que diferença haveria para Lídia a não ser os fatos de não estar convencionalmente casada e estar sendo remunerada para tal? Sexo não era agradável, não era prazeroso, não era desejável, pode ser entendido como obrigação para ambas.

De acordo com Beauvoir (1970, p. 52), é pelo corpo, como instrumento, que se domina o mundo e assim, cada qual apresentará essa postura a partir de modo como o tenha apreendido, não sendo, sobretudo, “destino imutável para ela”, pois não possuem suficiência em determinar hierarquia de sexo e colocar a mulher em posição de submissão.

Justina busca a imagem no espelho durante seus questionamentos e é diante dele que mantém a foto da filha, como se ali, diante de um reflexo de cada momento surgisse a esperança de ver algo novo: a esperança de se libertar do marido, de ter a filha de volta, de ter força para viver por si. Lídia parece representar aqui exemplo de força, mas não de “moral” aceitável. A expressão no discurso é de elogios e exaltações, ao passo que concomitantemente e de modo inteligente vê-se a motivação de uma raiva por todas as possibilidades que essa vida deslocada do padrão comum social.

Curiosamente, se falamos de alguém que parece tentar seu sonho idealizado ou em processo de “desenho” em frente ao espelho, é possível averiguar a tentativa de bloqueio dessa condenação por parte da mulher. Esse bloqueio é simbólico e tão duradouro quanto o tempo que a pessoa se dispõe a se prostrar diante daquele espelho. Afinal, como afirma Eco (1989, p. 21), “[se] o espelho nomeia (mas, claramente trata-se de uma metáfora), ele nomeia um só objeto concreto, um de cada vez, e sempre e somente o objeto que está a sua frente”.

Entrecortando esta ideia com a de Beauvoir, do parágrafo anterior, pode-se refletir sobre o modo de visão de um sobre o outro da mesma maneira que se refletiria sobre a visão de si diante do espelho ou da maneira como cada um veria o outro na imagem refletida, uma vez que, segundo Eco (1989, p. 17), a imagem vista ali nada mais é do que a interpretação que o cérebro faz dos dados enviados pela retina e que o espelho reflete aquilo que a cada dado momento se reflete ali em conformidade com a luz, com a posição, ou seja, do modo como o atinge. Coloco este “modo de atingir” o espelho e a interpretação, pelo

cérebro dos dados “enviados para retina” em paralelo para tratar de que ambas as situações são influenciados por uma “posição” ou “ponto-de-vista”, pela maneira como se “apreende a imagem do corpo”².

Lídia é “espelho” para Maria Cláudia na condição de mulher bonita e aparentemente independente. Nesses dois pontos a menina se prende durante instantes da narrativa na observação de sua imagem no espelho do quarto, como se certificasse de que sua beleza estivesse ainda ali intacta e que faltava-lhe a sorte de Lídia para conquistar o financeiro porque o trabalho e os estudos não estavam bastando. “É natural que pensasse que por ser nova e bonita, desembaraçada a falar e a rir, a solução das coisas viria com esses atributos.” (SARAMAGO, 2011, p. 240).

A menina deseja alcançar no futuro as condições financeiras da outra com o sonho de poder usufruir de algumas mordomias e sem depender dos pais. Assim, aquela mulher madura serve como molde de estímulo à emancipação da jovem.

Para Beauvoir (1970, p. 17), a participação da mulher no trabalho de produção é consequência da revolução industrial e é aí que as reivindicações feministas alcançam embasamento econômico. A emancipação da mulher torna-se uma ameaça e a exigência de suas tarefas no lar passa a ser mais cobrada.

A feminilidade parecia impedir a mulher de competir como o homem, prevalecendo entendimentos antigos de que a mulher seria incapaz de apreender, raciocinar e assim de exercer tarefas complexas, além de não possuírem força física para outras tarefas pesadas. Nas análises históricas da segunda parte do livro *Segundo sexo*, Simone Beauvoir cita incessantemente autores com discursos machista, mesmo estudiosos já do século XIX, após tantas revoluções propositadas no sentido de uma libertação da mulher, discursos carregados de imagens herdadas do patriarcado burguês que “libertou”, sem dar espaço e voz à mulher de fora daquele espaço.

A feminilidade é uma espécie de “infância contínua” que afasta a mulher do “tipo ideal da raça”. Essa infantilidade biológica traduz-se por uma fraqueza intelectual; o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: “nem a direção nem a educação lhe convém. (COMTE APUD BEAUVOIR, 1970, p. 144).

Da mesma maneira, Lídia liberta-se, estando presa. Ela diz adeus a seu financiador incrédulo espelhando fisicamente a imagem do orgulho e da firmeza da convicção de que o seu valor está acima da acusação de traição e o poder que ela acredita ter sobre o Senhor Paulino Morais não se subordina ao pagamento mensal que recebe. A fêmea Lídia está à venda, o corpo está à venda, essa imagem está à venda, mas não a sua postura da verdade.

Contudo, receio que Maria Cláudia ficaria se não decepcionada, possivelmente desencantada com o sonho de liberdade e irreverência, já que aquela mulher forte e independente a quem honrava estava presa pelo sonho do encontro com o amor verdadeiro, o homem dedicado a sua busca pelo mundo, como o fez Carlos em busca de Maria,

2 A primeira expressão entre aspas diz respeito a termos utilizados por Humberto Eco na obra *Sobre os espelhos e outros ensaios*; as duas primeiras expressões entre aspas estão em sentido denotativo e dizem respeito a senso comum; o último trecho está entre aspas para frisar a expressão utilizada por Simone Beauvoir, em sua obra *Segundo Sexo 1: Fatos e mitos*. Assim, cumpro intenção de relacionar tais ideias.

personagens de *Os maias*, cujo segundo volume já vinha sendo lido por ela, cujo trecho fustigoso e apaixonado prende a atenção do leitor ignaro, ingênuo e romântico com a representação do herói que salva sua amada de enorme sofrimento³:

Escuta ainda – murmurou ela, limpando as lágrimas. – Há só uma coisa mais que te quero dizer. E é a santa verdade, juro-te pela alma de Rosa! É que nestas duas relações que tive, o meu coração conservou-se adormecido... Dormiu sempre, sempre, sem sentir nada, sem desejar nada, até que te vi... E ainda te quero dizer outra coisa... (QUEIROZ, 1888 p.292).

O símbolo livro esclarece em sua função naquele apartamento solitário, soma na construção da imagem de Lídia como o motivo que repõe forças, dá esperança, lembra ao coração sua existência. Lídia gostou da frase e marca-a com batom vermelho. Fica esclarecida a reflexão de Lídia a respeito da ação da personagem Maria Eduarda, de *Os Maias*, de farsa ou drama. Farsa como a dela com o Senhor Morais, drama de si para si nos momentos solitários do quarto ou no papel que assume frente aos outros para chamar atenção – com o cigarro ou um gesto sensual. A análise da personagem fica compreendida entre o que representa e o que quer expressar. Nessa expressão figuram ainda relacionados outros importantes personagens que caberão em oportunidade devida, juntamente à necessidade de um estudo da sexualidade percebido nas imagens construídas nas relações entre estes e a personagem. Para isso, torna-se relevante um aprofundamento nos ensaios a respeito das imagens visuais e sonoras que se relacionam ali.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ARANA, Marie. Resenha: “Skylight” by José Saramago. The Washington Post, 22 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-review-skylight-by-jose-saramago/2014/12/22/dae18310-847c-11e4-a702-fa31ff4ae98e_story.html>.

Acesso em: 13 jul. 2016.


BEAUVOIR, Simone. Segundo Sexo 1: Fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. [Penélope: revista de história e ciências sociais](#), ISSN 0871-7486, Nº. 17, 1997. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2656445>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

ECO, Umberto. Sobre espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I. Tradução, Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13 ed. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1988.

3 O leitor é caracterizado dessa maneira pelo fato de a obra se referir ao Realismo Romântico.



GUIN, Ursula K Le. *Clarabóia de José Saramago – Amor, vida e perda em Lisboa*. Trad. Rita Paes. Fundação José Saramago, 23 de julho 2014. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/critica-ao-romance-claraboia-jornal-britanicoguardian/>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Desde o princípio, o feminino como obsessão temática em José Saramago. *Laboratório de estudos hum(e)anos*, UFF, Breviário de Filosofia Pública, n. 116, dez. 2013 - 184 - 192, Rio de Janeiro, . Disponível em: <<http://estudoshumeanos.com/2013/12/21/desde-o-principio-o-feminino-comoobsessao-tematica-em-jose-saramago/>>. Acesso em: 03 jul. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1973.

QUEIROZ, Eça. *Os Maias*. Éditions eBooks France, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000181.pdf>>

SARAMAGO, José. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES FEMININAS DE TERESINHA E DEODATA NA OBRA *ATALIBA, O VAQUEIRO* DE FRANCISCO GIL CASTELO BRANCO

Leidiana da Silva Lima FREITAS (UESPI)
Emília Rafaelly Soares SILVA¹ (IFPI)

RESUMO

O presente trabalho trata-se de uma pesquisa bibliográfica de cunho exploratório, em que se pretende analisar o construto das identidades das personagens femininas da obra *Ataliba, o vaqueiro*, do autor piauiense Francisco Gil Castelo Branco. Além disso, busca-se, de modo específico, delinear o impacto do regionalismo na constituição das identidades de Teresinha e Deodata; entender a condição feminina no século XIX a partir de recorte de algumas narrativas e verificar os processos de construção das identidades das personagens femininas. A mulher, durante muito tempo, foi considerada o “outro”, o sexo frágil, vivendo uma situação de opressão em uma cultura patriarcal, em que cabia a ela cuidar do lar e dos filhos. A identidade do sujeito não é inerte, ela é construída através de fatores históricos, geográficos, biológicos e através da interação do indivíduo com o outro e com o meio externo. Observa-se também que a linguagem do narrador é um fator indispensável no construto das identidades das personagens femininas da referida obra, pois, através da linguagem usada, pode-se representar cada uma dessas personagens, conhecer suas características, seus costumes, suas vivências, suas identidades. Este artigo tem como aportes as considerações de Beauvoir (1970), Zinani (2006), Perrot (2007), Scoville (2012), Nunes (2012), Magalhães e Rêgo (2012), autores que discorrem sobre as vertentes sobre as quais se fundamentam o presente trabalho.

Palavras-chaves: Identidade feminina. A mulher no século XIX. Regionalismo.

ABSTRACT

This paper is a bibliographical research, in which we intended to analyze the identities construct of of the female characters in *Ataliba, o vaqueiro*, book by Francisco Gil Castelo Branco, an author from Piauí. In addition, it seeks, specifically, to outline the impact of regionalism in the constitution of the identities of Thérèse and Deodata; understand the status of women in the nineteenth century from cropping some narratives and verify the identity construction processes of the female characters. The woman, for a long time was considered the "other," the weaker sex, living a situation of oppression in a patriarchal culture, where it was up to her to take care of home and children. The identity of the subject is not inert, it is constructed through historical, geographical, biological factors and through the interaction of the individual with others and with the environment. We can also observe that the language used by narrator is an indispensable factor to the female characters identities construct in the book because through the language used, one can represent each of these characters, know their characteristics, their customs, their experiences, their identities. This article has as contributions the considerations set of Beavouir (1970), Zinani (2006), Perrot (2007), Scoville (2012), Nunes (2012), Magellan and Rego (2012), authors that discuss the aspects on which it underlie.

Keywords: Female identity. The woman in the nineteenth century. Regionalism.

INTRODUÇÃO

Considerado como o precursor do romance regionalista, que focaliza de forma realista o drama da seca no sertão piauiense (Nunes, 2012), Francisco Gil Castelo Branco

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. Email: emilia.soares@ifpi.edu.br

nasceu em Livramento, atual município de José de Freitas em 1884. Formado em Letras na França, foi diplomata, romancista, jornalista e contista. Viveu no Rio de Janeiro, onde trabalhou como funcionário público e foi colaborador de vários periódicos como *Diário de Notícias* e *Gazeta Universal*. Foi cônsul-geral do Brasil em Assunção (Paraguai) e Marselha (França), onde faleceu no ano de 1891.

Sobre a obra *Ataliba, o vaqueiro*, embora considerado pelo próprio autor como conto, trata-se de um romance, dividido em dez capítulos, publicado no ano de 1878, em forma de folhetim e publicado pela Tipografia Cosmopolitana em 1880, juntamente com outras duas narrativas *Hermione e Abelardo* e *A Mulher de Ouro*. (MAGALHÃES & RÊGO, 2012)

Esse romance retrata o drama dos retirantes que tentam fugir da seca do Nordeste, entre eles estão as personagens Teresinha e Deodata, mulheres apegadas à terra, aos seus valores e aos costumes, que sofrem, amam e sonham com um futuro melhor, mas que são vencidas pelas forças da natureza.

Partindo desses pressupostos, o presente artigo tem como objetivo geral, analisar a construção das identidades das personagens Teresinha e Deodata através da releitura da obra *Ataliba, o vaqueiro*, subsidiada pelo estudo de diversas fontes que abordam o tema identidade feminina. Além disso, buscou-se, de modo específico, delinear o impacto do regionalismo na constituição das identidades de Teresinha e Deodata; entender a condição feminina no século XIX a partir do recorte de algumas narrativas e verificar a partir da linguagem do narrador o processo de construção das identidades femininas das personagens da obra *Ataliba, o vaqueiro*.

O debate acerca da questão da identidade, em especial a feminina, tem ganhado notória atenção dos estudiosos em diversas áreas do conhecimento, colocando em discussão essa problemática. Dominação e autoritarismo são, segundo Zinani (2006, p. 22) “elementos que envolvem as relações que permeiam a situação da mulher na sociedade”. Essa situação é analisada e questionada a partir de vários posicionamentos que sempre apontam para a questão da diferença entre homem e mulher.

A discussão sobre a identidade traz à tona o encontro de diversas teorias desenvolvidas por estudiosos e pesquisadores dos últimos tempos, tendo em vista que após o período denominado de pós-modernidade, o conceito que se tinha de identidade entrou em declínio em decorrência das constantes transformações identitárias pelas quais o sujeito pós-moderno passava. Partindo desse pressuposto, surgiu a necessidade de estudar e conhecer mais sobre esse tema, a partir do estudo da obra *Ataliba, o vaqueiro*.

Este projeto buscou apoio nos aportes teóricos de Beauvoir (1970), Zinani (2006), Perrot (2007), Scoville (2012), Nunes (2012), Magalhães & Rêgo (2012), entre outros que auxiliaram nessa pesquisa em torno da identidade feminina.

O Regionalismo e a constituição das identidades de Teresinha e Deodata em *Ataliba, o vaqueiro*

A obra *Ataliba, o vaqueiro* traz um relato da seca no Piauí em 1877. Retratando um episódio da seca no Nordeste, conforme Távora (2012), o referido episódio transporta para o livro o aspecto fiel do local, com características verdadeiras e cenas naturais que parecem

autênticas.

Pela manhã e à tarde o céu tingia-se de cores vivas e resplendentes, destacando-se um fundo azul que, pouco a pouco, até ao meio-dia, se tornava claro e diáfano como se fosse dobrado de uma cúpula de cristal. O sol então brilhava com todos os seus raios e parecia derramar sobre a terra toda a intensidade de sua luz tropical. À noite refulgiam inúmeras estrelas, ou o luar encantava com a sua pureza inimitável. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 57-58)

Ataliba, o vaqueiro, ao descrever características típicas da região, contribuiu de maneira significativa para a construção de identidades no Piauí na segunda metade do século XIX, mostrando o Piauí como um lugar “tosco”, mas ao mesmo tempo com belezas fascinantes.

O escritor Francisco Gil Castelo Branco, embora tenha passado a maior parte da sua vida entre o Rio de Janeiro e a Europa, ao escreve “Ataliba, o vaqueiro”, contribuiu para consolidar uma representação do Piauí como um lugar longínquo, tosco e inculto, mas ao mesmo tempo de belezas fascinantes [...] (COSTA FILHO, 2011, p. 139, grifos do autor)

Ataliba, o vaqueiro retrata a paisagem do interior do Piauí, o modo de viver da gente simples, seus costumes, suas modinhas, suas festas, seu folclore. Em uma das passagens do livro, Deodata benze Teresinha, acreditando que “- Está enfeitiçada.... Por isto os tições estão apagados! É quebranto da Mãe d'água!” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 41, grifos do autor)

Sobretudo, o escritor reproduz de maneira fiel a vida do sertanejo e a paisagem que o rodeia, “na caracterização do cenário da seca algumas imagens se destacam, pela precisão com que se apresentam aos olhos do leitor”. (MAGALHÃES & RÊGO, 2012, p. 25)

As imagens são descritas com riqueza e precisão de detalhes, transpondo a realidade aos olhos do leitor. *Ataliba, o vaqueiro* retrata com lealdade os hábitos, a labuta e os costumes do povo do sertão do Piauí.

Ora procuravam tirar a pele dos animais que morriam; ora tentavam levantar pela cauda a rês que perdia as forças e tocá-la para junto de alguma sombra, o que rareava já na mata desnudada. Mas este trabalho tornou-se infrutífero em consequência da enorme mortandade que, de dia para dia, de hora para hora, de momento para momento, recrudescia de um modo aterrador. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 67)

Essa obra apresenta uma temática baseada nos flagelos da seca, “é um episódio da seca nesta província, no qual o autor pinta, com muita naturalidade e exatidão os costumes do interior na mesma província” (PINHEIRO, 1994, p. 74). Daí ser considerado um romance regionalista, pois “aborda a realidade específica de uma região” (ABAURRE & PONTARA, 2008, p. 126), nesse caso da província do Piauí, apresentando suas

características geográficas e tipos humanos específicos.

O sentimento regionalista é visto como a valorização dos costumes, da tradição e da cultura de certa região (SCOVILLE, 2012). *Ataliba, o vaqueiro* é a primeira obra regionalista, a apresentar “como cenário o tórrido sertão piauiense e como personagens os humildes habitantes dessas paragens.” (MAGALHÃES & RÊGO, 2012, p.19).

Segundo Moura (2001), essa obra antecipa o verdadeiro romance regionalista da seca, que repercutiu no Brasil ao apresentar o problema da seca e a linguagem da região da província do Piauí à Corte.

O regionalismo, ao retratar hábitos, costumes e o modo de vida de uma região, contribui de forma significativa para a constituição das identidades de um povo, nesse caso, o povo piauiense. Percebe-se que através das características regionalista da obra pode-se delinear o perfil dos habitantes do Piauí no século XIX, dentre eles o de Teresinha e Deodata, personagens foco dessa abordagem.

A condição feminina no século XIX a parti de recorte de algumas narrativas

Desde a gênese, a mulher foi concebida com a condição de inferioridade em relação ao homem, tanto que a mulher foi criada a partir da costela do homem.

Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada com uma substância diferente, nem como o mesmo barro que serviu para moldar Adão: ela foi tirada do flanco do primeiro macho. Seu nascimento não foi autônomo; Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorado em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que êle lha deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial. E assim ela surge como uma presa privilegiada. É a natureza elevada à transparência da consciência, uma consciência naturalmente submissa. (BEAVOUIR, 1970, p.181)

O comportamento da mulher no século XIX continua sendo o de inferioridade. A família é a célula da sociedade, onde o homem governa e a mulher, submissa, cuida dos filhos e do lar, a “chamada família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes”. (PERROT, 2007, p. 223).

Há diferenças físicas e morais que separam homens e mulheres, a mulher é concebida como um ser puramente afetivo, para a qual é designado o posto de esposa e dona de casa.

Há, entre eles, "diferenças radicais, concomitantemente físicas e morais que, em todas as espécies animais e *principalmente na raça humana*, os separam profundamente um do outro". A feminilidade é uma espécie de "infância contínua" que afasta a mulher do "tipo ideal da raça". Essa infantilidade biológica traduz-se por uma fraqueza intelectual; o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: "nem a direção nem a educação

lhe convém". (BEAUVOIR, 1970, p. 144, grifos da autora)

A diferenciação entre homens e mulheres impôs à sociedade a distribuição dos papéis através do sexo. A figura do homem sempre esteve associada a atividades fora do lar, por serem firmes, duros, competitivos, já para a mulher, restaram as atividades relacionadas ao lar e à criação dos filhos.

A situação de inferioridade e dependência da mulher acarretou pouca possibilidade de instrução. As mulheres de famílias mais abastadas recebiam “noções de leitura, mas se dedicavam, sobretudo, às prendas domésticas, à aprendizagem de boas maneiras e à formação moral e religiosa.” (ARANHA, 2006, p. 229)

O objetivo principal desse aprendizado era prepará-las para o casamento, quando muito para a vida social, pois segundo a visão patriarcal, a mulher cuidava do lar e não tinha o direito de receber instruções.

Perrot (2007) afirma que a instrução é contrária ao papel que a mulher exerce e também perigosa, cabendo a ela receber orientações sobre seus papéis como futuras donas de casa, esposas e mães.

Ao longo do século XIX, reitera-se a afirmação de que a instrução é contrária tanto ao papel das mulheres quanto a sua natureza: feminilidade e saber se excluem. A leitura abre as portas perigosas do imaginário. Uma mulher culta não é uma mulher.

[...]

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e mãe. (PERROT, 2007, p. 93)

O Piauí do século XIX possuía uma sociedade que vivia no campo, pouco letrada, com costumes e hábitos tradicionais, em que a mulher “se restringia às funções no âmbito da casa” e o homem, a quem eram destinadas as práticas de leitura e escrita, se ocupava de atividades “no âmbito profissional ou para gerir os negócios da família, também fazia parte do capital social que garantia sua autoridade ou poder.” (COSTA FILHO, 2010, p. 76)

Na obra em análise, percebe-se que a personagem Teresinha também recebera instruções em relação aos deveres da mulher para com o marido, o autor cita também os afazeres domésticos como atribuição das mulheres.

Deodata e Teresinha, embalando-se nas suas redes, fizeram outro tanto: a velha aconselhava a menina acerca dos deveres conjugais e a moreninha ouvia-a com o pensamento preso em Ataliba. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 56)

[...] deixara por fim a morena entregar-se tranquilamente a estas preocupações e fingia não prestar atenção ao esquecimento em que permaneciam a sua almofada e os outros seus trabalhos domésticos. (Ibidem, p. 61)

A partir do século XIX, o casamento por interesse, "'arranjado' pelas famílias e atendendo a seus interesses" (PERROT, 2007, p. 46, grifos da autora), dá lugar ao casamento por amor. Esse tipo de casamento teve uma lenta expansão e as mulheres do século XIX tinham papel determinante nesse processo; agora a beleza e os atributos físicos passam a ser atrativos e constituem um capital. Em *Ataliba, o vaqueiro*, percebe-se essa prática, Ataliba pede o consentimento para casar-se com Teresinha, mas Deodata consultará a filha, pois depende de Teresinha aceitar ou não.

-Sô Ataliba, vocemecê é um homem de bom miolo, tem qualidades, tem nata e soro... está no caso de tomar estado; mas eu não pretendo molestar minha filha. Se ela o quiser, eu também quero, e quando não, o dito por não dito! Não sou nem carne nem peixe! Ela decidirá o negócio. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 48, grifos do autor)

Conforme afirma Perrot, a vida da mulher do século XIX dura pouco, assim como sua beleza, sexualidade e sedução. "A menopausa, tão secreta quanto à puberdade, marca o final da vida fértil, e, por conseguinte, o término da feminilidade segundo as concepções do século XIX". (PERROT, 2007, p. 48). Em *Ataliba, o vaqueiro*, esse fato fica evidente através da descrição da personagem Deodata.

...a qual fora em seu tempo um peixão – e atualmente não passava de – ostra!
[...]
Ela perdera os primeiros filhos que tivera; já contava 36 anos e não esperava outros, o que muito a afligia, quando concebeu Teresinha, que viera ao mundo como um consolo que a Providência lhe trouxera para a velhice. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 41, grifos do autor)

Através da análise da obra *Ataliba, o vaqueiro*, é possível descrever a condição da mulher piauiense do século XIX, ou seja, pode se identificar a identidade dessa mulher através da análise das personagens Teresinha e Deodata.

A construção das identidades de Teresinha e Deodata

O conceito de identidade é um dos temas bastante estudados na atualidade, cujos questionamentos abarcam diferentes áreas do conhecimento, trazendo à baila a problemática em torno dessa questão. Gregolin afirma que a identidade está se fragmentando e que não há identidades fixas, que o sujeito é representado de acordo com os sistemas culturais nos quais está inserido:

Não há uma identidade fixa, essencial ou permanente, pois ela é uma *celebração móvel*, que se transforma continuamente em relação com as formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Ela é histórica e não biológica, nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (GREGOLIN, 2008, p. 3, grifos da autora)

Zinani afirma que o sujeito é construído através das práticas sociais, das interações entre o meio interno e o externo e da “imagem que os outros fazem do indivíduo aliada à representação que o indivíduo faz de si mesmo” (ZINANI, 2006, p. 76).

Dentre as práticas sociais que influenciam na constituição da identidade do sujeito, chama-se a atenção para a linguagem, que é uma das principais características que distingue o homem dos outros animais e um fator indispensável na construção da identidade de um povo.

A linguagem faz parte de todos os atos do homem e é inseparável dele, através dela ele modela o seu pensamento, suas emoções, seus atos, é o instrumento pelo qual ele influencia e é influenciado.

A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. (HJELMSLEV, 1975, p.1)

Na literatura, durante muito tempo, o papel da mulher tem sido construído sob a perspectiva masculina, que atribui a esse ser um papel secundário. Assim também acontece com as personagens Teresinha e Deodata na obra *Ataliba, o vaqueiro*, que são descritas a partir de um ponto de vista masculino.

Na obra em análise, o herói é o vaqueiro, descrito dentro dos moldes do romantismo. Embora tenha uma heroína, Teresinha, ela sempre depende das ações do vaqueiro e é descrita como uma moça frágil, que tem como desejo casar-se com o vaqueiro Ataliba, trazendo à baila a inferioridade da mulher, reforçando as diferenças entre o homem e a mulher, enfatizando, assim a cultura do patriarcalismo, em que cabe à mulher o papel da dona de casa.

Diante do exposto e fazendo uma análise da construção das identidades femininas dessas duas personagens, chama-se a atenção para a importância da linguagem do narrador na construção dessa identidade.

O autor apresenta as personagens femininas com dois olhares distintos e através da sua linguagem estabelece a construção das identidades das duas. Teresinha é descrita com meiguice, com uma castidade sedutora, pueril e virginal:

Teresinha era uma morena sedutora. As suas formas, delineando-se em modesta saia de chita, e os seios arfando sob a alva camisa orlada de rendas, ofereciam à escultura um modelo de perfeições [...] as suas mãos de criança, conquanto algo estragadas pelo trabalho, valiam um tesouro [...]; os seus olhos rasgados, brilhantes, transluziam as paixões que, dir-se-ia, dormiam ainda nessa alma inocente. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 33)

A partir da linguagem do narrador, percebe-se que Teresinha, por ser jovem, possui muitos atributos que merecem destaque, entre eles, os aspectos virginais, que como afirma

Perrot (2006, p. 45) é uma característica “cantada, cobiçada”. É possível presenciar esse elemento na obra em análise.

Os moços sertanejos consagram uma espécie de culto à virgindade; acanham-se perante ela, compreendem-na, adivinham-na por um gesto, por um sorriso, por qualquer contração da fisionomia, nunca a farão corar com uma ousadia, com um pensamento malicioso. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 39)

Por outro lado, apresenta Deodata, que é descrita com certa rispidez pelo narrador, chamada também de tia Deodata, evidenciando a velhice da personagem, que embora tendo apenas 36 anos já tem características de uma velha

O som fanhoso do diapasão denotava que o grito partia da laringe de uma velha em momento de impertinência... (CASTELO BRANCO, 2012, p. 38)

A velha escarrapachou-se no chão em frente do vaqueiro e principiou a examinar o presente feito à filha. (Ibidem, p. 46)

Teresinha era uma moça apaixonada, romântica, tímida, casta, que sonha em viver um amor verdadeiro, que “vinga uma vez única naqueles largos encourados dos rústicos vaqueiros, e se gera nos corações das pobres donzela, como a pérola mais oculta no fundo dos mares”. (Ibidem, p. 39).

A personagem nutria um grande amor pelo vaqueiro Ataliba, com quem sonhava casar-se. Teresinha depositava no casamento a esperança de uma vida feliz. Segundo Perrot (2006), o casamento era um abrigo seguro para uma mulher.

Lá, a timidez, o respeito, a discrição e os desvelos acompanham a donzela em todos os seus movimentos; constituem os esplêndidos florões de sua capela de virgem, as filigranas que formam o cofre sagrado onde ela encerra o seu segredo, o segredo da sua paixão, - poema íntimo, cujas páginas ousa examinar somente depois de ser esposa, nunca antes da realização deste ato da sua única aspiração, da sua única felicidade cá na terra. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 39, grifos nossos)

Deodata era viúva, tinha apenas Teresinha de filha, os outros filhos já haviam perdido, Teresinha era “como um consolo que a Providência lhe trouxera para a velhice”. (Ibidem, p. 41). No século XIX grande parte das mulheres vivenciaram a viuvez, que era vivida por cada uma de acordo com a situação financeira, o meio, entre outros fatores.

Teresinha era sempre bem vista pelo narrador, comparada à beleza da natureza, às flores do sertão, possuía uma beleza peregrina e natural, que não necessitava de muita ornamentação: “Uma rosa silvestre entre as madeixas e um rosário de contas brancas, trazendo pendentes uma cruzinha de ouro, eram os únicos enfeites que ornavam esta beleza peregrina”. (Ibidem, p. 33)

Enquanto isso, Deodata era algumas vezes comparada a animais, que age por puro extinto. Essa animalização pode ser compreendida como consequência das condições em que Deodata vivia.

Em razão da velhice, Deodata é como um animal, diminuída, doente, impotente diante da realidade que a circunda. Esse artifício revela também a identificação da personagem com a natureza, com o meio no qual está inserida.

Enquanto a velha grasnava contra sua filha... (CASTELO BRANCO, 2012, p. 43)

Deodata farejando novidade, arrastou-se para junto do vaqueiro...

[...]

A velha deu assento para trás, recuando como um sapo... (Ibidem, p. 47)

Deodata é também, segundo o narrador, uma velha bisbilhoteira e curiosa, sempre querendo saber dos acontecimentos, como na passagem em que bisbilhota com quem Ataliba vai casar; em outro trecho, Deodata conversa com Cassange.

[...] mas a tia Deodata, assumindo a imponente atitude dos seus momentos de bisbilhotice, não podendo por mais tempo sofrer o segredo que se lhe revolvía lá por dentro, veio plantar-se de frente do Africano, e, com as mãos nas cadeiras, deu à taramela. (Ibidem, p. 55)

Além de bisbilhoteira, Deodata era também uma velha teimosa, característica esta que é enfatizada na resistência da personagem em abandonar sua casa quando os retirantes tentavam fugir da seca que alastrava a região do Piauí em 1877.

Deodata replicou-lhe, declarando que partiria no fim da semana. O seu caráter teimoso não se dobraria a qualquer momento; Ataliba bem o sabia; portanto, mostrou-se contrariado; mas cedeu. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 84)

Através da linguagem do narrador pode-se perceber também que tanto Teresinha como Deodata são pessoas apegadas às suas origens, à terra, são mulheres fortes, destemidas, assumindo, no caso de Deodata, a função de “homem” da casa, na ausência de alguém que desempenhe esse papel.

Pedia que me enterrasse debaixo da cajazeira e que fugisse sem demora... (CASTELO BRANCO, 2012, p. 93)

Ela simulava a serenidade que dá o conforto da esperança; tentava compor um sorriso meigo e mostrar-se alegre, para comprazer à sua mãe... (Ibidem, p. 86)

Fica evidente também que as duas tinham crenças e costumes, típicos do povo simples e da roça. Teresinha e, especialmente Deodata, acreditavam em quebrantos, benzimentos, remédios caseiros e eram muito religiosas.

-É tão engraçadinho! Amanhã vou botar-lhe uma figa de osso ao pescoço por via dos quebrantos... (CASTELO BRANCO, 2012, p.46, grifos do autor)

-É verdade. Mandaste sô padre João dizer a missa por alma do meu defunto? (Ibidem, p. 53)

Ataliba, o vaqueiro retrata o modo de vida simples dessa gente, “sua vida doméstica, a sua culinária, os seus utensílios, a sua indumentária, as suas modinhas, os seus desafios, as suas festas, o seu folclore”. (MAGALHÃES & RÊGO, 2012, p. 24)

-Não; isto são os meus achaques; é mudança de tempo. Que Deus a traga! Vou beber uma tigela de fedegoso misturado com um nadinha de café e duas cascas de fumo. Vamos arranjar isto, rapariga! (Ibidem, p. 83)

As identidades não são fixas, elas são construídas ao longo do tempo, através de vários fatores, tanto externos como internos, sendo, assim, percebe-se que através da linguagem do narrador é possível ter-se o construto das identidades das personagens femininas da obra *Ataliba, o vaqueiro*, sendo possível descrever o perfil de cada uma delas, evidenciando assim, as suas identidades de mulher, de mãe, de filha.

Considerações finais

Ataliba, o vaqueiro descreve a seca do sertão piauiense de 1877. A descrição minuciosa e detalhada da região do sertão piauiense e a comparação das sertanejas às flores campesinas ressaltam o cunho regionalista da obra bem como destaca o papel do regionalismo na constituição da identidade do povo piauiense.

A partir da análise da obra supracitada pode-se entender o papel da mulher no final do século XIX. Papel esse de submissão, visto que a sociedade do Piauí, naquela época, vivia um regime patriarcal, com costumes tradicionalmente masculinos, cabendo às mulheres o desempenho de atividades domésticas.

Levando em conta o que foi exposto, podemos entender que a problemática em torno da questão da identidade feminina é deveras complexa, mas relevante e atual e desperta o interesse de estudiosos de áreas diversas, como a área dos estudos literários.

Ao analisar o construto das identidades femininas da obra regionalista *Ataliba, o vaqueiro*, percebe-se a importância da linguagem do narrador na construção dessas identidades, tendo em vista que através dessa linguagem, pode-se delinear os perfis das personagens Teresinha e Deodata.

Através dessa linguagem fica clara a aceitação que o narrador tem pela figura da jovem Teresinha, ao contrário daquilo que nutre por Deodata, descrita com certa rispidez pelo narrador.

Dessa forma, observa-se que a personagem Teresinha, heroína da narrativa, é idealizada pelo narrador. Teresinha é jovem, meiga, sedutora, virginal, apaixonada, pois se encontra numa idade em que esses atributos são permitidos.

Por outro lado, Deodata, que já passou da sua fase de encanto e sensualidade, viúva

e velha, é apresentada ao leitor com um olhar diferenciado pelo narrador, que atribuí a essa personagem características compatíveis com sua idade.

Ao atingir os objetivos propostos, entende-se que esta pesquisa é de grande valia para alunos e pesquisadoras do tema abordado. Espera-se que a referida pesquisa possa contribuir para difundir ainda mais a literatura piauiense, pelo seu caráter histórico, cultural e literário.

Referências

ABAURRE, Maria Luiza M., ABAURRE, Maria Bernadete M., PONTARA, Marcela. Português: **contexto, interlocução e sentido**. São Paulo: Moderna, 2008.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. História da educação e da pedagogia: **geral e Brasil**. - 3ª Ed. - rev e ampl. - São Paulo: Moderna, 2006.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo: **fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CASTELO BRANCO, Francisco Gil. **Ataliba, o vaqueiro**. 11ª edição. Fundação Quixote, 2012.

COSTA FILHO, Alcebíades. A Gestão de Crispim: **um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade**. 2010. 194f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Identidade: **objeto ainda não identificado?** In: Revista Estudos da Língua(gem). V. 6, n 1. Vitória da Conquista: junho de 2008. P. 81-87

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios; RÊGO, Maria do Perpétuo Socorro Neiva Nunes do. Ataliba, o vaqueiro: Folhetim da seca. IN: **Ataliba, o vaqueiro**. 11ª edição. Fundação Quixote, 2012.

MOURA, Francisco Miguel de. **Literatura do Piauí, 1859 – 1999**. Ed. Academia Piauiense de Letras – convênio com o Banco do Nordeste: Teresina, 2001.

NUNES, Manoel Paulo. O romance da seca. IN: **Ataliba, o vaqueiro**. 11ª edição. Fundação Quixote, 2012.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PINHEIRO, João. **Literatura piauiense; escorço histórico**. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 1994.

SCOVILLE, André Luiz Martins Lopez de. Literatura das Secas: **Ficção e História**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) - Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná,



Curitiba. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/26633>>. Acesso em 15 de julho de 2016.

TÁVORA, Franklin. Escritores do norte do Brasil. IN: **Ataliba, o vaqueiro**. 11ª edição. Fundação Quixote, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura e gênero: **a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul: Educ, 2006.

JUDITH TEIXEIRA, LEITORA DE SAFO?

Leticia Batista Rodrigues LEITE¹

RESUMO

A escritora portuguesa Judith Teixeira (1880-1959) aparece, com frequência, associada à poetisa Safo de Lesbos (séculos VII-VI a.C.). O que se deve, sobretudo, à contundente expressão, na poética de ambas, do desejo homoerótico no feminino. No entanto, a poeta lusitana aparece como uma espécie de impossível “Safo portuguesa”, pois, se por um lado, a poesia de Safo – ainda que hoje esteja presente apenas em fragmentos – tenha sido em seu tempo, e ao longo da Antiguidade, bastante celebrada; Judith Teixeira, por sua vez, teve sua voz poética quase que interrompida, dado a forte censura que a abateu no seu tempo, assolando sua obra à fogo. Os efeitos dessa repressão foram bastante consequentes no que tange ao longo abafamento de sua poesia no decorrer dos anos. De modo que, se a produção poética desta última tem apenas recentemente recebido atenção por parte da crítica interessada, entre outras questões, devido a um reconhecimento da polifonia de vozes que fazem parte da nossa história e da produção literária portuguesa; a voz de Safo conseguiu sobreviver, e com bastante vigor, às vicissitudes de cerca de 25 séculos – o que atesta o fato de ela ser com frequência qualificada como a primeira voz poética no feminino que se deu a ouvir, quiçá como a primeira voz lésbica. O tom sáfico em boa parte da produção poética judithiana é inequívoco, como a crítica não se cansa de ressaltar. O objetivo dessa comunicação é, entretanto, mais preciso: tentar apontar elementos que permitam, ou não, inferir que a poeta portuguesa tenha sido leitora da incessantemente reverberante produção poética de Safo.

Palavras-chave: Judith Teixeira, Safo de Lesbos, homo(lesbo)erotismo, leitora.

ABSTRACT

The Portuguese writer Judith Teixeira (1880-1959) is often associated to the poet Sappho of Lesbos (VII-VI centuries B.C), that is due to, mainly, the overwhelming expression, on the poetry of both writers, of the feminine homoerotic desire. However, the Lusitanian poet appears as a species of impossible “Portuguese Sappho”, since, if by one hand, Sappho’s poetry – even being present nowadays just in fragments – had been in its time, and through the Ancient times, quite celebrated; Judith Teixeira, on her turn, had her poetic voice almost shut up because of the strong censorship on her time, devastating her work by fire. The effects of this repression were quite influencing on the long repression of her poetry along the years. Therefore, if the poetic production of the latter has only received attention of the interested criticism, among other reasons, because of the voices polyphony that are part of our history and of the Portuguese literary production; Sappho’s voice has survived, and vigorously, to the vicissitudes of about twenty-five centuries – what attests the fact of her to be often qualified as the first feminine poetic voice that was heard, perhaps the first lesbian voice. The Sapphic tone in a considerable part of Judith’s production is unequivocal, as the criticism restlessly highlights. The objective of this work is, nevertheless, more precisely: trying to identify elements that allow, or not, to infer that the Portuguese poet had been a reader of the incessantly reverberating Sappho’s poetic production.

Keywords: Judith Teixeira, Sappho of Lesbos, homo(lesbo)eroticism, reader.

É muito pouco provável que passe despercebido às pessoas que se interessam pelos escritos de Judith Teixeira a frequência com que encontramos, no âmbito da sua crítica, referências à poeta Safo de Lesbos (SOUZA, 2009. SILVA; VILELA, 2011. VALENTIM, 2013). O que, sem dúvida, encontra sua justificativa em pelo menos três pontos: Judith e

¹ Graduada e mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Doutora em História pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Bolsista CAPES – Doutorado Pleno.

Safo compõem em versos; o sujeito da enunciação poética em ambas é quase sempre expresso em uma primeira pessoa marcada por uma desinência feminina de gênero; esse sujeito muitas vezes profere um discurso poético caracterizado por um erotismo ao mesmo tempo sutil e explícito, que é incitado e destinado a um outro sujeito/objeto de desejo igualmente marcado por uma desinência feminina de gênero.

Esses três aspectos, por si só, já seriam suficientes para justificar essa onipresença sáfica/lésbica quando o assunto é a produção judithiana – e isso, para além das especulações no que diz respeito às vivências eróticas pessoais das autoras. Contudo, podemos somar aos mesmos um outro fator: a ampla e íntima ligação entre modernismo e safismo que marca a produção poética europeia, entre o final do século XIX e o início do século XX, incluso aí a portuguesa, tal como o pesquisador René Pedro Garay buscou evidenciar em seus trabalhos (GARAY; ROMERO, 2001). Com efeito, em uma obra cujo título não poderia ser mais eloquente: *Judith Teixeira: o modernismo sáfico português* (GARAY, 2002), esse autor coloca, direta e especialmente, Judith Teixeira como a expressão máxima desse modernismo sáfico que marcaria, em particular, a produção poética em língua francesa, desde 1857, quando da publicação de *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Nesse sentido, torna-se pertinente lembrar também que não apenas o título inicialmente cogitado por Baudelaire para sua obra fora *Les lesbiennes* (As Lésbicas), mas que seu projeto estético buscou ampla inspiração na poética de Safo (KASKOÚRA, 2007).

No entanto, guardadas as semelhanças listadas acima, os mais de 25 séculos que separam os contextos históricos nos quais viveram e produziram uma e outra poeta não são irrelevantes. No que tange à poeta de Lesbos, e apesar das pouquíssimas informações que temos sobre a ilha de Lesbos na Antiguidade, uma coisa é certa: Safo foi incontestavelmente reconhecida ao longo da chamada Antiguidade grega e romana. Isso é atestado não apenas pelos sempre elogiosos comentários feitos pelos antigos à qualidade de sua poesia² – ao ponto de Safo ter sido reiterada vezes caracterizada como a “décima Musa”³ –, mas pela própria sobrevivência da sua produção poética; pois não se deve esquecer que, em vida, Safo muito provavelmente (re)produziu toda a sua poética oralmente. Assim, embora hoje tenhamos acesso a pouco mais de 200 fragmentos sáficos⁴, se levarmos em conta o conjunto do que nos chegou das produções dos antigos, e para além do acaso, a sua simples sobrevivência pode ser tomada como indicativo da sua relevância. Nesse sentido, muito embora possamos encontrar referências modernas de que grande parte da obra de Safo teria sido queimada (TORRÃO FILHO, 2000, p. 44); como é bem sabido, a primeira coletânea de obras da portuguesa Judith Teixeira de fato o foi, no ano mesmo de sua publicação, em

² David A. Campbell reúne 61 testemunhos sobre Safo, que versam sobre os mais variados aspectos, sob o nome de “Testimonia Vitae atque Artis” na sua edição: CAMPBELL, 1994.

³ Para Safo comparada/colocada entre as Musas cf.: *Anth. Pal* 7.14 (test. 27), 7.17(test. 28), Ovídio, *Tristes* 2.363-5 (test. 49) 7.407 (test. 58), 9.26, 9. 571.9f. In: CAMPBELL, 1994, p. 26-28; 28-31; 42-43; 48-49.

⁴ Atualmente as edições mais respeitadas trazem cerca de 200 fragmentos. Nesse sentido, e apenas para se ter uma ideia do tamanho das perdas envolvidas, vale lembrar que aquela que seria a primeira edição antiga dos poemas de Safo, feita pelos Alexandrinos, e que remonta ao século III a.C., teria sido composta por 9 volumes. Dentre os quais, conjectura-se, apenas o primeiro comportaria de 60 a 70 poemas – ou seja, cerca de 30-35% do que temos hoje. Desses pouco mais de duzentos fragmentos evocados, o conteúdo de apenas um dentre eles é tido como completo.

1923. E, ainda que, depois disso, entre os anos de 1923 e 1927, a autora tenha continuado a produzir e a publicar⁵, fato é que, com raras exceções, sua voz permaneceria silenciada nas décadas posteriores. A recentíssima publicação de suas obras completas, em 2015, é um sintoma desse longo e quase completo silenciamento (PAZOS ALONSO; SILVA, 2015).

Tal panorama dá margem à tese lançada, em um artigo recente, por Ana Luísa Vilela e Fabio Mario da Silva, de que Judith Teixeira seria uma espécie de Safo impossibilitada, justamente, dado o contexto histórico extremamente conservador no qual ela viveu e produziu (SILVA; VILELA, 2011, p. 76). Isso posto, e conforme explicitado pelo título, a questão para a qual busco alguns indícios de respostas é, no entanto, mais precisa: teria sido a poeta portuguesa, nascida no final do século XIX, leitora de Safo – poetisa que viveu entre os séculos VII e VI a.C., em uma ilha do Egeu conhecida, desde a Antiguidade, pelo nome de Lesbos? Minha é resposta é que, muito provevemente, sim.

Com efeito, já em meados do século XIX, encontramos a tradução, do francês para o português, de alguns fragmentos de Safo, feita por ninguém menos que o escritor João Batista da Silva Leitão, que se tornaria conhecido pelo codinome de Almeida Garrett, considerado como o precursor do Romantismo em Portugal: o escritor João Batista da Silva Leitão, (RAMALHO, 1966). No entanto, vou sustentar e procurar atestar, em seguida, – mediante a breve apresentação de alguns elementos – a hipótese de que não teria sido por intermédio das traduções garrettianas que o contato de Judith Teixeira com a poética sáfica se deu. Parece-me mais plausível que, embora tal qual no caso de Garrett, esse elo tenha sido mediado por uma tradução do grego para o francês; no que concerne a Judith, essa articulação se fez por uma espécie de “continuum lésbico”⁶ assegurado pela escritora de origem inglesa Pauline Mary Tarn (1877-1909), que se tornaria conhecida pelo pseudônimo de Renée Vivien.

Leitora de Baudelaire desde a juventude, Renée Vivien produziu uma obra que se circunscreve à primeira década de 1900, tendo sido integralmente escrita em francês. Vale entretanto mencionar que as suas primeiras coletâneas foram publicadas sob o pseudônimo de R. Vivien, para apenas mais tarde revelarem a sua identidade feminina, em 1903, justamente quando da publicação de *Sapho* – obra na qual a autora nos oferece uma “Biographie de Pasppha”, seguida de traduções e recrituras em prosa de fragmentos da poeta de Lesbos. Ademais, vale ressaltar que a forte carga explicitamente homoerótica dos escritos de Renée Vivien – repletos de invocações à figura de Safo e de citações, em forma de epígrafes, de fragmentos da poeta, justificam amplamente o fato de que seus contemporâneos tenham se referido a ela como, nada mais, nada menos, que a “*Sapho 1900*” ou “*Sapho cent pour cent*” (VIVIEN, 2007, p. 12).

Partindo dessa perspectiva, proponho desenvolver a seguir duas partes breves: uma na qual, a partir de exemplos poéticos pontuais, procuro indicar alguns ecos sáficos-*vivienniens* que atravessam aqui e ali a poética judithiana. Na segunda e última parte,

⁵ Em 1923 a autora reeditou *Decadência*, assim como lançou a sua segunda coletânea, *Castelo de Sombras*, que seria seguida de uma última, publicada em 1926, sob o título *Nua. Poemas de Bizâncio*. A esse conjunto se soma a publicação da conferência *De Mim*, e no ano seguinte, 1927, de duas novelas: “Satânia” e “Insaciada”.

⁶ Retomo esse termo inspirada pelas ideias desenvolvidas pela poeta estadunidense Adrienne Rich, no seu hoje clássico artigo “*Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*”, RICH, 2010 (1980), p. 35-36.

exploro o reaparecimento explícito de Renée Vivien, entre outros autores franceses, no âmbito do texto: *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida sobre a Estética sobre a Moral*. Texto-fala ao longo da qual, ao explicitar e defender abertamente as suas referências estéticas e morais, Judith Teixeira permite-nos pensar que, graças a essas escolhas ela toma parte ativa nesse “continuum lésbico” literário moderno que não apenas marca a produção modernista francesa de forma inequívoca, pelo menos desde Baudelaire, mas que é levado a cabo de forma consciente por Renée Vivien. Mas isso não é tudo. Nesse sentido, procurei ressaltar ainda que tais escolhas, na medida em que vão na contramão da moral e estética vigentes na sociedade portuguesa contemporânea a Judith, vêm no entanto ao encontro de um outro universo (poético): aquele no qual Safo de Lesbos viveu e produziu.

“À la Femme aimée”, “Ode à une Femme aimée”, “A Minha Amante”: ecos sáfcos de Renée Vivien a Judith Teixeira

Como forma de adentrar nesse universo de inspirações sáfcas que terá ecos na produção judithiana, começo chamando a atenção para a primeira evidência do fato de que Judith Teixeira fora uma leitora de Renée Vivien, a “*Sapho 1900*” e, portanto, inevitavelmente, a meu ver, de Safo de Lesbos: a epígrafe que abre a coletânea *Nua. Poemas de Bizâncio*⁷. Inscrição que se trata de um verso (destacado abaixo, em negrito) que compõe a última estrofe de um poema de Renée Vivien intitulado “*Sur le Rythme saphique*” o qual, por sua vez, é antecipado por um fragmento atribuído a Safo:

*La lune s'est couchée, ainsi que les Pléiades ;
il est minuit, l'heure passe, et je dors solitaire.*
Psappha

*L'ombre se drapait en des voiles de veuves,
La mer aspirait le sang tiède des fleuves,
L'Aphrodite blonde au regard décevant
Riait en rêvant.*

*J'entendis gémir, au profond de l'espace,
Celle qui versa la strophe ardente et lasse,
Et dont le laurier fleurit et triompha,
La pâle Psappha*

*« Le rossignol râle et frémit par saccades,
Et l'ombre engloutit la lune et les Pléiades :
L'heure sans espoir et sans extase fuit
Au sein de la nuit.*

*« Parmi les parfums glorieux de la terre
Je rêve d'amour et je dors solitaire,*

⁷ Ao apontar para o pendor sáfico presente em vários dos poemas de Judith Teixeira, Suilei Monteiro Giavara já chamara atenção para essa epígrafe de Renée Vivien, “poetisa francesa declaradamente lésbica” (GIAVARA, 2012, p. 91).

*O vierge au beau front pétri d'ivoire et d'or
Que je pleure encor ! »*

Esta composição integra a coletânea *Cendres et Poussières* (1902), cujo primeiro poema, uma “Invocation” (a *Psappha de Lesbôs*), não poderia ser mais eloquente no que se refere às referências privilegiadas por Renée Vivien. Vale ressaltar ainda o fato de que as suas duas últimas estrofes se tratam, na verdade, de uma variação poética composta pela poeta britânica a partir do fragmento sáfico que abre este poema. Variante poética que ademais reaparecerá na primeira parte dos poemas que mais tarde irão compor a sua coletânea intitulada *Sapho* (1903).

Os ecos sáficos-*vivienniens* em Judith não são poucos. Refiro-me, em especial, aos motivos no feminino, que são abundantes e fortemente metafóricos no âmbito da poética das três compositoras. Aspecto que, no entanto, eu não me proponho a retomar aqui, uma vez que, em alguma medida, ele já foi objeto de análise no âmbito de outros trabalhos (KLOBUCKA, 2013, p. 36; PAZOS ALONSO, 2011). Opto, assim, por fazer referência a um exemplo pontual que, a meu ver, sugere de forma bastante expressiva os diálogos sáficos articulados pelas poéticas de Renée Vivien e de Judith Teixeira: a quase homonímia dos títulos de três composições de autoria dessas autoras. Refiro-me a uma poema de Renée Vivien intitulado “À la Femme aimée”; a um fragmento de Safo, que Vivien não apenas traduzirá, em verso e em prosa, mas ao qual ela atribuirá um nome: “Ode à une Femme aimée”; e, por fim, ao célebre e polêmico “A Minha Amante”, que integra a primeira coletânea de Teixeira, *Decadência*.

O poema “À la Femme aimée” abre a primeira coletânea de Renée Vivien, assinada “R. Vivien”: *Études et Préludes*, cuja primeira edição é publicada em 1901. Reproduzo o poema integralmente:

*Lorsque tu viens, à pas réfléchis, dans la brume,
Le ciel mêlait aux ors le cristal et l'airain.
Ton corps se devinait, ondoirement incertain,
Plus souple que la vague et plus frais que l'écume.
Le soir d'été semblait un rêve oriental
De rose et de santal*

*Je tremblais. De longs lys religieux et blêmes
Se mouraient dans tes mains, comme des cierges froids.
Leurs parfums expirants s'échappaient de tes doigts
En le souffle pâmée des angoisses suprêmes.
De tes clairs vêtements s'exhalaient tour à tour
L'agonie et l'amour*

*Je sentis frissonner sur nies lèvres muettes
La douceur et l'effroi de ton premier baiser.
Sous tes pas, j'entendis des lyres se briser
En criant vers le ciel l'ennui fier des poètes.
Parmi des flots de sons languissamment décrus.
Blonde, tu m'apparus.*

Et l'esprit assoiffé d'éternel, d'impossible,

D'infini, je voulus moduler largement
Un hymne de magie et d'émerveillement.
Mais la strophe monta bégayante et pénible,
Reflet naïf; écho puéril, vol heurté,
Vers la Divinité

Neste poema, o sujeito da enunciação é expresso em primeira pessoa, voz que é marcada por uma desinência feminina de gênero. Sujeito que expressa, com minúcias, e por intermédio de metáforas abundantes, os efeitos paradoxais, emocionais e físicos, suscitados pela percepção da aproximação daquela que inspira o poema: a “mulher amada” – sujeito explicitamente feminino que, evocado de antemão pelo título, é também o objeto a quem se destinam estes versos.

Dois anos mais tarde, conforme antecipado, um título bastante similar seria escolhido por Renée Vivien para nomear, simultaneamente, uma das variantes poéticas em prosa e uma das traduções em verso que integram a sua coletânea *Sapho*: “Ode à une Femme aimée”:

Il me paraît l'égal des Dieux, l'homme qui est assis dans ta présence et qui entend de près ton doux langage et ton rire désirable, qui font battre mon cœur au fond de ma poitrine. Car lorsque je t'aperçois, ne fût-ce qu'un instant, je n'ai plus de paroles, ma langue est brisée, et soudain un feu subtil court sous ma peau, mes yeux ne voient plus, mes oreilles bourdonnent, la sueur m'inonde et un tremblement m'agite toute ; je suis plus pâle que l'herbe, et dans ma folie je semble presque une morte... Mais il faut oser tout...

*L'homme fortuné qu'enivre ta présence
Me semble l'égal des Dieux, car il entend
Ruisseler ton rire et rêver ton silence,
Et moi, sanglotant,*

*Je frissonne toute, et ma langue est brisée
Subtile, une flamme a traversé ma chair,
Et ma sueur coule ainsi que la rosée
Âpre de la mer ;*

*Un bourdonnement remplit de bruits d'orage
Mes oreilles, car je sombre sous l'effort,
Plus pâle que l'herbe, et je vois ton visage
A travers la mort.*

Escolha que ademais, não parece nada anódina, não só pelo fato de que tal qual temos no poema supracitado de Renée Vivien, o fragmento sáfico – em sua forma original em grego, tal como aqui – aparece expresso por um sujeito de enunciação marcado por uma desinência feminina de gênero que, em francês, é evidenciada pela vogal “-e” ao final de duas palavras: “*toute*”, “*morte*”; como também pela força expressiva com que ele traduz os perturbadores efeitos psicossomáticos provocados no sujeito de enunciação, a partir da visão e da escuta da “mulher amada”. Nesse sentido, vale lembrar que a excelência dessa composição a fez objeto de uma centena de traduções e variações poéticas ao longo dos

séculos⁸ – como a própria Renée Vivien faz questão de lembrar ao reproduzir, na sequência das suas versões, uma sua variação em latim, de autoria de Catulo (I a.C.).

Isso posto, talvez não fosse excessivo lembrar, em primeiro lugar, que esse fragmento se trata de um dos poucos poemas de Safo ao qual hoje temos acesso quase integralmente, em particular, graças a sua citação no *Do Sublime*. Este tratado, cuja autoria é normalmente creditada a (Pseudo)Longino (I/III d.C.), menciona esta composição sáfica como nada mais nada menos do que um modelo de sublime. Em segundo lugar, e talvez não menos significativo, ressalto o fato de que esse poema se tornaria objeto privilegiado nos debates que se ocupariam em discutir a “natureza” lesboerótica do *éros* evocado pelos poemas de Safo⁹. Tal questão, embora muito controversa, notadamente a partir do século XIX; fora no entanto, tratada sem alarde por TanneGuy Le Fèvre, tradutor francês de alguns fragmentos de Safo, ainda no século XVII (BOEHRINGER; REBREYEND, 2003). Não por acaso ele, e muito antes de Renée Vivien, intitulara o supracitado fragmento de Safo como “Ode de Sapho à son Amie” (DEJEAN, 1989, p. 57) – aqui, vale lembrar que, em francês, a presença do adjetivo possessivo antes do substantivo “amie” deixa explícito que o tradutor deseja sublinhar que se trata de um envolvimento que não se confunde com uma relação amical.

É, pois, tendo em vista esse panorama que gostaria de passar à apresentação e a breves considerações acerca do poema “A Minha Amante”, de Judith Teixeira. Composição que traz uma conteúdo explicitamente homoerótico, uma vez que, tanto a primeira pessoa que profere o discurso poético, quanto àquela a quem ela dedica – desde o título – os seus versos, apresentam uma desinência feminina de gênero:

“..... a dor
Só lhe perco o som e a cor
Em orgias de morfina!”

Dizem que eu tenho amores contigo!
Deixa-os dizer!...
Eles sabem lá o que há de sublime,
nos meus sonhos de prazer...

De madrugada, logo ao despertar,
há quem me tenha ouvido gritar
pelo teu nome...

Dizem – e eu não protesto –
que seja qual for
o meu aspeto
tu estás
na minha fisionomia
e no meu gesto!

⁸ Renée Vivien não deixaria de reproduzir no seu *Sapho*, a variação/tradução do mesmo feita por Catulo, no século I a.C.. Para uma centena de traduções/variações, ver a coletânea organizada por: BRUNET, 1998.

⁹ Neste sentido ver a interpretação de Georges Devereux para o Frag. 31 (DEVEREUX, 1970).

Dizem que eu me embriago toda em cores
para te esquecer...
E que de noite pelos corredores
quando vou passando para te ir buscar,
levo risos de louca, no olhar!

Não entendem dos meu amores contigo –
não entendem deste luar de beijos...
– Há quem lhe chame de tara perversa,
dum ser destrambelhado e sensual!
o meu castigo...
E eu sem sombras alheio-me dispersa...

E ninguém sabe que é de ti que eu vivo...
Que és tu que doiras ainda
o meu castelo em ruína...
Que fazes da hora má, a hora linda
dos meus sonhos voluptuosos –
Não faltes aos meus apelos dolorosos...
– Adormenta esta dor que me domina!

Junho – Poente
1922

Assim, ainda que se leve em consideração algumas interpretações que, no intuito de não afirmar ou talvez escapar à “polêmica” homoerótica, insistem que a amante aqui referida não se trata de um sujeito feminino, mas de um objeto: a morfina (BOIA, 2013, p. 80) – o que ficaria explicitado pela epígrafe que abre o poema –; gostaria de insistir na escolha deliberada de Judith Teixeira pela ambiguidade lesboerótica¹⁰, da qual, ademais ela lança mão não apenas nesse poema, mas em outros tantos que compõem essa coletânea e outras¹¹. Nesse sentido, e no caso específico desse poema, isso parece-me inquévoco, devido à escolha do seu título que, ademais – seja isso deliberado ou não –, faz eco aos títulos dados ao supracitado fragmento de Safo, assim como a um dos poemas que compõem a primeira coletânea de Renée Vivien.

Por intermédio desses exemplos que deixam explícitas as ressonâncias sáficas-*vivienniennes* reapropriadas de forma (in)consciente por Judith Teixeira, considero bastante razoável a hipótese de que a escritora portuguesa fora não apenas leitora de Renée Vivien, como também da poeta Safo de Lesbos. O que, então, responderia à questão proposta como título desse artigo.

Antes de finalizar essa reflexão, gostaria, entretanto, de retomar e reforçar a importância de outras referências, sobretudo francesas, tomadas e defendidas pela poeta portuguesa, no intuito de respaldar a sua opção por explorar poeticamente ao máximo o

¹⁰ Ver a leitura desse poema proposta por: CHALAKOVA, 2012, p. 34-38.

¹¹ Em *Decadência*, podemos mencionar os poemas: “A Estátua”, “Flores de Cactus”, “A Cigana”, “Perfis Decadentes”, “Rosas Vermelhas”, “Liberta”, “A minha Colcha Encarnada”, “Venere Coricata” e “A Mulher do Vestido Encarnado”. Em *Nua*, temos, entre outros: “Ilusão”, “A Bailarina Vermelha”, “A Infanta das Mãos Pálidas”.

tema da luxúria, sem pudores e sem limites no que tange ao gênero dos sujeitos poéticos envolvidos amorosa e/ou eroticamente. Essa dimensão fica patente ao longo do texto de sua conferência *De Mim*, no qual ela cita uma das máximas propostas por Valentine de Saint-Point (1875-1953) que, entre outras coisas, declarara em seu *Manifesto Futurista da Luxúria* (1912): “A luxúria é uma força” (PAZOS ALONSO, 2015, p. 27).

Judith Teixeira, *De mim*, ou da luxúria transmutada em arte

A eloquente conferência *De Mim*, de 1926, ao longo da qual Judith Teixeira “defende-se publicamente da apreensão da obra *Decadência* (1923) e das críticas a *Castelo de Sombras* (1923) e *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926)” (SILVA, 2015: 268), inicia-se pela seguinte epígrafe: “*Un scandale n’est pas un homme ni un ouvre, mais si le bruit des gens scandalisés*”¹². Frase do escritor francês Henry-Marx (1882-1954), autor de alguns textos que tratam da homossexualidade masculina¹³.

Este excerto é eloquente por si só. Entretanto, ele também faz eco ao primeiro verso de “A Minha Amante” – um dos poemas da coletânea *Decadência* que mais fizeram escândalo: “Dizem que eu tenho amores contigo!”. Com efeito, ambos – verso e epígrafe – fazem referência a “um dizer”/“um ruído” escandalizado, que não apenas incita às composições, mas que contrastam com a postura assertiva da voz que fala, seja no caso do poema, cujo sujeito da enunciação rebate logo de saída: “Deixa-os dizer!...”; seja na abertura dessa conferência, na qual Judith Teixeira é, assumidamente, o sujeito da enunciação que se afirma de forma peremptória diante dos seus críticos, sem titubear. Postura que fica clara ao longo de todo o texto e, em particular, quando ela diz: “É claro que não pretendo pedir desculpas.”

Não obstante, de modo a afirmar, esclarecer e respaldar as suas escolhas, para além de Valentine de Saint-Point e de Henry-Marx, Judith Teixeira faz questão de citar nominalmente outras tantas referências: Marie Bashkirtseff (1858-1884), Pierre Louÿs (1870-1825), Renée Vivien (1877-1909), Isadora Duncan (1877-1927), Oscar Wilde (1854-1900), Lenine (1870-1824) e o poeta brasileiro Francisco Lagreca (1883-1944). Das quatro mulheres citadas, duas dentre elas são escritoras que, em suas composições, cada uma a sua forma, dão plena vazão aos seus desejos hetero ou homoeróticos. Sobre Renée Vivien já comentamos. Marie Bashkirtseff, por sua vez, produziu escritos íntimos nos quais ela versa sobre seus desejos eróticos de forma assertiva; o que é explicitado por Judith ao citar o que ela define como um dos conceitos inteligentes e profundos dessa “adolescente genial que vem da Rússia”: “*Le luxe physique est nécessaire ao luxe moral*”¹⁴. Por fim, Isadora Duncan – que é tida como ninguém mais que a pioneira da dança moderna, e cuja biografia é marcada pelos rumores de suas relações com a feminista italiana Lina Poletti e com a atriz, também italiana, Eleonora Duse – é mencionada pela poeta portuguesa como

¹² “Um escândalo não está em uma pessoa e tampouco em uma obra, mas nos rumores emitidos pelas pessoas escandalizadas.” A tradução livre do francês é de minha autoria.

¹³ Cito seu romance de 1923 : *Ryls, un amour hors la loi*.

¹⁴ “O luxo físico é necessário para o luxo moral.” A tradução livre do francês é de minha autoria.

aquela a quem o céu estrelado de Paris assistiu se despir “mostrando a pétala branca e imaculada do seu corpo de Artista aos olhos extáticos da multidão”.

Quanto aos demais autores mencionados, limito-me a recordar que Oscar Wilde, para além das suas próprias relações homoeróticas que lhe renderam a condenação à prisão e uma morte prematura, é, dentre outros, autor do célebre *O Retrato de Doran Gray* (1890) – livro que traz de forma sutil, porém inegável, a temática homoerótica masculina. Pierre Louÿs, por sua vez, foi autor (fazendo primeiramente crer ser apenas tradutor) das polémicas *Chansons de Bilitis* (1895), cuja autora fictícia dos poemas que trazem um conteúdo explícito e sutilmente lesboerótico, reivindica-se como aluna e amante da própria Safo de Lesbos.

Esse panorama é inequívoco quanto aos significados das inspirações pouco convencionais escolhidas por Judith Teixeira, tanto estéticas quanto políticas. O que, ademais, ela aponta desde a epígrafe – ao optar pela citação de Henry-Marx, cuja tendência política socialista é conhecida; ao defender que as suas “emoções não podem (...) obedecer a pautas nem a conceitos tradicionais”; mas também ao mencionar, ao lado dos demais artistas, o nome do comunista russo Lenine, que ela não hesita em qualificar como um “criador” no âmbito de um século que ela descreve como o “dos grandes cometimentos sociais e do espírito”.

É pois, na esteira dessa perspectiva arrojada que Judith tomaria poeticamente e sem pudores a temática da luxúria como matéria-prima da sua escrita. Isso, para além dos gêneros e tipos de amores aceitos pela moral vigente, seguindo aí, ainda uma vez, Valentine de Saint-Point, que exortava: “*Acaba-se de vez de injuriar o Desejo*, essa atração ao mesmo tempo sutil e brutal de duas carnes qualquer que sejam os seus sexos” (Apud PAZOS ALONSO, 2015, p. 29). Com efeito, encontramos a temática do desejo expressa de variadas formas, trabalhada com primor e complexidade, não apenas nos poemas que compõem as suas três coletâneas publicadas em vida, assim como, de forma eloquente, nas duas novelas escritas pela autora, e também, nos poemas inéditos que podemos ler na coletânea de sua obra completa publicada em 2015.

Tal escolha, bastante ousada para sua época, ganha contornos ainda mais interessantes ao observarmos que ela aproxima Judith não só das supracitadas referências literárias, mas também da tradição poética arcaica, na qual Safo se insere. Ao tratarmos da poesia métrica arcaica contemporânea à poeta de Lesbos, percebe-se que, tal como nos alerta Claude Calame, não faz sentido algum querer traçar uma distinção entre relações e expressões (poéticas) hétero e homossexuais: as expressões eróticas naquele contexto eram diversas quanto aos gêneros dos sujeitos da enunciação que expressam seu desejo, e dos amados (CALAME, 1996, p. 83).

Judith Teixeira, inspirada pelos supracitados autores e autoras, por Safo e, em particular, pela poética sáfica de Renée Vivien, ao optar por não traçar essa distinção, pagaria um preço alto: uma falta de reconhecimento que se estenderia por algumas décadas. Situação que apenas recentemente começou a ser revertida.

REFERÊNCIAS

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas – estudos gays: gênero e sexualidades*, Rio Grande do Norte, v. 4, n.º 5, p. 18-44, jan./jun. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>>. Acesso em: 10 out. 2016.

BOEHRINGER, Sandra; REBREYEND, Anne-Claire. Sappho. In *Dictionnaire de l'homophobie*. Direção de Louis-Georges Tin. Paris: PUF, 2003. p. 367-368.

BOIA, Andreia Fragata Oliveira. *Que o desejo me desça ao corpo*. Judith Teixeira e a Literatura sáfica. 2013. 215f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto.

BRUNET, Philippe. *L'égal de dieux*. Cent versions d'un poème de Sappho. Paris: Allia, 1998.

CALAME, Claude. *L'éros dans la Grèce Antique*. Paris: Belin, 1996.

CAMPBELL, David (Ed.), *Greek lyric I - Sappho and Alceus*. 3rd ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. (The Loeb Classical Library).

CHALAKOVA, Ilyiana Ivanova. *Poéticas da alteridade*. Alteridade *queer* na poesia de Judith Teixeira. 2012. 65f. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

DEJEAN, Joan. *Fictions of Sappho, 1546-1937*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.

DEVEREUX, George. The nature of Sappho's seizure in Fr. 31 LP as evidence of her inversion. *The Classical Quarterly*, vol. 20, n. 1, p. 17-31. 1970. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: 03 abr. 2006.

GARAY, René. *Judith Teixeira: o modernismo sáfico português*. Lisboa: Universitária Editora, 2002.

GARAY, René P.; ROMERO, Raúl E. En busca del modernismo sáfico en la poesía portuguesa del siglo XX. *Dossiers Feministes* 5. La construcción del cos: una perspectiva de género. Seminari d'Investigació Feminista, Universitat Jaume I, Castelló, p. 155-171. 2001.

GIAVARA, Suilei Monteiro, Muito prazer, Judith Teixeira! *Miscelânea*, Assis, vol. 11, p. 83-96, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/vol_xi-6-artigo06.pdf>. Acesso em: 04 out. 2016.

KASKOÚRA, Moschová. *Sappho chez Baudelaire: pour une poésie à la croisée des arts*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade de Paris 4, Paris.

KLOBUCKA, Anna M. Palmyra's Secret Garden: Iberian (Dis)Connections, Portuguese Modernism, and the Lesbian Subject. *Luso-Brazilian Review*, v. 50, n. 2, p. 31-52. 2013.

PAZOS ALONSO, Cláudia. Modernists Differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca. In: PIZARRO, Jeronimo; DIX, Steffen (Eds.). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives in Literature and the Visual Arts*. Londres: Legenda, 2011, p. 122-134.

PAZOS ALONSO, Cláudia; SILVA, Fabio Mario da (Orgs.), *Poesia e Prosa – Judith Teixeira*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.

RAMALHO, Américo da Costa. Versões garrettianas de Safo. *Humanitas*, Coimbra, vol. 16-17, Instituto de Estudos Clássicos, FLUC, p. 211-221. 1966. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas17-18/07_Costa_Ramalho.pdf>. Acesso em: 03 out. 2016.

SILVA, Fabio Mario da; VILELA, Ana Luísa. Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. *Navegações*, v. 4, n 1, p. 69-76, jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/9442/6542>>. Acesso em: 24 out. 2015.

SOUZA, Martim de Gouveia e, Lesbianismo e interditos em Judith Teixeira. *Forma Breve*, Aveiro, n. 7, p. 45-59. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/2285/2145>>. Acesso em: 04 set. 2016.

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Tribades galantes, fanchonos militantes: homossexuais que fizeram história*. São Paulo: Summus, 2000.

VALENTIM, Jorge. Safo em Sodoma: a escrita feminina da Judith Teixeira em tempos de Orpheu. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Niterói, v. 5, n. 10, p. 147-164. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/110/69>>. Acesso: 04 set. 2016.

VIVIEN, Renée. *Études et Préludes, Cendres et Poussières, Sappho*. Aurillac: ErosOnyx, 2007.

A REALIDADE DA ESCRAVIDÃO NA FICÇÃO MACHADIANA: CONTO “PAI CONTRA MÃE” E O DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

Márcio Douglas de Carvalho e SILVA (UFPI)¹

RESUMO

O objetivo desse trabalho é fazer uma análise do conto “Pai contra Mãe” de Machado de Assis, verificando os pontos em que o autor trata da problemática da escravidão na sua narrativa, os modos de dominação no Brasil escravocrata, e em especial, o modo como uma escrava é submetida aos castigos corporais e também psicológicos. Com essa análise, buscamos identificar como se estabelece a relação entre história e literatura percebendo em que situações a mesma pode ser usada como documento para a análise de um contexto histórico. Para chegarmos ao nosso enfoque, recorreremos a autores que versam sobre a relação entre história e literatura e sobre a literatura afro-brasileira, com ênfase na obra de Machado de Assis. A partir disso, realizamos uma leitura do conto dando destaque ao fato de um dos seus personagens centrais ser uma escrava, que diante dos castigos impostos por seu senhor acaba perdendo o seu filho em benefício do seu capturador. Com isso, percebemos que na obra a escravidão é descrita da forma como a conhecemos nos livros de história, sem o interesse de maquiagem os modos de dominação e das relações entre senhores e escravos, enfocando ao longo do conto a luta de uma escrava para conquistar sua liberdade, mas que acaba sendo suplantada pelo dominador.

Palavras-chave: História e Literatura, Literatura afro-brasileira, Machado de Assis.

ABSTRACT

The objective of this study is to analyze the story "Father against Mother" of Machado de Assis, checking the points in which the author deals with the slavery issue in his narrative, the domination modes in slaveholding Brazil, and in particular the way as a slave is subjected to corporal and psychological punishment also. With this analysis, we seek to identify how to establish the relationship between history and literature knowing in what situations it can be used as a document for the analysis of a historical context. To get to our approach, we use the authors on the relation between history and literature and the african-Brazilian literature, with emphasis on the work of Machado de Assis. From this, we performed a reading of the story by highlighting the fact that one of its main characters being a slave, that before for his master imposed punishment loses his son in favor of her captor. With this, we realize that the work slavery is described as as we know in the history books, with no concern for makeup modes of domination and relations between masters and slaves, focusing along the story to fight a slave to win their freedom, but that ends up being supplanted by the dominator.

Keywords: History and Literature, african-Brazilian literature, Machado de Assis.

Introdução

Quando nos referimos à escravidão no Brasil é comum nos reportarmos ao negro vindo da África, seus descendentes e a vida de castigos que os mesmos eram submetidos no nosso país até a abolição da escravatura. Essas informações são mais costumeiramente encontradas nos livros convencionais de história, mas muitos dos aspectos desse sistema, assim como de outros temas podem ser vistos em outros gêneros textuais, e estudados a partir da análise do contexto histórico em que foram produzidos e a realidade por ele

¹ Mestrando em Antropologia – UFPI. Especialista em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana – UESPI. Licenciado em História – UESPI. Professor efetivo da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão.

retratada, como é o caso de textos literários que contam aspectos importantes da escravidão no Brasil.

Machado de Assis foi um desses literatos, que vivendo no período da escravidão brasileira escreveu personagens escravos, assim como as duras condições a que os cativos eram submetidos. A obra “Pai Contra Mãe” é um bom exemplo de escrito machadiano que retrata essa realidade. A partir de uma personagem escrava o autor nos mostra um pouco da realidade daquela época, descrevendo situações comuns no cotidiano dos escravos, assim como se dava a relação entre os senhores e os mesmos.

Ao nos referirmos literatura machadiana, podemos fazer um paralelo entre a realidade em que ele viveu e descreveu nos seus textos quando se referem ao negro no Brasil e a sua própria condição social, pois o mesmo, apesar de ser afrodescendente não envolveu seus escritos literários como arma ideológica e política para a abolição da escravidão. Por outro lado, seus escravos e a condição do negro são retratados de forma que tornavam explícito o que podemos dizer ser a realidade da época.

Diante disso, o objetivo desse trabalho é fazer uma análise do conto de Machado de Assis “Pai contra Mãe” e perceber a partir do mesmo como o autor retrata a escravidão no império tendo como base o caso particular da escrava Arminda que tem seu projeto de liberdade frustrado após fugir do seu senhor.

Ao fazer uso de um texto pertencente ao gênero literário como fonte de pesquisa histórica, percebemos as aproximações entre a narração tipicamente literária e a história, e vemos onde se dão os estreitamentos e aproximações entre as duas. Nesse texto, a escravidão é descrita por Machado de Assis no viés da dominação e das relações entre senhores e escravos sem se preocupar em esconder os mecanismos de tortura e de dominação e de afirmação do poder dos senhores sobre a grande massa de cativos.

História e Literatura: diálogos e possibilidades

Com as mudanças surgidas na história a partir da ascensão dos *Annales* no século XX, ocorreram importantes transformações nas concepções metodológicas e teóricas da histórica enquanto ciência, o que refletiu diretamente no modo de se pesquisar e escrever história. Com isso, percebeu-se a possibilidade de ampliar os campos de domínio da pesquisa histórica a partir da aproximação e do diálogo com outras ciências, visando novas abordagens e novas maneiras de tratar o sujeito histórico, assim como maior alcance de suas fontes, multiplicando os instrumentos e temas que poderiam ser abarcados pela “história”, refletindo diretamente em mudanças fundamentais no modo de ver, pesquisar e analisar os sujeitos e acontecimentos.

Diante dessas novas possibilidades, a literatura, enquanto gênero narrativo passa a ser vista como fonte possível de proporcionar a partir de sua narração fictícia, a leitura histórica de épocas e de sujeitos representados em seus escritos. A aproximação entre esses dois gêneros da narrativa, segundo Chartier (1999, p. 197), pode ser vista de duas maneiras: “A primeira enfatiza o requisito de uma aproximação plenamente histórica dos textos. A segunda procede ao contrário, descobre em alguns textos literários uma representação aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético”.

Essa representação do real, dos mecanismos que orientam a produção da escrita literária percebida nos textos desse gênero, pode ser uma importante fonte capaz de fornecer respostas pontuais para a investigação histórica, uma vez que por trás de uma narrativa literária, sempre podemos encontrar uma narrativa histórica, pois a mesma é construída em um contexto social, político, econômico e por não dizer histórico.

Fazer a leitura de tempos diversos a partir da literatura visando a percepção do real por trás desse discurso “criado” sem o compromisso com a realidade dos fatos, é uma tarefa que requer do historiador uma percepção das condições de construção do gênero fictício, pois “o discurso literário resulta de uma reflexão e se constitui em uma mediação social, tal como o discurso histórico. Daí ser possível através das técnicas de expressão literária, tais como os modos de narrar e construir pontos de vista, poder-se revelar a história”(SANTOS, 2007, p.6)

Essas conclusões se aproximam das afirmações de alguns teóricos como Chalhoub e Pereira, (1998), pois para os mesmos, toda obra literária é passível de ser uma evidência histórica que pode ser situada no processo histórico, apresentando condições específicas, tendo a necessidade de ser indagada.

A importância do estabelecimento da determinação dos níveis de aproximação entre literatura e ciência histórica é colocada por Ginzburg (2007), uma vez que para o autor, o fictício está ligado àquele que cria a partir de algo. Na história, esse algo são as fontes, os traços da evidência de um acontecido. Na complementação desse entendimento onde tenta afastar a ficção da fantasia, o autor afirma que o falso era o não verdadeiro e fictício era o verossímil. Daí há de se considerar que as fontes são os rastros, para se chegar ao acontecido e não o fato propriamente dito, concluindo que a ficção na história é controlada pelos rigores do método na busca da reconstrução de uma temporalidade.

Certeau (2011), apresenta considerações que se aproximam em certos pontos das de Ginzburg (2007), no tocante a aproximação entre esses dois gêneros narrativos. Para o mesmo, há uma distinção básica entre as duas, pois a representação da história é articulada a um lugar social da operação científica, sendo que o tempo do historiador não é o tempo real, mas sim o tempo do fictício. Com isso, demonstra o caráter misto da história uma vez que do ponto de vista narrativo é literatura, portanto, ficção, porém do ponto de vista prático obedece a leis científicas de verificação dos documentos.

Para José D'Assunção Barros (2010), os estreitamentos entre narrativa-ficção e narrativa histórica, podem ser analisados a partir da de quem escreve o texto, e não só a partir de quem escreve, pois “o historiador também é, essencialmente, um construtor de texto. Este traço incontornável de seu ofício o aproxima do Literato”. (BARROS, 2010, p. 10).

Partindo dessas afirmações percebemos que história e literatura se aproximam em diversos campos da construção da narrativa, seja pela escolha do lugar social retratado, seja pela escolha dos sujeitos representados na narração, sendo inegáveis as contribuições da literatura para a história quando a primeira é tida pelo pesquisador como recurso de análise de uma época. No final, os dois tipos de narrativas são modos de representar uma realidade vivida em um tempo e um espaço determinados, portanto são narrações que se diferenciam, de modo geral, pelo compromisso que cada uma tem que a realidade retratada na sua escrita e dos artifícios e métodos que usam para isso.

A literatura Afro-brasileira

A literatura enquanto narrativa tem o poder de contar e mostrar variadas características do comportamento de um povo, seus aspectos culturais e suas mentalidades, assim como sua condição social e a luta por visibilidade. Dependendo do contexto em que é escrita, uma obra de ficção pode ter um pano de fundo que vai além da mera imaginação e dá passos largos para dentro da realidade.

Durante o período de dominação escravista no Brasil, a literatura produzida por autores negros e não negros, volta (va) para a representação do negro na sociedade “apresenta um momento de afirmação da especificidade afro-brasileira (...) que se encaminha para uma inserção no conjunto da Literatura Brasileira” (PEREIRA, 1995).

De modo mais concreto, falar de literatura afro-brasileira nos leva a uma imensidão de conceitos que visam caracterizar essa modalidade literária, sendo aproximada em muitos pontos do viés identitários, pois para alguns autores a literatura negra está ligada a noção da conformação das identidades.

As expressões “literatura negra”, “poesia negra”, “cultura negra” circularam com maior intensidade na nossa sociedade a partir do momento em que tivemos de enfrentar a questão da nossa identidade cultural. (...) Quando os preconceitos contra os descendentes de africanos tornaram-se mais evidentes, houve um momento em que se tornou inevitável discutir sobre a literatura produzida por negros ou que trata dos conflitos vividos pelos negros. (SOUZA e LIMA (org.), 2006, p.13).

Essa inevitabilidade destacada pelas autoras reflete os contornos da política brasileira de tentar mostrar que o país, formado socialmente por diferentes grupos étnicos vivia em plena interação desses povos, o que ficou conhecido como a crença da democracia racial, porém com o tempo esse conceito foi sendo corroído pelas intempéries da realidade em que os afrodescendentes eram e ainda são submetidos no cotidiano brasileiro, tendo seu papel de cidadão desmerecido por parte da população e por muitas instituições. Os conflitos e as resistências que já se estendiam desde a introdução do negro como mão de obra escrava no Brasil, passaram a ser percebidos e discutidos com mais frequência na sociedade brasileira e, conseqüentemente o que era escrito por negros e sobre os negros também ganharam visibilidade, são esses poemas, contos e romances que ficaram conhecidos como literatura afro-brasileira.

Para Lobo (2007, p. 315), literatura afro-brasileira pode ser definida como “a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio”. Na visão da autora, ao assumir-se como negro, o literato assume ideologicamente a sua luta pelo fim das amarras da subjugação, sendo a literatura para o afrodescendente um elemento também de cunho político, pois a partir dela é capaz de expressar seus anseios e suas lutas, tendo esta literatura uma diferenciação básica em relação à literatura produzida por brancos sobre os negros, pois essa é carregada de preconcepção, estimas e que retrata o negro a partir de um olhar reducionista.

Diante desses conceitos, é bom percebermos a diferenciação da literatura produzida por negros e a ideologia que ela carrega, e a produção literária produzida a partir dos negros, enquanto sujeitos representados na escrita. Para Souza e Lima (org.) (2006, p.11), o termo “literatura negra”, “está ligada a discussões no interior de movimentos que surgiram nos Estados Unidos e no Caribe, espalharam-se por outros espaços e incentivaram um tipo de literatura que assumia as questões relativas à identidade e às culturas dos povos africanos e afrodescendentes”.

Desde os autores mais conhecidos que se tornaram referência na literatura nacional ao longo dos séculos seja na poesia ou na prosa e que de alguma forma criaram personagens negros em suas narrativas como Gonçalves Dias, Machado de Assis, José do Patrocínio, Cruz e Souza, Maria Firmina dos Reis e Lima Barreto, até a primeira edição dos Cadernos Negros na década de 1970, a realidade política e econômica do Brasil passou por grandes transformações e a condição do negro na sociedade brasileira também em certos aspectos, foi se modificando, da mesma forma que as narrativas em torno das temáticas do negro como em Machado de Assis que apareciam no viés da dominação escravocrata e dos maus tratos e das relações dos negros com os senhores brancos a “luta contra a democracia racial” e a relação entre literatura e suas motivações sócio políticas dos Cadernos Negros.

A escravidão na literatura machadiana

Diante da variedade de temas abordados por Machado de Assis em sua obra seja em contos ou romances, um aspecto nos desperta maior interesse: a escravidão e a situação do negro no Brasil na época em que são ambientadas as suas histórias e as vidas de seus personagens.

Machado de Assis viveu no período de 1839 a 1908 e produziu boa parte de sua obra ainda enquanto vigorava o regime escravista no Brasil, aproveitando temas recorrentes no seu cotidiano para servirem de pano de fundo aos seus enredos. Obras como o “O caso da Vara” (1891), “Pai contra Mãe”, (1906), “Mariana” (1871), e “Memória Póstumas de Brás Cubas” (1881), são exemplos de obras onde o autor retratou o negro e a sua condição como escravo no império como personagem de destaque ou em condições secundárias.

Mesmo a escravidão sendo um tema que aparecia às vezes com recorrência na obra de Machado de Assis, e tendo em vista que o mesmo como um escritor afrodescendente e de origens humildes, e associar os seus personagens negros e escravos como uma ação política de luta pelos direitos do negro e do escravo, pode nos levar a cometer equívocos, pois segundo Santos (2006, p. 66), “Machado de Assis não se ocupou, nos romances, de tema escravista / abolicionista. (...) Os personagens escravos permeavam a narrativa e raramente problematizavam a sua condição humana e social”.

Esse não engajamento direto na causa do negro no tocante a ausência de uma defesa explícita da libertação do escravo na sua literatura em um período em que algumas de suas publicações que se voltavam para esse tema coincidiram com as lutas pela emancipação do negro, mais precisamente o movimento abolicionista que culminou com a abolição fez com que “críticos a considerarem o escritor alienado em relação aos problemas da sociedade de

sua época, sobretudo à condição escrava de afro-brasileiros, que perdurou durante quase toda a sua existência” (DIOGO, 2009, p. 146).

Essa postura alienada em relação à causa do escravo na literatura machadiana pode ser vista como uma postura adotada pelo autor em relação à realidade da época em que ele viveu, onde ser negro era sinônimo de desprestígio e o mesmo possuindo determinadas características físicas que para o pensamento da época o diminuía perante a sociedade em que ele se destacava, buscou com isso uma forma “defensiva” em relação a sua condição de também negro de pele, mas não engajado com a situação dos seus irmãos de cor em sua literatura.

O modo como Machado retratava a escravidão em sua obra pode ser visto partindo não do ponto em que ele percebia a situação do escravo na sua relação cotidiana com as elites a que eram subjugados, as relações e a forma real como eles eram tratados por essa elite, sem se preocupar em traçar um panorama de reivindicação da ordem existente na literatura, mas de mostra-la como de fato existia, e com isso, “o romance machadiano produzia outro registro realista extremamente sutil e eficaz: como a ambiência social dos textos era basicamente o interior de propriedades senhoriais da Corte, não seria verossímil fundar o enredo na escravidão” (CHALHOUB, 2003, p. 37)

A narrativa que enfoca as relações entre as classes sociais, deixando clara a diferenciação que existia entre senhor e escravo é uma característica dos contos em que os cativos são personagens, além disso, o controle sobre a massa de escravos perante a sua “teimosia” e resistência pode ser visto em muitos momentos na sua obra, com destaque para o castigo recebido pelo rebelde.

O realismo exposto por Machado de Assis em algumas obras ao representar o negro como personagem na literatura pode ser visto como uma escrita cuidadosa em denunciar as condições de tratamento do escravo, os castigos e também as angústias e os desejos dessa classe que era tão importante para a economia brasileira na época que o autor soube enxergar o seu comportamento e o comportamento dos seus senhores no contexto das relações que eram estabelecidas entre os mesmos, foi um modo de expor as privações do negro no ambiente escravista. Se Machado de Assis não se pôs a usar a literatura como voz da luta pela abolição, soube denunciar mesmo que de forma implícita o descaso da escravidão e se opôs a mascarar a sua cruel realidade em muitos de seus textos.

Pai contra Mãe: a realidade na escravidão retratada na literatura

Conto publicado em 1906, “Pai contra Mãe” faz parte de uma junção de textos de Machado de Assis publicados sob o título “Relíquias de Casa Velha”. Incluído nessa compilação de escritos do autor, “Pai contra Mãe” é um conto que enfoca a escravidão na época do Império, tendo como cenário nas ruas do Rio de Janeiro.

Narrado em terceira pessoa, o conto é ambientado em um período onde as relações entre escravos e senhores ainda eram bastante conflituosas. Entre essas duas classes entra um terceiro personagem, que no conto, será o “Pai”, um homem que não é senhor, nem escravo, é um livre, mas um livre pobre que se vê diante de uma situação que o envolve no centro dessas relações entre dominadores e dominados.

Nesse conto, o personagem central não é um escravo, mas o sistema de dominação escravista, é o ambiente em que se desenvolve a história e os negros escravizados são inseridos nesse contexto à medida que sua condição enquanto cativo vai sendo descrita e exposta nas suas formas mais cruéis.

Candido Neves habitando o Rio de Janeiro do século XIX, é um desempregado. Ao apaixonar-se por Clara, acaba cansando com ela e vê-se obrigado a procurar recursos para manter a sua esposa. Após perder a esperança de se fixar em um emprego convencional para os padrões da época, passa a viver de trabalhos que surgiam esporadicamente, um deles era capturar escravos fugidos, o que por algum tempo lhe proporcionou uma boa.

Embora tenha sido lucrativo por um tempo, pegar escravos fugidos não estava dando mais tanto lucro, entre outros fatores pela concorrência de outros caçadores. Mesmo não tendo muitos recursos, Clara, esposa de Candido engravidada, causando grande preocupação a Mônica, tia da mesma. Sem ter como sustentar o filho, a única saída é seguir os conselhos de Mônica e entregar o filho para a Roda dos Enjeitados, causando a resistência de Candinho. Para não ter que abandonar o filho o mesmo passa a procurar uma escrava fugida que o seu senhor prometera maior recompensa a quem a capturasse: “(...) cem mil-réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido. Cândido Neves andara a pesquisá-la (...). Saiu de manhã a ver e indagar pela rua e Largo da Carioca, rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio”. (ASSIS, 2008, p. 82).

Após perder as esperanças de encontra-la depois de sua caçada, Cândido Neves não ver outra solução se não entregar o filho para a Roda dos Enjeitados, porém antes que o fato se consumasse acabou se deparando com a escrava fugida no meio do caminho. Ao pronunciar o seu nome Arminda o atendeu sem se dá conta do que estava por vir. “Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. A escrava quis gritar, (...) mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário”. (ASSIS, 2008, p. 84). Mesmo tendo implorado para que a libertasse alegando que estava grávida, e ter se disposto a ser escrava de Candido, os apelos de Arminda não foram ouvidos. “Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoutes, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir”. (ASSIS, 2008, p. 84).

Após entregar a escrava a seu senhor, Candinho consegue recompensa suficiente para ficar com seu filho, mas a escrava acaba abortando a criança que carregava no ventre após sofrer os castigos do seu senhor por ter fugido.

Nesses trechos onde a escravidão é abordada em uma das suas múltiplas faces, uma negra, mesmo estando grávida não é poupada do castigo que dá fim a vida do seu filho. É uma relação que se dá além do senhor e escravo e chega até o escravo e os brancos livres pobres, onde mesmo assim o negro está em desvantagem uma vez que se Candinho quisesse poderia ter deixado Arminda seguir seu caminho e dado a luz a seu filho, mas vendo-se diante da necessidade, o mesmo opta por seu filho, pois o dinheiro recebido pela captura da escrava levaria seu herdeiro de volta a casa. Nesse caso, pai e mãe lutam para salvar seus filhos e o escravo como era costume na época era desfavorecido nas disputas.

Em algumas passagens que se dão após a captura de Arminda por Candinho, é possível percebermos a indiferença dos demais com a causa escrava. Logo após ser capturada

a escrava aos pratos pede clemência, o que era observado por outras pessoas “Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia”. (ASSIS, 2008, p. 84). Mesmo assim, a condição da escrava era ignorada, o que mostra o quão legitimada era a escravidão nesse período, uma vez que todos se limitavam apenas a observar a situação, mas ninguém tentava intervir a favor da negra.

Além da situação envolvendo uma “negra fujona”, sua captura e o castigo a ela imposto pela ousadia, o conto “Pai contra mãe” nos revela outros aspectos da escravidão que não se apoiam em personagens do escrito para serem mostrados. Logo no início do texto, Machado de Assis descreve alguns objetos que eram incorporados ao corpo do escravo para lhe impor alguma limitação e/ou castigo como é destacado abaixo entre eles

(...) o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. (ASSIS, 2008, p. 73).

As descrições acima caracterizam uma instituição que além de legitimada era cruel com seus submissos tentando educá-los aos seus padrões de forma repressiva e agressora. De acordo com o conto, a máscara de ferro impedia que o escravo cometesse “delitos” e era algo tão normal na sua sociedade que era possível até encontrar no mercado convencional. O uso de metais como forma de contenção era apenas uma das marcas do domínio que se dava a ferro e pancada para aqueles que se atreviam tentar se livrar desse sistema. “Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. (...) A fuga repetia-se, entretanto”. (ASSIS, 2008, p. 74).

As fugas na década de 1850, período em que provavelmente se passa a história², eram constantes. Além das fugas, outros aspectos das relações e condições dos negros no sistema escravista são retratadas no conto, como os escravos que eram poupados de um castigo severo após a captura, quando se acentuava o sentimento de está batendo ou desgastando uma coisa que é sua e que assim a está desvalorizando, além do apadrinhamento que servia como um intercessor para aliviar o castigo do negro.

As condições e as relações que são tratadas no conto nos levam a compreender como se dava o processo de hierarquização da sociedade, assim como a ideologia dominante no sistema escravocrata: o negro é um objeto, e como tal pode ser vendido, castigado e deve total obedecer a seu senhor. Machado de Assis, não se atém apenas a descrever os instrumentos usados para castigar os escravos logo no início do conto, mas desenvolve uma narrativa que incluía além do caso de Arminda no seu processo de fuga, outro personagem que também está em busca de liberdade (poder está com o seu filho). O caminho dos dois

² Publicado em 1906, o conto em determinado momento deixa clara a expressão “Há meio século, os escravos fugiam com frequência” (ASSIS, 2008, p. 74), com isso chegamos à conclusão que o texto é ambientado no início da segunda metade do século XIX.

se entrecruza e no desfecho dessa história, o branco, mesmo sendo pobre se sobressai nos seus desejos em detrimento da escrava.

Conclusão

Ao buscar fazer uma leitura histórica e compreender algumas formas de dominação escravista no Império a partir de um conto de Machado de Assis, trabalhamos como uma das possibilidades de pesquisa histórica: a análise de um período histórica a partir da narração literária. Nesse conto, percebemos como o autor tentou mostrar as formas de dominação sobre os escravos e os objetos metálicos usados como forma de castigo.

Mesmo não tendo como personagem central um escravo, Candinho, caçador de negros fujões acaba se envolvendo em uma situação onde uma escrava era o personagem principal. A violência usada da captura de Arminda, a falta de compaixão de Candinho e dos demais que assistiam a cena com a condição da negra e o destino trágico que o conto reserva a mesma, nada mais é do que um retrato dos acontecimentos costumeiro da época, onde escravos eram tratados como mercadoria e estavam sujeitos a sofrer todo tipo de violência física.

Mesmo tendo sido publicada após o fim da escravidão, “Pai contra Mãe” revela a realidade presenciada por Machado de Assis, que escreveu além desse, outros contos onde as relações dos negros com seus senhores servem de pano de fundo para sua narrativa. A contextualização histórica avistada nessa análise nos leva a entender que as formas de dominação e coerção do escravo se dava de forma legitimada e a ideologia vigente na época permeava em todas as instituições do império.

É nessa ambiência social e no contexto da escravidão do conto de Machado de Assis que podemos perceber o quanto história e literatura têm em comum e até onde uma pode contribuir para a outra. Certamente são duas narrativas que tem métodos distintos para produção de suas histórias, mas ambas se valem de uma época, de um “lugar social” e de um contexto específico para fundamentar seu discurso, diferenciando-se apenas pela liberdade de criação de uma e a limitação documental com que a outra é comprometida.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. Pai Contra Mãe. *In: Conto de escola e outras histórias curtas Machado de Assis*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2008.

BARROS, J. D. História e literatura – novas relações para os novos tempos. *Revista de artes e humanidades*, nº 6, mai-out 2010.

CERTEAU, M. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHALHOUB, S. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. M. (org.) **A história contada:** capítulos de História social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, R. Debate Literatura e História. **Topoi**, Rio de Janeiro, nº 1, pp. 197-216.

DIOGO, R. A escrita machadiana e a literatura negra. **Cadernos Cespuc de pesquisa**. Nº 18, 2009.

GINZBURG, C. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOBO, L. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

PEREIRA, E. A. Panorama da literatura afro-brasileira. **Callalooos**. Vol. 18, no. 4, literatura afro-brasileira: um número especial (Autumn, 1995), pp. 1035-1040.

SANTOS, O. J. **A consagração literária: o exemplo de Machado de Assis**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Coordenação dos cursos de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Z. A. M. História e literatura: uma relação possível. **Revista Científica**. V. 2 - Janeiro - Dezembro / 2007

SOUZA, F.; LIMA, M. N.(orgs.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: centro de estudos afro-orientais; Brasília: Fundação cultural palmares, 2006.

LUGAR DA IDENTIDADE EM MULAN: FEMININO OU MASCULINO?

Marcus Pierre de Carvalho BAPTISTA¹ (FAMEP)
Elisabeth Mary de Carvalho BAPTISTA² (UESPI)

RESUMO

Universos completamente distintos, homens e mulheres, compartilham algo em comum: são componentes da sociedade. Fazendo parte do social ao longo do tempo, na sociedade ocidental, os gêneros femininos e masculinos tiveram papéis atribuídos a si, ou seja, tanto homem como a mulher tinham bem definidos o que deveriam fazer, como deveriam agir e viver e em que lugar deveriam estar, levando a uma construção identitária para o masculino e o feminino. No século XX houve a desconstrução desses papéis, outrora cristalizados no Ocidente. Finda-se essa perspectiva de que a mulher ou o homem são de determinada maneira e que devem tomar para si essa identidade construída ao longo do tempo. Com as transformações ocorridas principalmente a partir dos movimentos sociais dos anos 1960, possibilitou-se o questionamento destes aspectos em diversos setores da sociedade como, por exemplo, o cinema. Dessa forma, o objetivo deste trabalho foi analisar a construção da identidade da personagem Mulan a partir da animação de mesmo nome. A metodologia constou de pesquisa bibliográfica e análise documental. Os resultados indicaram que os papéis aparentemente definidos pela sociedade provocam inicialmente uma crise de identidade na protagonista, que não se reconhece sem saber a qual lugar pertence e no decorrer da narrativa, por questões sentimentais, assume uma identidade masculina na qual se sobressai dentro de um contexto dominado por homens. Deste modo a animação questiona os papéis estabelecidos socialmente enquanto femininos e masculinos, bem como a identidade atrelada aos mesmos, fugindo da regra social comum vigente, levando em conta o contexto sócio-histórico no qual o filme foi produzido.

Palavras-chave: Identidade. Mulan. Papéis Sociais. Lugar.

ABSTRACT

Completely different universes, men and women, share something in common: they are components of society. Being part of the social over time, in the western society, the feminine and masculine genres had roles attributed to themselves, that is, both men and women had well defined what they should do, how they should act and live and where they should be, leading to an identity construction for the masculine and the feminine. In the twentieth century there was the deconstruction of these roles, once crystallized in the West. It is the end of this perspective that the woman or the man are in a certain way and that they must take for themselves this identity built up over time. With the transformations that occurred mainly from the social movements of the 1960s, it was possible to question these aspects in various sectors of society, such as the cinema. In this way, the objective of this work was to analyze the construction of the identity of the character Mulan from the animation of the same name. The methodology consisted of bibliographical research and documentary analysis. The results indicated that the roles apparently defined by society initially provoke an identity crisis in the protagonist, which do not recognize herself, without knowing which place she belongs and throughout the narrative, for sentimental reasons, assumes a masculine identity in which it stands out within a context dominated by men. In this way the animation questions the socially established roles as feminine and masculine, as well as the identity tied to them, avoiding the current common social rule, taking into account the socio-historical context in which the film was produced.

¹ Graduado em História pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Atualmente concluindo Especialização em História Sócio-Cultural pela Faculdade do Médio Parnaíba – FAMEP. marcus_pierre@hotmail.com

² Dra. em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Especialista em Literatura, Estudos Culturais e Outras Linguagens pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Prof^ª Adjunta do Curso de Licenciatura Plena em Geografia da UESPI. baptistaeli@gmail.com

Keywords: Identity. Mulan. Social Roles. Place.

Considerações Iniciais

Durante o século XIX acreditou-se que a narrativa histórica necessitava única e exclusivamente de documentos para que pudesse existir. Nesse momento quando a História surge enquanto uma ciência considerava-se que os documentos poderiam falar por si só e que o trabalho do historiador seria a mera narração das informações ali contidas. Segundo Burke (2011) este seria o paradigma tradicional, preocupado com os acontecimentos políticos, com os “grandes homens” da História e baseada quase que exclusivamente em documentos oficiais, principalmente aqueles produzidos pelo Estado.

Contudo, no decorrer do século XX, novas perspectivas tornam-se possíveis dentro do âmbito da História, uma destas sendo a nova história. Para Burke (2011, p.10) este novo olhar dentro do campo histórico seria “[...] uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional [...]”. Ou seja, a escrita da História passa a se interessar por tudo aquilo que outrora havia sido ignorada pelo paradigma tradicional, ela agora se interessa “[...] por virtualmente toda a atividade humana.” (BURKE, 2011, p.11). Além disso, cria novos métodos de análise e agrega também novas fontes ao seu ofício.

Dentro destas novas fontes inseridas agora nas possibilidades de análise histórica é que se pode encontrar as audiovisuais. Sobre estas, Napolitano (2008) aponta que vivemos em um mundo cada vez mais subjugado pelas imagens e músicas produzidas a partir da realidade através de aparelhos tecnológicos progressivamente mais bem elaborados. Para ele esta transformação na sociedade que toma forma no decorrer do século XX não pode passar despercebida pelos historiadores e deve-se tomar cuidado ao escolher a utilização de fontes audiovisuais para a construção de sua escrita. Em sua perspectiva é

[...] necessário articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito). (NAPOLITANO, 2008, p.237).

Em outras palavras é preciso ao historiador a sensibilidade para compreender como a linguagem utilizada pela fonte audiovisual é construída e de que maneira ela busca representar determinado contexto histórico-social dentro de sua narrativa. Destarte é preciso ter em mente também que a produção de uma obra está sempre vinculada a um espaço social de produção. Sobre isso Certeau (2011, p.57) nos lembra de que

O livro ou o artigo de história é, ao mesmo tempo, um resultado e um sintoma do grupo que funciona como um laboratório. Como o veículo saído de uma fábrica, o estudo histórico está muito mais ligado ao *complexo* de uma fabricação específica e coletiva do que ao estatuto de efeito de uma filosofia pessoal ou à ressurgência de uma “realidade” passada. É o *produto* de um *lugar* (Sic).

Dessa forma, da mesma maneira que a narrativa histórica está vinculada a um período e espaço específico, a fonte histórica também estará. Ela é fruto de um tempo e lugar específico. E é com isso em mente que se deve analisar a fonte em questão, evitando, assim, cair no anacronismo.

Propõe-se neste trabalho uma análise da construção da identidade da personagem Mulan, a partir da animação de mesmo nome, buscando compreender como esta produz um questionamento sobre os papéis estabelecidos socialmente enquanto femininos e masculinos, bem como a identidade atrelada aos mesmos, fugindo da regra social comum vigente, levando em conta o contexto sócio-histórico no qual o filme foi produzido. Para tanto a metodologia utilizada constou de pesquisa bibliográfica e análise documental.

Quem foi Mulan?

Primeiramente, quem foi Mulan? Do que trata a animação “Mulan” produzida pela Disney nos anos 1990? A história narrada refere-se a uma representação “fiel” acerca do poema chinês no qual o filme é baseado? Ou será que a animação teve outra intencionalidade?

Segundo Sun (2008, p.1) a história mais conhecida de Mulan diz o seguinte:

She is a fearless Chinese heroine who disguises herself as a male warrior and goes off to battle in her father's stead. She fights valiantly for twelve years without her true sex being discovered by her fellow soldiers. At the end of the war, the ruler wants to reward her for her excellent performance, but she refuses and returns home as soon as possible. She is a symbol of filial piety, a role model of female heroism. This is the most well-known story of Mulan³

A história narrada acima retrata a versão mais famosa da mesma e refere-se também àquela adaptada pela animação da Disney. Contudo, é preciso lembrar que de acordo com Sun (2008) não se tem certeza sobre a origem do poema e nem mesmo o período de sua publicação, existindo divergências sobre o mesmo. Segundo Sun (2008) alguns pesquisadores atribuem o período de 386 a 534 d.C. e outros os séculos de 618 – 906 d.C. Além disso, Sun (2008) também nos diz que além da história aqui descrita, existem pelo menos mais quatro versões sobre a personagem Mulan.

Mulan, então, é um poema chinês escrito há quase 2000 anos sobre uma personagem que, muito provavelmente, não existiu, ou seja, um sujeito fictício e é baseado nessa história que a animação da Disney constrói sua narrativa. Mas, afinal, do que trata a animação “Mulan”?

De maneira similar ao poema o filme animado da Disney também narra a história de uma mulher que se disfarça de homem e toma o lugar de seu pai para ir lutar na guerra.

³ Ela é uma heroína chinesa destemida que se disfarça de um guerreiro masculino e vai para a batalha no lugar de seu pai. Ela luta valentemente por doze anos sem que seu verdadeiro gênero fosse descoberto pelos seus companheiros soldados. No final da guerra, o comandante quer recompensá-la por seu excelente desempenho, mas ela recusa e retorna para sua casa o mais rápido possível. Ela é um símbolo de piedade filial, um modelo exemplar de heroísmo feminino. Essa é a história mais conhecida de Mulan. (Tradução nossa)

Assim como no poema ela também é recompensada ao fim da guerra e retorna para a sua casa e família, tornando-se uma heroína para a China.

Ao espectador desavisado o filme pode parecer uma tentativa de “retrato” fiel do poema e, talvez, tente representar um pouco da China do período no qual se crê que o poema foi publicado. No entanto, penso que a animação, muito aquém de discorrer sobre a história da China tem uma preocupação muito maior em discutir alguns problemas da sociedade ocidental, na qual o filme encontra-se inserido.

Dessa forma, não podemos perceber animação de Mulan enquanto uma obra para se discutir a História da China, até porque se trata de um filme produzido nos Estados Unidos nos anos 1990 e voltado para o público infantil, mas podemos utilizá-la para discutir questões postas em pauta pela animação e percebidas na sociedade da época, no caso posto, as relações de gênero, bem como a construção da identidade de Mulan.

Relações de gênero e identidade em Mulan

Por ser uma obra produzida durante os anos 1990 percebem-se ao decorrer do filme da Disney constantes questionamentos sobre os papéis previamente determinados a homens e mulheres, ocorrendo principalmente durante as músicas cantadas e encenadas pelos personagens.

Primeiramente utilizamos a perspectiva de Bourdieu (2002) para compreender como ocorre a divisão dos sexos na sociedade. Para o autor

A divisão entre os sexos parece estar na “ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BORDIEU, 2002, p.15).

Pode-se dizer, então, que na sociedade temos a naturalização de papéis sociais para ambos os sexos, sendo que estes são os responsáveis pela regulação da sociedade. É nessa perspectiva que o filme de Mulan encontra-se inserido e é justamente esta divisão que o mesmo questiona ao decorrer de sua narrativa e também produz a crise e construção da identidade de Mulan, visto que a não aceitação da naturalização destes papéis sociais ocorre a partir da personagem.

Sendo assim, o primeiro ponto que podemos perceber como estes papéis são estabelecidos na sociedade no filme animado é no início da obra quando Mulan, juntamente a outras mulheres, está se preparando e indo para a casamenteira, ou seja, para aprender como ser uma boa esposa. Observemos o trecho da música a seguir:

Este caso é muito raro,
Mas jeito sempre tem.
Um banho perfumado
E vai ficar bem.

E então vai estar

Pronta para encontrar seu par.
Uma noiva mais que exemplar
traz mais honra a todas nós.

Verá só
Virá um
Bom rapaz que não tem vício algum.
Tendo sorte,
Não é incomum,
Traz mais honra a todas nós.

A moça vai trazer a grande honra ao seu lar,
Achando um bom par,
Com ele se casar.

Mas terá que ser bem calma,
Obediente,
E ter vigor.
Com bons modos e com muito ardor,
Traz mais honra a todas nós.

[...]

Mas não vá fracassar,
Com a sorte um dia vai achar,
E irá sempre junto a ele estar.
Traga honra a todas nós.

[...]

{Mulan}
Ancestrais, ouçam bem,
Eu vos peço proteção também
Pra que encontre logo um alguém
E ao meu pai eu vou honrar.

Assustadas em fileira,
Vamos à casamenteira.
Ancestrais, cuidem bem
Destas pérolas que aqui vem,
Prontas para aprender também
Como honrar a todos nós.

No segmento destacado a música segue a preparação de Mulan para encontrar a casamenteira e, conseqüentemente, torna-se apta a ser uma boa esposa. Primeiramente, podemos perceber o papel estabelecido à mulher, a de uma boa esposa e, as características que a mesma deveria ter, sendo obediente, com vigor, bons modos e muito ardor. A inserção da mulher neste papel traria honra para toda a sociedade, ou seja, isso nada mais é que a naturalização da função pré-estabelecida à mulher pela sociedade.

É dentro deste contexto que encontramos Mulan e percebemos sua preocupação em se tornar uma boa esposa, isto é, de assumir o papel pré-determinado pela sociedade a ela,

como visto no momento da música em que ela pede para encontrar logo um alguém, um homem, e a importância disso para honrar a sua família, bem como a sociedade. Tem-se início a crise de identidade de Mulan. Lembrando que segundo Hall (2005, p.39)

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta de inteireza* que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*.

A identidade, então, é um processo que está em constante transformação, não dependendo apenas de nós, mas também da maneira que pensamos ser vistos pela sociedade. No caso de Mulan a própria música ao começar já discute sobre a identidade da personagem ao apontá-la enquanto um caso raro, mas que após um banho perfumado, ou melhor, depois que bem trabalhada poderia se tornar uma boa esposa. Mulan, obviamente, não se encaixa nos padrões estabelecidos para a mulher e isso se torna evidente ao finalmente encontrar-se com a casamenteira e passar por sua avaliação.

O resultado era óbvio: o fracasso. Mulan falha nos aspectos considerados essenciais para uma boa esposa e retorna ao seu lar com o estigma social de que jamais encontrará um marido, fracassando no cumprimento de seu papel perante a sociedade e chegando ao ápice de sua crise identitária, questionando-se quem realmente ela é. Observemos a música seguinte cantada pela personagem e que simboliza bem esse momento:

Olhe bem
A perfeita esposa
Jamais vou ser
Ou perfeita filha
Eu talvez
Tenha que me transformar

Vejo que
Sendo só eu mesma
Não vou poder
Ver a paz reinar
No meu lar

Quem é que está aqui
Junto a mim
Em meu ser
É a minha imagem
Eu não sei dizer

Como vou desvendar
Quem sou eu
Vou tentar
Quando a imagem
De quem sou
Vai se revelar

Na canção destacada pode-se perceber justamente essa crise vivida pela personagem. É a internalização de que jamais conseguirá assumir a identidade de uma boa esposa, conforme exigido pela sociedade e tampouco se identifica enquanto uma boa filha. Mulan questiona-se quem ela é e que, talvez, precise mudar para adequar-se não apenas a sua família, mas também ao papel exigido a ela pela sociedade, sua função enquanto esposa.

Ao mesmo tempo em que o filme aborda o lugar estabelecido a mulher na sociedade, inicia-se seu questionamento com a crise de identidade de Mulan. Logo após seu conflito interno seu pai é convocado para a guerra mais uma vez. Mulan, ao ver a convocação do pai, coloca-se contrária a mesma, indagando o oficial responsável por esta e lembrando-o que seu pai já se encontra velho e doente, não podendo combater na guerra novamente.

Ao questionar a ordem do militar Mulan é lembrada de sua posição social enquanto mulher, não devendo falar na presença de homens. Seu próprio pai aponta seu comportamento enquanto algo desonroso, que o mesmo conhece o seu lugar e que está na hora de Mulan conhecer o dela.

Temendo pela vida de seu pai Mulan toma uma decisão que seria essencial para a construção de sua identidade e que coloca em xeque os papéis delegados ao universo masculino e feminino. Mulan corta seu cabelo, símbolo de sua feminilidade, furta a armadura de seu pai e parte rumo à guerra, assumindo sua identidade masculina, Ping.

Ao chegar ao acampamento de guerra Mulan precisa se portar como homem para evitar ser descoberta e é nesse momento que há mais uma canção, dessa vez voltada para a identidade masculina. Analisemos o trecho a seguir:

Vamos a batalha
Guerrear, vencer
Derrotar os hunos
É o que vai valer

Vocês não são o que eu pedi
São frouxos e sem jeito algum
Vou mudar, melhorar
Um por um

Calmo como a brisa
Chamas no olhar
Uma vez centrado
Você vai ganhar
São soldados sem qualquer valor
Tolos e sem jeito algum
Mas não vou desistir de nenhum

Alguns quilinhos vou perder
Diga a todos que eu já vou
Não devia ter deixado de treinar
Não deixa ele te bater
Espero que não saibam quem sou
Eu queria mesmo é saber nadar!

Homem ser!
Seremos rápidos como um rio
Homem ser!
Com força igual a de um tufão
Homem ser!
Na alma sempre uma chama acesa
Que a luz do luar nos traga inspiração

O inimigo avança
Quer nos derrotar
Disciplina e ordem
Vão nos ajudar
Mas se não estão em condições de se armar e combater
Como vão guerrear e vencer?
Homem ser!
Seremos rápidos como um rio
Homem ser!
Com força igual a de um tufão
Homem ser!
Na alma sempre uma chama acesa
Que a luz do luar nos traga inspiração

Este trecho do filme retrata a transformação dos convocados para a guerra em homens. É a aceitação e identificação com os valores estabelecidos pela sociedade para serem considerados enquanto homens. À medida que a música é cantada vemos a mudança dos soldados, partindo de um momento em que nada sabiam fazer, até outro no qual se tornam capazes de realizar tudo o que era esperado a um bom soldado, isto é, a um homem.

Dessa forma, segundo Bourdieu (2002, p.18)

A diferença *biológica* entre os *sexos*, isto é, entre o corpo masculino e o feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho.

Nesse sentido, o treinamento para a guerra seria o ápice dessa distinção biológica, buscando naturalizar o papel que deveria ser exercido a mulher e ao homem dentro da sociedade. E como Mulan encaixa-se aqui? Mulan, apesar de ser uma mulher e fracassando no que era exigido aos soldados no começo, ao término do treinamento torna-se melhor do que os próprios homens, sendo capaz de efetuar tudo o que era requisitado aos mesmos.

Questiona-se, então, o que é ser homem? Será que realmente existem funções naturais ao masculino e feminino determinados pelas distinções biológicas? Este ponto da animação da Disney é crucial para indagar sobre isso, a partir do momento que coloca uma mulher sendo não apenas capaz, mas melhor em tudo aquilo que o homem deveria realizar. Fica claro que os papéis do masculino e feminino não são naturais, mas sim uma construção social.

Mulan, nesse ponto, assume de fato uma identidade masculinizada, marcha à guerra com seus companheiros e, durante a batalha, é ferida, terminando por ser desmascarada ao término da mesma. Nesse momento a personagem é acusada de traição, mas tem a vida

poupada por seu comandante por conta de uma dívida que o mesmo teria com seu alter-ego masculino, Ping.

Após descobrirem que na realidade Mulan era uma mulher, seus companheiros partem rumo à cidade imperial para receberem as glórias pela vitória na guerra. Mulan, ao ficar para trás, percebe que alguns dos Hunos permaneceram vivos e escuta seu plano de vingança contra o imperador e a China.

Ao tentar avisar seu comandante e seus companheiros na cidade imperial sobre a situação novamente Mulan, em um mundo dominado pelos homens, escuta que o seu lugar não era aquele, ou seja, ali ela não tem voz. Mulan questiona, então, qual a diferença entre ela e Ping, seu alter-ego masculino. Por que seu comandante confiava em Ping, mas não poderia confiar nela?

O questionamento de Mulan nesse momento é muito mais profundo e vai além da confiança. Sua indagação nos traz à tona as relações estabelecidas entre o masculino e o feminino. Por que ouviriam Ping, mas não Mulan? Justamente por Ping “ser homem”.

Não apenas seu comandante, mas nenhum outro homem escuta Mulan, culminando no eventual ataque dos Hunos e sequestro do imperador chinês. Nesse momento, quando nenhum homem consegue resolver a situação, Mulan, enquanto mulher, intervém, salvando o imperador e eliminando a ameaça dos Hunos.

Considerações Finais

Aqui, talvez, possamos nos perguntar o motivo dessa discussão em uma animação infantil. Sobre isso, Pinsky (2008) aponta sobre as continuidades de alguns destes papéis questionados em Mulan, como a vinculação do papel de boa esposa a mulher e a necessidade de encontrar um marido, e que ainda permeiam a sociedade em que vivemos, ressaltando, porém, que as rupturas existem e que não podemos considerá-las apenas enquanto fruto do tempo e da transformação das ideias, mas também como resultado da luta de diversas pessoas que viveram em momentos como os anos 1960 e que tiveram a coragem de ir contra os valores da época e de lutar por transformações sociais.

Dessa forma, muito provavelmente, os questionamentos presentes no filme são resultados dessa luta por mudanças sociais que ocorrem no decorrer do século XX e de sua influência perante a sociedade ocidental, estendendo-se às produções audiovisuais.

Mulan, que outrora não se identificava com os papéis atribuídos a mulher, levando a sua crise de identidade, após assumir o lugar de seu pai e, conseqüentemente, do homem, constrói uma nova identidade. Ela não se torna um homem, mas percebe que ser mulher está muito aquém daquilo que a sociedade determinava a ela. Sua identidade enquanto mulher não mais se atrela a figura da esposa, mas sim a de uma mulher forte, capaz de guiar seu próprio destino e, ao fim do filme, salvar a China.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____ (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 2011. p. 7-38.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011. 384p

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2005.

MULAN. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Intérpretes: Ming-Na, Eddie Murphy, B.D. Wong, Miguel Ferrer, Harvey Fierstein, George Takei, Pat Morita e outros. Roteiro: Robert D. San Souci, Rita Hsiao, Chris Sanders, Philip LaZebnik, Raymond Singer e Eugenia Bostwick-Singer. Música: Jerry Goldsmith (Trilha Sonora), Matthew Wilder e David Zippel (Canções). Estados Unidos da América: Walt Disney Animation Studios, c1998. 1DVD (90 min), widescreen, color.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235 – 290.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (Coord.). **História das mulheres no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 607 – 637.

SUN, Xiaosu. **Mulan on Page and Stage: Stories of Mulan in Late Imperial China**. 2008. (Dissertação de Mestrado) – University of Pittsburgh. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008.

A MULHER EM *ORGULHO E PRECONCEITO*, REPRESSÃO X EMPODERAMENTO: UMA PERSPECTIVA *FEMINISTA* DE JANE AUSTEN

Maria do Carmo Balbino GALENO¹ (UEMA)

Aldecina Costa SOUSA² (UEMA)

RESUMO

A luta pelos direitos da mulher vem ganhando espaço nas sociedades ocidentais, e pode-se dizer que ela se inicia nos inícios do século XVIII, quando a Europa vivencia o Iluminismo, a Revolução Francesa e o Feminismo, este último sendo um romper as cadeias patriarcais em busca pela emancipação feminina. Nesse mesmo período vive, na Inglaterra, a proeminente escritora Jane Austen que, com suas obras de literatura cotidiana, especialmente *Orgulho e Preconceito*, denuncia tudo aquilo que a sociedade tem sobreposto na vida das mulheres. Observando isso, este artigo objetiva analisar, sob a perspectiva *feminista* de Austen em sua obra acima citada, sustentado teoricamente por Rocha, Beauvoir, Woolf, Bourdieu e Azeredo dentre outros(as) estudiosos(as), os muitos tipos de opressão que a mulher tem sofrido e o anúncio da liberdade e empoderamento feminino na sociedade e na família, mostrando que tudo é questão de construção sociocultural e, como tal, pode ser desconstruída e reconstruída sob uma nova perspectiva. A partir de um apanhado histórico, filosófico, sociológico e literário na análise de *Orgulho e Preconceito*, observa-se como a mulher tem rompido bravamente as cadeias patriarcais, como tem conseguido galgar postos nunca antes imaginados, porém, essa liberdade adquirida não é integral, pois, na atualidade ainda há sequelas de dominação masculina que precisam ser sanadas.

Palavras-chave: Sociedade. Feminismo. Orgulho e Preconceito.

ABSTRACT

The fight for women's rights has been increasing in Western societies, and can say that it starts at the beginning of the eighteenth century, when Europe experiences the Enlightenment, the French Revolution and Feminism, the latter being one break the patriarchal chains looking for female emancipation. In the same period lives in England, a prominent writer Jane Austen, with his works of literature everyday, especially *Pride and Prejudice*, denounces all that society has superimposed on women's lives. Noting this, this article aims to analyze, from a *feminist* perspective Austen in his aforementioned work, supported in theory by Rocha, Beauvoir, Woolf, Bourdieu and Azeredo among others scholars, the many kinds of oppression that women has suffered and the announcement of freedom and women's empowerment in society and family, showing that everything is a matter of social and cultural construction and, as such, can be deconstructed and rebuilt in a new light. From an overview historical, philosophical, sociological and literary in the analysis of *Pride and Prejudice*, is observed as the woman has bravely broken the patriarchal chains, as has managed to climb positions never before imagined, however, that gained freedom is not full, therefore, today there are still male-dominated consequences that need to be remedied.

Keywords: Society. Feminism. Pride and Prejudice.

Introdução

Para compreender *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen e perceber que não se trata de um simples romance amoroso é necessário adentrar em seu contexto histórico, social, político, religioso e cultural. Austen critica as convenções e os estereótipos sociais em uma

época em que a mulher era educada para ser esposa e mãe, submissa ao pai e, posteriormente, ao marido.

Sabendo que Austen denunciou a sociedade machista em que viveu, levanta-se a hipótese que ela foi feminista, mulher à frente de seu tempo, que escrevendo uma literatura do cotidiano, denunciou a posição inferior da mulher na sociedade, com seu olhar crítico, irônico e sua própria experiência como mulher, escritora e solteira em uma sociedade patriarcal, onde a literatura não era coisa de mulher.

Simone de Beauvoir, filósofa e militante feminista, defende a ideia de mulher-sujeito. A mulher precisa se tornar, a cada dia, sujeito de sua história e jamais se contentar com a condição de objeto. Beauvoir fala isso no século XX e Austen traz a questão à tona, um século antes, com suas heroínas, principalmente Elizabeth Bennet. Austen foi feminista mesmo antes deste vocábulo existir, pois defendeu os direitos da mulher em relação e em par de igualdade com o homem.

O Feminismo à luz do Iluminismo

Após um longo processo histórico de dominação masculina, a mulher começa a emancipar-se na era da ciência, da industrialização, da razão. Kant, orientará em seu ensaio filosófico intitulado: O que é o Esclarecimento: “*Sapere aude!* (Ouse saber!). Tenha a coragem de te servir de teu próprio entendimento.” (KANT, 1783, p. 1). Essa forma de compreensão iluminista, culminará na Revolução Francesa e Industrial e trará novas perspectivas de vida para a mulher.

Simone de Beauvoir (2009), defende que a mulher para ser livre precisa de independência financeira, precisa de um trabalho de onde possa se sustentar; isso não é o suficiente, mas já um começo. Para Beauvoir:

Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixe de ser um parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona [...] este mundo que sempre pertenceu aos homens, conserva a forma que eles lhe imprimiram. (BEAUVOIR, 2009, p. 879):

A Revolução Francesa (1789-1799) reivindicou direitos iguais para todos os cidadãos, foi uma luta da classe operária contra os desmandos da elite. Segundo Schwanitz (2009, p. 352), “Após a *Declaração dos direitos do homem*, foi lançada a *Declaração dos direitos da mulher* por Olympe de Gouges”, pseudônimo de Marie Gouze (1748-1793).” Ela percebeu que, ao ser declarado os direitos humanos, as mulheres não estavam incluídas e resolveu escrever a favor dos direitos da mulher, tais como o voto e admissão em cargos públicos, mas foi vista como subversiva e guilhotinada no país que declarava os direitos humanos de Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Para Schwanitz (2009), enquanto a primeira heroína do Feminismo, Olympe de Gouges, na França, exigiu o direito da mulher na participação política e ao voto, Mary Wollstonecraft, na Inglaterra, escreveu, em 1792, uma carta intitulada *A Vindication of the Rights of Women* (Uma Reivindicação dos Direitos das Mulheres – tradução nossa), na qual reclamava o direito da mulher aos estudos, o acesso à educação em par de igualdade com o

homem e também o direito de ser sujeito de seu corpo. Tal reivindicação, segundo Schwanitz:

[...] exigia, sobretudo o direito das mulheres a uma formação adequada. Escandalizou toda a Europa quando salientou o direito da mulher à satisfação sexual durante o coito. Queixava-se de que os homens reduziam o papel da mulher ao de objeto sexual, dona de casa e mãe. (SCHWANITZ 2009, p.352)

Mulher corajosa, pois, no final do século XVIII, levantar a voz, escrever e fazer circular tais escritos, reivindicando essa transformação, foi algo totalmente fora do padrão social estabelecido e foi digno de escândalo. Mary Wollstonecraft foi, nas palavras de Rocha (2009, p. 126): “Sempre independente, sustentou-se a si mesma, sem precisar da família ou do esposo.” Por ser independente e ver as outras mulheres condenadas à dependência dos pais e dos maridos, solidarizou-se, tornando-se, assim, uma das preceptoras ideológicas do movimento feminista. Segundo Camargo: “O feminismo é no sentido mais original da palavra - o direito das mulheres serem consideradas seres humanos como qualquer homem.” (CAMARGO, 2011, p. 04).

Orgulho e Preconceito de Austen e O Segundo Sexo de Beauvoir: convergências feministas

Segundo Rocha (2009), Simone de Beauvoir (1908-1986), filósofa e feminista francesa, foi uma mulher à frente de seu tempo. De família aristocrata, sua infância foi marcada pelo Cristianismo. Formada em Matemática e Letras, inicia o curso de Filosofia na Universidade de Sorbone, onde conhece Jean-Paul Sartre, também estudante. Os dois tornam-se professores universitários, existencialistas e humanistas. Simone de Beauvoir, assume-se feminista, teoriza, milita e consolida esse movimento. Aproximadamente, um século e meio a separa de suas precursoras, mas as ideias de liberdade, fraternidade e igualdade entre mulher e homem estão latentes. Com a publicação, em 1949, de sua mais famosa obra intitulada *O Segundo Sexo*, um marco do Feminismo, suscitou nas mulheres o gosto pela luta e defesa de seus direitos.

Para ela: “A mulher é um existente a quem se pede que se faça objeto.” (BEAUVOIR, 2009, p. 523). A mulher, assim como o homem, é um existente, um sujeito, um ser pensante, mas lhe foi negado o direito de satisfazer seus anseios e aspirações. Dessa forma, ao longo da história, a mulher foi dominada pelas forças da religião e do Estado e transformada em objeto na família e na sociedade. Ao tecer tais reflexões, Beauvoir se torna referência mundial sobre o feminismo. Para Beauvoir: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher [...] é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam o feminino.” (BEAUVOIR, 2009, p. 361). De acordo com esse pensamento, a mulher ao longo da sua vida e história social, se torna mulher.

Pierre Bourdieu, nessa mesma linha de concepção, defende que tudo é uma questão de construção social: “aquilo que na história, aparece como eterno não é mais do que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a

Família, a Igreja, a Escola.” (BOURDIEU, 2014, p. 08). Como construção social, essas instituições agiram e ainda agem no inconsciente coletivo das sociedades.

Essas instituições, interligadas ao longo da história, foram e ainda são mantenedoras de uma cultura machista que, aos poucos, vai se modificando com as vanguardas femininas. Para Rocha: “A entrada no mercado de trabalho, o acesso à formação universitária e a liberação sexual impulsionaram a mulher a lutar em defesa dos seus direitos, [...] antes reservado quase exclusivamente aos homens.” (ROCHA, 2009, p. 182). Mesmo assim, as mulheres precisam lutar para conseguirem um patamar na sociedade que o homem já tem ao nascer. Essa questão é bastante retratada na literatura do início do século XIX. A esse respeito, afirma Beauvoir:

Uma literatura de reivindicação pode engendrar obras fortes e sinceras [...] como Virgínia Woolf o observa, Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot tiveram que despender negativamente tanta energia, para libertar-se das pressões exteriores, que chegam algo ofegantes a esse ponto de onde partem os escritores masculinos de grande envergadura [...]. Hoje, as mulheres já têm menos dificuldades em se afirmar; mas não superaram ainda inteiramente a especificação milenar que as confirma em sua feminilidade. (BEAUVOIR, 2009, p. 910)

Se ainda hoje a mulher encontra empecilhos para realizar seus sonhos de liberdade e igualdade, imaginemos as mulheres no início do século XIX, na Inglaterra pré-vitoriana, momento em que viveu Jane Austen (Steventon, 16/12/1775 – Winchester 18/07/1817). Seus biógrafos afirmam que seu pai, George Austen, sendo clérigo e tutor de meninos, possuía em sua casa uma biblioteca. E a filha mais nova sempre gostou e usufruiu do acervo, o que fez dela uma ávida leitora e excelente escritora. Para Reef:

O reverendo George Austen era um professor ‘de conhecimento profundo’ e um homem que ‘possuía um gosto dos mais sofisticados’, escreveu um de seus filhos. O reverendo lia para seus filhos, e, quando estes já podiam ler sozinhos, deixava que escolhessem livremente entre as centenas de livros disponíveis nas estantes de seu escritório. (REEF, 2014, p. 29-30)

Nas palavras de Reef a escritora se expressava de forma única para falar sobre seu trabalho: “Reunir personagens e assistir a como se misturavam tornou-se ‘o prazer da minha vida’. Três ou quatro famílias em uma aldeia é tudo de que preciso para trabalhar.” (REEF, 2014, p. 25) Austen formou-se em um excelente ambiente literário; chamou a atenção de seus conterrâneos sobre o enquadramento de suas jovens que, pela força da história e da cultura, deviam se casar obedecendo às convenções sociais. Em *Orgulho e Preconceito* lançado em 1813, a autora questionou estereótipos sociais femininos dando voz à sua heroína, quebrando o paradigma de mulher submissa, criando Elizabeth Bennet, uma jovem mulher à frente do seu tempo, que resiste a todas as formas simbólicas de dominação patriarcal.

Quando Jane Austen criou Elizabeth Bennet tinha a autora a idade de vinte anos, mas só pode vê-la publicada dezessete anos mais tarde, tendo na ocasião, a idade de trinta e sete anos. E, quando recebeu alguns exemplares em suas mãos, escreveu para sua irmã

Cassandra: “Quero lhe contar que trouxe minha filha querida de Londres [...]. Devo confessar que a considero a criatura mais encantadora já publicada.” (AUSTEN apud DERESIEWICZ, 2011, p. 62).

Austen tem um senso de humor e uma ironia fora do comum que se tornam marcas indelévels de seu estilo de escrita. Para Deresiewicz, identificando a criadora com a criatura: “Seu senso de humor podia ser cruel, mas o coração era generoso, e ela dotou Elizabeth do mesmo equilíbrio entre presença de espírito e cordialidade.” (DERESIEWICZ, 2011, p. 62). Austen consegue fazer com que o leitor se identifique com a heroína Elizabeth colocando-a em evidência em relação aos demais membros da família Bennet. Elizabeth é um ícone literário de vontade própria, não submissão às normas estabelecidas na sociedade, de empoderamento.

Virgínia Woolf (1928) em *Um Teto Todo Seu*, reflete sobre a necessidade da mulher ter, para seu trabalho, um lugar só para ela. Austen se supera e faz um grande trabalho sem as condições necessárias, conforme afirma seu sobrinho: “Ela não tinha um aposento separado onde pudesse se refugiar, e a maior parte do trabalho deve ter sido feita na sala de estar principal, sujeita a todos os tipos de interrupções casuais.” (AUSTEN-LEIGH, 2014, p. 106).

Austen se situa fora dos padrões sociais de sua época, padrões que ganhariam mais força na Era Vitoriana, a saber, o recato e a submissão da mulher na sociedade e no matrimônio. Segundo Azeredo: “Austen escolheu em todos os seus romances dar voz à protagonistas mulheres, as quais, por sua vez, têm a oportunidade de questionar supostas verdades representadas quase que unilateralmente na história literária.” (AZEREDO, 2013, p. 28):

Nessa obra, a escritora apresenta o panorama da condição feminina na sociedade inglesa da virada do século XVIII ao XIX; mostra várias mulheres pertencentes a algumas famílias, sendo a principal delas, a família Bennet, formada pela mãe, o pai e cinco filhas. Cada filha tem um perfil próprio e retrata bem as moças da sociedade: Jane, a mais velha, é recatada e romântica; Elizabeth, a segunda, é independente, rebelde e costuma rir de tudo, pois, para ela, a vida precisa de leveza; as três mais jovens: Mary é dada aos livros e é introspectiva; Kitty e Lídia são as duas mais desajuizadas e só pensam em paquerar com os oficiais da marinha.

O assunto maior da obra de Austen é o casamento, mas pode-se perceber que a autora não estava preocupada com esse tipo de contrato social e religioso, ela vai além. Jane Austen, sendo única e digna de um grande respeito por parte da crítica e do público, é para Anthony Burgess: “A primeira mulher que se tornou romancista importante, está acima dos movimentos clássico e romântico; e em um certo sentido preenche a lacuna entre os séculos XVIII e XIX, [...] ela é única.” (BURGESS, 2005, p. 209): Para ele, a escritora era minuciosa ao escrever o cotidiano das personagens; se interessava pelo comportamento delas e investigava a fundo suas aspirações e, com senso de humor e ironia, criticava a sociedade da qual fazia parte e, por isso, se torna uma escritora muito próxima dos tempos pós-modernos. Outro pesquisador da literatura inglesa, Meireles da Silva, afirma:

Austen era capaz de utilizar um estilo refinado e meticuloso para explorar um tema universal: o lugar do ser humano dentro da família e da sociedade...

descrevendo a solidão e a repressão das jovens mulheres forçadas ao silêncio e oprimidas pelos códigos morais prescritos pela sociedade. (SILVA, 2006, p. 213)

Austen, transcende o esperado pela sociedade e, coloca sua heroína em par de igualdade com o herói. Lizzy luta por seus direitos: o poder de dizer não quando lhe foi ensinado a ser submissa. O herói, Darcy, aprende a amá-la e conquista-a através de demonstrações de amor verdadeiro, consciente de que, para ela, status social e riqueza não são suficientes. No início, ele a despreza, pois é inferior à classe social da qual ele faz parte; aos poucos, vão se conhecendo, descobrindo o valor que cada um possui e se querendo bem cada vez mais.

Pelo fato de Elizabeth Bennet ter coragem de, contra os bons modos e regras de etiquetas, ir a pé visitar sua irmã, a uma distância de cinco quilômetros, que separavam Longbourn de Netherfield Park, sua mãe lhe chama a atenção: “Como você pode ser tão tola [...] para pensar em tal coisa, com toda essa sujeira! Você não estará apropriada para ser vista quando chegar lá.” (AUSTEN, 2010, p. 22); mas, para a jovem Lizzy, a questão da aparência não tinha importância. O que estava em questão era saber notícias da irmã ao que ela responde à mãe: “Estarei bem apropriada para ver Jane – que é tudo o que eu quero.” (AUSTEN, op. cit.). Essa postura não é malcriação e sim a demonstração de alguém segura de si, que não se importa com a aparência, com aquilo que se espera de uma mulher.

As primeiras feministas, já na Revolução Francesa, lutaram por Igualdade, Liberdade e Fraternidade entre homens e mulheres, lutaram por direitos iguais e Elizabeth luta por direitos iguais, jamais se rebaixando à condição de objeto, àquilo que era esperado dela. Quando ela chega à casa do Sr. Bingley, em busca de sua irmã, que está doente, não se intimida em entrar suja e meio descabelada, pois foi a pé e a estrada estava enlameada:

Que ela tivesse caminhado cinco quilômetros tão cedo, em tal clima desfavorável e sozinha, era quase inacreditável para a Sra. Hurst e para a Srta. Bingley; e Elizabeth estava convencida de que elas lhe desprezaram por isso. (AUSTEN, 2010, p. 23).

Mais tarde, as duas irmãs do Sr. Bingley, dirão a respeito de Elizabeth: “Parece mostrar um tipo abominável de presumida independência.” (AUSTEN, 2010, p. 25). As duas jovens ricas não compreendiam a liberdade de Elizabeth, pois foram criadas para sustentar o machismo predominante na sociedade, na qual a mulher deveria saber se portar como era esperado.

A sociedade dita as regras de como a mulher e o homem devem se vestir. Enquanto o homem é simples nos seus trajes, transcendente, a mulher deve ser erótica, imanente, objeto sexual. Para Beauvoir:

As roupas do homem, como seu corpo, devem indicar sua transcendência e não deter o olhar [...] ao contrário, a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico. O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como um indivíduo autônomo, mas ao contrário privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos. (BEAUVOIR, 2009, p. 700):

Quando a heroína é pedida em casamento pelo Sr. Collins, primo de seu pai, que veio à procura de uma esposa, assim, Austen o descreve: “O Sr. Collins não era um homem sensível e a deficiência de sua natureza pouco fora compensada pela educação ou pela sociedade.” (AUSTEN, 2010, p. 46). Dessa forma, a autora descreve esse personagem, do qual todos querem distância, pois ele traz razões para estar tão interessado no matrimônio:

Minhas razões para casar são: primeiro que acho apropriado para qualquer clérigo em boas circunstâncias (como eu) para afirmar o exemplo do Matrimônio em sua paróquia; em segundo lugar, estou convencido de que isso em muito elevará a minha felicidade. (AUSTEN, 2010, p. 67)

Não somente Collins tem razões para querer casar, mas a própria sociedade prega isso como sendo algo certo para garantir o futuro. A família, representada pela mãe, a Sra. Bennet, quer ver suas filhas bem, financeiramente, mesmo que para isso tenham que sacrificar seus sentimentos, é a lei da sobrevivência. Nessa perspectiva, afirma Beauvoir:

Assim para ambos os cônjuges, o casamento é a um tempo um encargo e um benefício, mas não há simetria nas situações; para as jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos. Eis por que as mães sempre procuraram tão avidamente casá-las. Na burguesia do século XIX mal as consultavam. Eram oferecidas aos pretendentes eventuais “entrevistas” combinadas de antemão. (BEAUVOIR, 2009, p. 349):

Mas Elizabeth é sujeito de sua história, não se contenta com o que sua mãe e seu pretendente querem para ela, não se rebaixa à condição de objeto e, protesta com firmeza: “Agradeço-lhe pela honra que me fez com suas propostas, mas aceitá-las é completamente impossível. Meus sentimentos me proíbem em todos os aspectos. Posso eu ser mais clara?” (AUSTEN, 2010, p. 68). Mr. Collins sendo primo de seu pai, herdaria a propriedade da família, era um bom partido, no sentido de não deixá-la desamparada financeiramente, porém era um tolo e esnobe pároco. A reação de Lizzy foi sem fundamento, na imaginação dele, pois esse casamento seria a salvação da moça de uma vida de incertezas para uma realidade em que ela gozaria de prestígio social, pois “o casamento é seu ganha pão e a única justificativa social de sua existência.” (BEAUVOIR, 2009, p. 549).

Há também, no romance, uma amiga íntima de Elizabeth, Charlotte Lucas, que é um exemplo típico da mulher submissa, pois o Sr. Collins depois de haver recebido o “não” da protagonista, logo foi ao encontro dessa outra moça, que não recusou seu pedido de casamento. Charlotte, após ter aceitado o pedido de casamento feito pelo reverendo Collins, informa sua decisão a Elizabeth que não acredita na loucura da amiga. Para convencê-la Charlotte lhe diz:

Não sou romântica, você sabe, nunca fui. Peço apenas um lar confortável; considerando o caráter do Sr. Collins, seus conhecimentos, sua posição na vida, estou convencida de que minha oportunidade de ser feliz com ele é tão clara quanto às pessoas podem se gabar ao adentrar no estado marital. (AUSTEN, 2010, p. 78)

Enquanto Lizzy se sobressai na questão da liberdade, Charlotte cede à submissão; é um típico exemplo de mulher dependente: ela sai da tutela dos pais e se anula ao casar com Collins. Assim, Charlotte é exemplo de mulher-objeto, o oposto de sua amiga Elizabeth, que é a representação máxima de mulher-sujeito.

Na continuação do romance, Lizzy novamente é pedida em casamento, dessa vez pelo Sr. Darcy, porém, suas maneiras são tão arrogantes que já haviam despertado o desprezo dela que, com firmeza, lhe responde: “[...] sua arrogância, sua presunção e seu desprezo egoísta pelos sentimentos dos outros foram tais a ponto de formar a base da desaprovação sobre a qual os eventos seguintes construíram um desprazer irremovível.” (AUSTEN, 2010, p. 119).

Darcy ao se declarar: “[...] falava bem; mas havia sentimentos além daqueles do coração, a ser detalhados; e ele não foi mais eloquente no assunto da ternura do que no do orgulho. Seu conhecimento que ela era inferior.” (AUSTEN, 2010, p. 117). A esse respeito diz a pesquisadora Azeredo:

Um pedido de casamento todo permeado por concessões: **apesar** da inferioridade social de Lizzy, **apesar** da vulgaridade de sua família, **apesar** de sua luta contra tal sentimento (seu amor por Lizzy) **apesar** de tudo isso, Darcy ainda quer unir-se a ela. Elizabeth sente-se tão insultada, que nem hesita em dizer-lhe não. (AZEREDO 2003, p. 90):

Aqui, percebe-se uma postura feminista latente em Austen. Ela faz sua heroína impor suas vontades não aceitando os caprichos de um homem. Não se rebaixa e, segundo Azeredo (2013) é nessa sua postura que ela ganha ainda mais o coração dele e, aos poucos, ele vai mudando, melhorando, se desfazendo de seu orgulho.

Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy. Ela, pobre, orgulhosa, consciente de sua dignidade, mesmo a sociedade lhe negando esse direito. Ele, preconceituoso e rico. Os dois precisam crescer e amadurecer cedendo e se impondo, quando necessário. E é isso que encanta: ela não se rebaixa porque é pobre. Isso o deixa fascinado, pois, até então ele só conhecia jovens que o bajulavam, a exemplo de Carolina Bingley e ele buscava algo autêntico e encontra essa firmeza de caráter em Elizabeth. Assim, ele precisa descer do importante patamar da riqueza para conseguir conquistá-la. E ela o compreende e lhe dá chances para que isso aconteça, pois também já o ama, mas não o aceita com seu orgulho, pois também é orgulhosa, é o que ela mesma diz em uma conversa com a família e alguns vizinhos no início de tudo: “[...] poderia facilmente perdoar seu orgulho, se ele não tivesse mortificado o meu.” (AUSTEN, 2010, p. 15). Isso mostra alguém que se valoriza e é ferida em seu juízo de valor.

A partir desse momento, Darcy vai se redimindo, consertando seus erros e, conseqüentemente, conquistando a simpatia de Elizabeth. Aos poucos, ela vai confiando naquilo que ele diz e faz. Somente quando ela reconhece que também errou, sendo injusta em seus julgamentos, sentindo que também o ama, é que diz sim quando ele a pede em casamento, pela segunda vez, com as seguintes palavras:

Se seus sentimentos ainda são o que eram em abril passado, diga-me de uma vez. Minhas afeições e meus desejos estão inalterados, mas uma palavra sua me

silenciará sobre esse assunto para sempre. Elizabeth [...] deu-lhe a entender que seus sentimentos tinham sofrido uma transformação substancial desde o período a que ele aludia, quanto a fazê-la receber com gratidão e prazer aquelas certezas. (AUSTEN, 2010, p. 216).

Elizabeth diz sim ao casamento, ao amor, à vida a dois, não pelas convenções impostas e nem por aquilo que suas famílias e a sociedade esperavam dele como homem e dela como mulher, mas pelos sentimentos que os une, por aquilo que foi conquistado. Depois de encontros e desencontros eles se compreendem, se perdoam e se amam. Para Beauvoir:

Reconhecendo-se mutuamente como sujeito, cada um permanecerá entretanto um outro para o outro [...] para alcançar essa suprema vitória – a liberdade – é, entre outras coisas, necessário que, para além de suas diferenças naturais, homens e mulheres afirmem sem equívoco sua fraternidade. (BEAUVOIR, 2009, p. 935):

Elizabeth Bennet é senhora de si e essa capacidade ela encontrou nas suas experiências, observações e também, através dos conhecimentos adquiridos por meio dos livros, pois é uma leitora assídua. Quando interpelada por Lady de Bourgh sobre a criação e educação dela e de suas irmãs, assim respondeu: “Sempre fomos encorajadas a ler e tivemos todos os mestres que foram necessários.” (AUSTEN, 2010, p. 101). Seu espírito é elevado e ela enfrenta a todos que tentam lhe impor uma forma de pensar diferente, não por petulância, mas por consciência de ser mulher e que precisa lutar para conseguir ter sua vontade respeitada, mesmo que não aceita.

É perceptível, na ficção de Austen, o desejo de emancipação proposto pela mãe do movimento feminista na Inglaterra, Mary Wollstonecraft, que defendia a formação da mulher em par de igualdade com o homem, pois, de acordo com a conservadora Lady de Bourgh é um escândalo Lizzy e suas irmãs não possuírem uma governanta que as direcione naquilo que a mulher deve aprender para serem boas mães de família, prendadas e dedicadas ao futuro esposo, ao lar e aos filhos, deixando-as assim livres para aprender, nos livros e, conseqüentemente, com os mestres escritores, aquilo que elas querem.

Pode-se dizer então que, *Orgulho e Preconceito*, desde seu lançamento até os dias atuais, só tem crescido no conceito dos acadêmicos e pesquisadores, haja vista as variadas traduções editoriais e adaptações para o cinema, por trazer, de forma irônica, o perfil da sociedade inglesa dos inícios do século XIX, perfil esse que não é só daquela época e nem somente daquele país, mas que ainda existe em muitos grupos humanos. Portanto, enquanto houver opressão e subordinação feminina, velada ou escancarada, haverá desejo e luta por liberdade, emancipação e empoderamento.

Considerações finais

Para Beauvoir (2009), a mulher é um existente a quem se pede que se faça objeto. Diante dessa afirmação, as hipóteses levantadas foram que a mulher foi subjugada e

maltratada, desde muito cedo, na história humana, mas a mesma história está repleta de heroínas que não se calaram e foram ícones de luta e resistência.

O auge dessa luta se deu com o movimento Feminista na Revolução Francesa e foi um apelo de liberdade da mulher, junto aos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade que a França pregava para o mundo. A mãe desse movimento foi Mary Wollstonecraft e tais ideais foram seguidos e teorizados pela filósofa existencialista e feminista Simone de Beauvoir.

Tal ideal de liberdade feminina, Jane Austen vai defender de forma sutil e velada e ao, mesmo tempo, irônica e escancarada, com a sua personagem Elizabeth Bennet. Essa heroína é um ícone literário de liberdade feminina. Assim, Austen demonstra em sua literatura a questão feminina, subjugada aos caprichos masculinos, mulheres que se adequam a isso e mulheres que não se deixam dominar.

Em suma, enquanto a mulher não for totalmente emancipada, mesmo depois de muitas lutas empreendidas, *Orgulho e Preconceito* terá sua importância e atemporalidade por denunciar a sociedade patriarcal do início do século XIX, a qual ainda há resquícios, na atualidade, pois parafraseando a grande feminista Beauvoir (2009), nós mulheres devemos ser sujeitos de nossa história, nada nos definindo, nada nos sujeitando, fazendo da liberdade a nossa própria substância, porque acreditamos que, assim como os homens, somos dignas de respeito, honra e liberdade e toda e qualquer forma de dominação deve ser extinguida.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. São Paulo: Editora Landmark, 2010.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Uma memória de Jane Austen**. Vitória/ES: Pedrazul editora, 2014.

AZEREDO, Genilda. **Adaptação e ironia: u** ma Introdução. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2003.

_____. **Para celebrar Jane Austen: diálogos entre literatura e cinema**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2013.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação masculina: A condição feminina e a violência simbólica**. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. 2. ed. Sao Paulo: Editora Ática, 2005.

CAMARGO, Mônica Hermini de. **Versões do feminismo: Virgínia Woolf e a estética feminista**. São Paulo, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/Admin/Downloads/tese.pdf. Acesso em: 28/04/2015.



DERESIEWICZ, William. **Aprendi com Jane Austen** . Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta: O que é o esclarecimento?** Traduzido por Luiz Paulo Rouanet. Disponível em: http://www.uesb.br/eventos/emkant/texto_II.pdf. Acesso em: 18/06/15.

REEF, Catherine. **Jane Austen, uma vida revelada** . Barueri, S. P.: Novo Século Editora, 2014.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

SCHWANITZ, Dietrich. **Cultura geral: tudo o que se deve saber**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SILVA, Alexander Meireles da. **Literatura inglesa para brasileiros** . Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu** . São Paulo: Nova Fronteira S. A., 1928.
Disponível em: <http://brasil.indymedia.org/media/2007/11/402799.pdf>. Acesso em: 01/05/2015.



ENSINANDO A SER MENINA E A SER MENINO: QUESTÕES DE GÊNERO NA INFÂNCIA

Maria Dolores dos Santos Vieira- UFPI
Antonia Regina dos Santos Abreu Alves-UFPI

RESUMO

O trabalho tem o objetivo de discutir a construção das representações sociais do feminino e do masculino na infância através de imagéticas, discursos verbais e experiências das personagens (menina e menino) com suas visões sobre essas identidades estereotipadas e hermeticamente transmitidas como verdades sobre as formas de ser menina ou de ser menino. O estudo foi desenvolvido no Curso de Pedagogia, do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros em Picos - Piauí, no semestre 2015/1. Consideramos nesse artigo a seguinte questão: como são construídas as representações de gênero na infância e que ações pedagógicas podem contribuir para a sua desconstrução? Apoiamo-nos em autoras como Foucault (1993), Louro (1997), Leite(2011), Rossi(2006), Botton (2011), Peixoto-Junior (2005) entre outras/os. Para a consecução da pesquisa valemo-nos da abordagem qualitativa, na perspectiva de estudo exploratório e de pesquisa-ação, com intervenção direta na sala de aula, cenário da investigação (MINAYO, 2012; GIL, 2007). Durante as atividades interventivas foi possível identificar como as cursistas e o cursista (17 sujeitos) construíram na infância as suas identidades de gênero e como na idade adulta continuam operando ações de manutenção dessas construções, muitas vezes, carregadas de preconceito nos espaços escolares que atuam como estagiários e/ou docentes. O desvelamento dessa realidade em um curso de formação de professores/as é imperativo para investimentos formativos na dimensão do gênero nos Cursos de Pedagogia.

Palavras-chave: Feminino. Masculino. Gênero. Infância.

ABSTRACT

The work aims to discuss the construction of social representations of female and male childhood through imagery, verbal discourse and experiences of characters (girl and boy) with his views on these stereotypical and tightly transmitted identities as truths about ways to be girl or boy be. The study was developed in the School of Education, Campus Senator Helvidius Nunes de Barros in Picos - Piaui in the half 2015/1. We consider in this paper the following question: how gender representations are formed in childhood and educational activities may contribute to its deconstruction? We rely on authors as Foucault (1993), Blonde (1997) Milk (2011), Rossi (2006), Botton (2011) Peixoto-Junior (2005) among others / them. To achieve the research we make use of qualitative approach, exploratory study of perspective and action research, with direct intervention in the classroom, research scenario (MINAYO, 2012; GIL, 2007). During the intervening activities were identified as course participants and Cursista (17 subjects) built in childhood their gender identities and as an adult are operating maintenance actions in these buildings, often laden with prejudice in school spaces that act as trainees and / or teachers. The unveiling of this reality in a training course for teachers / the training is imperative for investments in the gender dimension in Education courses.

Keywords: Female. Male. Genre. Childhood.

LENDO O MUNDO ANTES DO LIVRO...

As crianças desde a mais tenra idade recebem uma espécie de treinamento para ser menina ou ser menino da forma certa, ou melhor, para ser feminina ou ser masculino do modo como são instituídas as representações sociais de gênero no imaginário social (PESAVENTO, 1995). Pais e mães, precocemente, fazem escolhas para filhas e para os

filhos tomando como referência o sexo das crianças. Assim, para as meninas e para os meninos são reservados cores, lugares, brinquedos e brincadeiras entre outros limites do ser e do fazer-se feminino ou masculino na vida, no mundo, nos espaços sociais de convivência (RODRIGUES, 2003).

Percebemos uma encruzilhada do gênero, pois se este é construído, por isso é tão difícil a sua desconstrução porque é histórico, então, como intervir em práticas culturais em que prevalece a hegemonia, o androcentrismo? Quem disse que os meninos gostam de ser durões sempre, até sob as circunstâncias que os desumanizam, que os privam de chorar, de demonstrar medos? Quem garante que as meninas só gostam de estar arrumadinhas, quietinhas e conformadas em um corpo com um único modo de ser menina?

Quem inventou que as meninas são princesas ou bonequinhas quebráveis e que devem ser preservadas da força de viver a liberdade de ser e fazer o que quiser? Quem contabiliza essas hierarquias do poder? Nessa queda de braço entre os sexos perdemos os nexos e sem nexos todos os lados se distanciam e se fragilizam, entretanto mesmo com perdas para meninas e meninos, as masculinidades se sobrepõem na negação do outro ser humano e toma para si as rédeas do que não deveria ser aprisionado, dividido pela ignorância, pois as meninas têm o direito de ser menina de muitos jeitos e os meninos, também, podem ser meninos de outros modos (PAECHTER, 2009).

São questões desse feitio que estrebucham dentro de nós, desde que éramos menina/mulher e tínhamos nosso tempo, nosso lugar, nosso modelo, nossa fala, nosso corpo de menina controlado, conformado pelas convenções sociais que espremiam e que parecem continuar espremendo as nossas essências e tornando-as, muitas vezes, desejos murchos que avariam as possibilidades de sermos pessoas felizes (FOUCAULT, 1993). A leitura do livro “Feminina de Menina, Masculino de Menino” da autora Márcia Leite causou um rebuliço na disciplina Gênero e Educação do Curso de Pedagogia, do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros em Picos - Piauí, no semestre 2015/1.

O artefato cultural em foco foi apresentado como um dos textos recomendado para ser trabalhado nesse componente curricular. A ideia era ler e depois em grupos, previamente, formados de acordo com as condições favoráveis para reunião e compartilhamento de ideias acerca do lido, alunas/os pudessem pensar formas criativas de apresentar essa leitura para colegas da sala de aula (ROSSI, 2006). Com esse indicativo, cada grupo recebeu um exemplar do livro e com ele a proposta de que este deveria ser socializado na sala de aula com a utilização de linguagens artísticas. Realizado o proposto, essa atividade foi escolhida para a discussão que elegemos para discutir neste texto.

Todos os grupos deram boas contribuições em relação às dramatizações da história, mas fazendo o relato sem investimentos na desconstrução que julgamos ser indispensável para mudanças efetivas nos processos reprodutivos das desigualdades de gênero desde a infância. Dentre os grupos, apenas um fez a adaptação do conteúdo para uma dramatização em que as personagens menina e menino desconstróem os modelos binários de masculino e feminino abrindo espaço para novas convivências entre os gêneros, por este motivo, este foi o grupo escolhido para discussão e análise neste texto.

O grupo conseguiu não apenas adaptar o texto narrativo escrito em prosa, mas inventar a reescrita do Livro “Feminina de Menina, Masculino de Menino” desconstruindo os estereótipos e as representações sociais de feminilidades e de masculinidades em que

meninas e meninos saem do livro e saltam para o palco da vida encarnando relações de gênero entre seres humanos, pessoas que são mais do que sistemas e organismos biológicos ou projeto que a história, a cultura, a ciência vão preenchendo as estruturas com a argamassa do determinismo, da naturalização e dos cartesianismos.

Com esses entendimentos, o trabalho tem o objetivo de discutir a construção das representações de gênero na infância através de imagéticas e discursos verbais sobre as experiências das personagens (menina e menino) e suas visões sobre esses estereótipos hermeticamente transmitidos como verdades sobre as formas de ser menina ou de ser menino. A história é construída com a revelação do pensamento da menina e do menino sobre si, sobre outras meninas e outros meninos. Atinamos que essas fortes representações sociais do feminino e do masculino são campos de forças que convergem, na maioria das vezes, para a reprodução e manutenção de estereótipos que precisamos aprender a desconstruir, questão que foi muito bem trabalhada pelo grupo que protagoniza o nosso escrito.

Aproveitando o mote do texto “Feminina de Menina e Masculino de Menino” especulamos: como são construídas as representações de gênero na infância e que ações pedagógicas podem contribuir para a sua desconstrução? Para discussão que propomos dialogaremos com autoras e autores como Foucault (1993), Louro (1997), Leite (2011), Rossi(2006), Botton (2011), Peixoto-Junior(2005), Rodrigues (2003), Paechter (2009) entre outras/os.

O texto segue a seguinte sequência organizativa: na primeira parte do texto situamos o livro e nossas impressões sobre ele enquanto ferramenta teórica (PETTI, 2014) e de interlocução sobre a construção das representações sociais de feminino e de masculino na infância. No segundo momento abordamos a importância de leituras dessa natureza no Curso de Pedagogia e por último, descrevemos o trabalho desenvolvido pelo grupo escolhido discutindo-o na perspectiva de leitura crítica e reflexiva para ser usada com crianças da educação infantil e anos iniciais da Educação Básica.

SITUANDO A AUTORA E O LIVRO

Quem é a autora Márcia Leite? Ela nasceu no século passado, no ano de 1960. Segundo Leite (2011) em sua época de criança, as meninas e os meninos não eram muito diferentes do que são hoje. A autora deixa claro em suas impressões que sempre existiram comparações das formas de agir e de reagir de meninas e de meninos que seriam motivadas pela condição sexual: não gostar de tomar banho, por exemplo, era uma característica atribuída ao menino que era seu irmão enquanto ser estudiosa era a qualidade que lhe davam por ser característica considerada de menina, mas todas as meninas são estudiosas? E aquelas que não o são, deixam de ser meninas?

Essas diferenças colocadas dessa forma acabam por ser transformadas em desigualdades de gênero e tem no sexo o elemento que demarca os territórios das feminilidades e das masculinidades desde que estamos no ventre de nossa mãe. Bebês que chutam muito antecipam os resultados das ultrassonografias, são apontados como masculinos enquanto bebês mais quietos são femininos. Ventres que se tornam arredondados durante a gravidez gestam meninas e aqueles que ficam pontiagudos,

estranhos, carregam meninos. Como vemos são inúmeros os investimentos na separação dos gêneros e implícita ou explicitamente esse cartesianismo se faz a partir das diferenças que são transformadas em desigualdades entre os gêneros, marcando o processo desumano das exclusões do gênero feminino.

Ao ser confirmado o sexo do bebê, o que com o advento dos avanços da medicina, ocorre cada vez mais cedo, a criança passa a receber da família, da escola, de outras agências do poder as representações sociais de feminino e de masculino que os grupos sociais mais próximos consideram normais, adequados pela sociedade, sempre um corpo hetero e com comportamentos de acordo com o seu sexo (BOTTON, 2011; PEIXOTO JÚNIOR, 2005).

Essas oposições baseadas nas representações sociais do feminino e do masculino reforçam o binarismo sexual, envolvem meninas e meninos na polaridade que nega o trânsito do poder entre os gêneros (FOUCAULT, 1993). Cenários como esses expõem as dicotomias que constroem essas representações, fundadas em dois únicos modelos de ser humano: menina ou menino, mais tarde, no adultecer, homem ou mulher.

Essas definições calcadas no sexo podem ou não ser o referencial que essas crianças vão ter quando adultas. Fica a questão em aberto: Se somos o resultado de nossas experiências como ser e fazer diferente aquilo que aprendemos de um único modo? Como a escola, professoras/es podem contribuir para que crianças possam fazer escolhas de comportamentos, de pensamentos e de estilos de viver na contemporaneidade sem esses gendramentos e com outras concepções que deseducam e libertam corpos infantis permitindo, inclusive, que cheguem à fronteira da diferença?

E sobre o livro o que temos a dizer? No livro “Feminina de Menina e Masculino de Menino”, a autora Márcia Leite como já anunciamos, em outro momento, fala de uma forma simples e que nos alcança sobre o pensamento das meninas sobre elas mesmas, sobre as outras meninas e de modo específico sobre os meninos. Também investe na revelação do pensamento dos meninos sobre eles mesmos, sobre os outros meninos e, particularmente, sobre as meninas. As imagéticas e os discursos verbais do quadro abaixo são argumentos dessa revelação.

Menino Alguém devia ter coragem de avisar essas meninas que elas não são as pessoas mais especiais do mundo. Nem as mais bonitas. Nem as mais perfumadas nem as mais delicadas. Grande coisa! Uma flor pode ser tudo isso e não é uma menina.

Menina Alguém devia ter coragem de dizer para esses meninos que eles não precisam ficar fingindo que são corajosos, fortes e espertos. Grande coisa! As meninas também podem ser tudo isso. E a gente nem tem vergonha de chorar na frente de ninguém!

Leite (2011) ao descrever as imagéticas e discursos da menina sobre si revela as outras meninas e a captura da imagem que a menina constrói do menino são resultantes da construção das representações sociais que ela tem tanto de si mesma e logo de todas as meninas o mesmo ocorrendo com os meninos possibilitando tanto à menina quanto ao menino se verem no seu próprio espelho, se encontrarem fora de si consigo e fazer atravessamentos rizomáticos (DELEUZE, GUATTARI, 2014) em suas representações sociais de ser masculino e de ser feminino causando fissuras, rachaduras nesses modelos de

ser, fazer e viver os gêneros. Os trechos a seguir ilustram muito bem essa invenção de si e do outro (KASTRUP, 2012).

Os meninos são capazes de fazer todas as coisas que as meninas fazem, acontece que os meninos só não fazem porque não querem. E isso é problema dos meninos e não delas!
Para mim as meninas são melhores que os meninos apenas em duas coisas: elas conseguem ficar cheirosas o dia inteiro, mesmo sem tomar banho. Elas são capazes de encontrar as coisas que a gente perde e pensa que nunca mais vai encontrar.
As meninas dizem que não gostam dos meninos porque eles são muito diferentes da gente. Eles são muito masculinos.
De vez em quando, os meninos fazem a gente morrer de rir das besteiras que eles falam, dividem o lanche com a gente, sentam do nosso lado para saber por que a gente está chorando. De vez em quando eles nem parecem meninos.

A narrativa “Feminina de Menina, Masculino de Menino” é marcada por diálogos circulantes entre feminilidades e masculinidades. O tempo todo, as representações sociais do gênero vão emergindo do imaginário e se projetando nos discursos da menina e do menino. Nesse arranjo discursivo encontramos uma porta aberta para desenvolvermos práticas educativas capazes de sensibilizarem e oportunizarem reflexões, ações e novos diálogos acerca da desconstrução das imagéticas opressoras re/produzidas nas interpelações das personagens menina e menino referentes ao masculino e ao feminino (FREIRE, 2009).

O LIVRO “FEMININA DE MENINA E MASCULINO DE MENINO” ENTRE ESTRANHAMENTOS E INVENÇÕES NO CURSO DE PEDAGOGIA

O Curso de Pedagogia forma professoras/es para atuar na educação infantil e nos anos iniciais além de outras especificações que, mesmo muito importantes, não cabem nessa discussão, pois o que nos interessa é a compreensão de que essa formação deve dar conta das demandas sociais atuais e ao que nos parece a temática do gênero precisa ser cada vez mais incluída nos cursos de formação de professoras/es não como meio de substituir as posições sociais que homens e mulheres ocupam; mas para desvelar quais são as bases de legitimidade das organizações da sociedade desigual e cruel em que vivemos, assim, oportunizar as condições indispensáveis para a construção de uma sociedade que realmente tenha igualdade de direitos e equidade nas oportunidades.

Como já questionamos anteriormente, se o Gênero é construído, inclusive, nas instituições sociais, a escola é *a priori* um espaço prenhe, em que “gestos, movimentos e sentidos são produzidos e incorporados por meninas e meninos e tornam-se parte de seus corpos. Ali se aprende a olhar, se aprende a ouvir, a falar e a calar, se aprende a preferir”. (LOURO, 1997, p. 61).

É para atuar nas escolas, que a grande maioria das/os professoras/es se forma, acreditamos que parte do que é aprendido nos cursos de formação docente se reveste em práticas educativas no interior das instituições escolares. Depreendemos disso que o ambiente escolar é por si só e por tudo isso que acrescentamos contexto propício para a veiculação e produção de relações de gênero, ou seja, representa sobretudo um nicho das diferenças entre os gêneros. A nosso ver trabalhos como este são potentes, pois servem como estímulo para reflexões sobre a pessoa da/o futura/o professora/or. Interroga sobre como

ela/ele vem se construindo mulher, homem ou outros gêneros. Faz pensar sobre si e sobre outras/os. O que professoras/es ensinam senão suas experiências, entendidas aqui como aquilo que nos afeta e o que elas/es são senão eles/as próprios em sua vida vivida?

Outra face da formação de professoras/es que notamos que deve ser observada, no Curso de Pedagogia e principalmente nas formações iniciais em que os contingentes de formandas/os representam majoritariamente jovens são os conteúdos transbordantes que elas/es trazem em si. A formação precisa também se ocupar do esvaziamento do sabido. É preciso encontrar lugar nesse corpo jovem desejoso de ser professor/a para o desaprender, para o fazer de outro jeito pela invenção de si e do mundo (KASTRUP, 2012).

A literatura infantil, nesta abordagem formativa cumpriu muito bem esse papel exigindo o esvaziamento das representações sociais do feminino e do masculino como em um ato antropofágico de si e do seu pensamento sobre a “coisa tão coisificada”, enraizada, tão dura que foi possível percebermos como foi doloroso para o grupo reconhecer-se pensando, agindo, sentindo igual à menina e ao menino do livro. Foi como se naquele momento a alma estivesse no espelho, dentro e fora do corpo, matizada por preconceitos, exclusões, desigualdades, divisões e binarismos. Essas questões em evidenciadas reafirmam que a prática educativa de professoras/es precisa ser construída com a/o outra/o que habita neles e com as pessoas e as experiências (as afetações) que também os habitam.

Arriscamos dizer que utilizar uma ferramenta teórica como um livro infantil com sentido e significado de artefato cultural que dialoga sobre gênero, que permite outras conexões com temas da diversidade é antes de qualquer premissa visibilizar a pedagogia, em outras palavras, não é, camufladamente, instituir comportamentos, manter significados únicos e que circulem como corretos, verdadeiros e confiáveis. Diferente disso é não produzir modelos de masculinos ou de femininos, mas é reconhecer que as identidades de gênero são particulares de cada pessoa humana seja ela criança ou adulto. Cada ser humano sente o seu corpo do seu jeito e como professoras/es precisamos aprender a apreender as diferenças de gênero sem colocarmos rótulos.

Quando aceitamos ministrar a disciplina “Gênero e Educação”, desde o início nos propomos fazer isso buscando sempre conteúdos que tivessem credibilidade no sentido de que validassem uma proposta formativa viva, que afetassem o grupo, que acendessem desejos, encorajassem discordâncias e polemizassem ideologias. Pensamos no gosto que as crianças demonstram pelas histórias e como professoras/es da educação infantil e anos iniciais fazem utilização desses recursos. Relembramos como esses livros são escolhidos, distribuídos às escolas e principalmente como eles são disponibilizados para a leitura na sala de aula.

Queríamos que as/os futuras/os pedagogas/os valorizassem o livro infantil e que fossem provocados para buscar outras vias metodológicas de uso da literatura infantil, além daquela de ler para as crianças como se aquela narrativa fosse apenas para ser ouvida e aplaudida sem a realização que preze o desenvolvimento da reflexão crítica. Quisemos canalizar a narrativa para trazer para o centro da discussão do gênero que atravessa as representações sociais do masculino e do feminino, outras diversidades, que desavisadamente nós, professoras/es deixamos escapar e corroboramos para a não problematização sobre os aspectos históricos e culturais em que se assentam os preceitos de normalidade sempre baseados em marcadores históricos, sociais e culturais excludentes.

Sentimos a necessidade de inventariar através de levantamento prévio sobre o uso dos livros infantis pelas/os alunas/os dessa turma: professoras/es investigam qual o lugar da princesa nas histórias? Qual o lugar da Gata Borralheira? Por que sendo meninas elas não ocupam o mesmo lugar do príncipe? Por que nessas histórias as princesas são acordadas pelo beijo de um príncipe? Por que toda princesa sonha em encontrar o seu príncipe um dia? A história que trabalhamos não era um conto de fadas, nada contra essas histórias, mas como são reproduzidas e fazem reproduzir as regras e as condutas que a sociedade quer fazer crer como perfeita e correta. O Livro “Feminina de Menina e Masculino de Menino” não foi apenas contado, foi reescrito com a experiência da vida (PIRES, 2009).

Sentimos falta dessa invenção na escola, suspeitamos que os cursos de formação de professoras/es estão transbordando de teorias e limitados de vida, de docência encarnada. Às vezes não compreendemos o que ensinamos ou por que ensinamos e sem essa compreensão não alcançamos quem aprende e nem com essas/es construímos saberes capazes de transformar as realidades impostas pelo não saber ou pelo não poder que nos envolve com seu manto normativo e naturaliza o que nos faz desigual e não diferentes.

O Curso de Pedagogia ainda é quase absoluto território feminino, contraditoriamente, ainda reproduz até nos discursos a hegemonia masculina. É urgente que atentemos para as nossas formas de ensinar e de aprender na academia. Formar professoras/es de crianças nos parece ser uma tarefa que requer investimentos profundos na humanização dos saberes e dos fazeres pedagógicos que transcendam aprendizados normativos e deem lugar a práticas desviantes (aquelas que seguem outras rotas para permitir diferentes caminheiras/os) para a felicidade humana que encontre lugar para desabrochar na escola, nos cursos de formação de professoras/es, nas universidades.

Entendemos, por esse viés, a formação como caminho de encontros e desencontros em que professoras/es formadoras/es fazem escolhas do modo de ensinar a ser professor e de ser professora, mas cabe a cada profissional em formação a excelência de sua professoridade e essa posição seletiva recai sobre o cultivo dos princípios da cidadania e da diversidade que opera para além da tolerância do que não se reconhece em nós, porém que é intrínseco a nossa humanidade. Ser humano não é uma representação social, é mais importante que isso, é uma condição, pois somos o que somos mesmo sem representação: humanas e humanos.

INVENTANDO OUTROS MODOS DE SER MENINA E DE SER MENINO NO CURSO DE PEDAGOGIA

O grupo selecionado para a análise do trabalho realizado a partir da leitura do Livro de Márcia Leite “Feminina de Menina e Masculino de Menino” é formada por quatro professorandas do 8º período do Curso de Pedagogia. Por se encontrarem nessa etapa do curso trazem muitas vivências da disciplina Estágio Supervisionado I e II de docência, o que implica dizer que já experimentaram a aproximação com a docência, tanto na educação infantil quanto nos anos iniciais tendo no grupo aquelas/es que já são professores em escolas públicas e privadas da região. Para Pimenta (2012, p. 121), “[...] o estágio supervisionado é visto como atividade teórica instrumentalizadora da práxis do futuro professor”, logo todas as vivências destas/es estudantes foram potencializadoras durante a experiência da disciplina “Gênero e Educação”.

Supomos a partir disso que em suas práticas educativas seja como estagiárias ou mesmo na pele de professoras/es o tema gênero de alguma maneira já permeou a docência. Como fazer levantar essa nossa expectativa? Se a questão atravessou o universo da sala de aula como foi tratado? Lima (2012, p. 24) discorre que “a hora da prática é também a hora da teoria”, mostrando que o estágio é mais do que a simples prática docente, é um momento de reflexão-ação-reflexão, onde não se deve apenas desenvolver a ação docente, deve-se refletir sobre e agir, transformando sua realidade, quando achar necessário, e, sem dúvida, as vivências relacionadas ao gênero permearam este momento.

Então em preparação ao momento da apresentação do livro contextualizamos algumas situações que abarcavam as discussões de gênero e que eram de domínio público: o envio de Projeto de Lei enviado à Câmara de Deputados e ao Senado Federal e a não aprovação devido pressão de vários segmentos da sociedade que são contrários ao projeto e a inclusão dessa discussão nas escolas; posicionamento do Ministério da Educação - MEC em manter a proposta no Plano Nacional da Educação e decisão do Congresso da exclusão definitiva.

Reflexão coletiva relacionada às Leis e Políticas Públicas da Educação que garantem às escolas trabalharem com a diversidade utilizando-se de conteúdos através da parte diversificada do currículo e temas transversais que abordem preconceitos e discriminação, seja ela de raças, classes sociais e de gêneros (LDBEN, 9394/96, PCNs, 1997).

Essa panorâmica sinalizou entre outras percepções que as aulas anteriores e as discussões até então levadas a efeito nos espaços de diálogos criados na disciplina sedimentaram ideias e posicionamentos que eram importantes para o passo que queríamos dar. Existia já o caminho, a nós cabia pensar como caminhar diferente e ver o caminho de outro modo que não aquele a que estávamos acostumadas. Nós sabíamos onde queríamos chegar e o caminho era o livro que ia nos dar a rota inventada para chegar ao gênero.

Com essa certeza reforçada passamos a ler o texto como se faz na educação infantil, livro virado para os ouvintes, explorando bem as imagéticas e destacando os discursos verbais. A ideia era que ao término da leitura do livro pela professora, os grupos se reunissem e em outros tempos e espaços produzissem a linguagem artística com a qual apresentariam o livro. O critério era utilizar a invenção. O que fazer com o livro? Para essa atividade foram dadas duas aulas (quinze dias). Nesse ínterim, as aulas transcorriam normalmente seguindo o Plano de Trabalho da disciplina e as discussões referentes à Gênero e Educação sempre referendadas em autoras/es estudiosos do tema rendiam boas discussões.

Na data acordada, os cinco grupos compareceram com as suas inventividades. Como prometemos nos ateremos à dramatização: **Desconstruindo Representações Sociais de Feminino e de Masculino** que foi apresentada pelo terceiro grupo que reescreveu e encenou o livro de modo que cada imagética e discurso verbal que se pronunciava como ação afirmativa do feminino ou do masculino era desconstruída por nova imagética e novo discurso.

Na história nova havia meninas e meninos de muitos jeitos: meninas arrumadinhas e descoladas desse modelo, que brincavam com bonecas, carrinhos, pião, bambolês, jogando bola, correndo suadas, falando alto, dando risadas. Meninos sentados, observando,

empinando pipas, jogando bola com outros meninos e meninas, brincando de casinha e ajudando a menina nos afazeres domésticos. Tudo muito diferente!

O melhor ainda estava por vir: o fim da nova história ou seria novo começo? As meninas de muitos jeitos e os meninos de muitos jeitos também, tão misturados e ao mesmo tempo individuais no sentido de serem do seu próprio modo, que não dava para saber quem era feminino ou masculino, porque não havia formas únicas e os corpos não eram limites para ser deste ou daquela maneira, mas continuavam sendo meninas e meninos gente...

PARA CONTINUAR CONTANDO ESSA NOVA HISTÓRIA...

Como afirmamos em outro momento dessa discussão o Curso de Pedagogia se apresenta ainda como reduto da atuação de professoras e de corpo discente feminino, em contraste a esse contingente humano, os discursos encontrados reproduzem a hegemonia masculina numa ausência evidente da fala feminina e de outros gêneros. Para nós, é imprescindível uma formação que proponha outras formas de ensinar e de aprender na academia, principalmente aquelas que tratam do gênero.

Advogamos que formar professoras/es de crianças nos parece ser uma tarefa que requer investimentos profundos na humanização dos saberes e dos fazeres pedagógicos que transcendam aprendizados normativos e deem lugar a práticas desviantes (aquelas que seguem outras rotas para permitir a presença de diferentes caminheiras/os) para a felicidade humana que encontre lugar para desabrochar na escola, nos cursos de formação de professoras/es, nas universidades.

Durante as atividades interventivas desenvolvidas durante o componente curricular Gênero e Educação foi possível identificar como as cursistas e o cursista (17 sujeitos) construíram na infância as suas identidades de gênero e como na idade adulta continuam operando ações de manutenção dessas construções, muitas vezes, carregadas de preconceito nos espaços escolares que atuam como estagiárias/os e/ou docentes. O desvelamento dessa realidade em um curso de formação de professoras/es é imperativo para investimentos formativos na dimensão do gênero nos Cursos de Pedagogia.

Desta forma, consideramos ter sido uma grande contribuição para alunas/os do Curso de Pedagogia a vivência dessa prática educativa por considerá-la o canal que foi aberto para reflexões acerca das identidades de gênero que cada um/a traz e de como elas têm sido afloradas ou silenciadas pelas normas sociais que elegem e padronizam os modelos de feminino e de masculino adequados à sociedade contemporânea. Não apontamos soluções, mas reconhecemos que nem as professoras pesquisadoras e nem o grupo que nos permitiu pensar a partir de sua prática educativa é o mesmo, fomos habitados por tudo o vivemos e por todas/os que nos acompanharam nessa experiência.

REFERÊNCIAS

PESAVENTO, S. J. Em busca de uma história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH/Contexto, v.15, n.29, p. 22-23, 1995.

_____. **RESOLUÇÃO N. 2, DE 1º DE JULHO DE 2015**, que define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação Inicial em Nível Superior para Professores/as da Educação Básica. Disponível em:

_____. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais** / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=17625-parecer-cne-cp-2-2015-aprovado-9-junho-2015&category_slug=junho-2015-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 15/05/2016 às 13:00.

BOTTON, A. “**E o prêmio vai para...**”: os estereótipos de gênero nos livros infantis premiados na última década. Porto Alegre: PUCRS, 2011. 111f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Faculdade em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

BRASIL, Ministério da Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm. Acesso em: 31/03/2016 às 12:28min.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia** 2, v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2. ed., 2011. (Coleção TRANS).

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FREIRE, P. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2007.


KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo: Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LEITE, M. **Feminina de Menina, Masculino de Menino**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

LIMA, Maria do Socorro Lucena. **Estágio e Aprendizagem da profissão docente**. Brasília-DF: editora Liber Livros, 2012.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.



PAECHTER, C. **Meninos e meninas**: aprendendo sobre masculinidades e feminilidades. Tradução, consultoria e supervisão Rita Terezinha Schimidt. Porto Alegre: Artmed, 2009.

PIMENTA, Selma Garrido. **O estágio na formação de professores** : unidade teoria e prática? 11. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

PEIXOTO-JUNIOR, C. A. Sexualidades em devir e subversão das identidades. **ETHICA**, v. 12, n.1 e 2, p. 131-55. 2005.

PETIT, S. H. Sociopoética: Potencializando a Dimensão Poiética da Pesquisa. IN: ADAD, Shara Jane Hollanda Costa; PETIT, Sandra Haydèe; SANTOS, Iraci dos; GAUTHIER, Jacques Gauthier (Orgs.). **Tudo Que Não Inventamos é Falso** : dispositivos Artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a Sociopoética. Fortaleza: EdUECE, 2014.

PIRES, S. M. F. Amor romântico na literatura infantil: uma questão de gênero. **Educar em Revista**, n.35, p.81-94. 2009.

RODRIGUES, P. **Questões de gênero na infância**: marcas de identidade, Lisboa; Instituto Piaget, 2003.

ROSSI, R. C. As gurias do Sul: representações das jovens gaúchas em artefatos culturais midiáticos impressos. **Olhar do professor**, v.n.1, p.119-30, 2006.



MEMÓRIA E CÂNONE: UMA DISCUSSÃO SOBRE OS ESCRITOS DE CLARA DE ASSIS

Maria Graciele de LIMA¹ (UFPB)

RESUMO

Os escritos de Clara de Assis (1194-1253) que chegaram aos dias atuais formam um conjunto de textos que carrega expressiva contribuição nos campos da Literatura, da Mística e da Teologia e de outros ramos de pesquisa. São cinco cartas, uma regra monástica, um testamento e um poema chamado *Bênção de Santa Clara*. Nas cartas, encontram-se distribuídos oito poemas, inseridos nos discursos de exortação religiosa voltados a suas destinatárias (Inês de Praga e Ermentrudes), mas que passaram a ser considerados pelas comunidades clarissas como abertos a apreciação de religiosas e religiosos, ao longo dos séculos, até a contemporaneidade. Quanto ao espaço dos Estudos Literários, até o presente, é possível constatar a quase total ausência de atenção aos escritos de Clara de Assis por parte da crítica especializada. Ao considerar esse fato, torna-se evidente a importância de suscitar discussões que problematizem a formação da memória e do cânone literário ocidental, especialmente quando se leva em conta a tradição de Literatura mística (cristã), dentro da qual Clara está inserida, com indiscutível protagonismo. Nesse sentido, o principal objetivo deste trabalho consiste em apresentar, brevemente, a produção literária da autora em questão, reivindicando um olhar crítico a respeito de sua produção literária a partir dos conceitos de cânone e memória, especialmente. Para tanto, será proposto o diálogo com os apontamentos de Valéria F. Silva (2015), R. Reis (1992), de Jacques Le Goff (2013) e de Épiney-Burgard e Zum Brunn (2007).

Palavras-chave: Clara de Assis. Literatura. Cânone. Memória.

ABSTRACT

The writings of Clare of Assisi (1194-1253) who came to the present day form a set of texts that carries significant contribution in the areas of Literature, Mystique and theology and other areas of research. There are five letters, a monastic rule, a will and a poem called Blessing of St. Clare. In letters, there are eight poems, inserted into religious exhortation speeches directed to their addressees (Agnes of Prague and Ermentrudes), but which are now considered by the Poor Clares communities as open appreciation of religious men and women over the centuries up to now. Regarding the Literary Studies, to the present, it can be seen an almost complete absence of attention to the writings of Clare of Assisi by the critics. Considering this fact, it becomes clear the importance of raising discussions that problematize the formation of memory and the Western literary canon, especially when taking into account the tradition of (Christian) mystical literature, within which Clare is inserted, an indisputable protagonist. In this sense, the aim of this paper is to present briefly the literary production of the author in question, claiming a critical view on her literary production from the concepts of canon and memory, especially. Therefore, a dialogue with the notes by R. Reis (1992), Jacques Le Goff (2013) and Epiney-Burgard and Zum Brunn (2007) will be proposed.

Keywords: Clare of Assisi. Literature. Canon. Memory.

¹ Mestra em Letras (UFPB) e doutoranda em Letras (UFPB/ CNPq), desenvolvendo pesquisas sobre a obra literária de Teresa d'Ávila, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. E-mail: gracielelima@rocketmail.com.

Introdução

As obras literárias de autoria feminina provenientes dos espaços de religiosidade cristã são inúmeras e de variado teor. Embora nem todos aqueles escritos estejam envolvidos pela temática do sagrado, uma grande parte deles tem como base a chamada Mística cristã. É o caso das obras deixadas por Clara de Assis, de muitas de suas contemporâneas, bem como de várias outras autoras, até chegarem aos dias atuais, com as devidas especificidades por razão dos diferentes contextos cronológicos e geográficos.

Este artigo contempla uma breve apresentação das obras de Clara de Assis junto a uma discussão sobre cânone e memória enquanto categorias que se constituem como fenômenos capazes de formar a imagem de uma determinada produção literária, ou ainda, evitar que tal imagem se forme. Interessa, neste trabalho, propor um novo olhar sobre os escritos da mencionada autora e que esteja pautado, principalmente, em aspectos da estética literária.

Por meio do diálogo com as contribuições dos estudos de Valéria F. Silva (2015), R. Reis (1992), de Jacques Le Goff (2013) e de Épiney-Burgard e Zum Brunn (2007), será possível desenvolver uma pertinente discussão que propore uma revisão da memória em torno dos escritos de Clara de Assis e, portanto, da visão canônica e quase unilateral que ainda se tem sobre os mesmos, na atualidade.

Da obra de Clara de Assis

Chiara d'Offreducci, conhecida como Clara de Assis (1194-1253) e ainda mais como “Santa” Clara, foi uma escritora e mística cristã que viveu na Itália². Manteve uma intensa correspondência com muitos de seus contemporâneos, escreveu também poemas, um testamento e uma regra monástica³. Das suas cartas, são conhecidas cinco: quatro dirigidas a Inês de Praga e uma a Ermentrudes. Quanto aos poemas, existe um ao qual se deu o nome de *Bênção de Santa Clara* e outros oito, espalhados nas cartas, compondo discursos de exortação religiosa dirigidos a suas destinatárias.

É possível considerar que a obra de Clara de Assis encontra-se no nascedouro de uma tradição literária de autoria feminina, originada no Medievo e que se inscreve no campo da mística cristã ocidental. É provável que seus escritos tenham sido em um número muito maior do que se sabe, especialmente as cartas.

Segundo Valéria Fernandes da Silva, “As quatro cartas para Inês de Praga sugerem uma correspondência maior, assim como outras fontes sobre Clara e as mulheres franciscanas são indício de uma escritora mais ativa [...]. Então, por que tão poucos escritos conhecemos [...]?” (SILVA, 2015, p. 53). Tais considerações elucidam um questionamento que põe em relevo uma das dificuldades de se ter acesso a muitas das obras escritas por

² Clara de Assis fundou a Ordem das Senhoras Pobres, hoje conhecida como Ordem das Clarissas.

³ As regras monásticas são documentos elaborados com o objetivo de padronizar determinados aspectos de conduta e que passam a formar uma cultura interna às congregações religiosas. Uma das mais conhecidas e fundamentais regras monásticas da história do Cristianismo é a *Regra de São Bento*, escrita por Bento de Núrsia (480-547). Seu formato e suas orientações de vida ascética influenciaram muitas ordens religiosas que nasceram na Idade Média e nos séculos posteriores.

mulheres, especialmente as que escreveram durante o período medieval, como foi o caso da autora em destaque neste artigo. Nem tudo o que se produziu foi conservado e muito do que chegou aos dias atuais ainda aguarda estudos por parte da crítica especializada.

Quanto aos escritos de Clara de Assis, é provável que o pequeno número a chegar até a contemporaneidade tenha sido o que escapou das perseguições aos escritos franciscanos, como afirma Silva:

Em 1266, o Capítulo Geral da Ordem Franciscana estabeleceu que somente as biografias escritas por Boaventura seriam tidas como legítimas e oficiais, banindo todas os demais escritos biográficos, que deveriam ser destruídos. Nesse ímpeto de controlar a heresia dentro das fileiras da Ordem Primeira, é muito provável que documentos diversos sobre e de autoria de Clara possam ter sido escondidos, perdidos ou destruídos. (SILVA, 2015, p. 54)

Tais informações lançam luz, em primeiro plano, sobre uma questão que explica parte do apagamento das obras da autora aqui em destaque (e de outros/as religiosos/as). Mas não apenas das obras de autoria de Clara, como também de outras visões biográficas sobre a monja e sobre o próprio Francisco de Assis (1182-1226), dificultando, entre outros caminhos, o interesse dos Estudos Literários para voltarem o olhar sobre essas e outras produções que, possivelmente, tiveram percurso semelhante.

Outra questão que interessa destacar refere-se à convivência de Clara com Francisco de Assis e às ideias que foram difundidas a partir desse fato, especialmente aquelas que promovem um apagamento da individualidade e do protagonismo daquela que fundou a Ordem das Senhoras Pobres. Ao tratar da obra dessa religiosa, tanto dentro da visão dos aspectos literários quanto dos aspectos religiosos, é importante destacar a necessidade de encontrar um equilíbrio de compreensão dentro do que significou a convivência com Francisco, pois, é frequente a referência ao trabalho de Clara como tendo sido puramente voltado ao serviço religioso e, como consequência disso, um expressivo destaque para Francisco, apenas como pai espiritual.

Uma das consequências desse fato é legar ao silêncio, também, o aspecto de companheirismo de jornada monástica/ religiosa, o que traria uma visão mais equânime entre os dois religiosos. Esse pensamento não deixa de lado as questões próprias do medievo com relação à diferença de tratamento eclesial para com homens e mulheres de cujo contexto, portanto, Clara e Francisco fizeram parte, apenas destaca a necessidade de, ao estudar as obras de cada um (essa questão não se separa totalmente de suas biografias), encontre-se um equilíbrio e uma posição mais crítica diante do que foi escrito até o presente.

É preciso levar em conta, ainda, os recursos retóricos (alguns serão mencionados adiante) utilizados nos textos de Clara e que, considerados esses textos ao pé da letra, podem resultar numa inadequação quanto aos objetivos buscados pela autora. Além disso, é importante destacar o papel dos comentários, das notas, prefácios e outros paratextos veiculados nas edições das obras clarianas e que, sem deixar de lado a importância dos mesmos para cada contexto de publicação, também esperam um olhar crítico por parte dos Estudos Literários a fim de se alargar as visões sobre os escritos de Clara de Assis, evitando a perigosa leitura do que a autora escreveu.

Sobre os principais recursos retóricos encontrados nos textos de Clara, dois dos mais frequentes são os discursos de humildade e o discurso laudatório, especialmente na abertura das cartas, conforme se lê na primeira carta a Inês de Praga: “Para a venerável e santíssima Virgem, senhora Inês, filha do excelentíssimo e ilustríssimo rei da Boêmia, de Clara, fâmula indigna de Jesus Cristo e serva inútil das senhoras reclusas do mosteiro de São Damião” (1CCL).⁴ Como se pode observar, há exagero no tratamento laudatório dirigido à destinatária e também quanto à diminuição de si mesma. Se essas características textuais forem consideradas ao pé da letra, corre-se o risco de diminuir o valor da autora, deixando de lado o fato de que, por ser mulher na Idade Média, mesmo uma conselheira espiritual, deveria lançar mão da autodepreciação na linguagem a fim de evitar acusações as mais diversas que poderiam advir da incansável vigilância eclesiástica.

Outro recurso utilizado nos textos clarianos e de outras místicas de seu tempo estava relacionado com as imagens de papéis sociais com apelo afetivo, voltados à vida privada, como ocorre na carta já citada: “[...] mereceste ser chamada, com quase toda dignidade, de irmã, esposa e mãe do Filho do Pai Altíssimo e da Virgem Gloriosa” (1CCL). Assim, ser chamada de irmã, esposa e mãe era importante, pois destacava o lugar simbólico destinado às mulheres e, portanto, era mais um elemento que também livrava a autora de vários tipos de acusações.

Mais um elemento que valorizava os textos clarianos e das místicas medievais refere-se à alusão aos textos bíblicos, como se pode encontrar no trecho:

Leva-me contigo,
corremos atrás do odor de teus perfumes,
Esposo celeste!
Correrei e não desfalecerei
até me introduzires na adega,
até que tua esquerda esteja
debaixo de minha cabeça
e a direita me abrace com felicidade
e me beije com o ditoso beijo de tua boca.” (4CCL)

O poema agora citado é um dos oito que estão distribuídos nas cartas de Clara de Assis e os trechos em *itálico* (de responsabilidade desta edição) referem-se a dizeres do livro bíblico conhecido como *Cântico dos Cânticos*, *Cânticos de Salomão* ou ainda *Cantares*. O teor desse escrito possui elementos do erotismo místico que perpassa as obras de autoria feminina elaboradas por místicas, sejam aquelas que fizeram parte das ordens oficiais da Igreja de Roma ou das não oficiais, como as beguinhas, por exemplo.

Nesse sentido, num primeiro olhar, já se torna possível encontrar muitos elementos voltados ao cuidado linguístico, o que demonstra que a autora dessas obras não as elaborava unicamente com o objetivo imediato da exortação religiosa ou mesmo somente para estabelecer uma correspondência por meio da qual seriam dadas notícias corriqueiras. Havia, portanto, escolhas linguísticas por razão do evidente interesse estético.

⁴ Com o objetivo de facilitar a consulta aos textos citados (de Clara de Assis), adotou-se para este trabalho a seguinte legenda: *1ª Carta a Inês de Praga* (1CCL) e assim por diante até a *4ª Carta; Carta a Ermentrudes* (5CCL).

Memória, cânone e os escritos de Clara de Assis

Ao considerar os escritos de Clara de Assis dentro de uma tradição de autoria feminina cuja base é a mística cristã ocidental, reconhece-se uma ligação explícita e implícita com outros nomes como Hildegarda de Bingen, Marguerite Porète, Hadewijch de Ambères, Juliana de Norwich, Margery Kemp, Teresa d'Ávila, Sor Gregória Francisca, Maria de la Antigua e ainda Teresinha de Lisieux, Francisca Júlia, Auta de Souza, entre tantas outras, advindas de vários países, que escreveram em idiomas diversos, atestando a concretude da referida tradição.

No entanto, é preciso também reconhecer que tais nomes e as obras com eles assinadas, esperam uma revisão do que se convencionou chamar de cânone. Conforme o desenrolar da presente discussão, será perceptível que essa ideia de cânone é responsável pelo que a memória coletiva decide guardar a partir dos discursos de críticos, de instituições, entre outros veículos de construção de cultura.

Na presente discussão, é possível considerar o conceito de memória difundido pelo historiador Jacques Le Goff, quando afirma que

Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos”, da Idade Heróica e, por isso, da idade das origens. (LE GOFF, 2003, p. 433)

Le Goff aponta, nesse trecho, para a qualidade da poesia de ser a mensageira dos tempos, já que o poeta é caracterizado como um “adivinho” do passado e do futuro. O estudioso acrescenta que “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 2003, 471).

Nesse sentido, por que limitar o acesso aos escritos da arte literária quando se tem, nessas obras, um acesso simbólico a outros tempos por meio de tais registros artísticos capazes de sinalizar outras mentalidades? E por que os textos da tradição mística de autoria feminina não têm suas metáforas, seus paradoxos, sua riqueza verbal apreciados em todos os espaços de crítica literária?

Tais questionamentos tocam, além do quesito da construção da memória, no fato de que essa mesma memória é moldada por escolhas, por discursos pautados em determinadas condições de poder. É exatamente nesse ponto onde se encontra a ideia de cânone e suas possibilidades de seleção do que estará ou não no interior de uma dada cultura.

Para Roberto Reis,

[...] o conceito de cânone implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: [...] os que selecionam (e excluem) estão investidos de autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.). (REIS, 1992, p. 70)

Assim, as obras que se tornam canônicas e, portanto, conhecidas e valorizadas, não chegam a essa condição unicamente por critérios de qualidade estética, afinal, esse tipo de critério também seria claramente parcial, dada a relatividade dos gostos e a plasticidade que envolve as apreciações.

Nesse contexto, é quase inevitável tocar no quesito das parciais relacionadas a uma parte da crítica literária diante dos textos que possuem elementos religiosos, mesmo aqueles cujo único elemento desse teor é a autoria, já que pessoas religiosas nem sempre escrevem ou escreveram sobre assuntos relacionados a esse ponto.

O inverso também é pertinente de ser questionado: por que a porção artística, necessariamente, tem de ser negada em alguns espaços de experiência religiosa? No presente contexto, entenda-se “espaços” como uma categoria bastante ampla e que envolve também o “tempo”. Assim, alterando os termos do mesmo questionamento, por que Clara de Assis, Teresa d’Ávila e tantas religiosas tiveram de usar certos recursos retóricos para diminuir, em suas obras, seu engenho artístico?

É evidente que as inquietações aqui expostas não possuem apenas uma resposta e, dadas as especificidades deste trabalho, continuam a suscitar sempre mais pesquisas e mais pareceres. No entanto, ao discutir memória e cânone, começa-se por esboçar algumas possibilidades de compreensão.

Ainda sobre cânone, é “[...] importante ter em mente este horizonte, pois o que se pretende, ao se questionar o processo de canonização de obras literárias é, em última instância, colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes” (REIS, 1992, p. 68). Tais afirmações levam diretamente à questão da autoria feminina e da condição (plural) das mulheres religiosas da Idade Média, pois, tal questão envolve pelo menos dois aspectos de silenciamento: aquele relacionado às mulheres que escreviam e aquele relacionado às religiosas que viviam sob a vigilância da Igreja por meio de marcantes especificidades de obediência, não somente à instituição a que pertenciam (a Igreja de Roma e às ordens religiosas em si), mas também, diretamente aos representantes dessa instituição como confessores, diretores espirituais, entre outros cargos desempenhados exclusivamente por homens.

Cabe, portanto, aos Estudos Literários, o despertar de maior interesse pelas obras das mulheres místicas como é o caso de Clara de Assis e de tantas outras escritoras da mesma tradição. Há um imenso espaço subjetivo que aguarda o (des)construir de canonizações e o prosseguimento de um percurso que direcione mais ainda o olhar sobre a Literatura ocidental e sua infinita riqueza.

Conclusão

Os breves apontamentos que foram traçados neste artigo tiveram como centro o interesse em contribuir para “Ressuscitar, fora do silêncio das fontes, a palavra das

mulheres...” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p.517), como um passo indispensável para um processo de revisão do cânone e da memória voltados à literatura ocidental.

A obra de Clara de Assis, portanto, encontra-se dentro do imenso conjunto das produções literárias que pertencem à literatura ocidental e, mais especificamente, à tradição da mística cristã, na qual a autoria feminina é um tom preponderante. Nesse reconhecimento encontra-se ainda a intenção de alargar o repertório dos Estudos Literários em suas mais diversas considerações, enriquecendo espaços de discussão e chegando-se a novos olhares.

Espera-se que os objetivos mencionados possam ter alcançado, ao menos em parte, resultados satisfatórios que, embora não sejam plenos, possam ser capazes de provocar novas buscas, suscitar novos interesses, não somente a respeito dos escritos clarianos, mas de toda obra que ainda não pode emanar sua potência e beleza.

Referências

ÉPINEY-BURGARD, Georgette. ZUM BRUNN, Émilie. *Mujeres Trovadoras de Dios*. 1ª ed. Barcelona: Bolsillo Paidós, 2007.

FASSINI, Dorvalino Francisco (org.). *Fontes Franciscanas*. (Tradução de Frei Fernando Mason et al.). Santo André: Editora O mensageiro de Santo Antônio, 2004.

LE GOFF, Jaques. *Memória*. In: *História e Memória*. [Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges]. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 419-476.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. *Vozes literárias, vozes místicas*. [Tradução de Ana Losa Ramalho et al] In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres: a Idade Média*. 476 ed. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 517-591.

REIS, Roberto. *Cânon*. In: JOBIM, J.L. (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, p. 65-92.

SILVA, Valéria Fernandes da. *A pobreza como expressão máxima da Vita Vera Apostolica nos escritos de Clara de Assis*. In: CALADO, L.E.F. (Org.). *As Intelectuais na Idade Média*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

_____. *A Construção da Verdadeira Religiosa no Século XIII: o caso de Clara de Assis*. 2008. 335 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6295/1/2008_ValeriaFernandesdaSilva.pdf>. Acesso em 11 ag. 2016.



CAROLINA MARIA DE JESUS: NOTAS SOBRE UM CORPO “DESLOCADO”.

Marina Pereira de Almeida MELLO (Unilab-CE)¹

RESUMO

Por meio da narrativa tecida por Carolina Maria de Jesus: mulher, negra, migrante, mãe, solteira, catadora de lixo e escritora por opção (dentre outros qualificadores possíveis), propõe-se uma reflexão sobre outras semânticas de liberdade que a perspectiva interseccional assinala, para além dos parâmetros conceituais dos feminismos hegemônicos. A condição transgressora de sua vida e de seus escritos, a despeito da adesão a uma ou outra norma social, desafia o monologismo do racismo, do patriarcado e do colonialismo. O “deslocamento” como conceito e como “metáfora” constituirá o pano de fundo de nossa discussão. Neste sentido, enfatizando a perspectiva diaspórica que os deslocamentos evocam, intentaremos romper com as referências epistemológicas que operam por meio de discursos estruturados em dicotomias e no fetiche das origens e essências. Evocado desde Foucault, passando por autores tão diversos como Mauss, Bourdieu, Fanon, Maldonado-Torres e Maria Lugones, a centralidade do corpo para os estudos sobre cultura e no que nos diz respeito, o corpo feminino e racializado, em nossas indagações considera-se a subjetividade como intrínseca à corporeidade. Deste modo, ao perscrutarmos a sensibilidade de Carolina, relativa às suas percepções sobre as mais variadas experiências (de preconceito, racismo, estigmatização e intolerância) defendemos que tal perspectiva torna-se além de essencial, oportuna.

Palavras-chave: interseccionalidades, feminismos negros, literatura feminina negra.

ABSTRACT

Through the narrative by Carolina Maria de Jesus: a woman, a black woman, a migrant, a single mother woman, a garbage collector and a writer by choice (among other possible qualifiers), we propose a reflection on others semantics of freedom that the intersectional perspective, beyond the conceptual parameters of hegemonic feminisms. The transgressive condition of her life and of her writings, despite adherence to one or other social norm, defies the monologism of racism, patriarchy and colonialism. "Displacement" as a concept and as a "metaphor" will constitute the background of our discussion. In this sense, emphasizing the diasporic perspective that the displacements evoke, we will try to break with the epistemological references that operate through discourses structured in dichotomies and in the fetish of origins and essences. Evoked from Foucault, through authors as diverse as Mauss, Bourdieu, Fanon, Maldonado-Torres and Maria Lugones, the centrality of the body for studies on culture and in what concerns us, the feminine and racialized body, in our inquiries, Subjectivity is intrinsic to corporeality. Thus, by examining Carolina's sensitivity to her perceptions of the most varied experiences (of prejudice, racism, stigmatization and intolerance), we believe that such a perspective becomes essential and timely.

Keywords: intersectionalities, black feminisms, black female literature.

Joguem fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e o compasso. Sintam seu caminho sem anteparos. Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais — não através da retórica, mas com sangue, pus e suor. (ANZÁLDUA, 2000)

¹ Professora Adjunta do curso do Bacharelado em Humanidades/Antropologia. Email: marinamello@unilab.edu.br

Início essa comunicação, reportando-me à feminista e teórica cultural, estadunidense de nascimento mas “chicana” por atribuição, que em 1980, em texto antológico denominado *Carta às mulheres do terceiro mundo*, ao ser convidada, segundo ela, como única mulher não branca, para integrar uma coletânea de artigos, produz um texto-relato denso, forte e nem um pouco ortodoxo, revelando as agruras e dilemas que acometem uma mulher acadêmica. Não uma acadêmica qualquer mas uma mulher que a partir desse texto (embora não exclusivamente por ele), se debate a partir de sua condição marginalizada, caracterizada pela **não branquitude** – e que de fora e do alto das certezas postas pelas vozes hegemônicas de dentro e fora da academia – a talharam como inadequada, imprópria e deslocada.

Ao ser convidada pelos colegas da academia para tal empreitada, percebe e anuncia as contradições e incoerências que regem a vida acadêmica e em um texto preenhe da subjetividade subalternizada, não se constrange ao trazer à tona o processo sofrido e sempre biográfico, sempre pessoal, sempre difícil de “escrever” para o outro.

No caso em questão: para a Outra – que ela nomeia e identifica, irmanando-se pelo epíteto **mulher de cor**, para estabelecer o vínculo de cumplicidade:

Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam. Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós? (ANZÁLDUA, 2000:230).

Todo texto de Anzáldua é escrito em primeira pessoa. Ela não escreve de modo impessoal. A despeito do que apregoa a cultura acadêmica, ao não esconder quem é, imprime significados ao que faz e ao modo como faz.

Justificando minha escolha por Anzáldua neste texto que se dispõe a tratar de Carolina Maria de Jesus, parto do princípio de que não é possível nem é recomendável que se faça uma ciência limpa, íntegra ou pura. Penso que a academia deve buscar desancorar-se desse paradigma. Justamente porque um dos conceitos a ser questionado é o da integridade, cuja busca obsessiva dá margem a todo tido de ideologia de exclusão.

O que é um machista? Grosso modo, é aquele (ou aquela) que acha que o macho domina impoderavelmente. O que é um racista? É alguém que acredita que os seres humanos pertencem a raças diferentes e desiguais; algo que precisamos problematizar primeiro na nossa mente e depois em nossos comportamentos. Quando eu vejo uma pessoa diferente eu tendo a pensar que sei de onde veio e quem é. Isso é preconceito. E os preconceitos embasam ações excludentes: *discriminações*.

Filha de camponeses do sul do Texas que tiveram suas famílias separadas por uma fronteira imposta, Anzáldua, entre o fim dos anos 50 e início dos anos 70, teve contacto com a literatura feminista. Mas é nos 70 que inicia sua produção literária, quando escreve peças de teatro, poemas, contos e autobiografias. De acordo com Edna de Marco tradutora brasileira do texto, “No começo dos anos 1980, Anzáldua passa a defender a posição de que as mulheres de cor deveriam buscar meios para expressar suas idéias, transformando-se em

criadoras de suas teorias e não mais em meros objetos de estudo”(apud ANZÁLDUA, 2000)

Em *Falando em línguas*, texto de Anzáldua datado de 1980, escrito aos moldes de uma carta e traduzido no Brasil somente nos anos 2000, a categoria **mulheres de cor**, tem uma acepção que deve ser contextualizada.

Enquanto no Brasil, o termo *mulheres de cor* refere-se às mulheres de pele preta, afrodescendentes portanto; na realidade estadunidense, evocada por Anzáldua, o termo **mulheres de cor** abrange todas as mulheres, cujas origens não anglo-saxônicas nem europeias as categorizam de múltiplas formas. Desse modo: asiáticas, hispânicas, afro-africanas, latino-americanas, asiático-americanas estão inscritas na categoria de “não brancas”, à revelia da cor que efetivamente, apresentam e de sua auto-designação referente a seus lugares de origem.

Por esse motivo, os feminismos chamados “negros” ou contra hegemônicos, trazem como principais referências não apenas autoras afro-descendentes, como também asiáticas, latino-caribenhas, brasileiras e africanas.

Anzáldua começa sua carta, buscando a identificação, gerada pela “imaginação”, àquelas que seriam suas presumíveis leitoras, cujo cenário da ação de *escrever*, ela também pode muito bem imaginar, bem como suas múltiplas condições de pertencimento ou exclusão a dadas realidades:

Queridas mulheres de cor, companheiras no escrever
Sento-me aqui, nua ao sol, máquina de escrever sobre as pernas, procurando imaginá-las. Mulher negra, junto a uma escrivinha no quinto andar de algum prédio em Nova Iorque. Sentada em uma varanda, no sul do Texas, uma chicana abana os mosquitos e o ar quente, tentando reacender as chamas latentes da escrita. Mulher índia, caminhando para a escola ou trabalho, lamentando a falta de tempo para tecer a escrita em sua vida. Asiático-americana, lésbica, mãe solteira, arrastada em todas as direções por crianças, amante ou ex-marido, e a escrita.

Anzáldua busca assim, estabelecer um vínculo, um elo de ligação com essa mulher que ela percebe como semelhante a si: mulher negra em Nova Iorque, mulher chicana, mulher índia, asiático-americana, lésbica, separada, amante, mãe solteira que em meio a essas condições inóspitas, precisa e quer escrever.

E assim, a autoria cria intimidade com essa mulher proscrita que ela imagina – em sua vida cotidiana – de privações.

Não apenas identifica a mulher de cor, mas suas condições precárias de vida. Fazendo uso da emoção e da identificação com essas mulheres, ladeadas por crianças e pelo abandono, traz para o texto acadêmico *escrevivências*² que corroborem as suas próprias:

Minhas queridas hermanas, os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito

² Termo cunhado pela escritora brasileira Conceição Evaristo.

em comum. Não temos muito a perder — nunca tivemos nenhum privilégio. (ANZÁLDUA, 2000:229)

Não se trata de um mundo ideal; trata-se de trazer à tona um mundo apagado, escondido, colocado geralmente debaixo do tapete por quem escreve a partir da perspectiva da academia.

É improvável que tenhamos amigos nos postos da alta literatura. A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos. Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que frequentamos, ou não frequentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia. (ANZÁLDUA, 2000:229)

Anzáldua busca assim, estabelecer um vínculo, um elo de ligação com essa mulher que ela percebe como semelhante a si: mulher negra em Nova Iorque, mulher chicana como ela, mulher índia, asiático-americana, lésbica, separada, amante, mãe solteira que em meio a essas condições inóspitas e estigmatizantes, precisa e quer escrever pois, por esse modo, alguma compreensão de si e do mundo pode se concretizar.

Concretizar talvez não seja o verbo mais adequado para dar conta das experiências de mulheres para quem o próprio ato de existir configura-se como transgressor. Para além de tornar seu mundo concreto, o que elas anseiam é tornarem-se sujeitos e, desse modo, mais do que concretude temos subjetividades.

Ao buscar identificar sua interlocutora não apenas pela cor ou raça, mas por suas condições precárias de vida, faz uso da emoção e do afeto que a liga a tais mulheres, ladeadas por crianças e pelo abandono.

Assim, Anzáldua tal como Carolina encena uma performance – em que os textos surgem a partir de fragmentos e papéis soltos, escritos produzidos nos lugares e tempos mais improváveis: no vaso do banheiro, com o barulho das pessoas que habitam a casa, com as cores, sons e sabores que norteiam e habitam seu cotidiano: imprevisível e imponderável, assim como sua escrita.

O homem branco diz: Talvez se rasparem o moreno de suas faces. Talvez se branquearem seus ossos. Parem de falar em línguas, parem de escrever com a mão esquerda. Não cultivem suas peles coloridas, nem suas línguas de fogo se quiserem prosperar em um mundo destro.

O homem, como os outros animais, tem medo e é repelido pelo que ele não entende, e uma simples diferença é capaz de conotar algo maligno. (ANZÁLDUA, 2000: 230)

O homem branco diz, o homem branco nomeia, o homem branco define: o que pode, o que não pode, o que é, o que não é. A colonialidade, intrinsecamente generificada e racializada determina, sob a cruzada “civilizatória” quem é humano e quem, por outro lado, não sendo homem nem branco nem cristão, não é gente, tampouco humano (LUGONES, 2008).

Desse modo, nenhuma mulher é humana. Mas, sendo a mulher “branca” a progenitora por excelência da raça eleita, caberá às outras mulheres o lugar animalizado e selvagem de tudo que venha a fazer ou desejar: seu trabalho, seu corpo, seu sexo: representam por essa racionalidade: o outro lado, o lado escuro e incerto, primitivo e perigoso das proscritas.

Por que eles nos combatem? Por que pensam que somos monstros perigosos? Por que somos monstros perigosos? Porque desequilibramos e muitas vezes rompemos as confortáveis imagens estereotipadas que os brancos têm de nós: A negra doméstica, a pesada ama de leite com uma dúzia de crianças sugando seus seios, a chinesa de olhos puxados e mão hábil — “Elas sabe de cara achatada, passivamente deitada de costas, sendo comida pelo homem a la La Chingada.m como tratar um homem na cama” —, a chicana ou a índia. (ANZÁLDUA, 2000: 231)

O mundo visto e escrito por esse viés, não é portanto, ideal e como tal, não é organizado, disciplinado nem limpo; trata-se de trazer à tona um mundo apagado, escondido, colocado geralmente debaixo do tapete. Anzáldua o traz para dentro da academia, Carolina traz o seu *quarto de despejo* para a sala de visitas dos presumidos civilizados.

Segundo Anzáldua, assim como os loucos e proscritos, nós – mulheres de cor – falamos em “*línguas*”: de um modo truncado e tosco, desagradável, pouco polido.

Porém, não são raras as vezes em que a *mimese* – entendida aqui não como cópia, mas pela acepção de Homi Bhabha – ou seja, a repetição com diferença – *differánce* – que não sendo arremedo do original, representa a repetição do Outro a partir de um outro *lócus de enunciação*, e portanto, com toda a ousadia e criatividade que desejam nos usurpar.

É improvável que tenhamos amigos nos postos da alta literatura. A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. [...] . Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos. Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que frequentamos, ou não frequentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia. (ANZÁLDUA, 2000:229)

Da literatura produzida por mulheres como Anzáldua e Carolina emergem sentimentos de raiva, frustração, ressentimento. Sua mensagem não é limpa nem agradável. Elas denunciam as espoliações que sofreram.

Também a linguagem que Carolina usa para se manifestar e expressar seus sentimentos e sua condição é impura, incorreta, imprudente.

Quando revelada, a vulnerabilidade pode ser traduzida como fraqueza. É o que sugere o senso comum. A estratégia de Carolina, Anzáldua e outras, ao revelarem suas fragilidades é, ao contrário, promover a identificação com as outras: também fracionadas e frágeis, que por essa via, podem se encontrar e se fortalecer.

Por meio da narrativa tecida por Carolina Maria de Jesus: mulher, negra, migrante, mãe, solteira, catadora de lixo e escritora por opção (dentre outros qualificadores possíveis), propõe-se uma reflexão sobre outras semânticas de liberdade que a perspectiva interseccional assinala, para além dos parâmetros conceituais dos feminismos hegemônicos.

A condição transgressora de sua vida e de seus escritos, a despeito da adesão a uma ou outra norma social, desafia o monologismo do racismo, do patriarcado e do colonialismo.

Dado as condições de vida, existência, produção e reprodução de seus textos, defendemos que suas representações - como mulher, cidadã subalternizada, mãe, escritora - funcionam como retórica e como persuasão. Carolina se debate de dentro, contra um mundo que tenta encarcerá-la de fora: pela raça, pelo gênero, pela classe. Desse modo, ela busca compreendê-lo e traduzi-lo, com os recursos engendrados por sua existência menosprezada.

O “deslocamento” como conceito e como “metáfora” constituirá o pano de fundo de nossa discussão. Neste sentido, enfatizando a perspectiva diaspórica que os deslocamentos evocam, intentaremos romper com as referências epistemológicas que operam por meio de discursos estruturados em dicotomias e no fetiche das origens e essências.

Evocado desde Foucault, passando por autores tão diversos como Mauss, Bourdieu, Fanon, Homi Bhabha e Maria Lugones, a centralidade do corpo para os estudos sobre cultura e no que nos diz respeito, o corpo feminino e racializado, nossas indagações consideram a subjetividade como intrínseca à corporeidade.

E assim, ao perscrutarmos a sensibilidade de Carolina, relativa às suas percepções sobre as mais variadas experiências (de preconceito, racismo, estigmatização e intolerância) tal perspectiva torna-se essencial.

Ora, Carolina reúne em si as condições que investem seu relato/testemunho de um pioneirismo naquilo que hoje convencionou-se designar como *feminismos contra-hegemônicos*, tendo em vista que aquilo que de sua vida ficou registrado (gravado, entalhado, escrito, inscrito) - revela um discurso pioneiramente emancipatório e perturbador da ordem e do status quo.

A postura contestadora e rebelde de Carolina, contrariou e superou as expectativas que a situação de mulher negra, pobre, solteira e favelada lhe impunha e lhe imputava. E aqui uso o termo *emancipação* como denotativo de um exercício sempre crescente de expansão de fronteiras, que se insurgem em relação às relações de poder instauradas.

Carolina Maria de Jesus – mineira de Sacramento, vive hoje, postumamente, seu apogeu. No ano em que comemoraria 100 anos (2014), foi homenageada com documentário sobre sua vida, filme, inúmeras palestras, seminários, enfim a mulher negra, pobre, migrante que - por ato deliberado – decidiu não ser empregada doméstica, preferindo ser catadora de lixo, moradora do Canindé, em época em que ali se instalou uma das primeiras favelas da cidade de São Paulo, eternizou-se pela “escrita”.

A vida e a obra de Carolina – semi-alfabetizada, mas nem por isso menos expressiva em sua literatura, torna-se relevante porque ao mesmo tempo em que anuncia os aspectos desumanizantes da existência que compartilhava com outras e outros na favela do Canindé em São Paulo, nos idos dos anos 60, é também prenhe de raiva, indignação e ousadia.

Em *Quarto de Despejo*, o diário de Carolina se inicia em 15 de julho de 1955, com o relato de que no aniversário da filha Vera Eunice (caçula dos três filhos que Carolina teve, cada um de um homem branco diferente de acordo com seus relatos), sentia-se frustrada por não poder dar-lhe um par de sapatos, contentando-se em dar-lhe um par remendado que encontrou no lixo. Daí em diante, sua escrita intimista e errática revela os incômodos de uma mulher que analisa e faz escolhas diante das imposições que a cultura machista, patriarcal e racista lhe ditam:

[...] Sei dominar meus impulsos. Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar meu caráter. A única coisa que não existe na favela é solidariedade.

[...]Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E, elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barraco ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos sossegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas.(JESUS, 2000:13-14)

Estão inscritos em sua narrativa: o grito, a solidão e o inconformismo de uma mulher negra que não se deixou submeter. Assim Carolina grita, esperneia mas não lamenta. A perspectiva interseccional está ali, em seus escritos, não exatamente em uma denúncia que faça menção à sua condição de mulher negra, embora ali seja revelada a subjetividade produzida pelas discriminações e preconceitos pautados na cor, na classe e no gênero.

Ao abordar a questão do deslocamento é praticamente impossível não evocar especificamente Fanon ou Bhabha e sua correlata angústia para identificar e traduzir as sensações que acometem os seres fendidos – de fora prá dentro. As ambiguidades nos fendem a todos mas a alguns é dado o beneplácito da integridade, da pureza e da legitimidade.

Nesse sentido, a obra literária de Carolina, embora como postule José Carlos Sebe Bom Meihy (1998), não traga explicitamente, nenhuma bandeira propriamente feminista ou antirracista, sua condição interseccional torna-se revelada – por meio de seu corpo – recorrentemente exposto em sua alteridade – por expressões, olhares e palavras que enfatizam o estranhamento e a abjeção alheias:

Seu vizinho, Seu João, por exemplo, que no dia 23 de julho de 1955 (de acordo com seu diário), bate à porta para lhe pedir um favor e ao vê-la escrevendo lhe pergunta do que se trata: ela diz: - meu diário – e ele, do alto de sua visão colonizada lhe diz com a maior desfaçatez:

-Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você.

Na página seguinte de seu diário ela relata:

Sentei ao sol para escrever. A filha da Sílvia, uma menina de seis anos, passava e dizia:

-Está escrevendo, negra fedida! Carolina reflete: A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam.

Negra feia, negra fedida, qual deveria ser o seu lugar?

Carolina explica e justifica sua moralidade acerca dos papéis condizentes a homens, mulheres, idosos, crianças – ricos e pobres – sua compreensão acerca da desigualdade, das injustiças e vai assim, revelando as incongruências do mundo em que vive .

23 de junho ; O açougueiro explicou-me que o filé é mais caro. Pensei na desventura da vaca, a escrava do homem.[...] Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, e não tenho nada com estas desorganizações. (JESUS, 2000:63)

Dado que a condição do subalterno é o silêncio e a invisibilidade, por meio de sua escrita, Carolina fala, Carolina grita e se faz presente e visível em sua abjeção.

Esse corpo, tornado abjeto, impuro, selvagem, primitivo, deslocado – tal qual a escrita que lhe dá suporte existencial e subjetivo – as palavras grafadas de forma incorreta, a forma fora da norma, a inconveniência de ser negra, pobre e ainda assim desejar pensar o mundo e suas próprias vivências e experiências por meio da palavra escrita nos levam à categoria da colonialidade de gênero e seu conseqüente corolário, a decolonialidade de gênero proposta por Maria Lugones.

Dentre outras possibilidades, o conceito postula articular a diferença a partir de um outro lócus, que possa de algum modo, implodir os essencialismos que associam de maneira incondicional a natureza à cultura.

Lugones (1998), ao problematizar as dicotomias hierárquicas (preto/branco, homem/mulher, macho/fêmea) legadas pela racionalidade moderna, cartesiana e capitalista, assinala outras possibilidades para o entendimento das diferenças e, nesse sentido, para a superação das desigualdades assentadas nessa compreensão dos fenômenos.

A distinção entre comportamentos, coisas e lugares que são de homem, comportamentos, coisas e lugares que são de mulher, ou de pretos ou de brancos, enfim... foi artificialmente construída, a partir de uma estrutura de poder que precisamos conhecer para questionar. Uma estrutura que deve ser problematizada porque nada tem de natural e precisamos entender que o fato de que a condição de gênero está condicionada pelos papéis sexuais e sexuais não é absoluto, nem universal.

Por que a partir desse ponto de vista, várias e outras maneiras de estar no mundo, tanto sexuais quanto de gênero serão desautorizadas e tachadas de anormais, selvagens, primitivas; adjetivos que desumanizam seres, processos e cosmovisões.

Por meio do afeto, das estruturas de sentimento e das sensibilidades, Carolina se coloca como sujeito de um processo que traz à tona subjetividades que, por sua vez, promovem o questionamento dos discursos e práticas calcadas nas ideias de pureza, integridade e objetividade.

E Anzáldua, embora seja uma acadêmica no sentido *latu* do termo, não o é no sentido estrito. Usa como estilo de escrita não uma escrita dura mas aquela que também traz à superfície o que deveria permanecer no âmbito do escondido, do guardado, do recalçado. Desse modo, a escrita acadêmica que deveria ser isenta de sentimento, sendo o mais objetiva possível, invoca questões existenciais que são, para além de meramente individuais ou particulares, coletivas.

Será que isso é possível?

Será que na escrita de qualquer produção acadêmica não permanecem ali traços da vida vivida? Não há evidências do que foi vivido, das respectivas visões de mundo, espiritualidades? Escolhas, pontos de vista diante das pessoas e das coisas não estariam expostos?

Uma das características da literatura produzida por Carolina e Anzáldua é o tom confessional. São obras produzidas ali, no cotidiano, a partir das vivências, da imaginação, do que anseiam e desejam para si e para o mundo em que habitam.

Quanto da produção dessas mulheres é autorizada? Qual é a posição que elas ocupam nesse mundo onde alguns são autorizados e outros são recorrentemente subalternizados?

Quem está no lugar? E quem define os lugares de autoridade e de obediência?

Ambas as autoras aqui contempladas, ao projetarem por sua escrita a condição de não serem vistas nem como mulher, nem como intelectuais, fazem irromper as fissuras entre os feminismos tradicionais e os feminismos contra hegemônicos, ao mesmo tempo em que promovem o questionamento das referências a respeito do que seja homem, humano, mulher, família, sexualidade. Tratar de maneiras diferentes **de estar** no mundo também implica em contemplar formas diferentes **de se manifestar** diante (de) e para o mundo e, portanto, de escrever.

REFERÊNCIAS

ANZÁLDUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. (1980) Santa Catarina: Revista de Estudos Feministas (UFSC), 229-236, janeiro de 2000.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia R Gonçalves. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* / Frantz Fanon ; tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2007.

_____. *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*. São Paulo: Ed. Àtica, 2000.



LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. Bogotá-Colombia. Tabula Rasa. Número 9:73-101, julio-diciembre 2008.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. Carolina Maria de Jesus, emblema do silêncio. Revista USP, São Paulo (37): 82-91, março/maio 1998.

O FANTÁSTICO E SEUS DESDOBRAMENTOS EM A LOUCA DE SERRANO

Marli Lobo Silva¹

RESUMO

Este trabalho visa analisar a narrativa ficcional de Dina Salústio, escritora cabo-verdeana, no romance "A Louca de Serrano" tomando por base os desdobramentos do elemento fantástico presentes na obra, e como esse elemento se constitui na narrativa ao abrir caminho para o realismo mágico. Nestes termos, busca-se compreender esses desdobramentos a partir da própria concepção de significação e simbologia referenciadas na narrativa. Logo, é pois, a partir do fantástico, presente no espaço literário feminino que versaremos sobre a obra de Dina Salústio.

Palavras-Chave: Narrativa Ficcional. Fantástico. Construção Estética. Circularidade

ABSTRACT

This work aims to analyze the fictional narrative of Dina Salústio, cape verdean writer, in the romance "A Louca de Serrano" based on the unfolding of the fantastic element present in the work, and how this element constitutes the narrative by opening the way to magical realism. In these terms, it is sought to understand these unfoldings from the very conception of meaning and symbology referenced in the narrative. Therefore, it is therefore, from the fantastic, present in the feminine literary space that we will talk about the work of Dina Salústio.

Keywords: Fictional Narrative. Fantastic. Aesthetic Construction. Circularity

O Romance é uma morte; faz da vida um destino, da recordação um acto útil, e da duração um tempo dirigido e significativo.
ROLAND BARTHES.

1 INTRODUÇÃO

O fantástico mais que conotar várias acepções, promove uma série de discussões em torno de si, especialmente quando suas dimensões transpõem fronteiras além-mar. As variantes desse gênero se constituem como campos de possibilidades e enfoques interpretativos, especialmente quando entram em ação diferentes posicionamentos teóricos. Ao transmutar do periférico ao global os estudos sobre o fantástico adquirem novos contornos, mas nem de longe chegam ao um consenso, pois as discussões, além de dividirem opiniões, abrem caminhos para novas teorias sobre as narrativas fantásticas.

Assim, nesses entrechoques de ideias e confrontos conceituais o fantástico se constitui como aberturas a inúmeras possibilidades de construção narrativa. Chegar a um consenso do que comumente se espera em se tratando de tão ampla temática, não

¹ Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás-PUCGO.

inviabiliza outras discussões a cerca desse gênero e de seus desdobramentos², frente às configurações literárias.

2 O REALISMO MÁGICO

Surgido na segunda metade do século XX o realismo mágico ou realismo maravilhoso, teve seu apogeu nos anos 60 e 70. Seu representante maior na América latina, Gabriel Garcia Marques, deu forma a esse gênero colocando definitivamente a literatura latino-americana no cenário literário internacional.

Garcia Marques, junto a outros escritores de renome como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, deram a vertente fantástica características próprias, peculiar deste lado de cá do atlântico. O boom dessa vertente literária terminou por influenciar escritores de diferentes partes do mundo, com conceitos, impactos e efeitos distintos em todas as esferas: sociais, políticas, ideológicas, étnicas e religiosas.

Logo, Precisar uma distinção entre o gênero fantástico e o realismo mágico, não é tarefa fácil. Enquanto o primeiro apresenta um fato real, que agrega o elemento fantástico e ilusório, o segundo mostra o comum e o cotidiano como algo real e estranho. Assim, o que os definem é que enquanto um produz a dúvida e a inquietação no leitor, o outro produz um efeito de encantamento.

Aqui nesse estudo, o realismo mágico será abordado com mais exatidão por ser o que melhor representa a narrativa de Dina Salústio escritora cabo-verdiana, fortemente influenciada por essa vertente. Embora a obra apresente questões importantes como a loucura, preconceito, tradição e modernidade, o que move esse estudo são os acontecimentos inusitados que permeiam essa trama e como esses acontecimentos se constitui na narrativa ao abrir caminhos para o realismo mágico.

Publicado em 1998, *A Louca de Serrano* é um romance inaugural não só da literatura de Cabo Verde, mas na inserção da própria figura feminina no cenário ficcional, que dá seus primeiros passos com o surgimento da revista *Mujer*³. A publicação em periódicos nos anos 80 era uma saída para as escritoras que despontavam num cenário efervescente e promissor da arte ficcional.

Nascia assim, a moderna literatura cabo-verdiana, aquela nascida da quebra de rupturas, valores, desajustes e tentativas de afirmação de um gênero em constante definição. Mas se a essência da literatura cabo-verdiana é sua força feminina, não estaria ela há tempos no centro das discussões islenha? Como calar uma voz que teima em se fazer ouvir? Como não tombar o véu da história, desnudando a face outra de espaços estigmatizados por

²A partir da segunda metade do século XX com os estudos de Todorov, Bessière, Caillois o interesse pelos temas fantásticos aumentou significativamente, gerando desde então uma série de definições e delimitações crítico-teóricas: o maravilhoso clássico e medieval por Jacques Le Goff; o fantástico desenvolvido como gênero literário por Tzvetan Todorov e Filipe Furtado em que advém as denominações maravilhoso, o estranho e o sobrenatural; ou fantástico revisto como modelo discursivo por Furtado e Bessière; o estranho freudiano; o realismo mágico por Roh; o realismo maravilhoso por Carpentier e Chiampi; o realismo animista por Pepetela, dentre outros elencados em categorias híbridas.

³Entre os anos de 1982 e 1984, são editados 24 números com variados assuntos concernentes ao universo feminino.

discussões inconformistas? Que vozes reina numa aldeia cujos confins é senão a porta de entrada ao universo contemporâneo?

Tradição e modernidade marca essa narrativa que ao partir do local para o global tem-se uma compreensão marcada pela circularidade dos acontecimentos difusos, beirando o insólito. A narrativa acontece numa aldeia imaginária chamada Serrano, onde se desdobram os mais inusitados acontecimentos. Serrano é envolvida por uma atmosfera de suspense e mistério, cuja indefinição do espaço físico em que se desenrola a ação concede ao romance um caráter ambíguo de estranhamento, prenunciado na caracterização da aldeia – “quase bela, quase mulher, quase homem”. (SALÚSTIO, 1998, P.15) e nas sucessões ora contínuas, ora descontínuas dos fatos, causando dúvida a respeito do que é real, cotidiano, e o que é fantasia, imaginação, loucura, remetendo-nos ao que Todorov denomina tempo de hesitação na literatura fantástica.

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo, desse modo, do fantástico. (TODOROV, 2007, p. 47-48).

Nessa trama contada por um narrador anônimo, onisciente e onipresente que se localiza fora da trama “origem desta breve narração, chegados o nosso conhecimento através de processos juramentos obrigam a calar” (SALÚSTIO, 1998, p. 26). Tal evidência do prólogo indica que o relato chega ao narrador de forma implícita. Embora ocorra também uma mudança de voz narrativa, que por alguns momentos passa pela fala da Louca, protagonista do romance, é pelo narrador anônimo que conhecemos os pormenores dos acontecimentos da história.

A Louca de Serrano aborda o universo feminino com personagens, emblemáticas, cuja narrativa é construída em dois espaços, a capital e a aldeia Serrano. Filipa é a personagem central, constituindo o elo entre Serrano, onde viveu sua infância, e a capital, onde vive sua fase adulta. A estrutura da narrativa é memorialista, e ainda assim, encontra-se fragmentada por uma temporalidade que oscila entre o passado e o presente, Filipa com 32 anos, lembra a sua infância e o universo serranense: um lugar mágico, em que vivem personagens construídos com características do real maravilhoso como a Louca e a Parteira. Ambas emblemáticas intrigam pela atemporalidade, fazendo da narrativa uma tessitura marcada pela rebeldia, inconformismo e transgressão.

Personagens ora fantástica, ora mística, a Louca e a Parteira circundam a narrativa configurando a mesma uma circularidade acentuada por enigmas e ocultamentos. A Louca - mulher misteriosa, temida pela comunidade serranense cujo poder sobre tudo e todos é o fator de desequilíbrio, de transgressão da trama, uma vez que a mesma - detém a capacidade de perceber a realidade e revelar aquilo que não pode ser dito. É a perita na história do vilarejo, por viver tanto tempo naquele espaço e por possuir a memória do lugar, desde o início da sua fundação. Protagonista do romance, a Louca é uma figura fantasmagórica que:

Ciclicamente aparecia no povoado por artes desconhecidas, para desaparecer do mundo visível dos vivos quando completava os trinta e três anos e já tivesse visto tudo o que tinha pra ver, e ouvido tudo o que queria ouvir. Depois voltava a aparecer, filha de gente nenhuma, de lugar e tempo nenhuns, criança, mulher. (SALÚSTIO, 1998, p. 26).

A Parteira é outra personagem que também apresenta características do real maravilhoso, uma vez que ela possui a memória histórica das outras parteiras do vilarejo Serrano. Na ficção seu corpo sofre metamorfose, ou seja, transmuta de um corpo velho para um corpo novo, isso ocorre na narrativa quando ela ajuda os homens do vilarejo a resolver problemas relacionados à sexualidade. Ela é a mentora espiritual, representante da tradição serranense. Sua função é cuidar do vilarejo Serrano “constituído por cento e noventa e três habitantes, três cães e uma fonte” (p. 9). Cujas regras e comando lhe são atribuídos, em nome da força sobrenatural que vem da montanha, a mãe do vale. Posto isso.

Serrano, esquecida da civilização, comprimia-se entre os caminhos remotos que levavam a uma longínqua saída para a capital e a região selvagem que se estendia até se perder as vistas, imersa num mundo povoado de seres de estranhos costumes aos quais não estavam alheios denunciados pactos com os subterrâneos da terra e das águas, habitados por animais que nunca se mexiam e pedras com miolo mole que em determinados períodos se tornavam caprichosos e ditavam as regras que conduziam os destinos de quem por ali nas noites passava. Dizia-se que Serrano trazia o destino escondido de uma velha mulher, gigante de pedra atirada ao mar e que em tempos que ninguém conheceu, deitara fora de si bocados de seu corpo que se espalharam como ilhas pelo mundo, fixando-se em parte incerta. (SALÚSTIO, 1998, p. 14).

A figura mítica aludida à origem das ilhas e da gigante de pedra – a montanha, “mãe do vale” - (p. 70), configura o imaginário cabo-verdiano; esse imaginário compreende-se a partir da concepção de significação e simbologias referenciados na narrativa e que vai “re-significar” o real. Esse elemento incomum na narrativa são os animais que nunca se mexem e as pedras com miolo mole.

Como se percebe, neste caso, a linha tênue que separa o que parece real e o que parece fantástico, é o elemento ilógico, uma vez que os elementos incomuns se explicam por uma causalidade arbitrária do ponto de vista da verdade científica.

Naturalmente, tem-se nesses elementos incomuns, ações contrárias às leis naturais. Pois “A literatura pode usar uma causalidade mágica que se opõe à explicação oferecida pela lógica científica, mas ela não é mágica” (RODRIGUES, 1988, p. 9). A literatura é, portanto um caminho utilizado para se chegar a essa causalidade, uma vez que o mágico é uma forma de interferir na realidade, modificando-a dentro de um propósito específico para um fim também específico. Dina Salústio se utiliza dos “atos” e “palavras” [...] para alcançar os “efeitos e fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais” (RODRIGUES, 1988, p. 9).

Vejamos essa passagem do texto.

O vento, incansável, aproveitou a situação inesperada, despregou do corpo rijo o vestido branco como a separar duas pétalas de flor que se colaram e enlaçou a

quase adolescente que não sentiu que o chão e a luz lhe fugiam aturdida demais para avaliar a fabulosa dança dos seus braços com o ar. Das suas pernas com os pedaços de nuvens espalhados à volta, ou dos seus cabelos com a terra intensa e recentemente orvalhada. Do seu esconderijo a parteira, verdadeira peça da sena montada no largo, esfregava o ventre com as mãos espalmadas e tensas, em jeito que de longe parecia profunda carícia, olhando, narinas frementes e boca molhada, a jovem que, segundos ou horas depois, não se chegou a saber, cambaleando, se ergueu do chão para ir atrás do vestido de algodão depositado no ramo mais alto de um arbusto, qual bandeira que assinalava vitórias, conquistas e intrigas. (SALÚSTIO, 1998, p. 09).

Verifica-se, portanto, a estranheza inexplicada de fatos que irrompe em um cenário cotidiano (realista), impelindo a narrativa para uma condição inusitada e desconfortável. Para Maria Cristina Batalha (2012), no “relato fantástico, tanto o real explicável, como o irreal não são excludentes entre si, mas sim representam duas ordens que se mostram incapazes de dar conta do acontecimento estranho” (BATALHA, 2012, p. 15). O impacto da narrativa, apresentado pela descrição de uma ventania, que com sua força rasga as roupas de Virgínia, e o recurso de animização recorrentes nas imagens, tem um efeito específico dentro de um propósito específico, que é atribuir à narrativa um encantamento e ao mesmo tempo uma suspensão do real, cujas imagens por si só mostra que os recursos da animização, sedimenta no mítico, no mágico e na indecibilidade do fantástico, enfatizando o inumano e o absurdo da vida quotidiana.

O que convém analisarmos nessas imagens além do recurso utilizado pela autora, é a técnica em transformar fatos quotidianos a partir das crenças, mitos, ritos, ancestralidade, religiosidade, magia, história, fantástico e atribuir a esses elementos conotações míticas onde tradição e modernidade se justapõem ao melhor estilo Salustiano.

Para Simone Caputo Gomes (2010), Dina Salústio é uma autora que constrói seu texto a partir de uma revitalização no plano da estética ficcional, revitalização esta constituintes de elementos de crenças, costumes ancestrais e tradições como significação e simbologia referenciados na narrativa como forma de configurar um novo devir do universo artístico.

Já do ponto de vista estético-formal, *A Louca de Serrano* se apresenta segundo Maria Adelaide Baptista como uma obra que se estrutura ao longo de sua própria construção cuja circularidade do texto contém um ambiente premonitório de condenação e resgate, desencadeador de uma dinâmica interna que evolui em forma de espiral. Dessa forma a autora opta ainda segundo Adelaide pela fragmentação e pela desarticulação da narrativa, pela anulação do tempo e do espaço e pela ultrapassagem do real - tudo isso contribuindo para uma desorientação (simbólica) do estado em que se encontra o pequeno povoado de Serrano.

De acordo com Davi Roas (2014), a narrativa fantástica se ambienta em uma realidade cotidiana que ela mesma constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo, destrói, de forma a inserir nela outra realidade, incompreensível para a primeira – técnicas que coincidem claramente com as fórmulas em todos os textos realistas para conferir verossimilhança à história narrada, para afirmar a referencialidade do texto.

Assim para Roas, o fantástico se apresenta como uma existência ampla, alçando tudo o que transgride as leis do mundo real, considerando-se que “mundo real” é um conceito cultural não se aplicando, portanto a todas as culturas em igual proporção.

Já para Irène Bessièrre o que caracteriza o fantástico é uma dupla ruptura: a da ordem do cotidiano e a do sobrenatural. Tanto a natureza quanto a sobrenatureza são posta em questão. Para a autora, graças aos efeitos estéticos tem-se uma quebra do que se espera encontrar na inferência dessas realidades.

A jovem não teve direito a um tempo para dizer que não podia estar grávida porque desconhecia macho na sua natureza, ignorante das vezes em que algumas mulheres pelo mundo afora engravidam sem terem sido tocadas por macho, acabando por se conformar com os rótulos e rituais existentes para não incorrerem no desconforto incrível das demais criaturas. (SALÚSTIO, 1988, p. 11).

Pode-se considerar que o acontecimento emblemático, transgride a ordem natural dos fatos. Nessa (in) verossimilhança há sempre um sentimento de algo fantástico e inexplicável, de entender e não entender. Essa fusão decorrente do comum e do insólito suscita novos enfoques interpretativos, onde as implicações de uma obra podem ter uma abrangência imensurável se pontuarmos as individualidades contidas no seu processo de criação. Para Todorov (2007), tudo isso torna-se claro, afinal, a função social e a função literária do sobrenatural são uma única: trata-se da transgressão de uma lei, seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento maravilhoso constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas, e acha nisso sua justificação (TODOROV, 2010, p. 164).

Na esteira de Gabriel Garcia Marques, Dina Salústio dá forma à sua narrativa, assemelhando ao processo de composição de *Cem anos de solidão*⁴ (1998), do escritor colombiano, embora o mote dessas narrativas encontre ressonâncias, suas similaridades param por aí, haja vista o viés cultural, ideológico e étnico se distancie além-fronteiras, pois Dina Salústio recorre ao realismo mágico como forma de exteriorizar velhas práticas discursivas impetradas num discurso outrora incontestado⁵

Ao romper com um modelo que não mais a representava a escritora cria as conjunturas para uma estética realista, ao mesmo tempo em que abre caminho para o realismo mágico, numa maneira de aclarar por meio de linguagem polissêmica toda forma de poder a qual o universo feminino fora submetido. O realismo mágico na obra salustiana

⁴O romance é ambientado na imaginária Macondo, onde é contada a história dos Buendía, a família fundadora do povoado. O escritor também narra como foi feita a escrita da história do povoado, que é a mesma do romance e que foi grafada em pergaminho pelo cigano Melquíades. São cem anos de tentativas de vencer a solidão: solidão histórica e pessoal de cada personagem. A narrativa gira em torno de três mulheres; Úrsula Buendía, a matriarca dos Cem anos, Amaranta, a mulher caprichosa, virgem, e Remédios, a bela, que, entre lúcida e louca, faz morrer todos os homens que por ela se apaixonam.

⁵Enquanto que em Gabriel Garcia Marques, o realismo surge como forma de reação, uma vez que o elemento mágico era utilizado como reforço das palavras contrárias aos regimes dos ditadores. Outro aspecto que influenciou o realismo mágico também foi o choque entre as culturas tecnológica e supersticiosa que havia na América Latina naquele período.

pode ser compreendido como esse diálogo possível na perspectiva recepcional da obra da autora que se apresenta como inovadora nas letras cabo-verdiana.

Esse realismo se constrói na narrativa da autora a partir da concepção de mudança da própria realidade, sendo, portanto um recurso pra transgredir essa realidade e nessa transgressão são postas em discussões questão relevantes, cuja projeção de espaços imaginários é uma forma de reinventar-se como também uma forma de “subtrair o texto à ação da lei e por esse meio transgredi-la” (TODOROV, 2010, p.168).

REFERÊNCIAS

A Louca de Serrano, de Dina Salústio. Dezembro de 2007. Disponível em:<<http://liberal.sapo.cv/noticia.aspx?Edicao=50&id=16992&idSeccao=533&Action=noticia>>Acesso em: 10 novembro. 2016.

BATALHA, Maria Cristina. **Literatura Fantástica**: aproximações teóricas. In: Sena, André (org.). *Literatura fantástica e afins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. P. 9-22

BRAGA, Juliana Primi. **A loucura feminina em A louca de Serrano, de Dina Salústio** . In: *Literatura Cabo-verdiana: Leituras universitárias/ Simone Caputo Gomes, Antonio Aparecido Mantovani, Érica Antunes Pereira (Orgs.)*. Cárceres: Ed. UNEMAT, 2015, p. 86-95.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa** . São Paulo: Ática,1987.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde literatura em chão de cultura**. Cotia, SP: Ateliê. Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 2008.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura** . Tradução Celso M. Parciornik. São Paulo. Iluminuras. 2007.

ROAS, Davi. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julian Fuks. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo. Ed. Ática. 1988.

SALÚSTIO, Dina. **A Louca de Serrano**. Cabo Verde: São Vicente: Spleen, 2001.

_____. Dina Salústio. In: ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro (Org.) **Mirabilis de Veias ao Sol**: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos. Praia, Cabo Verde:Caminho: Instituto Português do Livro e da Leitura, 1991.

TODOROV, Tzvetan. O estranho e o maravilhoso. **Introdução à literatura fantástica** . 2ª ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.



_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectivas 2010

UMA ANÁLISE DE ÚRSULA A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GÊNERO

Mônica Saldanha DALCOL (UFSM)¹
Anselmo Peres ALÓS (UFSM)²

RESUMO

Para re-pensarmos a identidade literária nacional, torna-se imprescindível reescrevermos a história da literatura, partindo, especificamente, daquelas que foram deixadas de lado nos reconhecidos manuais de literatura. Uma vez que reconhecemos que a formação da identidade como nação depende, em grande parte, do resgate memorialístico. O romance traz a história de amor entre Úrsula, a personagem central e Tancredo, tendo como pano de fundo a temática do período sombrio da escravidão no Brasil, a narrativa pretende recuperar essa condição, assim, Maria Firmina dos Reis, pela primeira vez na história da literatura brasileira, concede voz ativa e central a uma negra para descrever e recuperar essa memória a partir de sua própria condição. Deste modo, analisaremos o romance Úrsula, Maria Firmina dos Reis, a luz da crítica de Judith Butler, especialmente tendo em vista dois pressupostos centrais: por um lado, a crítica da impossibilidade de um sujeito ético transparente e racional; por outro, a proposta defendida por Butler que mais aproxima-nos de uma realidade concreta e social, principalmente quando levamos em conta sujeitos que historicamente sofreram rechaço social, como no período escravagista no Brasil. Sendo assim, analisaremos a narrativa do romance tendo em vista a proposta desenvolvida pela filósofa, a partir da noção de sujeitos falíveis encontramos saída na ética da vulnerabilidade, da humildade e da responsabilidade.

Palavras-chave: Úrsula, Maria Firmina dos Reis, Escravidão, Gênero, Judith Butler.

ABSTRACT

In order to rethink the national literary identity, it is imperative to rewrite the history of literature, starting from those that have been left aside in the recognized literature manuals. Once we be aware of that the formation of identity as a nation depends, to a large extent, on the memorialistic rescue. The novel brings the love story between Ursula, the main character and Tancredo, having as background the theme of the dark period of slavery in Brazil, the narrative intends to recover this condition, thus, Maria Firmina dos Reis, for the first time in history of Brazilian literature, gives an active and central voice to a black woman to describe and recover this memory from her own condition. In this way, we will analyze the novel Ursula by Maria Firmina dos Reis, in the light of Judith Butler's critique, especially considering two central assumptions: on the one hand, the criticism of the impossibility of a transparent and rational ethical being; On the other, the proposal defended by Butler that brings us closer to a concrete and social reality, especially when we take into account subjects who have historically suffered social rejection, as in the slavery period in Brazil. Therefore, we will analyze the narrative of the novel in view of the proposal developed by the philosopher; from the notion of fallible person we find a way out in the ethics of vulnerability, humility and responsibility.

Keywords: Úrsula, Maria Firmina dos Reis, Slavery, Gender, Judith Butler.

¹ Graduada em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Filosofia pelo PPG-Filosofia da UFSM. Doutoranda em Estudos Literários no PPG-Letras da UFSM. E-mail: monica.dalcol@hotmail.com.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto III no Departamento de Letras Vernáculas da UFSM. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras dessa mesma instituição. Atualmente realiza Estágio Pós-Doutoral no PPG-Letras da Universidade Federal de Pernambuco como bolsista do Plano Nacional de Pós-Doutoramento (PNPD/CAPES), sob supervisão do Prof. Dr. Roland Walter. E-mail: anselmoperesalos@gmail.com.

O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, teve sua primeira publicação em 1859. Porém, foi somente após ter se passado mais de cem anos que o romance conquistou visibilidade. Um dos estudiosos responsáveis por essa visibilidade tardia foi José Nascimento Morais Filho, através da publicação *Maria Firmina, fragmentos de uma vida* (1975). O romance traz a história de amor entre Úrsula, a personagem central e Tancredo, tendo como pano de fundo a temática do período sombrio da escravidão no Brasil. A narrativa de Maria Firmina dos Reis apresenta personagens negros (as) a partir de uma nova perspectiva, de um ponto de vista interno, já que pela primeira vez na história da Literatura Brasileira eles não são retratados como indivíduos resignados e marcados pela excessiva estereotipização. Além disto, *Úrsula* é o primeiro romance de autoria afrobrasileira, assim como, também foi o primeiro romance abolicionista escrito no Brasil, apesar da historiografia sempre ter afirmado que o primeiro romance abolicionista foi *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães.

Maria Firmina dos Reis concedeu voz, pela primeira vez, a uma narradora negra, a personagem Mãe Suzana. Uma anciã negra que foi escravizada, detentora de profundo conhecimento, o que faz com que ela exerça grande influência nos escravos. É através da voz de Mãe Suzana que somos arrebatados pelo submundo dos navios negreiros. Eduardo Assis Duarte destaca que essa é a primeira passagem da Literatura Brasileira que temos uma narrativa acerca da miséria e da crueldade dos navios negreiros, como ele afirma: “esta é a primeira vez que o porão do navio negreiro aparece na literatura brasileira. Por mais que nossos escritores românticos combatessem a escravidão, antes de 1859, nenhum deles trouxe para seus leitores detalhes do tráfico. (2014, p.57).

Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome da minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se de minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. (...) Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. (...) vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água (...) é horrível pensar que criaturas humanas tratem seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos (REIS, 2004, p.117).

As palavras de mãe Suzana são marcadas pela sua sabedoria ancestral e pelo exercício doloroso de revisitar suas memórias. Ao descrever uma personagem capaz de discernimento intelectual, a saber, que questiona a falta de consciência moral daquelas criaturas humanas que a jogaram no cativeiro. *Úrsula* difere de todos os romances³ que envolvam a temática escravocrata, como, por exemplo, *Vítimas algózes*, de Joaquim Manuel Macedo, que configura o escravo como feio, malcriado e presunçoso. A própria linha justificativa para

³ O romance vai à contramão da maioria dos escritos da época, marcado pelo tom ufanista, presente nos escritos da época, como, por exemplo, as obras de Gonçalves dias e José de Alencar.

abolição da escravidão presente nesta obra, visa proteger os senhores de escravos para que eles não se tornassem vítimas e os “escravos algozes”. Já em *Úrsula*, nós não encontramos a carga semântica negativa dirigida aos personagens negros e negras. É a mãe Suzana, negra e anciã, detentora do conhecimento do funcionamento do sistema escravocrata que aconselha Túlio, o escravo recém alforriado. Mãe Suzana sabe que liberdade é uma palavra que só tem sentido em África.

Tu! Tu livres? Ah não me iludas!- exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos (...) Liberdade... eu gozei em minha mocidade!- continuou Suzana com amargura. Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, mulher alguma mais ditosa do que eu (REIS, 2004, p. 114).

Não é apenas através da personagem Mãe Suzana que notamos a inovação do romance, mas também pela estratégia de Maria Firmina ao produzir uma inversão da lógica vigente, ao colocar o senhor de escravo como um vilão e personificação de todo mal sobre a terra. Como afirma Duarte: “o comendador compõe a figura sádica do senhor cruel que explora a mão de obra cativa até o limite de suas forças” (2004, p. 270).

Neste exercício de inversão, a autora estabelece uma situação de gratidão do jovem branco com o jovem negro, destacando que a alma do jovem negro é detentora de valores morais estimáveis, como o da gratidão.

Apesar da febre, que despontava, o cavaleiro começava a coordenar suas ideias, e as expressões do escravo, e os serviços que lhe prestara tocaram-lhe o mais fundo do coração. É que em seu coração ardiavam sentimentos tão nobres e generosos que animavam a alma do jovem negro, por isso, num transporte de íntima e generosa gratidão, o mancebo, arrancando a luva, que lhe calçava a destra, estendeu a mão ao homem que o salvara. (REIS, 2009, p. 25).

A capacidade de fornecer ao indivíduo novas formas de realidade está presente no romance de Maria Firmina, principalmente no modo como ela configura o seu enredo e da maneira com que os personagens são construídos, concedendo-os o status de sujeitos pensantes e passíveis de bons sentimentos. O olhar ético de Maria Firmina para as vítimas do sistema escravocrata possibilita-nos uma reconfiguração deste período sombrio de nossa história, a partir de outro ponto de vista, através daquelas vozes que foram silenciadas. Este outro ponto de vista da compreensão histórica configura aquilo que Ravel chama de *micro-história*.

Quanto ao mais, parece-me evidente que a prática micro-histórica é hoje uma das mais vivas e uma das mais fecundas do ponto de vista analítico: a escolha essencial de uma escala de observação se baseia na convicção central de que ela oferece a possibilidade de enriquecer as significações dos processos históricos por meio de uma renovação radical das categorias interpretativas e de sua verificação experimental (RAVEL, 1998, p.252).

A perspectiva de Gênero: a autoria feminina

Algumas escritoras têm refletido sobre a importância da pesquisa acerca de obras de autoria feminina, como, por exemplo, Rita Terezinha Schmidt (2008), considera que um dos efeitos resultantes desses estudos seja a alteração de nossas percepções com relação ao passado, de maneira a desestruturar a conjectura dessa identidade, conduzindo-nos a uma reflexão sobre o que estão em jogo nos processos de constituição dos cânones literários nacionais como lugares válidos e privilegiados de estruturação de projeções imaginárias, que sustentam as representações simbólicas da nacionalidade. Tais considerações levam-nos a considerar a história literária como um dos marcos referenciais da memória nacional, dado que funciona como uma narrativa que pretende retratar a memória e a identidade nacional.

Schmidt salienta duas questões inerentes à própria escrita feminina: a primeira, o âmbito social, que considera a atividade da escrita como uma função imprópria para a mulher; a segunda, uma depreciação da literatura de autoria feminina produzida no passado. Para ela, esse repúdio seria um modo estratégico de controlar o campo literário a partir da conceitualização de literatura, definida, essencialmente, como palco das relações de poder, no qual ocorre a legitimação do aparato inseparável das elites culturais - o saber/poder -, resultando na assimilação do ponto de vista de classe, gênero e raça dominantes por parte da comunidade interpretativa⁴. A evidência e o acesso às obras de autoria feminina no universo acadêmico não apenas contagiam o *status* da história cultural e literária, fazendo com que possamos questionar a hegemonia da literatura tradicional canônica, mas também problematizarmos a exclusão dessas vozes e representações no processo de constituição da identidade nacional brasileira, do ponto de vista da diferença de gênero, classe social e raça (SCHMIDT, 2000).

Tendo como substrato teórico a premissa de Edward Said⁵, crítico literário palestino que destaca o fato de que os estudos feministas (assim como os antiimperialistas ou étnicos) proporcionam a desarticulação da perspectiva quando o ponto inicial de suas análises está centrada no direito de grupos marginalizados de se expressarem e de se representarem nos domínios políticos e intelectuais, dos quais normalmente são excluídos, e que usurpam suas funções de significação e representação, assim como falseiam suas realidades históricas⁷.

Maria Firmina possui consciência enquanto o lugar ou o não- lugar destinado à autoria feminina, já no prólogo do romance ela mantém num diálogo direto com o leitor, apresenta-nos a sua consciência história do contexto em que escreve.

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale esse romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que

⁴ Conferir, sobre essa questão, Helena Hirata: Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. (2014). Acessado em 20 de julho de 2015 <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979/87743>

⁵ SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo.

Então por que o publicas? Pergunta o leitor. Como uma tentativa, e mais ainda, por esse amor materno, que não tem limites, que tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho- e gosta de enfrentá-los e aparecer com ele em toda parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado. (REIS, 2004 p.13)

Essa consciência de que o espaço da escrita feminina não é um lugar de direito, por excelência, caminha ao lado da presença marcante do negro na narrativa. A obra literária de Maria Firmina caracteriza sua atitude política, onde a escrita denuncia as injustiças vivenciadas pelas mulheres e escravos no século XIX. De certo modo, a autora trata de modo ficcional de questões que dizem respeito diretamente à ética, como a noção de humanidade atribuída aos seres que foram escravizados, assim como a possibilidade de uma irmandade possível entre brancos e negros.

A proposta de Judith Butler

Judith Butler, em sua obra *Relatar a si mesmo, crítica da violência ética*, busca resolver o problema monumental da ética – como eu devo agir? Ou o que eu devo fazer? Tal resposta só é possível, segundo Butler, através de um novo sentido desse sujeito, enfatizando, principalmente a necessidade de conhecimento do mundo social que nos precede e nos molda a ponto de não sermos capazes de nos apreendermos inteiramente. Deste modo, o sujeito presente aqui é marcado pela opacidade e pela vulnerabilidade, que vai de encontro à caracterização de sujeito resultante da pós-modernidade. Butler propõe como via possível para a moralidade, “a experiência do outro, sob a condição de termos suspenso o juízo” (2015, p.33), o que possibilita uma real reflexão a cerca da “humanidade do outro”. A filósofa associa a ética a uma forma de violência no momento em que ao ser definido previamente um enquadramento de possibilidades de reconhecimento para que posteriormente esse reconhecimento se efetue.

Butler, influenciada por Emmanuel Lévinas, através de sua proposta de ética centrada no reconhecimento do outro enquanto diferente, sem que ele precise se encaixar no quadro normativo, desenvolve como idéia central, a noção que o outro possa se manter enquanto outro e, apesar disso tenha seu reconhecimento garantido. Em *Úrsula* nós temos a configuração das categorias de sujeitos no plano da enunciação literária, seja pela questão da autoria feminina no século XIX, seja pelo modo inovador com que essa narrativa se desenvolve, pela primeira vez, dando voz e, conseqüentemente, reconhecimento, através do modo como Maria Firmina desenvolve a identidade, configurando no plano ficcional, o status de humanidade que, historicamente lhe foram negados tanto do ponto de vista literário, como do ponto de vista social.

Considerações

As reflexões sobre o campo literário e seus contextos culturais e institucionais acerca do cânone e da crítica de valor são recentes no Brasil. A análise destas questões revisam a concepção do caráter idealizado da literatura, a pesquisa acerca da literatura de autoria feminina afro-brasileira pretente dar lugar àquelas escritoras que estiveram à margem da história da literatura brasileira. Neste caso, é indissociável a relação entre gênero, violência ética e silenciamento da autoria feminina no Brasil⁶. Não apenas se trata de uma exclusão, mas, além disto, a negação de todas as escritoras deste período. O status de literatura como “verdadeira”, não comporta a ideia de autoria feminina, já que o status de sujeito autoral era negado às mulheres. Em grande parte, ressaltado e justificado a partir da noção de feminino como espaço essencialmente irracional, resultando em um estereótipo negativo das faculdades intelectuais das mulheres, essencialmente produzido pela tradição filosófica ocidental, o que contribuiu massivamente para que o lugar de não valor de um texto acarreta na estrutura e da valorização de espaço discursivo como estritamente masculino.

Por fim, o romance *Úrsula*, de modo ficcional, configura um lugar que pode ser habitado, tanto do ponto de vista autoral, como do ponto de vista de um novo modo de reconhecimento desses sujeitos renegados historicamente. Deste modo, o romance de Maria Firmina dos reis, como sendo o nosso primeiro romance abolicionista, traz consigo a problemática do racismo. Elzahra Osman desenvolveu o conceito de racismo epistêmico (2015, p.8), segundo o qual, o racismo inicia-se no momento em que desconsideramos os saberes que não pertencem ao mundo masculino, branco, heteronormativo e judaico-cristão. Conseqüentemente, as culturas e outras formas de saber de outros povos são desvalorizadas.

Maria Firmina consegue ultrapassar a sua própria condição histórica, enquanto mulher negra e escritora. Em *Úrsula*, ela retirou a mordada do silenciamento, fazendo com que os negros e negras tivessem voz e, além disso, fossem configurados como sujeitos. A escrita de Maria Firmina dos Reis vai à contramão da maioria dos escritos da época, marcados pelo tom ufanista onde o nacionalismo patriótico está presente na maioria dos escritos (como, por exemplo, em Gonçalves dias e José de Alencar). Deste modo, O romance *Úrsula* supera esse padrão ao articular o destaque aos personagens negros e negras no enredo e ao condenar explicitamente a escravidão.

Referências

DE ALENCAR, José Martiniano; PARRON, Tâmis. **Cartas a favor da escravidão**. São Paulo: hedra, 2008.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**. Trad.Rogério Bettoni. São Paulo: autêntica, 2015.

⁶ “Assim foram passando essas brasileiras sonhadoras quase sempre incompreendidas, quase sempre isoladas em si mesmas, fazendo dessa febre de escrever o desabafo dos seus impulsos mais íntimos, das suas aspirações mais ardentes. E aos poucos a sociedade foi compreendendo a missão que cabia às mãos femininas, que podem, além da carícia e da esmola, deixar no mundo uma centelha do espírito e da inspiração” (MENDONÇA, 1930, p. 70).

DE MACEDO, Joaquim Manuel; VALENÇA, Rachel Teixeira. **As vítimas-algozes: quadros da escravidão: romances**. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.

DUARTE, E. A. Literatura afro-brasileira. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 31. Brasília (UnB), jan.-jun. 2008 p. 11-23.

DURTE, E. A (coordenação). **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo: FTD Editora, 2011.

HIRATA, H. **Classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais**. (2014). <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979/87743>>. Acessado em 20 de julho de 2015.

LÉVINAS, E. **Humanismo do Outro Homem**. Petrópolis: Vozes, 1993. LÓPEZ-LABOURDETTE, A. Prólogo. In: AVELLANEDA, G. G. de. **Sab**. Barcelona: Red ediciones, 2012, p. 7-13.

MACEDO, J. M. de. **As vítimas-algozes**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1991.

MORAIS FILHO, J. N. **Maria Firmina**. São Luiz: COCSN, 1975.

MUZART, Z. L. (Org). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. (3 volumes).

RAVEL, Jacques. **Jogos de escalas: a experiência da micro-análise**, Rio de Janeiro: FGV, 1998

REIS, M. F. dos. **Úrsula**. 4. Ed. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004.

MENDONÇA, A. A. C. de. Prosadoras e poetisas brasileiras. **Revista de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro. V.107, 1930.

OSMAN, E. **Retóricas da descolonização do pensamento: projeto epistêmico islâmico-feminista contra a colonialidade do saber**. **Problemata**. v. 6, n. 1, 2015, p.283-316.

SCHMIDT, R. T. **Recortes de uma história**. In: RAMALHO, C. (Org). **Literatura e feminismo**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

_____. Mulheres reescrevendo a nação. **Estudos Feministas**. Florianópolis, n. 8, n. 1, 2000, p. 84 – 97.

_____. Refutações ao feminismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 3, 2006, p. 765-769.

_____. Centro e margens. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília. Nº 32, 2008, p. 127 – 141.

_____. Quem reivindica a identidade? **Desenredo**. V. 4 – n. 1, 2008, p. 49-60.

_____. Para quê Literatura? **Rev. Let.** V. 51, n. 1, jan.- jun. 2011, p. 173-189.

_____; NAVARRO, M. H. **A questão de gênero**. Goiânia: GrafEd, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SERVIDÃO, SUBMISSÃO E LIBERAÇÃO FEMININA EM CONTOS DE ALCIENE RIBEIRO LEITE

Natália Tano Portela¹(UFMS/CPTL)

RESUMO

“Vinte anos, dia seguindo dia, sem se projetar em nada. [...] Serviu, serviu, serviu. Só. Deixara-se anular como pessoa”. A protagonista de “Vinte anos de Amélia”, conto da escritora mineira Alciene Ribeiro Leite, reflete a respeito dos vinte anos passados desde seu casamento, chegando, por fim, a concretizar sua liberação desse tempo de servidão. Esta pesquisa, do tipo bibliográfica, tem por objetivo o estudo da servidão sexual, da submissão e da liberação da mulher nos contos “Vinte anos de Amélia” e “Lar, doce lar”. O tema é referenciado em diversos momentos da contística da escritora, e tais momentos são recuperados como ponto de partida da pesquisa. Esta pesquisa se justifica porque, apesar da considerável produção literária de Alciene Ribeiro Leite, com mais de 20 títulos publicados em cerca de três décadas, sem contar as antologias das quais participou, e dos prêmios nacionais recebidos já no início de sua carreira, poucas são as pesquisas a respeito de sua obra. Ademais, a investigação de elementos que configuram a servidão, a submissão e a liberação da mulher num texto de autoria feminina, a partir de personagens femininas, pode esclarecer a visão da mulher a respeito de seu papel nas relações conjugais, além do contraste ou concordância dessa visão com o papel à mulher delegado pela sociedade.

Palavras-chave: conto; feminismo; literatura brasileira contemporânea; Alciene Ribeiro Leite.

ABSTRACT

“Vinte anos, dia seguindo dia, sem se projetar em nada. [...] Serviu, serviu, serviu. Só. Deixara-se anular como pessoa”. The protagonist of “Vinte anos de Amélia”, short story by the female writer Alciene Ribeiro Leite, from the state of Minas Gerais, in Brazil, reflects on the twenty years passed since her wedding day, and, in the end, turns real her liberation from this time of subservience. This study aims to, through a bibliographic research, approach the sexual servitude, subservience, submission and liberation of the woman in the short stories “Vinte anos de Amélia” e “Lar, doce lar”. This theme is referred in many moments in the writer’s pieces, and these moments are recovered as the starting point of this research. This study is justified by the lack of research about Alciene Ribeiro Leite’s pieces, even though she has a considerable literary production with more than twenty published titles for around three decades besides the anthologies she has taken part in and the literary awards she has won. Also, the investigation of the elements that set the servitude, submission and liberation of the woman on texts written by a female author and from the perspective of female characters may help to clarify both the way women see their role in conjugal relationships and the comparison of this view with the role delegated to women by the society.

Keywords: short story; feminism; Brazilian contemporary literature; Alciene Ribeiro Leite.

Alciene e a literatura de autoria feminina

Alciene Ribeiro Leite nasceu em 1939 na Vertente das Cabaças, região da Fazenda do Pântano, em Ituiutaba, interior de Minas Gerais. Iniciou sua carreira de escritora nas páginas do **Suplemento Literário de Minas Gerais** em 1976. Seu primeiro livro publicado, **Eu choro do palhaço**, ganhou o prêmio “Galeão Coutinho” pela União

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas. Email: nataliatano@yahoo.com.br

Brasileira de Escritores, como melhor livro de contos de 1978. A respeito desse livro de contos, Giuseppe Carlo Rossi, então docente da Università degli Studi di Napoli L'Orientale, aponta que se trata de

*[...] una prosa che si aggiunge alle tante altre intesi a porre domande e a suggerir meditazioni sulla posizione della donna nei riguardo dell'uomo, in un alternarsi di tenerezza e di rabbia, alla ricerca, per sé e per i propri simili, di un dialogo soffocato implacabilmente dalla solitudine.*² (ROSSI, 19-, apud LEITE, 1980, p. 10)

Em 1980, Alciene lança a coletânea de contos O João Nosso de Toda Hora. A novela infanto-juvenil Filho de pinguço recebeu o “Prêmio Coleção do Pinto” de 1983 (AMARAL; RORIGUES, 2014, p. 92-93).

Publicou, ainda, diversos outros títulos de literatura infanto-juvenil: O Mágico do Olho Verde (1984), Borracha Nele! (1986), Tecelã de Sonhos (1977), Ora Pipocas! (1988 e reedição em 2013), Um Jeito Vesgo de Ser (1988), Drácula Tupiniquim (1989), Idéias as Pampas (1990), Moça Baleia (1990), A Coelhoinha Chué (1991), Condão de Gira-Mundo (1991), O Astronauta de Konsolanto (1992), Bicho de Goiaba (1992), A coelhinha Dodói (2002), Troca-Troca (2010). Lançou, também, o livro de poesias Exercícios de Aprendiz (1990) e os romances Nos Beirais da Memória (ganhador do Prêmio “Cidade de Belo Horizonte” de 1988), ...E Tudo se Repete (1989) e Um Pouco de Luz (1993). Em 2004, publicou também O Livro de (Quase) Todos, com breves biografias de personalidades de sua cidade natal.

O período mais prolífico da contística de Alciene Ribeiro Leite se dá durante as décadas de 1970 e 1980, coincidindo com um movimento, no Brasil de aumento quantitativo de publicações de textos literários de autoria feminina, conforme aponta Luiza Lobo:

Realmente, o que se constata no Brasil nos anos de 1975-85, tanto no plano social quanto no literário, é que as mulheres buscaram e conseguiram se libertar de papéis tradicionais. É plausível também fazer-se distinção entre literatura de mulheres -, escrita por mulheres-, e literatura feminina, isto é, com a voz feminina – distinção que nem sempre é fácil de determinar, mas que depende do estilo e do tipo de sujeito de narração empregado. No entanto, o fundamental não é precisar o que é o essencialmente feminino, como em geral faz a crítica francesa, mas sim o efeito que esta voz “feminina” produz, num texto consciente e contraideológico. (LOBO, 2007, p. 69).

A partir do século XX, com o surgimento de movimentos que questionam a supremacia de grupos dominantes, como o feminismo, a mulher passa a assumir outros papéis além daquele que lhe é tradicionalmente delegado no espaço privativo do lar onde lhe são destinados os afazeres domésticos e o cuidado da prole. Um desses papéis é a autoria de textos literários, abrindo a possibilidade de apropriação do discurso e de questionamento dos valores tradicionais a partir do narrador, que ocupa uma posição privilegiada dentro da

² “uma prosa que se junta a tantas outras intensas a questionar e sugerir meditações sobre a posição da mulher em relação ao homem, em uma alternância de ternura e de ternura e de raiva, na busca, por si e pelos seus próximos, de um diálogo sufocado implacavelmente pela solidão.” (tradução nossa)

narração por posicionar os demais elementos da narrativa e por ser, assim, responsável por veicular a ideologia que perpassa o texto (ZINANI, 2013, p. 22).

A literatura de autoria feminina e a consequente atribuição da prática discursiva a uma classe tradicionalmente oprimida permite “falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram as condições para a presença dos excluídos” (GINZBURG, 2012, p. 203). Por apresentar duas versões, a do dominante e a do dominado, a ficção de autoria feminina é considerada polifônica, impondo duplo esforço de decodificação, com leitura das entrelinhas e interpretação daquilo que não é dito (ZINANI, 2013, p. 27).

Por sua vez, a crítica literária feminista na pós-modernidade surge buscando desestabilizar a legitimidade da representação do feminino no cânone literário, cujo discurso é historicamente advindo do sujeito “de classe média-alta, branco e pertencente ao sexo masculino” (ZOLIN, 2009, p. 106). Na leitura de um texto de autoria feminina, é preciso que se faça uma reavaliação a partir do ponto de vista feminino, oportunizando-se, assim, novas interpretações (ZINANI, 2013, p. 30).

O papel da mulher

Por ser o papel do feminino comumente relacionado à submissão e à servidão, faz-se necessário traçar algumas reflexões a respeito da repressão. A repressão é diretamente relacionada à sociedade, ideia corroborada por Freud, segundo o qual “a história do homem é a história da sua repressão” (MARCUSE, 1999, p. 33). Considerando-se os princípios freudianos do prazer – definido como uma tendência a atingir os mais remotos processos primários, cuja finalidade única é obter prazer, evitando qualquer coisa que possa trazer desprazer – e da realidade – que renuncia o prazer momentâneo substituindo-o por um prazer adiado, mas garantido, pode-se entender a repressão como uma forma de controle do prazer a partir do princípio da realidade, a partir do processo de sublimação ou do mero recalçamento. A repressão também pode ser resultado daquilo que Marcuse (op. cit., p. 51) denomina mais-repressão, ou seja, as restrições requeridas pela dominação social, e não apenas resultado de processos mentais individuais.

Marilena Chauí (1990, p. 17) aponta que a “repressão perfeita é aquela que já não é sentida como tal, isto é, aquela que se realiza como auto-repressão, graças à interiorização dos códigos de permissão, proibição e punição da nossa sociedade”. A repressão, assim, torna-se aquilo de que se deve ter vergonha.

A dominação masculina, sendo uma das formas de exercício do poder e podendo se manifestar na repressão, legitima-se “pela força da tradição que demarca o conteúdo dos ordenamentos” (ZINANI, 2013, p. 67), constituindo-se, assim, como produto de um trabalho histórico de eternização. Segundo Bourdieu (2016, p. 117),

é preciso reconstruir a história do trabalho histórico de des-historicização, ou, se assim preferirem, a história da (re)criação continuada das estruturas objetivas e subjetivas da dominação masculina.

Ademais, pela vivência de uma ordem social sexualmente ordenada, os sujeitos femininos

incorporam “os princípios de visão dominante que as levam a achar normal, ou mesmo natural, a ordem social tal como é” (BOURDIEU, 2016, p. 133).

A mulher na obra

Na obra de Alciene Ribeiro, é comum a presença de contos que retratam as relações entre homem e mulher. As narrativas de Alciene apresentam muitas personagens femininas, “de prostitutas a donas de casa, de esposas fiéis a viúvas contratando programas, de mães abandonadas a amélias” (AMARAL; RODRIGUES, 2014, p. 93).

Essa temática aparece, por exemplo, no conto “Teúda e Manteúda” de **Eu choro do palhaço** (1978). A estória desse conto se desenvolve a partir dos olhos da narradora autodiegética, Marilda. Ela, que trabalha no caixa, recebe, logo no início da narrativa, uma repreensão do patrão por uma diferença no caixa. Em seguida, é chamada pelo patrão em sua sala para uma conversa a sós depois do expediente. Tal conversa, que Marilda inicialmente pensa se tratar de questões relativas ao trabalho, acaba por culminar numa declaração de amor feita pelo patrão, seguida de uma proposta de relacionamento pautado em sexo, dinheiro e “intelecto que só anos de pesquisa aprimoram” (LEITE, 1978, p. 48).

Outro conto que trata do papel da mulher é “Transa”, de **O João nosso de toda hora**. Nele, as personagens, uma viúva e um jovem, estão em negociação do valor e das circunstâncias de um programa, que ela intenta contratar com ele. Apesar da aparente liberdade sexual conferida à viúva, dada sua procura pelo jovem, é possível inferir, do texto, elementos que apontam sua vergonha e seu medo diante da situação:

- Não, é que dá muito na vista, meu carro é conhecido.
- E daí, cê num é viúva, dona do seu nariz e do meio das suas pernas?
- Você é doido, não precisa falar...! (LEITE, 1981, p. 55)

A adesão do narrador à personagem feminina pode ser observada a partir dos adjetivos utilizados para qualificar as personagens. Enquanto o “moço” é “displicente”, “desconfiado”, “crítico e irônico”, “agressivo”, “impaciente”, “irônico”, “aliviado”, “intrigado”, a viúva é descrita como “decepcionada”, “admirada”, “conciliadora”, “desanimada”, “vermelha” e “ofendida”.

Os contos apresentam, assim, diversas construções e técnicas narrativas, sendo, porém, uníssonos quanto à revelação da sexualidade feminina e à apresentação de elementos relativos à repressão sexual. O estudo do papel do feminino na contística de Alciene Ribeiro Leite se trata de pesquisa inédita, com possível construção de um caminho para a compreensão dessa temática nas obras de escritoras brasileiras contemporâneas. Neste trabalho, procurar-se-á a caracterização do papel do sujeito feminino nos contos “Vinte anos de Amélia” e “Lar doce lar”.

O conto “Lar doce lar”, da coletânea **O João nosso de toda hora**, narrado em terceira pessoa, possui focalização em Gerson, que inicia o conto. Ele, a caminho de casa, deseja apenas descansar na poltrona assistindo TV sem os sapatos. Chegando em casa, ouve os gritos dos filhos, e a esposa, Gersina, pergunta-lhe se havia trazido o leite para a

mamadeira do bebê. Gerson havia se esquecido do leite, tamanha a vontade de chegar em casa e descansar. Pede à esposa pelas havaianas, tendo por resposta

- Vai buscar lá no banheiro, uai; estou esquentando a janta, atrasou tudo, estes meninos Deus me livre... pensa que vi a novela direito? Menino, traz a havaiana do papai – recomendou. (LEITE, 1982, p. 84)

O chinelo, porém, não foi encontrado. Gersina diz para que Gerson vá comprar o leite, porque está na hora da mamadeira do neném. Gerson, com os pés doendo, vai descalço, corta o pé num caco de vidro, faz um curativo na farmácia. Retornando à casa, encontra “um inferno” (LEITE, 1982, p. 84), com o bebê chorando, a TV fora do ar, a esposa nervosa. Para que a Gersina faça a mamadeira, pega a bebê e ganha xixi na calça. Depois das dez, com as crianças dormindo, conseguiu jantar o requeijado frio. A TV ainda fora do ar. “Desejou a compensação de um carinho, a mulher esquivou num resmungo” (LEITE, 1982, p. 84). Masturbou-se no banheiro pensando em uma loirinha com quem já havia tido relação e chorou.

Não entendeu o choro, saudade, tristeza, remorso? Ele e Gersina cada dia mais afastados, mil problemas, a vida apertada. [...] Culpa dele também, viciado na TV. E a traição com a loirinha no banheiro? vida besta, cinco anos de casado e trancado ali, pensando em separação. (LEITE, 1982, p. 85)

A investigação de elementos que configuram a dominação masculina e a submissão da mulher num texto de autoria feminina pode esclarecer a visão da mulher a respeito de seu papel social. Afinal, “[n]a medida em que a mulher se apropria do discurso, constituindo-se como autora, promove a desconstrução do discurso patriarcal, por meio do questionamento dos valores tradicionais” (ZINANI, 2013, p. 13). Em “Lar doce lar”, de autoria feminina, parece haver uma inversão; como o foco narrativo recai sobre o marido, a mulher é retratada de forma negativa: nervosa, fuzila com os olhos, esquiva-se num resmungo. Neste conto, não é possível ter acesso aos pensamentos e aos desejos da esposa.

É possível, porém, observar que Gerson age, em primeira instância, buscando o seu conforto, seu descanso. Em razão desse objeto de desejo, esqueceu-se do leite, “nem lembrou, pregado, só a fim de esticar as pernas”. (LEITE, 1982, p. 82). Ainda sem fazer qualquer coisa em relação aos outros filhos, busca descalço o leite, para não ter o desconforto de utilizar o sapato novamente. Diante da recusa da mulher, pensou em dar uma escapada, mas não o fez por causa dos pés doloridos. Aliviou-se, então, no banheiro. Em contrapartida, Gersina passou o dia cuidando dos filhos, está cozinhando quando o Gerson chega, fez compressa no galo do filho mais novo, mandou o mais velho escovar os dentes.

Percebe-se que Gerson age em função das suas necessidades, enquanto Gersina age em serviço, em função das necessidades dos demais. O pedido que ela faz a Gerson, a respeito do leite, não é nem mesmo para si, mas para o bebê. O pedido de Gerson em relação ao chinelo, por sua vez, visa exclusivamente seu conforto. Ainda assim, aos olhos dele, Gersina é detestável.

Os nomes Gerson e Gersina podem sugerir que as duas personagens são, preliminarmente, iguais. A diferença entre ambos surge em razão de seu gênero: Gerson homem, Gersina mulher. A partir dessa perspectiva, o fato de Gerson ter o ponto de vista privilegiado na narração indica o domínio dele em relação à família, sendo a sua a única versão ouvida. Gersina, apesar de aparentar ter certa autonomia sobre si por não buscar os chinelos, por apressar Gerson a comprar o leite e por se esquivar dele, continua sendo a mulher que só serve se for para servir à família..

Em “Vinte anos de Amélia”, publicado em 1978 na coletânea *Eu choro do palhaço*, a narradora-protagonista, após uma festa em comemoração aos vinte anos de seu casamento, faz uma reflexão a respeito da sua vida como esposa.

Após vinte anos de servidão e de submissão ao marido, a protagonista entende sua situação como uma cruz, e encontra, pela primeira vez, sua identidade. Percebe-se a sós consigo mesma, e gosta desse estar só. Percebe que estava brigada com a vida e se reconcilia com ela. Sorri e entende que é a causadora do próprio sorriso. Liberta-se da submissão jurada na igreja, das humilhações, lágrimas, dores. Brinda-se a si mesma. Abre a porta e ganha a rua.

O núcleo familiar de “Vinte anos de Amélia” é semelhante ao de “Lar doce lar”: um pai, uma mãe e três filhos. Em “Lar doce lar”, na retratação dos primeiros anos de casado, com os filhos ainda crianças, o ponto de vista recai sobre a personagem masculina Gerson, que, como já exposto, age de acordo com seus desejos e tem uma esposa que serve para servir à família. Em “Vinte anos de Amélia”, após um lapso temporal de vinte anos desde o dia do casamento, é o ponto de vista da mulher que comanda a narrativa.

Considerações

Os contos de Alciene Ribeiro Leite retratam personagens femininas reflexos da mulher enquanto ser social: mãe, esposa, empregada, viúva. Sua ficção, entremeada por representações das relações entre os gêneros, promove reflexão acerca do papel da mulher na sociedade, utilizando-se, dentre outros recursos estéticos, da voz do narrador para apresentar a condição feminina. A representação de estruturas consideradas tradicionais de repressão na literatura provoca o surgimento de um efeito de crítica e denúncia. Nos contos analisados brevemente neste trabalho, esse efeito se torna fonte de discussão social, sem que isso interfira na qualidade literária dos contos.

A literatura de autoria feminina, considerada um caso de literatura marginal por tratar de expressão artística de uma minoria, possui inúmeros casos de obras ignoradas pela crítica literária. O resgate e a análise dessas obras permite uma releitura do próprio momento da produção e publicação do texto literário, a partir do ponto de vista da mulher.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Pauliane; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. As memórias de si: a subjetividade na literatura brasileira contemporânea. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 12, n. 1, jan./jun. 2014. p. 85-105. Disponível em:

<http://www.uniandrade.br/docs/scripta/2014_Scripta%2012_final.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução de Maria Helena Kühner. 3 ed. Rio de Janeiro : BestBolso, 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

GINSZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane [on-line], n. 2, 2012, p. 199-221. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>>. Acesso em: 02 set. 2016.

LEITE, Alciene Ribeiro. **Eu choro do palhaço**. Belo Horizonte : Editora Comunicação, 1978.

LEITE, Alciene Ribeiro. **O João nosso de toda hora**. Belo Horizonte: Comunicação, 1980.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro : Editora Garamond, 2007.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. 2. ed. Caxias do Sul, RS : Educs, 2013.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-literatura-de-autoria-feminina.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2016.



TEXACO: UM CONSTRUTO IDENTITÁRIO DA MEMÓRIA PLURIVOCAL FEMININA HÍBRIDA ANTILHANA

Nilson Macêdo Mendes Junior¹
Sebastião Alves Teixeira Lopes²

RESUMO

O presente artigo tem como tema a construção da identidade feminina, a memória e o plurivocalismo presente na obra **Texaco** (1992), romance do escritor martinicano Patrick Chamoiseau no qual descreve a trajetória de uma favela com o mesmo nome, bem como da família Laborieux, desde seus ancestrais escravizados, passando por Esternome e Idoménne, pais de Marie-Sophie Laborieux, a fundadora da favela e a narradora principal da história. O objetivo é apontar como a plurivocalidade, a memória e a identidade estão interligadas na construção da identidade feminina híbrida antilhana. Se escolheu dialogar por conta desta escolha com BAKHTIN (1978), BEZERRA (2008), GLISSANT (2006), HALL (2013), LE GOFF (2003), ZANINI (2006) e outros, elaborando a partir deles a fortuna crítica do trabalho. O trabalho foi desenvolvido através de uma pesquisa bibliográfica quantitativa e qualitativa no campo da análise literária. O resultado estabeleceu as conexões entre memória, identidade e plurivocalismo, respectivamente, na construção identitária feminina híbrida antilhana.

Palavras-chave: Memória. Identidade feminina. Plurivocalidade. Patrick Chamoiseau.

ABSTRACT

This article is about the construction of female identity, memory and multivoicedness in *Texaco*, a novel by Martinican writer Patrick Chamoiseau which describes the trajectory of a slum called Texaco as well as the Laborieux family, from their enslaved ancestors, mentioning Esternome and Idoménne, parents of Marie-Sophie Laborieux, the founder of the slum and the main narrator of the story. The aim is to show how multivoicedness, memory and identity are intertwined in the construction of Antilles hybrid female identity. On this account, it was chosen to dialogue with BAKHTIN (1978), BEZERRA (2008), GLISSANT (2006), HALL (2013), LE GOFF (2003), ZANINI (2006) and others, to elaborate from them this critique. The study was conducted through a quantitative and qualitative literary analysis in the field of literature. The result established connections between memory, identity and multivoicedness respectively in building up Antilles hybrid female identity.

Keywords: Memory. Female identity. Multivoicedness. Patrick Chamoiseau.

A obra escolhida como tema de nossa análise é **Texaco** (1992), primeiro romance de Patrick Chamoiseau, escritor antilhano, nascido no dia 03 de dezembro de 1953, em *Fort-de-France*, Martinica, escreveu ainda **Chronique des sept misère** (1986), **Antan d'enfance** (1990) e **Biblique des derniere gestes** (2002), e que com seu primeiro livro ganhou o conceituado prêmio *Goncourt* no ano de 1992.

Depois desta pequena biografia do autor, deseja-se delimitar o tema de nosso trabalho, focar-se-á em como a narrativa plurivocal, e que se baseia em um número grande de narradoras femininas, configura o uso desta multiplicidade de vozes na construção desta

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Piauí (PPGEL-UFPI).

² Professor Doutor, Adjunto da Universidade Federal do Piauí.

narrativa. Elas ajudam Marie-Sophie Laborieux a contar, usando as lembranças de seu pai Esternome, a história da favela Texaco aos seus leitores.

E a narrar seu único desejo de defender o local onde ela deseja ficar, ao qual ela se refere como “mágico” (aspas nossas). É necessário também fazer uma pergunta chave, qual é o papel das memórias e vozes femininas na construção identitária feminina de **Texaco**³?

Ao se eleger tal questão, há a intenção de definir como alvo a demonstração que a construção identitária feminina em **Texaco** se baseia na plurivocalidade da narrativa e no espaço geográfico da favela de mesmo nome.

Por meio das informações dadas pelo corpo textual do romance, levanta-se as seguintes hipóteses: a plurivocalidade permite que percebamos que a polifonia é um processo decisório na construção da narração e da identidade feminina, a memória e a identidade feminina permitem entender a importância das personagens femininas para a estrutura narrativa de **Texaco**, e por fim, a importância dos espaços geográficos das favelas narrados na obra e como o ambiente se relaciona com as personagens femininas e suas identidades.

Iniciar-se-á o trabalho pela demonstração do conceito de plurivocalidade, mas, antes se faz necessário falar de outro conceito, é que para Mikhail Bakhtin (1978, p. 120-121), “o romance é o espaço por excelência da polifonia – nele se condensam e confrontam segundo uma elaboração literária”, ou seja, há uma propensão para a existência de muitas vozes dentro da narrativa. Para melhor se entender o objeto de análise e ampliar o conceito de polifonia de Bakhtin se pode citar Bezerra (2008).

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço o romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenevalentes e consciências equípotentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. (BEZERRA, 2008, p.194-195).

Essa multiplicidade de vozes que Bezerra (2008) menciona é o que se pode chamar de plurivocalidade, Valois (2013) afirma que no contexto da narrativa do romance surgem diversos discursos, ou o que ela chama de vozes das personagens, dos círculos sociais e das instituições a que essas pessoas se vinculam.

Em **Texaco**, a polifonia, as diferentes vozes femininas, também acontece com a inserção das cartas trocadas pela narradora e o urbanista, das cartas trocadas acontece a emergência da identidade de ambos, e traz no seu bojo através de Marie-Sophie todas as vozes femininas. Benveniste (1995) define essa subjetividade da seguinte maneira,

A consciência de si mesmo só é possível ser experimentada por contraste. Eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha locução um tu. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade – que eu me torne tu na locução daquele que por sua vez se designa por eu. (BENVENISTE, 1995, P. 286)

³ A palavra em negrito se refere à obra de Patrick Chamoiseau a partir de agora dentro do texto.

Em **Texaco**, estas vozes são as da avó de Marie-Sophie, da própria Marie-Sophie, de Sonore, de Marie-Clémence, de Ninon, de Adrienne Carmélie e de sua irmã gêmea, mãe de nossa heroína, Idoménee. São essas vozes que trazem à tona as reminiscências responsáveis por ativar a memória coletiva (HALBWACHS, 1990), “A própria africana só evocava o porão do navio, como se tivesse nascido ali dentro, como se sua memória, justo ali, tivesse parado de bater.” (CHAMOISEAU, 1993, p. 112), se identifica neste trecho duas vezes, a da narradora e a da velha africana, que mesmo ao discordarem em alguns pontos representam as características do mesmo universo, e dessa forma constroem suas identidades.

Sem saber muito se era viúva, nem se quer de quem, Annette Bonamitam sonorizou em seu peito os alto-falantes das tristezas. Assim ouvimo-lo até que sua memória encontrasse um pouco de esquecimento. Logo os negros a apelidaram de Sonore. Essa alcunha teve a vantagem de lhe devolver o sobrenome do preto instruído, ao mesmo tempo em que lançava nos anais das palavras a particularidade acústica de seus tempos de desespero. Ó, senhor, essas coisas vão me matar [...] (CHAMOISEAU, 1993, P. 24)

Segundo Barbosa et al (2011, p. 8) “A personagem Sonore utiliza da palavra para tecer sua história de lamentações e é através deste recurso que ela estabelece a convivência com os outros habitantes de Texaco. Também é através dessa prática que recobra sua identidade [...]”.

Como se vê a oralidade, ou o narrar de uma história, é a estrutura predominante na linguagem escrita de Chamoiseau (1993). Akin Adesokan (1988, p.21) no seu artigo descreve o seguinte “*the narrator Marie Sophie Laborieux recalls how she came to write her notebooks. She is being interviewed by the Word Scratcher who is in fact a mask for Chamoiseau*”.⁴

Na cidade não se fala mais. Contadores de história mortos ou que ficaram tagarelas. Mas *A Palavra* não é falar. Você tem que lutar aqui. Inclusive, se aquilombar. A gasolina oferece-lhe seu berço...Escrever *A Palavra*? Não. Mas reatar o fio da vida, sim. (CHAMOISEAU, 1993, p. 262, grifos do autor)

Marie-Sophie é definida por Adesokan (1988) como a narradora principal, e que o processo de narração e criação do livro passa pela entrevista, que é um recurso linguístico oral e de ativação do fio da memória coletiva, e que depois passa para escrita nos cadernos da narradora e para as anotações do marcador de palavras, o autor é o marcador de palavras, utilizando como recurso o anagrama Oiseau de Cham.

A plurivocalidade auxilia a construção da obra literária, ela lida também com a dificuldade de Marie-Sophie em usar sua voz escrita e sua voz oral, ela fala na obra de sua dificuldade em se apropriar da escrita do francês, de suas frases titubeantes e simples, e que por mais que ela se sentisse a vontade falando o *créole*, era no francês que ela escrevia, a língua da metrópole imposta pela política francesa de assimilação.

⁴ A narradora Marie Sophie Laborieux lembra como ela começou a escrever seus cadernos. Ela está sendo entrevistada pelo Marcador de Palavras, que é na verdade uma máscara para Chamoiseau. (ADESOKAN, 1988, p. 21, tradução livre nossa)

Adesokan (1988, p.21), finalmente resume o sentimento das personagens de Chamoiseau (1993) na seguinte afirmação, “*this dilemma over language is inseparable from the story of Texaco. It is hard to determine where in all the multivoicedness of the novel, the linear story lies*”.⁵

Texaco é um manifesto criativo contra o esquecimento da história e a favor da narração oral. Sendo uma tapeçaria mnemônica tecida de múltiplas vozes – as anotações de Marie-Sophie Laborieux que transmitem as palavras de seu pai Esternome; as transcrições de Oiseau de Cham baseadas nas declarações de Marie-Sophie contando a história de Texaco; as cartas do próprio Chamoiseau para Marie-Sophie; e os comentários e pensamentos do urbanista enviados para o autor – e diferentes estilos da língua francesa (francês padrão/ francês criouliizado) [...] (WALTER, 2009, p. 86)

Walter (2009) ressalta na citação quão importante é a memória, e como é uma ferramenta essencial para a construção da identidade feminina martinicana híbrida e plurivocal dentro da narrativa oral/escrita de Marie-Sophie.

“A morte da africana inaugurou um novo tempo. Meu cidadão Esternome guardava essa lembrança com exatidão. Contava essa morte sem cansaço, com vaga angústia e exaltação”. (CHAMOISEAU, 1993, p. 112). Novamente temos duas vozes neste trecho do livro, e assim é por toda a narrativa, não há um ponto do livro em que a voz do narrador é somente dele, ela sempre trará outra voz embutida, e com muita frequência será a de uma mulher.

Pode-se ainda invocar a apropriação do discurso bíblico canônico presente do texto. Isto se dá pela subversão canônica antilhana, que gera uma emancipação das narrativas plurivocais do livro ao narrar a vida de Marie-Sophie pela voz dela mesma, do seu pai e de outras mulheres desde os seus ancestrais escravizados até os dias atuais em Texaco, desta feita é através da voz da narradora principal que as histórias contadas pelo pai Esternome e pelas narradoras mnemonicamente determinam as identidades assumidas pelas personagens do livro, e principalmente por causa da escolha de Chamoiseau em estruturar a obra em Anunciação, O sermão de Marie-Sophie Laborieux e Ressureição, estrutura claramente metaficcional, e que faz referência à estrutura dos evangelhos cristãos

Finalizando, é clara a sua tentativa em transformar Marie-Sophie no Cristo. Ele revela que o urbanista não é o Cristo verdadeiramente, ele não é o redentor. Mas, ela sim, porque é ela quem ressuscita e desta forma imita o verdadeiro Cristo, que no ato de sua ressurreição retoma à sua matéria na hora de sua assunção, ela diferentemente se materializa novamente assumindo a forma da favela Texaco, tudo isso para sacralizar a personagem principal e a obra como um todo. Podemos então concluir que essas quantidades de vozes, ou narradores(as), constituem uma estratégia interessante para construir através das memórias de todos(as) eles(as) uma narrativa mais próxima à estrutura oral de contar uma história, visto que na oralidade prevalece a memória coletiva na tentativa de trazermos a imagem cerebral do inconsciente para o simbólico, e através dela criar as identidades femininas verdadeiramente antilhanas.

⁵ este dilema sobre a língua é inseparável da história da Texaco. É difícil determinar onde em toda a plurivocalidade do romance, a história linear se encontra. (ADESOKAN, 1988, p. 21, tradução livre nossa)

Porém, outro aspecto que se pode abordar é a correlação entre memória e identidade, como a memória resulta e/ou constrói as identidades antilhanas na obra. Elas atuam nos movimentos voluntários ou compulsórios das pessoas, indo de um ponto para outro no espaço geográfico, leiamos as seguintes palavras de Stuart Hall (2013).

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas [...] Nossos povos têm suas raízes nos – ou, mais precisamente, podem traçar suas rotas a partir dos – quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia; foram forçados a se juntar no quarto canto, na “cena primária” do Novo Mundo.”(HALL, 2013, p. 33)

O Novo Mundo, segundo o autor, é compósito na definição de outro Antilhano, Édouard Glissant (2006). A diáspora forçada dos africanos fez com que eles chegassem às novas terras, para as quais foram forçados a imigrar somente com o único bem que puderam carregar, as suas diversas culturas étnicas, e para Williams (2008), cultura é primeiro a maneira de vida global de um povo, representado pela sua língua, artes, religião, etc., e todos esses componentes culturais são baseados na memória, mas, o que seria essa memória que até agora estamos citando, para Le Goff (2003).

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 2003, p. 419)

Então, na América antilhana se pode afirmar que houve uma profusão de culturas, memórias étnicas e identificações diversas, já que é sabido que além dos europeus franceses e de outros grupos minoritários que colonizaram a ilha, também ali já se encontravam os moradores autóctones, os Caraíbas, e outras tribos aborígenes. Vieram depois forçadamente os africanos, e enganados pelo contrato de *endurement*⁶, os chineses, os indianos e os sírio-libaneses. Todos esses povos contribuíram para a formação da memória coletiva da cultura antilhana híbrida, muito embora a política de assimilação imposta pelos franceses tentou a todo custo rasurar qualquer Outra forma de cultura. Mas, no seu livro, Chamoiseau (1993) demonstra a pujança da cultura híbrida antilhana quando Marie-Sophie recorda o seguinte na voz escrita de Esternome.

Meu Esternome navegou por aquele mundo, cercado por um oceano de mulatos, bêkes-pobres e brancos-frança trabalhadores. Bekês e brancos-frança movimentavam-se em caleças, comiam comida nos restaurantes, exibiam-se nos degraus do teatro ou da catedral, cujo branco cremoso decompunha as sombras.” (CHAMOISEAU, 1993, p. 70)

Para Cabral (2013, p. 243), “Texaco é o espaço que acolhe toda aquela população esquecida, que não foi inserida na sociedade branca, após a abolição. Um espaço de

⁶ Contrato que previa o pagamento de todas as despesas de viagem do contratante para as Antilhas e que determinava um número específico de anos nos quais o trabalhador deveria executar suas atividades laborais para quitar sua dívida com o contratador, era uma forma de trabalho semiescravo.

legitimidade identitária [...]”. E que espaço as mulheres ocupavam nestes lugares que abrigavam essas populações esquecidas? Em **Texaco**, elas ocupam o espaço da espera, da agonia, da pobreza, da exploração sexual e da violência, mas, sem perder a beleza poética. Isto as identifica e também compõe suas memórias coletivas. Há uma falta de esperança muito grande, porém, há também força para enfrentar as vicissitudes que a vida lhes traz diariamente. Como em todas as favelas espalhadas pelo mundo, são elas que suportam os fardos mais pesados e aquele que gera uma memória amarga, e com a qual elas têm que conviver todos os dias, é o do abandono pelo homem que amam e escolheram dividir suas vidas. O fato resulta em uma transformação na identidade feminina da mulher abandonada, pois, ela tem que suportar o golpe e tocar a vida para frente, não é mais a mesma, leia como Marie-Sophie descreve a partida de seu companheiro Nelta Felicite.

Quando Nelta desapareceu súbito-presto com sua mala, meu espírito revestiu-se de vontade. Meus olhos tornaram-se bilhas que só a velhice suavizaria um pouco. Não me precipitei para o porto como meu coração me impelia a fazer. Simplesmente, botei minhas duas mãos nas cadeiras, e (ainda que desatinada por dentro, com meu anjo da guarda alquebrado de dor) empertiguei-me defronte da porta, de cabeça erguida, e diante dos que espiavam minha falta de sorte, berrei minha coragem crioula: *Nonm lan fouté li kan wi, i ke pran lan mê sèvi chimen, tye'y an lan men dwet li, gren li an lan men gôch li, bom van mon fi bom van!*... O homem foi embora, sim, o mar lhe servirá de grande caminho, o coração na mão direita, os colhões na mão esquerda, bons ventos o levem, meu amigo!... O que na verdade não queria dizer nada – a não ser demonstrar às saboreadoras de desgraças, futriqueiras ávidas por lágrimas, que nenhum choro comprimiria minha garganta.

Para mostrar-lhes: peguei o hábito de cantar toda manhã ao primeiro sol, carregando minha água ou estendendo minha roupa. Isso me ficou. Até agora, canto minhas tristezas mais duras. (CHAMOISEAU, 1993, p. 244, grifos do autor)

Essa fortaleza espiritual e pessoal está presente nos homens antilhanos também, mas, ela é mais vívida e marcante nas mulheres. Pois, para Zinani (2006, p. 49) “a constituição do sujeito feminino é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos [...]”. Fica patente na narrativa da obra o papel vital das mulheres na organização e administração das favelas antilhanas.

Por permanecerem mais tempo nas imediações de suas casas, e também por serem as chefas de suas famílias, cabe a elas resolver os problemas que aparecem. Isto acontece com Marie-Sophie, no morro Abélard, ela era quem atendia e resolvia os pedidos de socorro da vizinhança enquanto se preparava para a partida de Nelta, “Sempre gostei das velas do Morro Abélard que tive de pegar por ocasião dos pedidos de socorro.” (CHAMOISEAU, 1993, p. 248). Vê-se a recordação feliz que ela tem do lugar, pois, em seguida ela começa a descrever as velas e as sensações que cada uma delas causava nos seus sentidos, levando a identificar-se com elas, e desenvolver uma filia por elas. Esse é um conceito sintetizado pelo geógrafo sino-estadunidense Yi-Fu Tuan (2012), a isso ele chama de topofilia. Nas suas palavras, Cisotto (2013)

Enfatiza os aspectos subjetivos das relações humanas com o meio ambiente natural através do estudo da relação das pessoas com a natureza e dos seus sentimentos e ideias sobre os espaços. Trata do ambiente físico no imaginário social, a relação entre paisagem, memória e cultura; a experiência individual e visão de mundo construindo identificações que são compartilhadas num território comum. (CISOTTO, 2013, p. 94)

Tuan (2012) revela ainda os múltiplos condicionantes que causam aos homens variantes de tempo, história, cultura e de sua percepção individual do meio, do espaço que ocupa, onde constroem suas relações e significações, conseqüentemente, estabelecendo diferentes valores. Partindo dessa afirmação, pode-se dizer que com as mulheres ocorre um processo idêntico nessa construção, e que o espaço se torne lugar de bom convívio e de boas variantes.

Ele também tem um conceito inverso. A topofobia é a aversão que os habitantes têm pelo lugar, ambiente em que moram. Esse sentimento é demonstrado por diversas mulheres na narrativa, começando pelas mulheres escravizadas nas fazendas dos bekês indo até Marie-Sophie. Esta falta de apego aos locais é descrita desde os tempos em que morava de aluguel junto com o pai em outro morro, ocasião em que o pai leva uma surra por não pagar os aluguéis atrasados e morre. Inicia-se desta forma a sua diáspora particular, errando de casa em casa, trabalhando de empregada doméstica sujeita as mais degradantes tarefas e a sofrer toda sorte de violência durante a sua caminhada.

Tudo começa na casa do mulato responsável pela morte de seu pai que coagido pelo major do morro onde morava a leva para sua casa e lá ela resiste a uma tentativa de estupro. Depois, cai na casa de uma chapeleira onde se torna escravizada, em seguida vai trabalhar em um sobrado de um casal onde é ludibriada por um sedutor e desvirginada, e por causa disto é despedida quando descoberta em pleno ato sexual. Por fim, calha de trabalhar na casa de um funcionário público mulato que enlouquece depois da eleição de Césaire a prefeito de *Fort-de-France*, a esposa dele enlouquece também e ela quase enlouquece junto com eles por conta do cárcere privado infligido a ela pelo casal de loucos, ela é resgatada por Nelta que conheceu durante a festa de comemoração da eleição de Césaire. Finalmente, a sua relação de lugares aos quais ela nutria topofobia se encerra ao ir morar com Nelta no seu morro, pois, suas descrições de Morro Abélard são cheias de boas recordações e nostalgia. Os únicos percalços no morro são a partida de Nelta, o incêndio dos barracos causado pelo amante de Péloponèse perto do dela, e que se constitui no pontapé inicial para sua mudança para outro lugar.

Além disto, por causa do incêndio ela cai doente ao se queimar na tentativa de salvar seu dinheiro. Fato que faz seus vizinhos a levarem para o Doum, floresta encantada por trás do campo da petroleira Texaco, onde ela finalmente reencontra Papa Totone, o último mentô.

Neste momento ela encontra o lugar ao qual quer pertencer, é tanto que ela chama o local de mágico, configurando-se assim seu amor e sua topofilia, “filiação do ser humano para com o ambiente que o cerca [...]” (CISOTTO, 2013, p.95).

Certa noite, indo não sei aonde, sai do casulo da Doum. Andava entre os tonéis. Seguindo as longas tubulações, cheguei ao cais. De lá, vi a cidade picotada de

luzinhas, acorada sob os morros, ao pé do Fort Saint-Louis. Virando a cabeça, vi o mar vasto, espalhado sob o céu de estrelas. Vi os brilhos brancos do farol de Pointe-des-Nègres responderem as pulsações vermelhas dos holofotes do Fort Saint-Louis. Senti ventos favoráveis vindo de longe, trazendo rumores de ilhas para a margem de nosso silêncio. Rumores que margeavam o eflúvio de gasolina e uniam-se àquelas brisas que varrem o Marigot-Bellevue levantando os aromas da terra. O lugar era mágico. (CHAMOISEAU, 1993, p.263)

Vê-se neste excerto a impressão avassaladoramente positiva causada por Texaco em Marie-Sophie e o amor pela paisagem descrita por ela.

Há outra questão em **Texaco** acerca do espaço geográfico, a cidade versus os morros e as favelas. Ela se materializa na forma de uma promessa feita a Esternome por um mentô, na verdade uma exortação, que ele fosse à cidade e a tomasse. Contudo, na vida de Esternome nada se encaminha bem, haja vista que depois de tanto peregrinar acabou sua vida sendo pai tardio e casado com Idoménné. Cisotto (2013)

Pontua também diferenças no Homem urbano e rural construídas por elementos do ambiente social e físico, pois, em ambientes dicotomizados há atitudes dualistas, pela estruturação da vida em pólos (mal e bem, escuro e claro). (CISOTTO, 2013, p. 97)

Neste trabalho, homens e mulheres são influenciados por estas dicotomias dentro da narrativa de **Texaco**, é através da dualidade Topofilia/Topofobia que eles lidam com o espaço geográfico ao seu redor.

A capacidade de tomar a cidade quem teve foi Marie-Sophie, pois, ela após toda a sua perambulação fundou uma favela, não um bairro. Pois, para Certau (1996, p. 39, aspas do autor) “O bairro aparece assim como o lugar onde se manifesta um “engajamento” social ou, noutros termos: uma arte de conviver com parceiros (vizinhos, comerciantes) que estão ligados a você pelo fato [...]”. E por que uma favela? Vejamos o que escreve Pino e Costa (2013, p. 73, aspas das autoras) “O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa registra em sua terceira rubrica sobre o termo ‘favela’: ‘conjunto de habitações populares que utilizam materiais improvisados em sua construção tosca, e onde residem pessoas de baixa renda’”. Então, Texaco é uma favela por definição. Além disto, Marie-Sophie a defende de todas as investidas externas e das forças adversárias, seguindo o destino de seu pai.

Por fim, ela encontra Papa Totone, o último mentô, e este a orienta na construção de Texaco. E é através da sua narrativa histórica para o urbanista que ela consegue salvar a favela, e em seu último ato após a sua morte, ela se materializa em Texaco na hora de sua ressurreição, assim como fizera o Cristo nos evangelhos bíblicos.

Então respirei fundo, preendi o fôlego comprimido entre minhas costelas e, lembrando-me de uma das exigências de Papa Totone, *chamei-me por um nome secreto*. Este veio ao meu espírito com absoluta naturalidade. Quando ressoou em minha cabeça, senti que os langores se dissipavam, que meus cabelos se arrepiavam sobre o crânio, e que eu voltava a ser um galo de briga. No centro da torrente de palavras que desordenavam minha cabeça, meu nome secreto

começou a bater num ritmo secreto de *léwoz* que me vibrava os ossos.
(CHAMOISEAU, 1993, p. 263-264, grifos do autor)

A obra **Texaco** traz no seu bojo três perspectivas que se procurou abordar neste trabalho: 1) a plurivocalidade, 2) memória e identidade feminina e 3) como as personagens femininas e suas identidades se relacionam com os espaços geográficos das favelas narrados na obra.

Tentou-se demonstrar ao longo do trabalho, primeiro, a plurivocalidade é encontrada dentro de toda obra quando diversas narradoras mulheres descrevem a história da escravização e condições de vida dos negros na ilha, de Marie-Sophie e sua família, e principalmente da fundação de Texaco. Destaca-se no trabalho que Marie-Sophie, fundadora da favela, é a narradora principal, e outras narradoras coadjuvantes auxiliam na construção polifônica destas vozes plurivocais. As diversas identidades femininas em **Texaco** são construídas pelo autor através do recurso da multiplicidade de narradoras e narradores. Segundo Barbosa et al (2011, p. 10) “O romance Texaco traz Marie-Sophie, Marie-Clémence, Sonore e outras personagens negras para o universo literário dando a elas voz para que construam a trama da narrativa, [...]”.

São as vozes representantes da memória feminina antilhana híbrida que encetaram a possibilidade de construir suas identidades femininas híbridas. O discurso plurivocal das mulheres revelou suas consciências e a identidade de cada uma, “nossas mulheres tem uma característica comum: a oralidade, e ‘cada uma tem poder, pois assumiu um lugar de sujeito através da linguagem’”. (BARBOSA ET AL, 2011, p. 20, aspas dos autoras).

A transformação social, bem como a mudança pessoal, referente à situação da mulher é perpassada pelo discurso, uma vez que normas e modelos, através dos quais se criam as redes de dominação, são estabelecidos na e pela linguagem. (ZINANI, 2006, p. 17)

Por fim, foram objetivos do trabalho, demonstrar a luta das narradoras femininas para conquistar seu espaço geográfico e o seu relacionamento de topofilia e topofobia com este lugar, seja na cidade ou nos morros, e descrever também que o autor preferiu dar um maior destaque as estas relações ao narrar a história específica da favela Texaco. Local que abriga os excluídos e as excluídas da sociedade branca europeia. Sítio onde a cultura composta antilhana resiste pujantemente às investidas da assimilação francesa, “A narrativa revela para nós que essas personagens femininas, ao se constituírem tecem suas histórias dentro de um local em que elas exprimem um sentimento de pertença [...]” (BARBOSA ET AL, 2011, p. 10). Elas escolhem a favela para morar e assim constroem suas identidades femininas híbridas antilhanas.

REFERÊNCIAS

ADESOKAN, Akin. **The citification of creole**. Disponível em: <<http://archive.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/glendora%20supplement/issue3%20+%204/grbs003+41998009.pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2013.

BARBOSA, Carla Adriana de Sousa et al. **Bairro Texaco**: construto pela identidade das personagens femininas. Disponível em: < <http://icilg2012.uespi.br/arquivos/anais/comunicacao/c19.pdf> >. Acesso em: 31 dez. 2013.

BAKHTIN, Mikhail, **Esthétique et théorie du roman** . Paris: Galimard, 1978.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I** . Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Revisão do prof. Isaac Nicolau Salum. Campinas, SP: Ed. Pontes, 1995.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAITH, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chaves São Paulo: Contexto, 2008.

BIBLIA Sagrada. São Paulo. Ed. Paulinas, 1989.

CABRAL, Débora Maciel. **Práticas de apropriação discursiva do cânone bíblico pelos romances Le quatrième Siècle, de Édouard Glissant e Texaco, de Patrick Chamoiseau e a temática da alteridade** . Disponível em: < http://www.pgletras.uerj.br/linguistica/textos/livro03/LTAA03_021.pdf >. Acesso em: 31 dez. 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: morar, cozinhar, vol 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CISOTTO, Mariana Ferreira. **Sobre Topofilia, de Yi-Fu Tuan** . Disponível em: < https://www.academia.edu/4476279/Resenha_de_Topofilia >. Acesso em: 31 dez. 2013.


GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade** . Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva** . Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organizadora Liv sovik. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2013.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e memória** . Campinas: Ed UNICAMP, 2003.

PINO, Claudia Consuelo Amigo e COSTA, Keila Prado. **Que espaços são esses? os “planetas-favelas” de Patrick Chamoiseau e Paulo Lins** . Disponível em: < <http://www.ufjf.br/revistaipotesti/files/2011/05/10-Que-espacos.pdf> >. Acesso em: 31 dez. 2013.



VALOIS, Michelle. **A plurivocalidade em Infância, de Graciliano Ramos** . Disponível em: < http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%204.2/Michelle_Valois--A_plurivocalidade_em_Infancia_de_Graciliano_Ramos.pdf.> Acesso em: 31 dez. 2013.

WALTER, Roland. **Afro-América**: diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Ed UEL, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do Sul, RS: Ed UCS, 2006.



ESCRITA FEMININA EM MOÇAMBIQUE: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA EM BALADA DE AMOR AO VENTO

Áurea Regina do Nascimento SANTOS¹ (IFPI)
Algemira de Macedo MENDES² (UESPI)

RESUMO

Balada de amor ao vento foi o primeiro romance publicado por uma mulher em Moçambique. Nele, a escritora Paulina Chiziane retrata a situação feminina em um Moçambique colonizado e põe em discussão como as negociações transculturais e as mudanças de sistemas políticos apenas perpetuaram a submissão feminina. Ao mesmo tempo, a autora dá voz a essa personagem marginal da história do país, contribuindo para a reconstrução da identidade moçambicana no período pós-colonial. Este artigo tem o objetivo de analisar como esse romance de autoria feminina revitaliza a presença da mulher na construção do cenário histórico e cultural de Moçambique. Nessa esteira, com base na perspectiva de Miranda & Secco (2013), Mata (2000) e Freitas (2012), acerca da representação feminina na escrita de Paulina Chiziane, e de Rainho & Silva (2007) e Valer (2009), sobre as características do romance em questão, discutimos a trajetória da mulher moçambicana e sua valorização enquanto sujeito, acompanhando o desenrolar da história do país, de colonizado a independente, de colonial a pós-colonial. Além disso, com o aporte teórico de Shohat (1992), Spivak (2010) e Bonnici (2012), observamos como a escrita de Paulina Chiziane tem contribuído para a desconstrução da subalternidade e denunciado o lugar secundário reservado à mulher que não apenas tem direito à fala, como também é possuidora de um discurso lógico e fluente.

Palavras-chave: Moçambique; identidade; escrita feminina; literatura pós-colonial.

ABSTRACT

Balada de amor ao vento was the first novel published by a woman in Mozambique. In the book, Paulina Chiziane portrays the female situation in the colonized Mozambique and discusses how the transcultural relations and the changes in the political systems perpetuated female submission. At the same time, she gives voice to that marginalized character in the history of the country, contributing to the reconstruction of Mozambican identity in the postcolonial period. This article aims to analyze how the novel of female authorship revitalizes the presence of women in the construction of the historical and cultural scenarios of Mozambique. Thus, based on the perspective of Miranda & Secco (2013), Mata (2000) and Freitas (2012), about the representation of women in Chiziane's writing; Rainho & Silva (2007) and Valer (2009), about the characteristics of the novel studied, we discussed the Mozambican woman and her value as a subject, following the history of the country, from colonized to independent, from colonial to postcolonial. In addition, with the support of Shohat (1992), Spivak (2010) and Bonnici (2012), we observed how Chiziane's writing has contributed to the deconstruction of subalternity and exposed the secondary place reserved to women who have the right to speak up as well as a logical and fluent speech.

Keywords: Mozambique; identity; female writing; post-colonial literature.

Balada de amor ao vento, da escritora Paulina Chiziane, a primeira mulher a escrever romances em Moçambique, representa um marco na literatura moçambicana. Publicado em 1990, o romance foi o primeiro no país a tematizar o cotidiano do universo feminino, evidenciando aspectos socioculturais que denunciam o lugar

¹ Mestra em Letras (UESPI). Docente do Instituto Federal do Piauí (IFPI). E-mail: aureasantos@ifpi.edu.br

² Doutora em Letras (PUC-RS). Docente da UESPI. E-mail: ajemacedo@ig.com.br

secundário reservado à mulher. Esta obra apresenta a postura da escritora Paulina Chiziane na construção prática do perfil e do ideal do *segundo sexo*, usando o pensamento de Simone de Beauvoir.

Mais do que retratar a situação feminina em um Moçambique colonizado, Paulina Chiziane põe em discussão como as negociações transculturais e as mudanças de sistemas políticos apenas perpetuaram a submissão feminina, ao mesmo tempo em que, dando voz a essa personagem marginal da história do país, contribui para a reconstrução da identidade moçambicana no período pós-colonial. Concentraremos-nos, neste estudo, em analisar tais aspectos e compreender como a autora os desconstrói em busca da reconfiguração da identidade nacional e da vitalização da presença feminina na construção do cenário histórico e cultural de Moçambique.

Nesse romance, não só a mulher tem direito à fala, como é possuidora de um discurso lógico e fluente. Ela – *a mulher* – na perspectiva de Paulina Chiziane –, tem o domínio satisfatório da linguagem na utilidade e necessidade de falar da sua situação, da sua vida ou daquilo que deseja. A mulher, na narrativa de Paulina Chiziane, não tem dificuldades de expressar os seus sentimentos. Assim, nessa expressão dos anseios da mulher, Paulina Chiziane não tem dificuldades, deixa os seus personagens verbalizarem o que querem exprimir e realizar.

Ao considerarmos a literatura como manifestação da linguagem, a representação literária do discurso feminino coloca o sujeito que fala – os personagens como sujeitos do discurso – como seres históricos, que querem com o seu poder ideológico transformar o mundo ao seu redor.

Paulina Chiziane, como *mulher escritora*, ao narrar o feminino, com a sua maneira pensar, não chora sobre as tragédias femininas, mas desconstrói os valores explicitamente machistas, que são a base da sociedade moçambicana. Com a sua criatividade literária, a mulher é verdadeiramente autônoma e criadora da sua própria existência.

A autora recorre à dissolução das dicotomias do gênero [masculino e feminino], através da linguagem da mulher, para cumprir o objetivo de romper com as premissas da sociedade machista. Em Paulina Chiziane, há uma certa urgência para o melhoramento da situação da mulher. Essa urgência percebe-se no seu gênero discursivo que compõe a originalidade estilística.

“Falei com mulheres, mas também conheço histórias já seculares. Esse problema da mulher se arrasta há muito tempo. As próprias mulheres, quando escrevem, muito poucas vezes se debruçam sobre os seus problemas como mulheres. Em Moçambique, como em qualquer parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, na sociedade, é algo que de fato merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para a mulher”. (CHIZIANE, 1994, p. 298)

Balada de amor ao vento insere-se no período colonial, com uma dicotomia acentuada entre o mundo tradicional, rural e o universo das cidades, contaminado pelos valores monetários e onde cada indivíduo está entregue à sua sorte. O romance aborda temas como o racismo, a assimilação, a subjugação de valores africanos aos valores

européus, a poligamia, as relações de subserviência não só no lar, mas entre nações e grupos étnicos.

A narrativa de *Balada de amor ao vento* ocorre em Gaza, a região mais machista de Moçambique, onde a mulher, além de cozinhar e lavar, para servir uma refeição ao marido tem de fazê-lo de joelhos.

Portanto, este livro traz o olhar do feminismo negro, que é diferente do feminismo branco, porque é muito mais trágico uma vez que a mulher negra sempre foi muito mais oprimida e massacrada que a branca desde épocas imemoriais, embora fuja à luz da razão discutir gradações de violência.

A partir da leitura da obra da escritora, percebe-se a sua preocupação com o feminino, de um modo geral, e com a mulher moçambicana, em particular. A escritora demonstra conhecer em profundidade as demandas político-jurídicas e sociais relacionadas às mulheres de seu país, sem perder de vista questões histórico-culturais muito importantes, como a poligamia. Esta prática social está retratada no conjunto de sua obra. Algumas vezes, ela questiona a cultura imposta pelo colonizador.

Esta narrativa refere-se à saga dolorosa e inquietante da heroína, Sarnau, que viveu as desventuras de um amor, Mwando, que conheceu ainda na adolescência, mas que a trocou por outra, rica e cristã. Sarnau queria viver ao lado dele e não se importava em ser a sua segunda esposa. Mwando, por sua vez, totalmente assimilado à cultura ocidental cristã, prefere o casamento monogâmico.

Sabe-se que as manifestações materiais e discursivas de opressão da mulher, não apenas ocidental, vem de longa data e se relaciona a fatores de cunho sociológico, antropológico e psicológico, que envolvem aspectos relacionados à divisão social do trabalho e à própria procriação.

Simone de Beauvoir argumenta

“que a história nos mostrou que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos, desde os primeiros tempos do patriarcado; julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro.” (BEAUVOIR, 1980, p. 179).

As personagens femininas de Paulina Chiziane são totalmente cingidas à realidade moçambicana. São seres de fronteira entre a tradição e os sistemas culturais impostos pelos colonizadores. Sarnau, a mais doce personagem de Paulina, queria a liberdade para amar, o que lhe confrontava com a tradição, já que os casamentos são arranjos tendo em vista, primeiramente, o pagamento de lobolo.

Sabe-se que a realidade das mulheres dos países colonizados é bem diferente da realidade das mulheres dos países centrais. Daí o cuidado quando se teoriza sobre questões de gênero, tendo em vista que, se por um lado, ainda hoje, as mulheres urbanas européias ou americanas ganham menos que os homens pelo mesmo trabalho realizado, por outro, as mulheres pobres do chamado terceiro mundo, onde se inclui a africana e a latino-americana, não apenas estão excluídas das benesses proporcionadas pelo desenvolvimento da ciência e da tecnologia, mas, muitas vezes, sequer conseguem alimentar seus filhos.

A história nos é contada pela personagem Sarnau, mulher marcada pelo amor e

pelo abandono. Escrito em primeira pessoa, o romance caracteriza-se por um modo lírico de narrar, o que, segundo Inocência Mata, reforça o processo rememorativo. A narrativa tematiza a memória como veículo de revitalização identitária, no caso de *Balada de amor ao vento*, “uma memória individual que se confronta com os ditames de uma sociedade tradicionalista” (MATA, 2000, p. 136). A personagem inicia a história já envelhecida, saudosa dos tempos de juventude, contrapondo-os com o seu presente, miserável. Ao questionar-se sobre a existência ou não do amor, Sarnau faz uma comparação da mulher com a terra, convidando o leitor a conhecer o universo feminino:

Tenho uma filha crescida que ainda estuda embora já tenha estudado muito. Um dia disse-me que a terra é redonda. Por fora é toda verde e lá no fundo tem um centro vermelho. Como o melão. Que a terra é a mãe da natureza e tudo suporta para parir a vida. Como a mulher. Os golpes da vida a mulher suporta no silêncio da terra. Na amargura suave segrega um líquido triste e viscoso como o melão. Quem já viajou no mundo da mulher? Quem ainda não foi, que vá. Basta dar um golpe profundo, profundo, que do centro vermelho explodirá um fogo mesmo igual à erupção de um vulcão (CHIZIANE, 2003, p.12).

A imagem comparativa da mulher com a terra, antes quase exclusivamente vinculada ao projeto nacionalista, vem agora carregada de subjetividade. É sobre a condição feminina no que diz respeito ao casamento, à poligamia, ao adultério que Paulina se põe a tratar. Com isso, uma personagem antes ignorada pelo discurso dominante ganha voz, reinscrevendo a história sob outra ótica. O foco agora são as relações de gênero estabelecidas no interior da sociedade, na busca de uma tomada de consciência de que essas relações desiguais são construídas socialmente.

Apesar de ter a estrutura de um romance, percebemos que Paulina cria uma espécie de *balada performática*, inovando esteticamente o gênero literário balada através de uma prosa poética que recupera a tradição oral das estórias contadas em volta da fogueira (FREITAS, 2012, p. 47).

A linguagem é simples, apresenta uma estrutura sintática linear e as metáforas em muitas passagens acentuam os conflitos sociais e políticos, bem como entrelaçam as características da paisagem local com os sentimentos que permeiam as personagens (VALER, 2009, p. 2):

“Emudecemos de repente. As mãos encontraram-se. Veio o abraço tímido. Trocamos odores, trocamos calores. Dentro de nós floresceram os prados. Os pássaros cantaram para nós, os caniços dançaram para nos. O céu e a terra uniram-se ao nosso abraço e empreendemos primeira viagem celestial nas asas das borboletas. [...] a maçã era ainda verde, por isso arrepiante. Trinçou um pouco e não me pareceu muito agradável; senti o doce-amargo das pevides e polpa e, lá do meu fundo, escorreu um fio de sangue que as águas do Save lavaram. Mwando deu o primeiro golpe. Os nossos sangues uniram-se. Neste momento os defuntos que estão no fundo do mar festejam, porque eu hoje sou mulher. - *Agora, Mwando, tens que agradecer à minha defunta protectora pelo prazer que acabas de te dar. Oferece-lhe dinheiro, rapé e pano vermelho*”. (CHIZIANE, 2003, p.17)

Ana Mafalda Leite (2003, p.78), tratando da relação entre questões coloniais e questões patriarcais, afirma que o tratamento dos temas sobre a mulher pressupõe uma visão alternativa e crítica em relação à visão construída por escritores-homens, sendo que a narrativa de gênero estabelece um diálogo crítico com a narrativa centralizada numa tradição masculina, permitindo, também, um alargamento temático, a partir de dentro, criando uma abertura no cânone literário, em formação.

Por sua experiência particular, Sarnau mostra-nos como a mulher é criada para servir ao homem, para suportar sua indiferença, sua agressividade, sua rejeição, como se isso fosse um fardo natural que a mulher deve carregar e aceitar. Em várias passagens do romance, a personagem narra não apenas os fatos que comprovam a desigualdade de gênero, mas também enfatiza o discurso produzido pelos mais velhos e, em especial, pelas mulheres. Ainda que seja a mais atingida com essas práticas, destaca-se, assim, que a mulher é a principal difusora dessa ideologia. Afinal, é a ela atribuída a responsabilidade pela criação dos filhos. Em razão do seu casamento, Sarnau participa de um ritual de preparação no qual as mulheres de sua família juntam-se para dar-lhe o que a personagem chama de “conselhos loucos”:

As minhas mães, tias, avós, fecharam-me há uma semana nesta palhota tão quente e dizem que me preparam para o matrimónio. Falam do amor com os olhos embaciados, falam da vida com os corações dilacerados, falam do homem pelas chagas desferidas no corpo e na alma durante séculos, Sarnau, fecha a tua boca, esconde o teu sofrimento quando o homem dormir com a tua irmã mais nova mesmo na tua presença, fecha os olhos e não chores porque o homem não foi feito para uma só mulher (CHIZIANE, 2003, p. 44).

A mulher traz no corpo e na alma as marcas dessa submissão secular, tendo-lhe sido ensinada como suportar tais açoites. Embevecida pelo fato de casar-se com o futuro rei da sua tribo, Sarnau demora a compreender o que significam tais palavras, questionando-se pela insistência dos ensinamentos: “Mas por que a tristeza? Não será o casamento um acontecimento feliz?” (CHIZIANE, 2003, p. 46).

Quando ela própria vivencia essas práticas, Sarnau rememora os ensinamentos na busca de suportar, resignadamente, a sua condição. Ao ver o marido com outra em sua cama, corre para aquecer a água do banho do casal e, ao ser chamada, retorna pondo-se de joelhos perante o “soberano”, baixando os olhos “como manda a tradição”:

- A água está pronta?
- Sim, pai.
- Hum, parece que choraste. Morreu alguém?
Arremessou-me um violento pontapé no traseiro que me deixou estatelada no chão.
Minutos depois voltei à posição inicial. Enviou-me uma bofetada impiedosa que fez saltar um dente [...] (CHIZIANE, 2003, p. 56).

Para Paulina Chiziane, escrever um romance feminista é, certamente, uma forma de gritar contra um dos maiores problemas para a mulher moçambicana: a poligamia.

A poligamia é um tema frequente nas narrativas de Paulina Chiziane. Suas

protagonistas sempre expõem sua insatisfação sexual e política em relação a este sistema matrimonial moçambicano, o que se reflete literariamente em monólogos, e narrativas de experiência que marcam ainda mais o registro das peculiaridades femininas de Moçambique.

“Oh, amargas recordações. Que solidão, que tristeza, a vida para mim já não tem sentido. A angústia habita o meu mundo, mas este marulhar das ondas acalenta-me, anima-me, ressuscita-me, a manhã está vestida de amor, os peixes amam-se, os caranguejos amam-se, as moscas amam-se, até os caracóis se amam, só eu é que amo em sonhos, rebolando solitária no leito vazio, nestas noites frias de Junho, enquanto o meu marido se esfrega sobre mil tatuagens, noite aqui, noite ali, semana aqui, semana acolá. [...] Passam já dois anos que eu espero minha vez mas ele não vem. Sou a melhor cozinheira, cada dia faço o máximo para agradar, e quando chega o meio-dia, prova minha comida e diz logo que não tem sal, não tem gosto. Quando chega a noite e reclamo, diz que é porque não tomei banho. Vou ao banho e volto, inventa que a cama tem cheiro de urina de bebê. Quando argumento, vomita-me um discurso degradante que não ousa repetir. Ah, maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira, ou voltar a ser criança”. (CHIZIANE, 2003, p.78)

No artigo “A escrita no feminino e a escrita feminista em *Balada de amor ao vento* e *Niketche*, uma história de poligamia”, Patrícia Rainho e Solange Silva afirmam que em *Balada de amor ao vento* não há questionamento da condição da mulher na sociedade moçambicana, restringindo-se a uma escrita no feminino:

[...] a personagem [Sarnau] não se questiona quanto a certos valores instituídos e se estes limitam ou não as suas escolhas enquanto mulher. Existe apenas a narração de toda uma vida no feminino, através de Sarnau, que é preenchida com o legado cultural da oratura moçambicana e um ‘passeio’ pela vida cultural de Moçambique em tempo colonial através daquela personagem feminina, criada por Paulina Chiziane (RAINHO & SILVA, 2007, p.523).

A autora questiona determinadas posturas patriarcais de algumas etnias do sul moçambicano, como, por exemplo: a mulher como sendo propriedade e objeto do marido; a subserviência feminina em relação aos caprichos dos homens; o respeito ao matrimônio poligâmico e suas permissividades para o homem, ou seja, a formação de outras famílias; a configuração do amor não como um sentimento, mas uma anestesia frente à má conduta viril masculina.

Definir toda a condição social apresentada no referido livro como apenas um relato da vida cultural de Moçambique parece extremado reducionismo quanto ao discurso construído em *Balada de amor ao vento*. Mesmo que Sarnau não questione explicitamente os valores instituídos pela sociedade na qual está inserida, podemos, sim, identificar a discussão da submissão feminina, o modo como tanto a poligamia como a monogamia submetem a mulher aos interesses masculinos e aos da sociedade em geral, a influência dos mais velhos na vida dos mais novos, a questão da assimilação, a negociação estabelecida entre a cultura tradicional e os diferentes discursos históricos conservando o controle patriarcal exercido sobre as mulheres.

O fato de a narradora ser uma personagem iletrada que vive em um território

ainda colonizado também deve ser considerado. A autora utiliza um tom irônico e satírico para narrar os acontecimentos que indicam a medida da consciência crítica das escolhas narrativas. O trecho citado anteriormente, por exemplo, em que o marido utiliza-se de ironia para debochar da mulher por seu suposto ciúme, seguido de um pontapé no “traseiro” e uma “bofetada impiedosa” que lhe faz “saltar um dente” não pode ser encarado como simples narração de uma vida no feminino, é também denúncia da realidade da mulher em África. O próprio questionamento que Sarnau se faz sobre o casamento ser ou não um acontecimento feliz aponta para a reflexão sobre a insatisfação da mulher, sobre a desigualdade da relação nessa instituição, além de outros momentos presentes ao longo do romance que despertam tais discussões.

Há várias passagens em que a personagem se enxerga como uma mercadoria. Sarnau assim descreve o momento da negociação do seu lobolo, embalado pelo mugir das trinta e seis vacas que constituiu o seu pagamento:

“[...] Fazem-se cumprimentos e discursos; dinheiros tilintam. Coloca-se na esteira a cabaça de rapé e o pano vermelho; exibem-se peças de vestuário, pulseiras, colares, meu Deus isto é uma feira, eu estou à venda” (CHIZIANE, 2003, p. 38).

O discurso de uma de suas sogras também surpreende, com um tom que desumaniza as esposas no casamento polígamo: “[...] Nós estamos aqui a mais, para aumentar o número de cabeças neste curral, e dar o nosso esforço nas *machambas*, apanhar com os feitiços das outras, o que é que nós somos?” (CHIZIANE, 2003, p. 53). Porém, não é só na relação poligâmica que a mulher sofre. Sarnau também se torna vítima da monogamia.

No início da sua juventude, apaixona-se por Mwando, que ela diz ser “um rapaz diferente, fala bem, conversa bem e tem cá umas maneiras!...” (CHIZIANE, 2003, p.15). Mwando tem, na verdade, características de um assimilado, estuda para formar-se padre e, como cristão, defende a monogamia. Ambos se apaixonam e vivem um romance, mas Mwando deixa-a para estabelecer um casamento monogâmico com Sumbi, mesmo ao saber que Sarnau encontrava-se grávida. Já na sua maturidade, após ter abandonado seu marido polígamo e ser deixada pela segunda vez por Mwando, Sarnau engravida de outro homem que também não reconhece o filho por se dizer cristão:

“Sou tão feliz com os meus dois filhinhos. O Joãozinho também não tem pai. O homem soube encher-me a barriga para abandonar-me logo em seguida. O pai afasta-o da sua mesa, não o deixa conviver com os outros irmãos, diz que é por ele ser casado e para mais não fica bem a um cristão dar a entender que tem filhos por aí. Mwando também é cristão, mas abandonou-me com uma criança no ventre. Ser cristão é uma coisa, mas a perversão e o afastamento dos deveres paternos porque se é cristão, é coisa que ainda não entendo bem” (CHIZIANE, 2003, p. 137).

Mesmo após as suas “baladas de amor” com Mwando, Sarnau atravessou a juventude, experimentando todas as contradições do universo feminino moçambicano, sem perder as esperanças de ser feliz.

Podemos observar que, para Paulina, escrever é também denunciar injustiças e dar voz a quem quase não a tem, que são as mulheres. É refletir sobre os traumas da colonização, da escravidão e das guerras. É também pensar em projetos de reconstrução nacional e da vida comunitária. É pensar nos espaços cidade e aldeia, passado e presente. Espaços e tempos que se polarizam e se interpenetram, principalmente a partir de uma instituição africana muito forte que é a família.

Notamos que a leitura do feminino em Moçambique, a partir desta obra da escritora Paulina Chiziane, requer, além do estudo das idéias feministas pós- coloniais - que privilegiam as reflexões de raça e gênero, cidadania e identidade - uma pesquisa acerca das práticas sociais e culturais das diversas etnias que habitam o território moçambicano, abrangido pelo vasto espectro ficcional da obra da autora. Esta leitura requer ainda um maior conhecimento acerca de aspectos antropológicos e historiográficos do país e a disposição de percorrer caminhos nem sempre seguros, já que as fontes são, em última instância, também interpretações, nem sempre de vivências e experiências.

As personagens de Paulina são “forjadas” e “temperadas” na e pela dor, o que nos permite afirmar que as ações desenvolvidas por elas, por um lado, representam os sofrimentos, os desejos e as angústias das mulheres moçambicanas, mas também as crenças e esperanças de dias melhores.

Paulina Chiziane, em sua escrita feminina, não se limita apenas à ficção, mas à reinvenção de registros de uma série de experiências pessoais e coletivas que lhe permitem, muitas vezes, organizar o discurso de suas personagens em primeira pessoa para dar visibilidade à condição feminina moçambicana em uma sociedade que é regida, principalmente no sul de Moçambique, por forças masculinas. Tal atitude é também uma forma de preencher o vazio e minimizar a incompreensão que se ergue à sua volta e das demais mulheres que desafiam os cânones sociais.

Na esteira deste pensamento, discutir questões relativas à mulher torna-se, além de um exercício literário, um motivo instigante para se refletir mais sobre a condição feminina em Moçambique.

Assim, esse romance escrito pela mão feminina, constituído pelo olhar feminino, ou seja, com características de autoria feminina marca, de forma especial e emocionante, os aspectos que cruzam os elementos da natureza, os valores religiosos, a organização política e social de uma cultura e os sentimentos femininos que se esfacelam e se reconstróem continuamente em busca de uma representação do “eu feminino” em meio a uma sociedade de cultura poligâmica e patriarcal.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difel, 1980.

CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

_____. *Entrevista*. Disponível em: <http://www.maderazinco.tropical.com.mz/edicIII/entrevista/paulina.htm>. Acesso em: 01 de nov. de 2014.

_____. *Entrevista*. In: CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa; Veja, 1994, p. 292-301.

FREITAS, Sávio R. F. de. *A condição feminina em Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane*. Tese (Doutorado em Letras). João Pessoa: UFPB, 2012. 171p.

LEITE, Ana Mafalda. *Paulina Chiziane: romance de costumes, histórias morais*. In: *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003. p. 75-87.

MATA, Inocência. *Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas*. In: *Metamorfoses*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

RAINHO, Patrícia e SILVA, Solange. *A escrita no feminino e a escrita feminista em Balada de amor ao vento e Niketche, uma história de poligamia*. In: MATA, Inocência e PADILHA, Laura (org.) *A mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007

VALER, Salete. *Balada de Amor ao Vento: a enunciação do "eu feminino" em uma sociedade patriarcal e poligâmica*. In: *Revela – Revista Eletrônica da FALS (UFSC)*. Ano II, nº 4, 2009. p. 1-17.



A LINGUAGEM DO AMOR EM HADEWIJCH DE AMBERES

Paloma do Nascimento OLIVEIRA (UFPB)¹

RESUMO

O amor cortês surge, na Idade Média, como um ideal de vida superior. Por não nascer de uma influência religiosa ou filosófica, nem ser fruto de uma velha civilização, Paz (1994) diz que a aparição do amor cortês tem algo de milagroso. O aparecimento dessa vertente encontrou um campo fértil em relação à condição feminina; as mulheres da nobreza detinham, na época, uma maior liberdade que suas antecessoras. Duas das circunstâncias que inseriram essas mulheres neste contexto foram: a mulher, com o cristianismo, adquiriu um valor e uma dignidade que eram desconhecidos pelo paganismo; e, no contexto feudal, a fidelidade era algo que não era levado ao pé da letra, tanto pelo fato do casamento ser baseado em interesses políticos ou econômicos, como também por, em circunstâncias de longas ausências por conta das guerras, o senhor se ver obrigado a entregar à sua esposa a administração de suas terras. Como mística a mulher também encontrou espaço para falar do amor e Hadewijch de Amberes inseriu em sua poesia o amor e a relação deste sentimento humano em contato com o divino. Ao falar de suas experiências interiores, revelou em seus escritos o amor do ponto de vista da mulher e as sensações corpóreas deste sentimento que as liga diretamente a Deus. De acordo com Nunes (2005), há uma aproximação entre amor cortês e mística, pois ambos queriam atingir a pureza do amor e se renovar interiormente. Desse modo, discutiremos no artigo como a poetisa medieval construiu sua poesia correlacionando a mística e o amor cortês.

Palavras-Chave: Literatura Medieval; Poesia; Mulher; Amor.

ABSTRACT

Courtly love appears in the Middle Ages as an ideal of life different from the ordinary. Paz (1994) says that the appearance of courtly love has something miraculous, because it wasn't born of a religious or philosophical influence, nor be the fruit of an old civilization. The emergence of this strand found a fertile field in relation to the female condition; The women of the nobility were, at the time, more liberated than their predecessors. Two of the circumstances that these women inserted in this context were: woman, with Christianity, acquired a value and a dignity that was unknown by paganism; And, in the feudal context, fidelity was something that was not taken literally, either because the marriage was based on political or economic interests, or because, in circumstances of long absences because of wars, you would see yourself Obligated to give his wife the administration of his lands. As mystical the woman also found space to speak of the love and Hadewijch of Antwerp inserted in its poetry the love and the relation of this human feeling in contact with the divine. In speaking of her inner experiences, she revealed in her writings the love from the woman's point of view and the bodily sensations of this feeling that binds them directly to God. According to Nunes (2005), there is an approximation between courteous and mystical love, for both wanted to attain the purity of love and to renew themselves inwardly. Thus, we will discuss in the article how the medieval poet built her poetry correlating mysticism and courtly love.

Keywords: Medieval literature; Poetry; Woman; Flame.

A chama do amor na Idade Média

O amor cortês surge, na Idade Média, como um ideal de vida superior. Por não nascer de uma influência religiosa ou filosófica, nem ser fruto de uma velha civilização, Paz

¹ Doutoranda do PPGL – UFPB, com o projeto: “Amor e mística em Hadewich de Amberes e Adélia Prado: aproximações e distanciamentos”, sob orientação da professora Luciana Eleonora Calado de Freitas Deplagne. E-mail: palomaoliveira03@gmail.com.

(1994) diz que a aparição do amor cortês tem algo de milagroso. No ensaio sobre o *fin'amors* em Pizan, Deplagne explica as origens dessa doutrina:

A doutrina do “amor cortês” foi criação de um grupo de poetas provençais, no Sul da França, no Século XII, os chamados “troubadours”, cujos poemas em língua vulgar refletiam os ideais e estilo de vida daquela sociedade aristocrática, determinando a busca pelo amor como forma de vida. (DEPLAGNE, 2008, p. 136)

Os poetas provençais denominaram esse amor cortês de *fin'amors* que remete a um amor puro, refinado; um amor que não visa à reprodução, nem apenas o prazer da carne, mas o processo da conquista, a delicadeza do sentimento, cuja mulher é a figura central.

O aparecimento do amor cortês encontrou um campo fértil em relação à condição feminina; as mulheres da nobreza detinham, na época, uma maior liberdade que suas antecessoras. Duas das circunstâncias que inseriram essas mulheres neste contexto foram: a mulher, com o cristianismo, adquiriu um valor e uma dignidade que eram desconhecidos pelo paganismo; e, no contexto feudal, a fidelidade era algo que não era levado ao pé da letra, tanto pelo fato do casamento ser geralmente baseado em interesses políticos ou econômicos, como também por, em circunstâncias de longas ausências por conta das guerras, o senhor se ver obrigado a entregar à sua esposa a administração de suas terras. De acordo com Auerbach, num capítulo dedicado ao período medieval,

A teoria do amor cortês, tal como foi desenvolvida nas cortes de Eleonora de Inglaterra e de suas filhas, comportava uma dominação absoluta da mulher; o homem era encarado como um escravo que devia obedecer cegamente a todas as ordens de sua senhora e servi-la, mesmo sem esperança de recompensa, até a morte; ela, no entanto, tem o direito de fazê-lo sofrer ou de recompensá-lo, conforme lhe aprouver, sem se importar nem com os sofrimentos do amante nem com os direitos do marido; pois, o apaixonado não é nunca o marido, mas um terceiro; o adultério se torna um direito da mulher. (AUERBACH, 2015, p. 179)

De acordo com o autor, a fidelidade no casamento, de fato, não era algo seguido à risca; as relações extraconjugais eram comuns. Não à toa a lenda do caso da rainha Guinevere com o cavaleiro Lancelot, no reinado de Arthur, se popularizou. Assim como se tem nota que Guilherme de Aquitânia foi abandonado por sua mulher.

Há algumas características marcantes da poesia provençal, fornecidas por Spina (1996), que ajudam a entender o eixo central de seus escritos. Para o autor, todo o formalismo sentimental da poesia decorre do princípio de que o amor “é leal, inatingível, sem recompensas”. Os caracteres fundamentais segundo o autor são: uma submissão absoluta do homem à sua dama; a relação deverá ser de vassalagem humilde e paciente, sob uma promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade; há o uso do *senhal*, que é uma imagem ou pseudônimo poético para que o trovador possa ocultar o nome da mulher amada; para não abalar a reputação da dama deverá haver mesura, prudência e moderação; não poderá haver mulher mais formosa no mundo que sua amada; por ela o trovador deverá desprezar o poder e a riqueza; deve-se desprezar os intrigantes da vida amorosa; invocar os mensageiros

da paixão do amante, que são os pássaros e deverá haver a presença de confidentes da tragédia amorosa.

Essas características do amor cortês se interligam com aquilo que São Bernardo de Claraval (1091 – 1153) chamou de misticismo afetivo. São Bernardo acreditava na mística enquanto uma união efêmera entre Cristo – na qualidade de esposo – e a alma – como esposa. Essa união “é ansiada não só pela alma, mas também pelo próprio Cristo, cujo desejo é aqui tão marcante que se digna a rebaixar de sua magnitude e desce à terra para acolher a alma em seus braços, fazendo com que essa experimente deleites” (NUNES JR., 2005, p. 38).

A corrente mística de São Bernardo teve uma forte influência sobre a literatura religiosa do período da Idade Média. Segundo Nunes Jr., Hadewich de Amberes foi uma das místicas que expressou as mais intensas ânsias dirigidas a Deus. Sob a influência dessa corrente ela foi capaz de se expressar de modo apaixonado em relação a Deus e lançou mão do amor místico. Ainda segundo o autor, ela, tal qual as beguinhas, desejava registrar suas vivências íntimas, apresentando o testemunho “como transbordamento da experiência” (p. 39).

Para entender melhor o significado do termo mística, é importante que se saiba que esse termo,

de uso tão frequente quanto impreciso, obriga a recordar o sentido tradicional que tem na literatura espiritual cristã. Refere-se a uma experiência de Deus de ordem interior e se relaciona estreitamente com a palavra contemplação, que expressa uma nova maneira de operar do espírito humano e de suas faculdades por um dom de Deus que pode ser transitório, porém que, normalmente, vai-se enraizando no ser profundo do homem para transformá-lo e diviniza-lo. (BERNARDO, 1989, p.7)

A mística, portanto, se trata de uma experiência, é ápice da relação direta do sujeito com Deus. Corpo e alma são ocupados pela presença divina e capturados pela transformação, pelo êxtase.

Para a mística cristã, sobretudo a sponsal, Deus é amor, “não um objeto a ser decifrado numa relação meramente intelectual” (MAÇANEIRO, 1995, p. 59). Portanto, haverá uma convivência com Ele pelos caminhos de sentimentos como o amor, o desejo, a aceitação, o raciocínio argumentativo não fará parte da busca dessa transcendência.

As místicas inseriram em suas poesias o amor e a relação deste sentimento humano em contato com o divino. Ao falar de suas experiências interiores, cada uma ao seu modo, revelou em seus escritos o amor do ponto de vista da mulher e as sensações corpóreas deste sentimento que as liga diretamente a Deus. De acordo com Nunes (2005), há uma aproximação entre amor cortês e mística, pois ambos queriam atingir a pureza do amor e se renovar interiormente. Além disso, nos dois a impossibilidade é um ponto comum: no amor cortês ela “faz-se presente pelo obstáculo imposto ao acesso à amada, transformando-se em proibição” e no amor místico “a própria transcendência atribuída ao ser divino torna-O inatingível” (p. 39).

De acordo com Tabuyo (1999, p. 18), “Si el trovador cantó la alabanza de su dama, las *trobairitz* cataron a su amante”², no caso das poetisas o amante é Deus. O amor é o sentimento chave da mística das duas escritoras, ele é o combustível que alimenta a fé e, muitas vezes, o meio que o sagrado se utiliza para se revelar na poesia de ambas. De acordo com Eliade (2010) essa manifestação mística do sagrado pode ser tratada sob o termo de hierofania. Para o cristianismo, a hierofania suprema seria “a encarnação de Deus em Cristo” (p. 17) que é citado constantemente nos versos de Hadewijch. O erótico faz parte de suas vivências, e ela o menciona com a mesma naturalidade que fala da existência de Deus.

Hadewich: a mística e a chama

Hadewich era uma beata que segundo Bernardo (1989, p. 14), nasceu, “com toda probabilidade, pelos fins do século XII, que foi o verdadeiro renascimento depois dos tempos bárbaros e das invasões normandas”. Seus dados biográficos são muito escassos e o que se pôde saber até hoje é proveniente de sua contribuição literária, que se dá através de cartas e fragmentos poéticos em que Deus e o Amor são a temática central.

A época em ela realizou sua atividade literária foi comprovada através das suas *Visões*, entre os anos 1220 e 1240. Nestes escritos há uma ‘lista dos perfeitos’ que contém 85 nomes de pessoas, dentre elas uma beguina morta pelo mestre Robert, “e tudo parece indicar que Hadewijch se refere a Robert le Bougre, inquisidor em Flandres de 1235 a 1238 e famoso por sua brutalidade, e à beguina Aleydis queimada com outras, em Cambrais, em 17 de fevereiro de 1236” (TABUYO, 1999, p. 11).

Sua obra, *Poemas*, *Visões* e *Cartas*, ficou quase esquecida até ser descoberta em 1838 por dois medievalistas: Mone e Snellaerte. Em 1897, Maeterlinck escreve um artigo sobre a mística flamenca em que cita a escritora. Anos mais tarde, no início do século XX, Joseph Van Mierlo faz uma edição crítica de sua obra.

Sua vida pessoal chega a ser uma incógnita, pois, como vivia entre as beguinas, não estava em um meio monástico. Há apenas um indicativo de seu local de origem sinalizado em um de seus manuscritos que traz as seguintes palavras “Bem aventurada Hadewijch de Amberes”. De resto, percebe-se que ela poderia ser de família abastada, pois naquela época as mulheres só tinham acesso à erudição se estivessem em posição social privilegiada.

Sabía latín, conocia las reglas de prosodia, la retórica y el arte epistolar. El uso de numerosas palabras francesas se remonta sin duda a su conocimiento de la poesía de los trovadores del norte de Francia. Desde el punto de vista religioso, da prueba de sus conocimientos bíblicos, litúrgicos y teológicos. (ÉPINEY-BURGARD & BRUNN, 2007, p. 156).³

² Tradução livre: “Se o trovador cantou o elogio de sua dama, as trovadoras cantaram ao seu amante”.

³ Tradução livre: “Sabia latim, conhecia as regras de prosódia, a retórica e a arte epistolar. O uso das numerosas palavras francesas se deve, sem dúvidas, ao seu conhecimento da poesia trovadoresca do norte da França. Desde o ponto de vista religioso, da prova de seus conhecimentos bíblicos, litúrgicos e teológicos”.

As autoras ainda destacam que Hadewich sabe manejar o verso, às vezes longo, às vezes curto, para traduzir a intensidade, a emoção, todo o drama existencial da sua relação consigo mesma e com Deus. O amor pode ser personificado em damas, rainhas, mestras e a ele se unem imagens da vida cavaleiresca: a aventura, a cavalgada, a caçada em que o amor persegue e se deixa perseguir.

De acordo com Tabuyo (1999), ela é considerada a primeira grande escritora em língua flamenca. Mulher de cultura assombrosa, tanto do ponto de vista teológico como profano, sua obra tem refletida a influência da poesia cortês, que dá à sua linguagem uma aura de encanto.

Ela fazia parte de um grupo que congregava da liberdade e se opunha ao sistema do alto clero da Baixa Idade Média. As beguinas, responsáveis pelo relevante protagonismo feminino na sociedade, se dedicavam “à causa dos pobres, com sólida formação humanizadora, de profunda sensibilidade aos valores do Sagrado (“embriagadas de Deus”)” (CALADO, 2008, p. 22), mas longe do controle da Igreja.

Seu desejo era de exercitar sua experiência com Deus distante dos mosteiros e congregações religiosas, já que seu grupo tinha uma prática distinta de outros grupos religiosos. A beguina, até os 30 anos, vivia com outra ‘irmã’ mais velha, após completar a idade ia para uma casa humilde aonde se dedicava aos pobres e doentes. Uma característica peculiar deste grupo é a independência. Apesar de partilhar da mesma filosofia elas não sentiam a necessidade de viver em conjunto.

Além dessa atuação caridosa, muitas beguinas contribuíram para a produção de conhecimento, atuando ativamente no campo das letras, como é o caso de Hadewich. Ela viveu numa “época de dudas e independencia, de intensa vida espiritual, pero también intelectual, no separadas todavía”⁴ (TABUYO, p. 16). De acordo com a autora supracitada, na Baixa Idade Média se invoca a Bíblia a Platão, a Virgílio e a Horácio, e os mosteiros são um foco de irradiação cultural em que as mulheres brilham com luz própria, com palavra e autoridade. Além da produção poética e epistolar, é importante registrar sua influência na formação da corrente espiritual nórdica chamada de Renano-Flamengo, através da sua concepção de mística, que veremos mais à frente.

Leitura de um poema

A seguir, veremos o poema III traduzido do flamenco para o espanhol que optamos por não (re)traduzir para o português, acreditando que a arte, mesmo que escrita, não deve sofrer modificações que possam alterar as intenções contidas no seu processo de construção.

III

- 1 Por tristes que estén la estación y los pajarillos,
- 2 no debe estarlo el corazón noble.
- 3 Pero quien quiera afrontar los trabajos del Amor

⁴ Tradução livre: “época de dúvidas e independência, de intensa vida espiritual, mas também intelectual, embora não separadas”.

4 de Él sólo tendrá que aprender
5 – dulzura y crueldade,
6 alegría y dolor –
7 lo que hay que probar en el servicio de Amor.

8 Las almas elevadas que en Amor crecieron,
9 capaces de amar en la insatisfacción,
10 deben ser siempre
11 fuertes y atrevidas,
12 dispuestas de continuo a aceptar
13 el Consuelo o la aflicción
14 que Amor les reserve.

15 Los caminos de Amor son inauditos,
16 como bien sabe quien pretende seguirlos;
17 turban de repente al corazón resuelto,
18 el que ama no puede encontrar constancia.
19 Aquel a quien Amor
20 toca en el fondo del alma
21 conocerá muchas horas sin nombre [de desolación].

22 Tan pronto ardiente, tan pronto frío,
23 tan pronto tímido, tan pronto audaz;
24 muchos son los caprichos del Amor.
25 Pero a cada momento nos recuerda
26 nuestra inmensa deuda
27 con su elevado poder
28 que nos atrae y nos reclama para Él solo.

29 Tan pronto gracioso, tan pronto terrible,
30 próximo ahora, lejano después;
31 para quien le conoce y en él confía,
32 esto mismo es el gozo supremo.
33 ¡Cómo Amor abraza y golpea a la vez!

34 Tan pronto humillado, tan pronto exaltado,
35 Oculto ahora, revelado después;
36 para ser colmada por Amor un día
37 hay que correr riesgos y aventuras
38 hasta alcanzar
39 el punto en que se degusta
40 la pura esencia del Amor.

41 Tan pronto ligero, tan pronto pesado,

42 oscuro ahora, claro después;
43 en la dulce paz, en la asfixiante angustia
44 dando y recibiendo,
45 esa es la vida de aquellos
46 que se pierden
47 en los caminos del Amor.

O poema, sem título, traz em suas sete estrofes um eu lírico que se propõe a ditar os caminhos para que se possa trilhar o amor divino, mostrando, através de pares semânticos de palavras, uma espécie de luta e recompensa pela disputa deste Amor. Amor que salta à vista pela grafia, sempre em maiúsculo, um direcionamento claro da substituição do nome Deus personificando o sentimento, dando autonomia enquanto ser: “*¡Cómo Amor abraza y golpea a la vez!*”.

Já na primeira estrofe é possível encontrar pontos de toque com o amor cortês; o eu lírico declara que quem se aventurar nos trabalhos do Amor terá que lidar com a doçura e a alegria, mas não se livra de suas agruras e tem que estar consciente de que nesta jornada o coração nobre de quem ama também deve estar preparado para sentimentos como a crueldade e a dor. Nestes versos iniciais fica clara a relação de suserania e vassalagem proposta por Capelão (2000, p. 39): “o amante mostrará submissão total à mulher, exprime o desejo de ser aceito como vassalo”.

Os fardos que surgem em decorrência desse laço são, assim como no amor cortês, aceitos com firmeza; quem elege esse caminho está ciente da escolha e sabe que deve ser capaz amar também a insatisfação: “*Las almas elevadas que en Amor crecieron/ (...) deben ser siempre/ fuertes y atrevidas*”. Essas almas tem o Amor como o laço de uma fita que traz nas duas pontas polos distintos que se completam; assim, palavras como *consuelo* e *aflicción* reservam mais aproximações emotivas do que se possa deduzir.

Martins (2012, p. 106), explica que na estilística alguns autores utilizam determinadas tonalidades emotivas que dão a constituição dos sentidos das palavras. A autora enuncia que “a tonalidade afetiva de uma palavra pode ser inerente ao próprio significado ou pode resultar de um emprego particular, sendo perceptível no enunciado em razão do contexto, ou pela entonação (...)”. Assim, acreditamos que neste poema há três grupos de palavras: as que exprimem julgamento, as de significado afetivo e as que transitam semanticamente entre esses dois grupos.

As palavras de julgamento trazem em sua carga semântica tons mais fortes e expressivos, a exemplo de *gracioso/terrible*, *abraza/golpea*, *tímido/audaz*, *ligero/pesado*. Todos esses vocábulos sugerem força e intensidade, seja em quais dos polos estiver. O Amor cantado pelo eu lírico tem energia para ser gracioso e terrível, ao passo que seu vigor é de tamanha violência que o poder de seu abraço também pode atrair o golpe de fúria.

Os termos de significado afetivo caracterizam emocionalmente o Amor de quem o eu lírico fala. Ora humilhado, ora exaltado; em determinados momentos é capaz de trazer o consolo, mas o amante deverá se dispor a passar pela aflição. Há que se passar pela instabilidade de ir da alegria à dor, do dar ao receber, pois *el que ama no puede encontrar constancia*; não há estabilidade e a escuridão profunda na alma é uma das muitas provações pelas quais o amante deverá passar.

Há também os termos que transitam entre o efeito afetivo e de julgamento, a exemplo de *dulzura/crueldad, ardientefrío*. Neste último par, observemos a palavra *ardiente*, como caracterização emocional Amor, mas também como a posição daquele que domina e é capaz de julgar. Do ponto de vista semântico este vocábulo traz consigo a ideia de fogo, atrevimento, calor e coloca o adjetivado no lugar de dono, de detentor do poder. A palavra em si traz duas consoantes de sonoridade expressiva e uma vogal de nota aguda, *ardiente*: a vogal *i* sugere na sua agudez a virilidade, o calor a força que a carga semântica da expressão traz; já a vibrante *r*, combinada com a oclusiva surda *t* produzem o impacto de intensidade sobre o significado da palavra.

O poema apresenta, em suas sete estrofes, – sendo seis compostas por sete versos e uma por cinco – dois momentos: no primeiro o eu lírico explica os preceitos básicos para aderir ao Amor; no segundo há uma caracterização enfática deste Amor. Detendo-nos nas quatro últimas estrofes, é possível ver que essa adjectivação em excesso ocorre com paralelismos, nos versos 22, 23, 29, 34 e 41, a partir do termo *Tan pronto*, que se aproxima do sentido de imediatamente. A inserção desse termo para criar os paralelos pode ser entendida como um recurso que dá ênfase ao ser de que fala, ao mesmo tempo em que cria uma constante em cada estrofe: sempre haverá uma qualificação após o termo destacado.

Conclusão

Estudar qualquer temática que verse no tempo da Idade das Trevas causa certo desconforto ainda em alguns ambientes acadêmicos. Essa realidade vai aos poucos ganhando distanciamento e vários pesquisadores começam a entender a importância do resgate de textos que passaram séculos silenciados.

A exemplo da poetisa que fora objeto deste artigo, temos textos que beiram o contemporâneo: as mesmas aflições, os mesmos questionamentos e sensações podem ser lidos e sentidos por nós, sem que se sinta o distanciamento temporal; muito possivelmente por conta de um conceito, que será pensado em um artigo futuro, cunhado pelo professor Roberto Pontes, da UFC, chamado *residualidade*.

A leitura que fizemos prova que se aproximar do texto poético, seja qual for o tempo de produção, nos torna mais aptos a expandir nossos horizontes e repensarmos conceitos que, muitas vezes, são cristalizados pelo cânone e precisam ser revistos. O conceito de amor se transformou ao longo dos séculos, mas nunca perdeu seu núcleo e os textos medievais estão disponíveis para que possamos lançar novos olhares e dar novos significados.

REFERÊNCIAS

AMBERES, Hadewijch. *El lenguaje del deseo: poemas de Hadewijch de Amberes*. Edición y traducción María Tabuyo. Editorial Trotta: Madrid, 1999.

AUERBACH, Erich. A Idade Média. In: *Introdução aos estudos literários*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 155 – 225.

BERNARDO, Pablo María. Introdução. AMBERES, Hadewich de. *Deus, amor e amante*. Apresentação de Pablo María Bernardo. Tradução Roque Frangiotti. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989, p. 5 – 32.

CALADO, Alder Júlio Ferreira. O perfil instituinte do movimento das Beguinas na Baixa Idade Média. In: DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado (org). *Faces do Medievo: gênero, poéticas, resistências*. Recife: Baraúna, 2008, p. 11 – 45.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes 2000.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. De amor e querelas: a defesa do *fin'amors* e do gênero feminino em *L'épistre au Dieu d'amors* de Christine de Pizan In: *Faces do Medievo: gênero, poéticas, resistências*. Recife: Baraúna, 2008, p. 109 – 150.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3 ed. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ÉPINEY-BURGARD, Georgette; BRUNN, Emilie Zum. *Mujeres trovadoras de Dios: una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Traducción Augustín Lopes y María Tabuyo. Barcelona: Paidós, 2007.

MAÇANEIRO, Marcial. *Mística e erótica: um ensaio sobre Deus, Eros e Beleza*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
Paz (1994)

NUNES JR., Ario Borges. *Êxtase e clausura: sujeito místico, psicanálise e estética*. São Paulo: Annablume, 2005.

PAZ, Octavio. A dama e a santa. In: *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 69 – 91.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TABUYO, María. Introducción. In: AMBERES, Hadewijch de. *El lenguaje del deseo: poemas de Hadewijch de Amberes*. Edición y traducción de María Tabuyo. Editorial Trotta: Madrid, 1999, p. 1 – 56.



CORPO, VOZ E RESISTÊNCIA: A DESCONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NA OBRA POÉTICA DE ELIZANDRA SOUZA

BODY, VOICE AND RESISTANCE: THE DECONSTRUCTION OF FEMALE REPRESENTATION IN THE POETRY WORK OF ELIZANDRA SOUZA

Pilar Lago e LOUSA (CAPES/UFG)¹

RESUMO

Elizandra Souza é uma das maiores expoentes da literatura marginal contemporânea, que circula nas periferias da capital paulistana. Seus versos críticos e pungentes lançam um olhar de desconstrução sobre o feminino e reivindicam o acesso à voz das mulheres oriundas das periferias. Vozes que foram relegadas historicamente pelo cânone literário, que comumente as silencia. A marginalização delas está intrinsecamente relacionada ao fator geográfico-econômico, à questão de gênero e à questão racial. As vozes dessas mulheres, em sua maioria negras, que residem na periferia, são resgatadas e desveladas na poética de Elizandra Souza, que estabelece uma ruptura com os intermediários do processo de produção literária ao expor uma autorrepresentação que vem de dentro da periferia. A autorrepresentação das vozes marginalizadas, a ressignificação do corpo feminino, a ruptura com tabus, mitos e paradigmas dominantes são temas recorrentes em sua obra poética. Neste sentido, este trabalho tem como objetivo analisar de que maneira os poemas de Elizandra Souza, contidos nos livros *Punga* (2007) e *Águas da Cabaça* (2012), lidam com essas questões e promovem o acesso ao lugar de fala à mulher periférica, que funda uma resistência capaz de reconfigurações a cerca da representação feminina. Para tal serão usadas as fortunas críticas de autores como Lucia Teninna (2015 a e b), Naomi Wolf (1992) e Sueli Carneiro (2003 a e b).

Palavras-chave: autorrepresentação; literatura de autoria feminina; literatura marginal-periférica; Elizandra Souza.

ABSTRACT

Elizandra Souza is one of the most leading authors in the contemporaneous marginal literature circulating in the poor areas of São Paulo. Her critical and pungent verses look at the feminism deconstruction and claim access to the voice of women living in the favelas. This voice has been historically relegated by the canonical literature that commonly silences them. Their marginalization is intrinsically related to the geographic-economic issue, and both gender and the racial issue. The voices of these mostly black women that lives in the favelas are rescued and unveiled in the poetry work of Elizandra Souza, that proposes disrupting intermediates of the literary production process by exposing a self-representation that comes from the poor areas. The self-representation, the body redefinition, disruptions of taboos, myths and paradigms are recurrent themes in her poetry work. This work aims to analyze by which ways Elizandra Souza, through her poems in the books *Punga* (2007) and *Águas da Cabaça* (2012), deals with such issues and promotes the access to the voice of those women living in poor areas, which fund a resistance, capable of resetting the female representation. For this, the critical fortunes of authors such as Lucia Teninna (2015 a and b), Naomi Wolf (1992) and Sueli Carneiro (2003 a and b) will be used.

Key words: self-representation; literary female authorship; marginal-peripheral literature; Elizandra Souza.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Desenvolve atualmente pesquisa a respeito da literatura marginal-periférica de autoria feminina - Bolsista Capes. E-mail: pilarbu@gmail.com. Orientanda do professor Dr. Flávio Pereira Camargo.

“Quando eu pego o microfone , eu falo poesias de protesto, poesias que eu sei que ninguém vai falar; se eu não falar, ninguém fala.”
Elizandra Souza²

Considerações iniciais: a resistência pela voz que rompe o silêncio

A Literatura Marginal-Periférica, como a conhecemos atualmente, surgiu no início do século XXI com uma proposta de ruptura tanto estética quanto social, que procurava desconstruir e questionar o campo literário tradicional. O cânone literário ocidental se formou e cristalizou em uma cultura bastante excludente, formatando o perfil do escritor, segundo Regina Dalcastagnè (2012) e Thomas Bonnici (2011, p.102), como um homem branco, heterossexual, de classe média, cultura judaico-cristã e idade em torno de 55 anos. A maior parte da produção escrita por quem escapasse dessa prerrogativa sócio-cultural estaria de alguma maneira fada a ser considerada abjeta e marginalizada.

Com o lançamento das três edições especiais da revista Caros Amigos destinada à produção de escritores oriundos das periferias paulistanas passamos a conhecer nomes como Sacolinha, Sérgio Vaz e o mais expoente deles, o autor Ferréz. Entretanto, e ainda que se procurasse romper com padrões e procurasse dar visibilidade a essas obras ainda haviam espaços interditados e vozes silenciadas. Assim como na sociedade, no campo literário as mulheres ainda são minoria, uma vez que o mercado editorial ainda as inferioriza tornando mais precárias as condições de publicação, divulgação, leitura e estudo de suas obras. Isto por que a estrutura de nossa sociedade sempre as colocou em um lugar muito específico do cuidado da casa, da família, em um ambiente doméstico e subalterno.

Na literatura marginal-periférica não é diferente, ainda muito galgada e alinhada ao fazer literário tradicional, o espaço e acesso à voz de mulheres ainda é subalternizado, como corrobora a assertiva:

“mas chama a atenção que o trabalho que foi forjado a chamada Literatura Marginal-Periférica está marcado por uma maior presença masculina – em consonância com o campo literário letrado. Já desde a primeira publicação que nomeou o conjunto, pode-se perceber uma supremacia de escritores homens: dos 48 autores que compõem os três números dos especiais da Revistas Caros Amigos/Literatura Marginal, somente nove são mulheres. Assim mesmo, dos 11 títulos que tem a Editora Toró – a primeira editora administrada integralmente por um escritor periférico -, existem somente três assinados por mulheres, dois deles em coautoria com homens” (2015b, p.304).

Neste mesmo estudo, Lucia Tennina (2015b, p. 310 e 311) evidencia que foi somente com o crescimento da participação das mulheres nos saraus, bem como na criação de coletivos de mulheres escritoras periféricas, que pudemos ouvir mais as vozes das autoras representantes da Literatura Marginal-Periférica. Nesse cenário de empoderamento e emancipação, da necessidade do dizer, destaca-se o grupo *Mjiba*³, criado para difundir e

2 Elizandra Souza em entrevista concedida à Lucia Tennina, contida no livro *Polifonias Marginais*.

3 A palavra “Mjiba” é originária de Zimbábue, da língua chona e significa Jovem Mulher Revolucionária. Fonte: <http://www.mjiba.com.br>, acesso em 20 jun. de 2016.

estimular a publicação e participação de escritoras periféricas dentro do circuito literário. Co-fundadora do grupo, junto com a irmã Elisângela Souza e a amiga Thais Vitorino, Elizandra Souza é atualmente considerada uma das grandes entusiastas da literatura periférica escrita por mulheres, importante agitadora cultural e poeta, além de ter um trabalho intenso e profícuo como redatora, editora e jornalista da agenda cultural da periferia. Sua obra poética destaca-se pela força de seus versos em desvelar a mulher periférica e conclamá-la para ser sujeito do discurso e não objeto, a fim de fundar resistência por meio de uma poesia crítica que rompe e desconstrói com padrões estéticos, sociais e literários.

O recorte deste trabalho é a desconstrução da representação feminina na obra poética da autora Elizandra Souza, contemplando seus dois livros publicados: *Punga*, lançado em 2007 pela Editora Toró, a primeira editora que surgiu para tratar da demanda e incentivo de publicação de autores periféricos. *Punga* é um livro em parceria com Akins Kinte, mas não se trata de um livro único dos dois autores, visto que tanto as fichas catalográficas quanto a concepção estética das ilustrações e do projeto editorial são diferentes. *Águas da Cabaça*, o segundo livro lançado pela autora em 2012, de maneira independente já pelo coletivo *Mjiba*, que resgata a ancestralidade negra, a fertilidade poética da escritora periférica, e consagra a poesia como um fazer todo pensado e concebido por mulheres, numa tentativa da literatura de mutirão que perpassa o grupo. Foram ao todo, segundo Silvia Regina Lorenso Castro (2016, p.61), 6 mulheres convidadas para fazer todas as etapas do livro, ou seja a concepção é inteiramente feminina e a elas Elizandra Souza chamou de parceiras. A ideia de literatura de “mutirão” evoca o conceito de Benito Martinez Rodriguez (2004, p. 2), pois deflagra um caráter “coletivo, cooperativo e de afirmação *identitária*”, que em *Águas da Cabaça* comporta tanto o processo de produção e confecção do livro, quanto as temáticas que emanam de seus poemas quanto na escolha editorial. O livro é possui 5 partes e em cada uma delas encontramos uma epígrafe que faz homenagem a alguma escritora negra.

O caráter emancipatório e empoderador dos versos de Elizandra Souza tem, para além de uma função de portadora das vozes das mulheres periféricas, ser uma tentativa de construção identitária que possa romper silêncios e possibilitar que essas mulheres existam e resistam às opressões e construtos sociais reducionistas que foram criados para subalternizá-las.

Corpos : (des)construção e resistência

Segundo Lucia Teninna, a palavra *punga* vem da dança Tambor de Crioulo, na qual as mulheres quando entram na roda para dançar se saúdam com uma batida de umbigos que se caracteriza como *umbigada*. A estudiosa propõe ainda que a *pungada* entre mulheres seja levada para o próprio fazer poético para deflagrar o “‘estar-em-comum’ das mulheres periféricas” (2015b, p. 324). Assim, um ícone da dança, que liga as autoras pelo corpo, se configuraria como um dispositivo literário que justamente procura promover a coletividade das escritoras da Literatura Marginal-Periférica, tanto quando se trata das temáticas, quanto da própria produção das obras e nas participações nos saraus. Elizandra Souza se

transforma, desta maneira, na portadora das mulheres periféricas e acaba por abrir espaço para tantas outras vozes emergirem, e por meio do empoderamento se emanciparem.

Esse “eu” plural que transborda da individualidade e multiplica até criar um “nós” testemunhal e colaborativo é um grito, uma necessidade de materializar no mundo um corpo até então rechaçado da literatura, considerado abjeto pela questão geográfico-econômica e pela questão gênero. Esse corpo, carregado de memória, será ressignificado, a fim de, por meio do empoderamento, se desprender das amarras. Percebe-se, nos poemas de Elizandra Souza, uma necessidade muito grande de desconstruir tabus que perpassam a representação feminina, de desmistificar tudo aquilo que tradicionalmente, por meio de um construto social, se espera de uma mulher.

O mito da beleza, segundo Naomi Wolf (1992, p.15), “expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam”. Galgado em uma figura eurocêntrica os padrões estéticos repelem uma série de identidades que dele escapam e as marginaliza. Romper com o mito da beleza e se apropriar de um corpo que é digno de amor e respeito é uma das temáticas que mais encontramos na obra poética de Elizandra Souza. Em *Preservando heranças* o resgate dessas características extrapola a questão estética e passa a ser cultural e identitário:

As argolas em volta do pescoço
São para sustentar a exuberância do meu sorriso
Os tecidos que uso na cabeça
Demonstram a sabedoria da minha ancestralidade
Os vestidos que moldam meu corpo
Dignificam o meu instrumento de existir
As argolas, os tecidos e os vestidos
Mais do que acessórios
São heranças que me ajudam a persistir (SOUZA, 2012. p. 37)

Os elementos resgatados pelo “eu lírico” desmistificam o corpo da mulher negra como um corpo subalterno, inferiorizado, comumente tratado de maneira caricatural e mediatizado no ícone da mulher que existe apenas para satisfazer aos desejos e ao prazer dos homens. Segundo Tennina (2015a, p. 66), “os elementos deste poema deslocam o vínculo morfológico de símbolos associados ao erotismo do corpo-objeto das mulheres para seus aspectos ancestrais”. Assim, os elementos “argolas”, “tecidos” e “vestidos” não são meros acessórios, mas são ressignificados para evocar as origens, a ancestralidade. São enaltecidos como marcas de valoração da cultura negra pelas expressões “sabedoria”, “exuberância”, “dignificar” e da figura feminina que o carrega, desmistificando o lugar da mulher negra como um espaço de dor e abjeção e promovendo o afeto que converge e congrega outras mulheres que ao poema se identificam.

Segundo Sueli Carneiro,

as mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras (2003a, p. 50).

Sendo assim, a reivindicação de direitos bem como o rompimento com certos mitos e tabus em torno da figura feminina, numa análise mais contundente, parecem não ter dado conta das questões das mulheres negras. Isto por que algumas demandas não foram compartilhadas com elas em virtude, por exemplo, de a essas mulheres nunca ter sido dado o direito de serem frágeis ou mesmo o direito ao reduto doméstico. A essas mulheres também fora muitas vezes relegado o direito à dor, ao sofrimento, à imperfeição, sendo-lhes imputadas jornadas de trabalho extenuantes e a subalternização em relação, inclusive, às mulheres brancas. Por isso, Carneiro (2003b, p.118) chama ainda a atenção para se enegrecer o olhar do feminismo, trazer para o discurso das reivindicações dos direitos das mulheres as nuances que também contemplam a questão de raça. Para essas mulheres o modelo eurocêntrico não se sustenta. É a esse modelo que o poema *Sou seu HIV* busca problematizar:

Sou poeta destruidora de alienação
Saudando minha ancestralidade
Combatente, militante contra a padronização.
Que diz que só a loira é bonita
E que o feio está em mim
Enganou-se, pois, sou descendente de Zumbi
Resistente que nem Anastasia
Liderança feito Dandara (SOUZA, 2007. p.19).

Neste trecho, fica clara a não aceitação da abjeção imposta. O “eu lírico” revela uma mulher que pratica a ação, não espera que alguém venha lhe dizer o que deve ou não fazer. Ela é a “destruidora da alienação”, aquela cuja missão é romper com estruturas e paradigmas pré-estabelecidos, que não aceita modelos que pasteurizam a figura feminina, a desumanizam e esvaziam sua complexidade. Não é apenas a figura eurocêntrica, tida como o padrão social a ser atingido, que é bonita, visto que todas as mulheres o são. Os questionamentos evocados pelo poema não se centram apenas na questão de classe, mas a raça é colocada no cerne da crítica. A mulher negra ganha destaque ao serem resgatadas figuras históricas e de resistência como Zumbi, Anastacia e Dandara, que são os modelos de luta desta mulher periférica em franca libertação. O “feio”, o abjeto, não está na mulher negra, mas na sociedade patriarcal que a oprime com discursos de ódio e subalternização.

A figura feminina que é revelada aos olhos do leitor é a própria desconstrução da visão clássica de estética e beleza, centrada na mulher padronizada não apenas com marcas corporais, mas também ideológicas, de pensamento e identidade. A mulher retratada neste poema é a contracultura do sistema, aquela que invadirá o corpo social e como um vírus vai ocupar todos os espaços e transformar esse corpo em novas possibilidades:

somos veneno e não tem antídoto
espalhamos a destruição
destruiremos essa herança escravocrata
estrutura capitalista, racista, exploradora, deturpada (SOUZA, 2007. p.20).

O vírus é negativo para o sistema opressor, mas deixa um recado bem claro de problematização da cultura vigente. Destruindo por dentro os padrões estéticos, a crítica

transborda para o próprio fazer literário, que relegou e marginalizou por séculos as vozes das minorias sociais que agora não aceitam mais os espaços de silenciamento impostos. Mais a frente no poema, percebemos uma necessidade de resgate e revide às agressões físicas e simbólicas imputadas às mulheres negras, que remonta à história do próprio país como construção social e cultural, quando a poeta evidencia a dominação pela subalternização da língua, da religião, da cultura e dos corpos africanos que marcam sua ancestralidade. O “eu lírico” novamente é plural e deflagra um tom testemunhal de um grupo específico, o das mulheres negras subalternizadas pela estrutura opressora da sociedade patriarcal e racista. O inimigo a ser destruído é a máquina patriarcal opressora e racista que imputa as agressões e abjeções a essas mulheres.

Segundo Paul Zunthor (p.75) o discurso materializa o corpo, e é por meio dele que somos influenciados e influenciamos o lugar que ocupamos no mundo. A vocalização do sujeito que representa a figura feminina projeta um espaço simbólico de existência e de resistência no campo de batalhas que é a literatura. A acumulação de experiências marca o indivíduo e revela em suas expressões corporais a maneira como lida com questões sociais, estéticas e literárias, além de validar a voz a falar em relação a determinado assunto, visto que vivencia as experiências evidenciadas pelo fazer literário. Permitir o acesso a fala de determinados grupos é permitir sua existência individual e coletiva.

As escritoras da Literatura Marginal-Periférica se utilizam da voz como espaço de possibilidades e afeto, convergem os anseios de outras mulheres que a elas se identificam por meio da construção poética e fundam seu lugar no mundo. Por romper com os intermediários, seja pela representação caricatural de acadêmicos ou pela mediatização de homens, ainda que periféricos, rompem com o lugar simbólico que lhes foi historicamente imposto e dão o seu recado: não deixarão que seus corpos e vozes sejam novamente silenciados. Em Meio-Termo, Elizandra Souza, evidencia que não pretende calar-se:

Cansei dessa minha poesia educação
Com pernas cruzadas para não mostrar a calcinha
Dessas palavras cheias de entrelinhas
Que não dizem à que veio, cantadas não entendidas
Esse ar de “mocinha” escondendo a “puta”
Essas caras e bocas que não gritam e nem esperneiam (SOUZA, 2012. p.18).

O estereótipo tradicional da mulher que aceita padrões e convenções sociais, evidenciado pelo verso “com pernas cruzadas para não mostrar a calcinha”, é rechaçado no trecho deste poema. A poesia que evidencia um corpo “educado”, controlado socialmente é o alvo da crítica do “eu lírico” feminino, que não aceitará mais ser mediatizado por outros agentes sociais que não comportam e não entendem suas demandas. Pelo contrário a mulher desses versos sabe a que veio e não deixará nada subentendido, ela tomará a ação nas mãos e não aceitará ser rotulada. É também uma crítica à passividade, à aceitação da abjeção deflagradas pelas “caras e bocas que não gritam e nem esperneiam”. É um chamado para que as mulheres não aceitem mais ser inferiorizadas, subalternizadas em detrimento da cultura que coloca o homem como o ser perfeito e legitimado.

A questão da representatividade ganha na obra poética de Elizandra Souza uma importância bastante consistente. Ouvir a voz das mulheres periféricas por meio de

escritoras que vivem suas rotinas se faz necessário para dar visibilidade às suas demandas e necessidades. É também uma marca de luta, deflagrada pelo poema *Estribeiras do mundo*:

Como quero escrever
As lágrimas cristalinas das rochas,
As Mjibas e as Zapatistas de mãos dadas
Lutando de armas em punho
E beleza libertária

Quero colocar Africanas, Indígenas, Latinas
Na mesma luta por dignidade
Porque a desigualdade é a mesma nas estribeiras do mundo.... (SOUZA, 2012. p.80)

A escrita neste poema surge como arma, além dos punhos e da beleza que, muito além da estética, funda a liberdade como pauta pra ação, a possibilidade de existir em completude. O “eu lírico” é quase heroico em ser portador de voz dessas mulheres consideradas abjetas e marginalizadas e ao evocar outras mulheres nesse processo de luta por dignidade evidencia a alteridade da voz que evoca o discurso poético como espaço simbólico de afeto e empatia.

Uma vez que as barreiras dos silêncios impostos foram rompidas em definitivo, a representação da figura feminina não se contentará em voltar para os espaços de silêncio. A mulher representada nos versos de Elizandra Souza não aceita ser subalternizada:

Mulher que só se curva para o tambor
Trançando com os pés o futuro
Desenhando no infinito seu próprio caminho
Rabiscando sem rascunho no ar (SOUZA, 2012. p. 35)

Sendo assim, não se curvará para ninguém, tão somente para o tambor, símbolo e marca de sua ancestralidade, de suas origens e motivo de orgulho para sua existência. O verso “trançando com os pés o futuro” evidencia que essa mulher não aceitará que suas atitudes e escolhas sejam determinadas por outras pessoas que não ela mesma, pois são seus pés que determinarão os lugares e caminhos que trilhará. A ausência de rascunho evidencia a necessidade de não se prender a expectativas, normas e condutas sociais pré-estabelecidas. O “eu lírico deflagra” uma figura feminina empoderada, consciente de suas demandas, desejos e vontades, que se permite escolher por si e respeitar essas escolhas.

Considerações finais

Pudemos perceber que Elizandra Souza não busca não apenas revelar um corpo feminino, mas um corpo emancipado, que por muito tempo fora silenciado e relegado à espaços de dor. Ao resgatar a cultura negra, a ancestralidade a não aceitação de normas de conduta e mitos que cerceiam a mulher, a autora deflagra um lugar de fala bastante específico que desvela a mulher periférica como alguém que tem voz própria, é combativa, resignificando sua existência e resistência no mundo.

Seguindo os estudos de Tennina (2015b, p. 317) percebe-se que Elizandra Souza alinha-se às demais autoras da Literatura Marginal-Periférica de autoria feminina, aonde “as escritoras mulheres da periferia se ocupam, cada vez mais, da comprovação da diferença: o sujeito feminino escolhe reposicionar-se para realizar sua autorrepresentação”. Comprovando que representatividade importa sim e reivindicando um acesso a voz até então relegado pelo cânone literário tradicional. A poeta não figura apenas como a portadora da voz da mulher periférica, mas como aquela que abre espaços, dá passagem para que compreendamos e entendamos as demandas e necessidades dessa mulher, sem intermediários, sem caricaturas e máculas.

Corpo e voz desconstroem a representação feminina para possibilitar uma (re)construção poética, estética, literária e social de uma mulher que é dona de seu próprio discurso, que não se assujeita, não se deixa subalternizar e muito menos ser lida e representada por outrem. A reelaboração do “eu” pontua de maneira bastante específica e crítica a ressignificação da fala da mulher periférica como um ato de resistência frente à marginalização e à subalternidade que lhe foram impostas. Elizandra Souza descortina, para muito além dos tabus, um fazer literário empoderador e emancipatório capaz desestruturar mais uma vez as já tão instáveis margens do campo literário. Trazendo assim para a o cerne da discussão, tanto na academia quanto na sociedade, questões até então consideradas marginais.

Referências:

BONICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto (Orgs.). **Margens instáveis:** tensões entre Teoria, Crítica e História da Literatura. Maringá: EDUEM, 2011. p. 101-128.

CASTRO, Silvia Regina Lorenzo. Elizandra Souza: escrita periférica em diálogo transatlântico. *Estudos de Literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 49, p.51-77, set-dez. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/19900/14109>. Acesso em: 28 ago. 2016.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In.: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003a. p. 49-58.

_____. Mulheres em Movimento. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117 – 132, maio-ago. 2003b. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948/11520>. Acesso em: 2 ago. 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p.297-350, jul.-dez. 2004. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2154/1713>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

SOUZA, Elizandra. *Águas da Cabaça*. São Paulo: Ed. do autor, 2012.

_____. *Punga*. São Paulo: Toró, 2007.

TENNINA, Lúcia. A voz e a letra da mulher na literatura marginal periférica: figurações e reconfigurações do eu. In: DALCASTAGNÈ, Regina. (ORG). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015 a. p. 57-83.

_____. Afeto, escrita e corpo na produção feminina das periferias de São Paulo. In: BARBARENA, Ricardo; DALCASTAGNÈ, Regina. *Do trauma à trama: o espaço urbano da literatura brasileira contemporânea*. Porto alegre: Luminara Editorial, 2015 b. p. 301-333.

WOLF, Naomi. *O mito da Beleza: como as imagens são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura** . Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



A DISSONANTE REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DE ESCRITORAS NEGRAS NO BRASIL: O CASO DE MARIA FIRMINA DOS REIS (1825-1917)

Rafael Balseiro Zin¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo desenvolver uma reflexão crítica acerca da representação pictórica de escritoras negras no Brasil contemporâneo, que, comumente, são retratadas de forma estigmatizada, caricaturada e, por vezes, a partir de imagens que não reproduzem, necessariamente, sua correta identificação. Para tanto, a pesquisa toma como referência o caso da romancista maranhense Maria Firmina dos Reis, cuja fisionomia, mesmo sendo desconhecida dos autos da história e da historiografia literária nacionais, continua sendo veiculada de modo errôneo e distorcido, em ambientes físicos e virtuais. Ao realizar uma leitura sincrônica e de imersão das principais imagens que são utilizadas para se referir à escritora, o que se pretende é despertar a atenção da comunidade acadêmica e do conjunto da sociedade para os impactos negativos que esse tipo de abordagem racializada gera, tanto na representação social das mulheres negras no país quanto na constituição simbólica da população afro-brasileira, como um todo.

Palavras-chave: Escritoras negras no Brasil. Representação pictórica. Maria Firmina dos Reis.

ABSTRACT

This paper aims to develop a critical reflection about the pictorial representation of black female writers in contemporary Brazil, which commonly are portrayed so stigmatized, caricatured and, sometimes, from images that do not necessarily reproduce their correct identification. To this end, the research takes as reference the case of Maranhão's novelist Maria Firmina dos Reis, whose face, even if it is unknown from the record of history and the national literary historiography, and is still conveyed erroneous and distorted, in physical and virtual environments. To perform a synchronous and immersed reading of the main images that are used to refer to the writer, the aim is to arouse the attention of the academic community and the rest of society for the negative impacts that this sort of racial based approach generates, both the social representation of black women in the country as symbolic of the Afro-Brazilian population constitution as a whole.

Keywords: Black female writers in Brazil. Pictorial representation. Maria Firmina dos Reis.

Introdução

A representação hegemônica da mulher negra enquanto personagem da literatura brasileira, como é sabido, historicamente e na maior parte das vezes, foi fruto do processo de criação de escritores brancos pertencentes às classes médias e às elites condutoras da vida política, econômica e intelectual do país. Estereótipos típicos como os da “mulata sensual e ferosa” e o da “negra abnegada, submissa e dedicada incondicionalmente ao trabalho”, por exemplo, permearam e ainda permeiam o imaginário da nossa gente, revelando, assim, as marcas profundas de uma sociedade que foi estruturada com base no racismo, no sexismo e no patriarcalismo, e que reforça, cotidianamente, através de sua produção literária e das demais concepções artísticas e midiáticas, os lugares sociais destinados ao conjunto da população negra e feminina. A representação pictórica de escritoras negras no Brasil, no

¹ Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp). Contato: rafaelbzin@hotmail.com.

entanto, pode ser considerada como um fenômeno bastante recente, haja vista as dificuldades que essas mulheres enfrentaram ao longo do tempo para galgar algum espaço no panteão da literatura nacional.

Ainda que, desde meados do século XIX, a presença e a atuação de autoras afrodescendentes seja incontestável, como é o caso da maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917) e da potiguar Auta de Souza (1876-1901)², para nos lembrarmos das mais recorrentes nesse período, a fabricação do esquecimento que incidiu sobre a memória das nossas escritoras fez com que a representação de suas semblantes ficasse de fora da historiografia literária nacional ou, quando raramente acontecia, a forma com que se dava era, comumente, distorcida. Dos excessos no carregamento do traço utilizado para reforçar, de modo pejorativo, suas linhas expressivas à constante utilização de imagens embranquecidas, muitas foram as estratégias adotadas pelas elites para ferir o caráter simbólico das escritoras negras no país³ e para desqualificar sua produção. O mais constrangedor, além de inaceitável, é que tal atitude se perpetua até hoje⁴.

Levando em consideração esses breves apontamentos, o presente estudo tem por objetivo desenvolver uma reflexão crítica acerca da maneira como as escritoras negras são representadas no Brasil contemporâneo, tomando como referência o caso de Maria Firmina dos Reis, cuja fisionomia, mesmo sendo desconhecida dos autos da história e da historiografia literária nacionais, continua sendo veiculada de modo errôneo e distorcido, tanto em ambientes físicos quanto virtuais. A escolha dessa autora como referência para esta pesquisa se deu, justamente, pelo fato de ela ser considerada a pioneira da chamada *literatura afro-brasileira*⁵, com a publicação de seu romance *Úrsula*, de 1859, o primeiro de autoria negra e feminina do país⁶ e o primeiro de cunho abolicionista. Ao realizar uma

² Vale observar que o resgate dessas autoras e de suas respectivas obras foi empreendido, de forma sistemática, somente no último quartel do século XX, por pesquisadoras brasileiras que se debruçaram sobre o tema com dedicação e afinco, como Norma Telles (1987, 1989, 1997 e 2012), Luiza Lobo (1993 e 2006) e Zahidé Muzart (1999, 2004 e 2009).

³ Tais condutas, inclusive, contribuíram para que se estabelecesse no mercado editorial brasileiro um permanente bloqueio com relação à publicação de obras literárias de autores negros, que, sem poder contar com essa possibilidade, acabam veiculando seus escritos com recursos próprios ou através de pequenas editoras, às vezes independentes, o que denuncia, novamente, o preconceito e a discriminação racial que ainda contaminam a sociedade brasileira, de forma geral.

⁴ A despeito disso, fato é que as escritoras negras contemporâneas encontraram novas possibilidades de resistência e de inserção no meio literário fazendo uso de sua autorrepresentação, seja na construção do enredo e de suas personagens, seja na forma como veiculam sua imagem e a publicação de suas obras. Dentre elas, destacam-se Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Miriam Alves, Elisa Lucinda, Ana Maria Gonçalves, Cristiane Sobral, Cidinha da Silva, Lívia Natália, além de outras, que surgem e que se estabelecem a cada dia.

⁵ Luiza Lobo (1993, p. 222) afirma que um dos aspectos primordiais que caracteriza essa vertente literária é o fato dela ter surgido no momento em que o negro passa de objeto a sujeito da criação, deixando de ser tema para autores brancos e registrando a sua própria visão de mundo. Eduardo de Assis Duarte (2014, p. 41), por sua vez, esclarece que a literatura afro-brasileira é “um conceito em construção, processo e devir. Além de segmento e linhagem, é componente de amplo encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo, dentro e fora da literatura brasileira. Constitui-se a partir de textos que apresentam temas, autores, linguagens, mas, sobretudo, um ponto de vista culturalmente identificado à afrodescendência, com fim e começo”.

⁶ Os marcos que caracterizam o pioneirismo e a originalidade das escritoras brasileiras permeiam um campo em permanente disputa e que ainda não dispõe de uma solução definitiva. Todavia, a título de esclarecimento, de acordo com Luiza Lobo (2006, p. 193-196), devemos excluir como primeira romancista brasileira a gaúcha

leitura sincrônica e de imersão das principais imagens que são utilizadas para retratar a maranhense, o que se pretende é despertar a atenção da comunidade acadêmica e do conjunto da sociedade para os impactos negativos que esse tipo de abordagem racializada gera, seja na representação social das mulheres negras, em particular, seja na constituição simbólica da população afro-brasileira, em sua totalidade.

Para se alcançar os objetivos pretendidos, os seguintes procedimentos foram empregados: i) realizar o levantamento de imagens que são utilizadas para representar Maria Firmina dos Reis em livros, cartazes de exposições e capas de revistas, além daquelas que são disponibilizadas em sítios eletrônicos que contêm material de divulgação sobre sua vida e obra; ii) separar as representações imagéticas mais substanciais e analisar, em profundidade, a partir da imagem e somente pela imagem, a forma como elas foram produzidas, o contexto em que foram suscitadas e os possíveis impactos positivos ou negativos que elas podem causar; e, finalmente, iii) após realizar a leitura sincrônica e de imersão das imagens sugeridas, buscou-se emergir o conteúdo sociológico próprio contido nessas representações, sintetizando a discussão apresentada com a pesquisa bibliográfica durante todo o percurso. Hoje, porém, considerando os avanços e as conquistas obtidos pelos movimentos de resistência presentes nos ambientes acadêmico e de luta social, é preciso levar em consideração que, para se realizar uma pesquisa como esta, é condição indispensável que o investigador tenha consciência do lugar social e subjetivo em que atua, observa, fala e escreve. De tal modo, sendo eu um homem branco, paulistano e nascido no Brasil do final do século XX, logo, é deste lugar que eu falo.

Fragmentos de uma vida

Nascida em 11 de outubro de 1825, na ilha de São Luís, capital da então província do Maranhão, Maria Firmina dos Reis foi registrada como filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis. Menina negra e bastarda, vivendo sob condições de segregação racial e social latentes, aos cinco anos, teve que se mudar para a vila de São José de Guimarães, ligada ao antigo município de Viamão, localizado no continente e separado da capital pela baía de São Marcos (LOBO, 2006, p. 193; DUARTE, 2009, p. 263). Por lá, cresceu em companhia da avó, da mãe e de suas duas únicas amigas, a prima Balduína e a irmã Amália Augusta dos Reis. Distanciada das efemérides políticas típicas de uma capital do Império, a acolhida que teve na casa da tia materna, melhor situada economicamente, foi fundamental para a sua primeira formação (MOTT, 1988), além do apoio que teve de um primo, também por parte de mãe, o jornalista, escritor e gramático Francisco Sotero dos

Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, uma vez que *O ramalhete; ou flores escolhidas no jardim*, publicado em 1845, é um livro de conto e de poesia. Já a catarinense Luísa de Azevedo Castro, seria autora de uma novela, *Dona Narcisa de Villar*, publicada em 1859, ainda que seu livro seja classificado como romance por outros pesquisadores, como Marisa Lajolo (2004, p. 55). A inclusão do nome de Teresa Margarida da Silva e Orta (ou Horta) na historiografia literária brasileira, autora de *As aventuras de Diófanos*, de 1752, para Luiza Lobo, é o fato mais inaceitável, visto que, apesar de ter nascido em São Paulo, a escritora era filha de portugueses e partiu do Brasil com a família, aos cinco anos de idade, sem jamais ter voltado. Finalmente, no caso da potiguar Nísia Floresta, não se pode considerar como um romance a tradução de um ensaio, alguns artigos de jornal ou seus dois livros, classificados pela crítica como literatura de viagem.

Reis, “a quem deve sua cultura, como afirma em diversos poemas” (LOBO, 1993, p. 224). Já adulta, em 1847, aos vinte e dois anos, Firmina é aprovada em um concurso público para a *Cadeira de Instrução Primária* em Guimarães, que já atingira a condição de município, tornando-se, assim, a primeira professora efetiva a integrar os quadros do magistério maranhense, função que ocuparia até o início de 1881, ano em que se aposenta e em que funda, aos cinquenta e cinco anos, no vilarejo de Maçaricó, a primeira escola mista e gratuita do estado, dessa vez, dedicando-se aos filhos de lavradores e de donos de terras da região (MORAIS FILHO, 1975). É, portanto, algo pouco factível para as condições da época e que evidencia o fato de ter sido ela uma mulher consciente do papel de transformação que poderia desempenhar naquela sociedade.

Do ponto de vista da produção intelectual, Maria Firmina dos Reis não deixa a desejar. A primeira obra sua de que se tem notícia, *Úrsula*, foi publicada, em 1859, na cidade de São Luís, pela Tipografia do Progresso. Sob o heterônimo “*Uma Maranhense...*”, a autora aborda a questão do cativo a partir do entendimento do negro, perspectiva essa que nortearia outros trabalhos (DUARTE, 2005). É interessante observar que, num momento em que as mulheres viviam submetidas a um sem-número de limitações e de preconceitos, a ausência do nome, somada à indicação da autoria feminina, aliam-se ao tratamento “absolutamente inovador dado ao tema da escravidão no contexto do patriarcado brasileiro” (DUARTE, 2009, p. 265). No ano seguinte à publicação de seu romance inaugural, Firmina passa a colaborar em jornais locais com textos poéticos, divulgando, n’*A Imprensa*, um primeiro poema utilizando, ainda sob o manto protetor, as iniciais M.F.R. Em 1861, participa da antologia poética *Parnaso Maranhense*, e o jornal *O Jardim das Maranhenses* dá início à publicação de seu segundo trabalho, o conto *Gupeva*, de temática indianista e que fora veiculado em forma de folhetim, prática recorrente no período (HALLEWELL, 1985). Tendo em vista a boa aceitação da obra, em 1863, o jornal *Porto Livre* republica *Gupeva*. Em 1865, a autora brinda o seu público leitor, em momentos diversos, com o lançamento de novos poemas e, uma vez mais, *Gupeva* é reimpresso, agora pelo jornal *Eco da Juventude*, contendo ligeiras modificações de estilo, mas sem alterar seu conteúdo. Suas publicações chamam a atenção de leitores e repercutem nos meios intelectuais, o que nos leva a crer que a autora já era reconhecida, admirada e apreciada por seus escritos e pela ousadia de pensar e realizar coisas, considerando o contexto, não muito comuns a uma mulher negra e de poucos recursos, vivendo distante dos perímetros da Corte: a publicação de um romance inaugural em formato de livro; três publicações de uma mesma obra em periódicos distintos; além da veiculação de diversos outros textos, em curto espaço de tempo e em diferentes canais.

Rompendo com as barreiras do patriarcado e manifestando o exemplo de sabedoria e determinação, Maria Firmina dos Reis continua fértil em sua produção literária, trazendo a lume, em 1871, os poemas de *Cantos à beira-mar*, publicados pela Tipografia do País, também em São Luís. Anos mais tarde, em 1887, num período em que a instituição da escravidão passava de “mal necessário” a um “problema que exigia solução” (CHALHOUB, 2012), no auge das campanhas abolicionista e republicana, a escritora lança n’*A Revista Maranhense*, nº 3, além de novos poemas, o conto *A escrava*. Vale dizer que esse texto é mais um ato intelectual de consciência social de Firmina contra o estigma dos negros no Brasil, do que um manifesto contra a servidão, propriamente, ainda que se perceba um forte

viés político contido nas entrelinhas. Para completar sua trajetória, além de ter contribuído de maneira significativa na imprensa maranhense com ficções, crônicas e até enigmas e charadas⁷, a autora atuou como folclorista⁸, na recolha e na preservação de textos da literatura oral; e como compositora, sendo responsável, ao mesmo tempo, pela elaboração, com letra e música, do *Hino da libertação dos escravos*, de 1888 (MORAIS FILHO, 1975; DUARTE, 2009), além de ter contribuído com a criação de algumas canções de caráter folclórico para folguedos populares, como a pastoral e o bumba meu boi.

De modo sucinto, essa breve cronografia serve para mostrar que Maria Firmina dos Reis teve participação relevante como cidadã e intelectual no Império, “ao longo dos noventa e dois anos de uma vida dedicada a ler, escrever e ensinar” (DUARTE, 2009, p. 264). No Maranhão de seu tempo, ainda que tenha vivido como uma mulher negra e livre em meio a uma ordem social, política e econômica escravagista (FRANCO, 1969), foi considerada pelos seus pares como um exemplo de erudição. Sua popularidade deve ter sido tão grande em Guimarães, que, até hoje naquela cidade, “a uma mulher inteligente e instruída chamam-na Maria Firmina” (MOTT, 1988, p. 62). Acontece, contudo, que os anos se passaram e, mesmo tendo ocupado um lugar proeminente no cenário cultural maranhense oitocentista, tomando com as mãos a aspiração de, através do magistério e da literatura, contribuir para a construção de um país mais justo e sem opressão, a escritora ficou esquecida por muitos anos, provavelmente, por conta de um possível silenciamento ideológico vindo das elites condutoras da vida intelectual brasileira. Faleceu, em 11 de novembro de 1917, cega, pobre e sem nenhuma honraria, na casa de uma amiga que vivera como escrava e em companhia de Leude Guimarães, um de seus filhos de criação. O resultado disso é que “uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais de um século” (DUARTE, 2009, p. 265).

De maneira um tanto peculiar, os escritos de Maria Firmina vêm à tona outra vez. O romance *Úrsula*, em sua versão original, foi “descoberto”, em 1962, em um sebo na cidade do Rio de Janeiro, pelo historiador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida (MUZART, 1999), que, ao garimpar a identidade do heterônimo “*Uma Maranhense...*” no *Dicionário por Estados da Federação*, de Otávio Torres, além de realizar consultas em outras referências, conseguiu identificar a procedência da autora (LOBO, 1993, p. 224). Tendo compreendido a importância histórica e literária da obra, depois de ter preparado, em 1975, uma edição fac-similar do texto, Almeida doou seu achado a Nunes Freire, governador do

⁷ De acordo com Zahidé Muzart (1999, p. 264), Maria Firmina dos Reis colaborou assiduamente com vários jornais literários, além dos já mencionados, como *Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *Federalista* e outros, publicando seus enigmas e charadas, um passatempo bastante apreciado pelos leitores desses periódicos.

⁸ Criada por Mário de Andrade em 1936, enquanto atuava como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, a *Sociedade de Etnografia e Folclore* foi uma entidade que, de acordo com seus estatutos, tinha por objetivo “promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos”, tendo, como membros-fundadores, pesquisadores das primeiras turmas de cientistas sociais dos cursos universitários paulistas. Em 1938, Mário de Andrade reuniu uma equipe de entusiastas com o intuito de catalogar as músicas tradicionais do Norte e Nordeste brasileiros e instituiu a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, que tinha como objetivo declarado, como consta na ata da sua fundação, “conquistar e divulgar a todo país, a cultura brasileira” (CAVALCANTI, 2004). Note-se que, antes de Mário de Andrade, Maria Firmina já trazia consigo essa preocupação.

Maranhão na época. Desde então, foram publicadas mais duas edições do livro, nos anos de 1988, idealizada pela Editora Presença, de Luiza Lobo, em parceria com o Instituto Nacional do Livro, por ocasião do centenário da abolição da escravatura; e de 2004, em decorrência de um projeto de reedição das obras literárias de escritoras do século XIX, que, inclusive, deu origem à Editora Mulheres⁹, criada pelas pesquisadoras Zahidé Muzart, Susana Funck e Elvira Sponholz. Em 2009, finalmente, essa mesma editora, em parceria com a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, publicou uma reimpressão de *Úrsula* em comemoração aos cento e cinquenta anos de sua primeira edição, que vem acompanhada de um belíssimo posfácio elaborado por Eduardo de Assis Duarte: *Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira*.

No prólogo à sua edição de 1975, porém, Horácio de Almeida salienta a ausência de registros sobre a escritora nos estudos dedicados à produção literária maranhense. Possivelmente, por ter sido redescoberta tardiamente, Firmina ficou esquecida, também, entre os principais estudiosos da literatura brasileira. Sílvio Romero (1943 [1888]), José Veríssimo (1981 [1916]), Ronald de Carvalho (1920), Nelson Werneck Sodré (1985 [1938]), Afrânio Coutinho (1986 [1959]), Antonio Candido (2000 [1959]) e Alfredo Bosi (1970), por exemplo, ignoram-na completamente. E mesmo um intelectual afrodescendente como Oswaldo de Camargo (1987), em sua coletânea *O negro escrito*, de suma importância para o resgate de escritores afro-brasileiros, não faz referência alguma a ela¹⁰. Dentre outros expoentes da historiografia literária nacional, muitos fizeram o mesmo, à exceção de Sacramento Blake¹¹ (1970 [1883-1902]), que foi contemporâneo da autora; Raimundo de Menezes (1978 [1969]), que soube da existência de *Úrsula* logo após seu ressurgimento e que acabou incluindo um verbete sobre a escritora na segunda edição de seu *Dicionário Literário Brasileiro*; e Wilson Martins (2010 [1979]), que, no terceiro volume de sua monumental *História da Inteligência Brasileira*, apenas cita seu nome.

Os demais documentos de e sobre Maria Firmina dos Reis foram resgatados, a partir de 1973, pelo professor, poeta e jornalista maranhense José Nascimento Moraes Filho, que realizou uma intensa pesquisa nos jornais locais do século XIX e início do XX alocados nos porões da Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís (LOBO, 1993, p. 225;

⁹ Entre coletâneas de artigos, ensaios, trabalhos acadêmicos e algumas traduções, todos relacionados à mulher e/ou ao feminismo, o catálogo da Editora Mulheres conta, hoje, com cerca de noventa livros, que contribuem significativamente com os pesquisadores de todo o país que se interessam pelo tema e para a preservação e divulgação da literatura nacional, ao resgatar da invisibilidade as autoras excluídas ou silenciadas ao longo da história.

¹⁰ Em 2015, durante a realização do curso intitulado *O negro escrito*, ministrado por Oswaldo de Camargo na cidade de São Paulo e que foi oferecido pela Ciclo Contínuo Editorial, editora independente voltada para a difusão e valorização das artes e das literaturas negras e periféricas, tive a oportunidade de indagar o escritor sobre as razões que o levaram a não incluir Maria Firmina dos Reis em sua coletânea. De modo sucinto, fui informado por ele que o único motivo da ausência foi o total desconhecimento da existência da autora na época em que o livro foi escrito, o que, segundo Camargo, poderá ser revisto, caso ele consiga publicar uma segunda edição da obra.

¹¹ Estimulado por D. Pedro II e Rui Barbosa, Sacramento Blake escreveu seu famoso *Dicionário bibliográfico brasileiro*, que traz, em sete volumes, a biografia de centenas de personalidades da época. O volume foi publicado no Rio de Janeiro pela Tipografia Nacional, entre 1883 e 1902, e, anos mais tarde, pela Imprensa Nacional, tendo sido reimpresso em 1970, nessa mesma cidade, pelo Conselho Federal de Cultura.

CARVALHO, 2006, p 62-3), e que entrevistou, entre outras personalidades, dois filhos de criação da escritora, Leude Guimarães e Nhazinha Goulart. É dele, inclusive, o primeiro esboço de uma biografia da maranhense, intitulada *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, obra de difícil acesso e que foi publicada em 1975, mesmo ano em que veio a público a edição fac-similar de Horácio de Almeida e o artigo *A primeira romancista do Brasil*, de Josué Montello, também conterrâneo da autora, no *Jornal do Brasil*. O livro de Morais Filho reúne charadas, enigmas e poemas divulgados na imprensa, além dos contos *Gupeva* e *A escrava*. Entretanto, o achado de maior importância, até mesmo como contribuição para a história de nossa literatura, é aquele que deve ser, provavelmente, o primeiro diário íntimo escrito por uma mulher já publicado no Brasil: o *Álbum*, de Maria Firmina dos Reis (LOBO, 1993, p. 225). Somado a isso, o prefácio de Charles Martin (1988) à terceira edição de *Úrsula*; as reflexões de Luiza Lobo (1993; 2006; e 2011) disponibilizadas em livros e periódicos especializados; o estudo assinado por Zahidé Muzart (1999) sobre as escritoras brasileiras oitocentistas; os apontamentos de Eduardo de Assis Duarte (2009 e 2011) e de Norma Telles (2012) acerca da romancista, além de alguns verbetes que podem ser consultados em dicionários ou enciclopédias literárias voltados a essa temática (SABINO, 1996 [1899]; SCHUMAHER e VITAL BRAZIL, 2000 e 2007; e LOPES, 2007), completam os trabalhos mais relevantes sobre a escritora maranhense, evidenciando, assim, a escassa recepção crítica obtida por ela, em pouco mais de um século.

Distorcendo representações

Apesar de sua importante produção literária e dos aspectos políticos e sociais únicos contidos em sua trajetória, Maria Firmina dos Reis, infelizmente, não deixou para a posteridade quaisquer registros fotográficos ou mesmo alguma pintura ou desenho que pudessem identificá-la. Até hoje, tudo o que se sabe a respeito de suas feições vem de seu “retrato falado”, que foi registrado por Nascimento Morais Filho em seu livro, após colher os depoimentos de Nhazinha Goulart, filha de criação da escritora, e de Eurídice Barbosa, que foi sua aluna na escola mista de Maçaricó:

Traços físicos – Nenhum retrato deixou Maria Firmina dos Reis. Mas estão acordes os traços desse retrato-falado dos que a conheceram ao andar pelas casas dos 85 anos. Rosto arredondado, cabelo crespo, grisalho, fino, curto, amarrado na altura da nuca; olhos castanho-escuros, nariz curto e grosso; lábios finos; mãos e pés pequenos, meã (1,58, pouco mais ou menos), morena (MORAIS FILHO, 1975, s/p).

Mesmo havendo essa descrição, por conta da ausência de imagens que consigam determinar, de fato, a real aparência da maranhense, é bastante comum nos depararmos com representações das mais diversas e que acabam sendo atribuídas a ela, mas que não condizem necessariamente com a realidade. O caso mais emblemático, sem dúvida, além de ser o mais recorrente, é a ilustração do busto da escritora gaúcha Maria Benedita Bormann, que assinava seus textos com o pseudônimo *Délia* (figura 1). Feita em bico de pena e de autoria desconhecida, essa imagem foi publicada pela Editora Mulheres, na página 193 do

livro *Mulheres Ilustres do Brazil*, de Ignez Sabino (1899), em edição fac-símile de 1996. De cor branca e sendo neta de Guilherme Bormann, um alemão da cidade de Hanôver, Maria Benedita Bormann, até onde se pode supor, era bastante diferente de Maria Firmina, que era negra. Embora tenham sido contemporâneas, a escritora gaúcha nasceu em 25 de novembro de 1853, na cidade de Porto Alegre, e faleceu em 15 de maio de 1896, na cidade do Rio de Janeiro.



O problema é que essa imagem, inadvertidamente, se espalhou pelas redes sociais e em demais ambientes e acabou ganhando a confiança do público, fazendo com que a reparação do equívoco seja um tanto difícil de ser realizada. A origem do mal-entendido não é certa. Mas esse fenômeno se evidencia, inclusive, em outra representação recente, que é o quadro contendo a pintura do que se imaginou ser o rosto de Maria Firmina dos Reis (figuras 2 e 3). Afixada na galeria da Câmara Municipal de Guimarães durante as comemorações do aniversário de 253 anos da cidade, ocorrido em 19 de janeiro de 2011, essa obra foi encomendada ao artista plástico pernambucano Rogério Martins e, depois, doada ao poder legislativo do município pelo escritor Antônio Noberto, que é membro do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão e que esteve presente na solenidade. O quadro, no entanto, foi nitidamente baseado no retrato da escritora gaúcha Maria Benedita Bormann e, nele, como agravante, a representação da suposta Firmina aparece com o tom de pele ainda mais embranquecido.



A ilustração de Maria Benedita Bormann, por fim, serviu como referência para a composição do desenho feito a lápis para representar o rosto de Maria Firmina dos Reis na mostra *Mulher em Destaque* (figura 4), que ficou em exibição entre os dias 10 e 28 de março de 2014 no Convento das Mercês, em São Luís. Promovida pela Fundação da Memória Republicana Brasileira, a exposição contou com diversos painéis que continham retratos e textos que descreviam a trajetória de vida de treze maranhenses ilustres e que contribuíram para a construção de uma sociedade mais justa e sem opressão, entre os séculos XIX e XX. A proposta da mostra, obviamente, é de suma importância, uma vez que se preocupou em divulgar e afirmar os feitos das mulheres ali apresentadas. Contudo, ao veicular a imagem da romancista com base na representação de Maria Benedita Bormann, ela acabou colaborando para perpetuar o erro.



Além dessas ilustrações, outra referência comumente utilizada para representar Maria Firmina dos Reis é o busto que foi instalado na Praça do Panteon, ao lado de outros dezessete torsos de intelectuais maranhenses, em frente à Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís, no ano de 1975 (figura 5). A escultura foi feita pelo artesão Flory Gama, conterrâneo da escritora, com base nas informações prestadas a Nascimento Morais Filho por Nhazinha Goulart e Eurídice Barbosa. Posteriormente, as dezoito personalidades foram transferidas de seu local de origem para os jardins do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, também em São Luís, onde se encontram até hoje. O problema é que, apesar do busto de Firmina ter sido feito a partir de seu retrato falado, ele traz a imagem de uma mulher aparentemente branca. E mesmo que não seja possível identificar com maior precisão o tom de pele auferido, a impressão que fica é essa.



Tomando como referência a escultura de Flory Gama, a Academia Ludovicense de Letras, por sua vez, em comemoração ao seu primeiro ano de atividades, ocorrido em 10 de agosto de 2014, divulgou uma imagem em formato de selo para homenagear os 190 anos de nascimento da escritora (figura 6), celebrados em 11 de outubro de 2015. Esta ilustração integrou o projeto *Cento e noventa poemas para Maria Firmina dos Reis* e retrata a maranhense de modo mais presumível, com o tom de pele escurecido e a expressão facial um pouco mais séria, ao mesmo tempo em que aparenta estar serena.



Quarenta anos antes da concepção desse selo, porém, em 11 de outubro de 1975, destaca-se o carimbo feito em homenagem ao sesquicentenário de nascimento da

romancista (figura 7), lançado, solenemente, na cidade de São Luís, no jardim do Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Trata-se de uma marca filatélica elaborada pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, com tempo determinado de utilização e que se destina a difundir o trabalho de relevantes personalidades e instituições, bem como assinalar um dado acontecimento, destacando, comumente, o motivo, a legenda, a data e o local de sua emissão. O detalhe da parte inferior, que representa um grilhão de ferro sendo rompido, é marca significativa da luta abolicionista empreendida por Maria Firmina dos Reis através de sua literatura. A imagem de perfil criada para ilustrar a maranhense, no entanto, pouco tem a ver com a descrição obtida por Nascimento Moraes Filho.



Sítios eletrônicos que tratam da questão racial no Brasil, além de outros que veiculam conteúdos sobre literatura nacional e estrangeira, por conseguinte, na tentativa de caracterizar Maria Firmina dos Reis em artigos e matérias publicados recentemente, acabaram contribuindo para a difusão de imagens distorcidas acerca da escritora. O primeiro deles é o portal do *Geledés – Instituto da Mulher Negra*, uma organização política mantida por militantes feministas afro-brasileiras, criada em 1988, e que tem por objetivo combater o racismo e o sexismo estruturais presentes na sociedade brasileira, bem como valorizar e promover a identidade e a cultura da população negra, de modo mais ampliado. Em um breve ensaio divulgado em 18 de julho de 2015¹² para rememorar os 190 anos de nascimento da maranhense, o portal exibiu duas ilustrações pouco confiáveis. A primeira, já

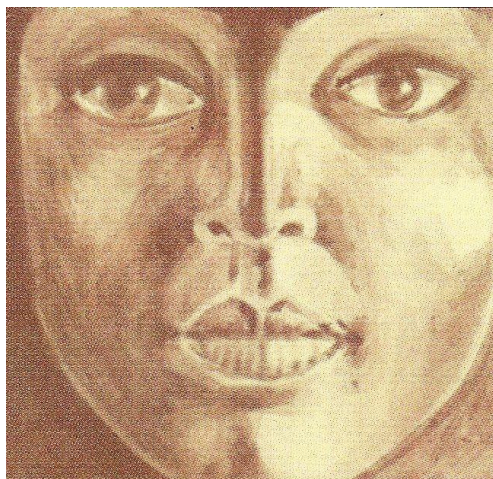
¹² Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/>>. Acessado em: 5 abr. 2016.

comentada, é a imagem feita em bico de pena para representar a escritora gaúcha Maria Benedita Bormann. A segunda é a seguinte (figura 8):



Sua autoria é desconhecida, mas se percebe a utilização de traços carregados, que reforçam as linhas expressivas da mulher negra em questão e que acabam conferindo à Firmina um aspecto físico demasiado caricatural. Essa imagem, inclusive, acabou sendo reproduzida em outro importante ambiente virtual, que trata de assuntos relacionados à literatura, o *Templo Cultural Delfos*, um projeto idealizado e mantido pelas pesquisadoras Elfi Kürten Fenske e Gabriela Fenske. Na página que reúne as informações sobre a vida e obra da maranhense¹³, entretanto, além dessa ilustração, o portal apresenta uma nova caracterização do que seria o rosto da escritora (Figura 9), dessa vez, por meio de uma composição mais abstrata, também sem autoria identificada, e que reforça, novamente, seu aspecto físico de modo distorcido.

¹³ Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/>>. Acessado em: 5 abr. 2016.



Dentre todas as representações que foram utilizadas ou mesmo criadas para atribuir alguma feição à Maria Firmina dos Reis, finalmente, o caso mais inquietante, além de ser o mais conflitante, é a imagem impressa no canto inferior esquerdo da capa da revista *Conhecimento Prático – Literatura* (Figura 10), publicada pela editora Escala, em janeiro de 2015, em sua edição de número 58.



Evidentemente, para uma escritora que viveu toda sua juventude em pleno século XIX, além dos excessivos exageros observados, essa ilustração apresenta uma série de incongruências e de anacronismos, como é o caso do cabelo *black power*, um tipo de penteado que ainda não era utilizado no Brasil nesse período¹⁴; o uso excessivo de

¹⁴ A trajetória do *black power* (“poder negro”, em português), movimento que dá nome ao penteado, tem início nos anos 1920, na Jamaica, quando Marcus Garvey, tido como o precursor do ativismo negro naquele país, começou a disseminar ideias que visavam romper com os padrões de beleza eurocêntricos e, com isso, promover o encontro dos afrodescendentes jamaicanos com suas raízes africanas. Algumas décadas depois, nos anos 1960, já nos Estados Unidos, o penteado começou a ganhar espaço e se tornou um dos principais

maquiagem nos lábios e na região dos olhos, impregnada de cores fortes e tonalidades vibrantes; o aplique em formato de rosa vermelha, empregado para adornar os cabelos; além de um enorme brinco dourado em formato de argola, que, se somados, em nada condizem com a simplicidade esperada de Maria Firmina dos Reis. Não obstante, fica nítida a tentativa de sexualização da imagem da escritora, uma artimanha recorrente utilizada pelo mercado ao retratar meninas e mulheres dos mais diversos contextos sociais. Quando se trata de representar mulheres negras, porém, esse tipo de abordagem é ainda mais preocupante, uma vez que elas precisam lidar cotidianamente com os estereótipos raciais que hipersexualizam seus corpos não somente por seu gênero, mas, também, por seu tom de pele.

Considerações finais

De maneira sucinta, a intenção deste artigo foi desenvolver uma reflexão crítica acerca da representação pictórica mais recente de escritoras negras no Brasil, tomando como referência o caso de Maria Firmina dos Reis, cuja fisionomia, mesmo sendo desconhecida da história e da historiografia literária nacionais, acabou sendo veiculada, como pôde ser observado, de modo errôneo e distorcido, tanto em ambientes físicos quanto virtuais. Ao realizar a leitura das principais imagens que são utilizadas para se referir à romancista, logo, o que se percebe é que elas acabam contribuindo para a perpetuação de determinados equívocos, que mais confundem do que elucidam um possível entendimento de como ela teria sido. Mesmo considerando que, na maior parte das vezes, essas criações tenham sido feitas no sentido de prestar homenagens à maranhense, fato é que elas não dão conta de retratá-la em realidade, revelando, assim, marcas da discriminação racial e de gênero ainda presentes em nossa sociedade e que causam impactos negativos na representação social das mulheres negras no país e na constituição simbólica da população afro-brasileira, como um todo.

símbolos da luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos. As mulheres, no entanto, foram as grandes protagonistas dessa história. Condição desde o tempo da escravidão a alisar o cabelo, elas decidiram andar pelas ruas ao natural, o que causou espanto e resistência da comunidade branca. Dentre as lideranças do período, destaca-se a figura de Angela Davis, que foi militante do Partido Comunista e, também, do movimento Panteras Negras. No Brasil, na década de 1970, o estilo passou a ser incorporado, inicialmente, por artistas negros como Toni Tornado e Tim Maia, que haviam morado algum tempo nos Estados Unidos. Apesar disso, por aqui, a questão estética foi mais forte do que a própria mensagem política, fazendo com que o *black power* se transformasse em “símbolo de modernidade”, tendo sido utilizado por artistas brancos em destaque na época, como Jô Soares, Marcos Paulo e os cantores Roberto e Erasmo Carlos. Aos poucos, o penteado foi caindo em desuso e os alisamentos voltaram a dominar o cenário, gerando sofrimento para muitas mulheres com cabelos crespos naturais, que acabavam se submetendo a tratamentos agressivos dos mais variados tipos. Atualmente, porém, novos movimentos, como o coletivo *Manifesto Crespo*, encabeçado principalmente por mulheres negras, têm retomado o uso de tranças e demais penteados afro para valorizar e recriar sua identidade cultural.

Referências bibliográficas

- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, 1970.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C., 1920.
- CARVALHO, Claunísio Amorim. Imagens do negro na literatura brasileira do século XIX: uma análise do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. In: *Ciências Humanas em Revista*, São Luís, v. 4, n. 2, dezembro 2006, p. 53-69.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 54, 2004, p. 57-79.
- CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DUARTE, Constância Lima. Gênero e etnia no nascente romance brasileiro: *Úrsula*. In: *Revista de Estudos Feministas*, v. 13, n. 2, maio/ago., 2005, p. 443-444.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula (romance); A escrava (conto)*. Florianópolis: Ed. Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas, 2009, p. 263-279.
- _____. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica (vol 1: Precursores)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1985.

- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- _____. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica (vol 1: Precursores)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 111-126.
- LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- MARTIN, Charles. Uma rara visão de liberdade. Prefácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença/Brasília: INL, 1988.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Volume III (1855-1877). 3. ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto, 1988.
- MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia (Vol. 1)*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1943.
- SABINO, Ignez. *Mulheres illustres do Brasil*. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.
- SCHUMACHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico (Org.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade, biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- _____. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1985.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e tradição literária no Brasil, século XIX*. 1987. 531 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1987.

_____. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. In: *Revista de História*, São Paulo, n. 120, jan/jul., 1989, p.73-83,

_____. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 401-442.

_____. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX*. São Paulo: Editora Intermeios, 2012.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1981.

O FEMININO EM ADÍLIA LOPES

Rayesley Ricarte COSTA¹ (UFAM)
Nicia Petreceli ZUCOLO² (UFAM)

RESUMO

Este trabalho, de caráter analítico e bibliográfico, configura-se em torno da produção literária portuguesa contemporânea de Adília Lopes. De acordo com Giorgio Agambem (2009), ser contemporâneo é voltar a um presente no qual jamais estivemos. Nesse sentido, as vozes dos poemas quase sempre, senão sempre, estão a criticar a falsa ordem da época em que foram produzidos e transcendem a história; encaixam-se perfeitamente no cotidiano deste século. Para Octávio Paz (2012) o poema é um ser constituído de palavras, vai além da história e não teria significado – nem sequer existência – sem a história. Nessa perspectiva, Paz aduz que o poema é mediador dos tempos, uma vez que o tempo original – o primeiro – se encarna num instante – o agora. Desse modo, o fazer poético cria representações e o poema faz do leitor imagem e poesia. Utilizar-nos-emos, portanto, de dois poemas: *Eclesiastes* de 1993 e *Milly chéri* de 2000; estes apresentam personagens que vão contra os estereótipos pré-estabelecidos pela sociedade. Entendendo a contemporaneidade como reflexo da história, Adília Lopes apresenta, nos poemas selecionados, um diálogo entre a mulher que se quer dona do corpo e de suas vontades e a que se submete ao convencional dadas as imposições e/ou estereótipos da sociedade atual.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Literatura Contemporânea, Autoria Feminina, Condição feminina, Poesia.

THE FEMININE IN ADÍLIA LOPES

ABSTRACT

This analytical and bibliographical project is about the contemporary Portuguese literary production of Adília Lopes. According to Giorgio Agamben (2009), to be contemporary means to return to a present where we have never been. Thus the voices of poems are almost always, perhaps always, criticizing the false order of the time they were produced and they transcend history; they fit perfectly into the daily life of this century. Octávio Paz (2012) says that a poem is a being constituted of words, it goes beyond history and it would not have meaning – not even existence – without history. From this perspective, Paz alleges that the poem is the mediator of times, since the original time – the first – incarnates itself in an instant: now. Thereby making poetry creates representations and the poem transforms the reader into image and poetry. We will use therefore two poems: *Eclesiastes* (1993) and *Milly chéri* (2000); they present characters that go against the stereotypes pre-established by society. Comprehending contemporaneity as a reflection of history, Adília Lopes presents, in the selected poems, a dialogue between the woman who wants to be the owner of her own body and desires and the one that is subordinated to the conventional because of the impositions and / or stereotypes of the current society.

Keywords: Portuguese Literature, Contemporary Literature, Feminine Authorship, Feminine Condition, Poetry.

¹ Graduando do Curso de Letras com Habilitação em Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Membro do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, PIBID e do PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (A condição Feminina em Adília Lopes). E-mail: rayesleyricarte@hotmail.com

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Professora do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas. E-mail: niciazucolo@ufam.edu.br

Da autora

Maria José da Silva Fidalgo de Oliveira ou simplesmente Adília Lopes, como prefere ser chamada, é poetisa³, cronista e tradutora portuguesa contemporânea. Estreou no mundo literário na década de 80 com o livro *Um jogo bastante perigoso*, seguido de uma série de livros pequenos que mais tarde (2000) foram reunidos no volume *Obra*. A renomada editora Assírio & Alvim relançou a “Obra” com novos poemas, intitulada “*Dobra*” e à parte reservada aos “novos” poemas intitulou de “Ovos”.

É notória a contribuição de Adília para com a Literatura, uma vez que sua obra faz questionar e refletir sobre *valores* e conceitos impostos por determinada sociedade. Para uma melhor compreensão de sua produção devemos partir de uma análise das relações sociais para aí sim discuti-las e analisá-las em um nível mais profundo, verificando assim, em que medida as poesias representam e descrevem as inquietações, anseios e necessidades de um povo.

A escrita é um mecanismo de que se apropriou a mulher na peleja por alcançar um lugar de igualdade na sociedade em geral. A partir da autoria feminina é que se fez conhecer o outro lado da história que até o momento era predominantemente masculina. Nesse sentido, mulheres se apropriam da voz, por muito tempo silenciada, e tratam de seus anseios a partir de reflexos histórico-sociais.

Das vozes marcadas e demarcadas nos poemas

A partir da leitura da produção poética de Adília Lopes é possível identificar o ecoar de vozes entre os textos. Essas vozes são classificadas nos estudos linguísticos como um dos fatores de textualidade, a saber: intertextualidade. Nessa perspectiva, Ingedore Koch (2015) afirma que “todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que fazem parte da memória social dos leitores”. Além disso, buscar referências em outros textos é uma marca de “nobreza”, uma vez que se faz notória uma possível erudição a partir da inspiração.

Vera Pires e Fátima Tamanini-Adames ao tratar do Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia, aduzem que:

Bakhtin, primeiro estudioso a elaborar os conceitos de polifonia e heterogeneidade, defendeu a ideia de que todo texto é um objeto heterogêneo, de que todo texto é constituído por várias vozes, é a reconfiguração de outros textos que lhe dão origem, dialogando com ele, retomando-o (PIRES; TAMANINI-ADAMES, 2010, p. 71)

No campo das literaturas a ideia permanece, mas como **ressonâncias** na perspectiva de Antonio Candido (2004). A ressonância está para o texto literário como o eco de um em

³ Em entrevista conduzida por Carlos Vaz Marque, Adília Lopes afirma ser poetisa, uma vez que os termos *poeta* e *poetisa* marcam distinção de sexo.

outro e, a fim de estabelecer uma dicotomia propõe-se a inspiração e a citação. Respectivamente, o fornecimento da ideia para o texto receptor que afetará o resultado do todo ou parte dele e a transposição de palavras ou frases.

Deste modo, ao utilizarmos do poema *Eclesiastes* verificamos a remissão a outro já produzido, a que chamamos de ressonância e a partir dela a inspiração e a citação. Vejamos:

ECLESIASTES

“Seulete suy et seulete vueil estre
Seulete m’a mon doux ami laissiee”
CHRISTINE DE PISAN

Tempo de foder
tempo de não foder
saber gerir
os tempos
compor
saber estar sozinha
para saber estar contigo
e vice-versa
aqui estão as minhas contas
do que foi (LOPES, 2002, p. 150)

Adília Lopes, ao fazer a utilização do termo “Eclesiastes” a faz em sentido restrito – uma vez que o livro bíblico *Eclesiastes* estende-se por 12 capítulos – se levado em consideração o andamento do poema, de modo que se volta às reflexões diversas sobre as experiências da vida concernentes às coisas criadas, mais especificamente à “Há um tempo para tudo” que corresponde ao capítulo 3. Em primeiro plano, o título e a epígrafe, por meios dos versos de Christine de Pisan, nos permite dizer que há ressonância por citação e, em segundo, a ressonância por inspiração, pois o poema carrega a ideia do “tempo” em decorrência de uma necessidade e consequência.

Vejamos um fragmento do segundo poema, Milly Chéri, que propomos análise:

[...]
a mulher (eu)
deixa pai e mãe
e apega-se
ao homem (tu)
e são ambos
uma carne (LOPES, 2002, p. 200)

Reportamo-nos ao que se tem convencionado quando é instituído o casamento diante da igreja. Verifica-se essas palavras, em torno da figura masculina, em Gênesis 2. 24:

“deixa o homem pai e mãe e se une à sua mulher, tornando-se os dois uma só carne.”, bem como em Marcos 10. 7. Na linha da ressonância, é ela, aqui, de caráter de inspiração.

Das paráfrases e análises

Compreende-se a epígrafe como uma frase curta ou extensa colocada no início de um capítulo ou poema, por exemplo. Esta, por sua vez, traz consigo um resumo de sentido ou motivação para tal obra. Em se tratando do poema *Eclesiastes*, Adília Lopes traz à luz Christine de Pisan, autora de origem italiana, mas francesa por adoção; considerada a mais importante poetisa medieval e a primeira mulher a viver no Ocidente da própria arte e, de acordo com Bárbara Tuchman (1989, p. 200 apud KARAWEJCZYK, 2006) “Cristine de Pisan, foi à única mulher medieval, pelo que se sabe, a ganhar a vida escrevendo... [com a morte do marido e do pai] viu-se sem recursos nem parentes, começando a escrever para conquistar a proteção, que seria então seu meio de vida.”

Os versos citados por Adília, “Seulete suy et seulet vueil estre / Seulete m’a mon doulx ami laissiee”, de acordo com a tradução proposta por Michael Lastinger, podem ser lidos em Português como “Sozinho sou eu e só eu desejo ser, / Sozinho meu amigo gentil me deixou”. Há de se pensar que estes versos, como a própria essência da epígrafe, são a inspiração para o que se segue:

Tempo de foder
tempo de não foder
saber gerir
os tempos
compor
saber estar sozinha
para saber estar contigo
e vice-versa
aqui estão as minhas contas
do que foi (LOPES, 2002, p. 150)

Notemos que há uma sequência de “atividades” a serem “realizadas” para determinado fim. Assim, enumeramos: 1. Tempo de foder 2. tempo de não foder 3. saber gerir os tempos 4. compor [os tempos] 5. saber estar sozinha para saber estar contigo 6. e vice-versa. No item 5 há a presença da palavra “sozinho” que nos remete ao que abre o poema: “sozinho sou eu e só desejo ser”.

A enumeração dada pela autora faz com que pensemos ser ela o saldo de um passado, evidenciado pelas expressões “aqui estão as minhas contas / do que foi”. Podemos aduzir que as contas são os resultados de uma vida e, o verbo “foi” ratifica a ideia aqui defendida, pois estando ele no pretérito perfeito indica um fato ocorrido e concluído em determinado momento do passado.

Possivelmente, o eu-lírico viveu situações que o levaram a estabelecer suas próprias regras. A preocupação dele não é proporcionar a felicidade ao outro, uma vez que não tem uma certeza de retorno e, para tanto, diz ser necessário o *estar sozinho* para saber estar com o

outro. A condução dos dias, do tempo, deve ser consciente para que haja resultado positivo e não negativo na conta *do que foi*.

Vejam os o segundo poema:

Milly chéri tenho coisas para te dizer de viva voz cartas de amor nunca mais agora só escrevo cartas comerciais	e custa-me muito (um bebé é dom do Espírito Santo)	mesmo que Milly volte não quero foder nunca mais quero foder o feitio das unhas dos pés e a implantação dos cabelos na nuca do meu Milly chéri mais tarde ou mais cedo
Não quero ter filhos gosto muito de foder contigo e com outros mas de bebés não gosto uma vez por outra tem graça mas sempre não os bebés deprimem-me se engravidar faço abortos por muito que me custe	Ficas no castelo de Beja e eu aqui no convento com vento (as janelas fecham mal estão empenadas) há uma passagem subterrânea como nos romances que liga castelo e convento podemos fechá-la não te quero no convento o outro é o Céu com peúgas e cuecas sujas	vão-me meter nojo nunca mais danço nunca mais dou beijos mas quem não pensa em foder está fodido mas agora quero foder contigo
	Antes de chegares pensava assim	Portanto Milly Chéri és muito bem vindo a mulher (eu) deixa pai e mãe e apega-se ao homem (tu) e são ambos uma carne (LOPES, 2002, p. 197-200)

Em Milly Chéri, destaca-se uma voz feminina a determinar ao “amado” o que deseja. O fato de não querer filhos sobressai-se em todo o poema, mas é articulado em torno da relação a dois; não se exclui o sexo, mas não se quer que esse seja pretexto para atrelar-se ao outro por tempo indeterminado, dada a convenção do contrato/casamento.

Deste modo, o eu-lírico destaca fatores que podem fazer com que queira afastar-se/separar-se de Milly chéri; o feitio das unhas dos pés, a implantação dos cabelos na nuca, mais cedo ou mais tarde vai meter-lhe nojo. O poema é construído a partir de um dilema: o sexo por prazer e o sexo por compromisso; respectivamente, querer o primeiro e não o segundo. Por fim, o eu-lírico convencionou-se aos estereótipos, adaptando o que é dado pelo livro sagrado em Gênesis 2. 24: “és muito bem vindo / a mulher (eu) / deixa / pai e mãe / e apega-se ao homem (tu) / e são ambos / uma carne”.

Das considerações finais

Escreve o teu eu. O teu corpo tem de ser ouvido (...). Escrever. Um acto que não só materializa a relação isenta de censura da mulher com a sua sexualidade, consigo mesma (...). Inscreve a respiração da mulher completa (...). Ela escreve com tinta branca (CIXOUS, 1975, p. 39-54).

Durante séculos foi dado ao homem o poder da intelectualidade, da força, destreza na realização de atividades e, à mulher, foram dados “os traços mais emotivos e menos mentais” (STEARNS, 2007). O reforço à inferioridade e seus papéis altamente domésticos é sustentado pelo discurso da década de 60, mas que é reflexo das décadas anteriores: “saber em mulher é o mesmo que marcha em égua”.

A égua, à época da enunciação, não tinha outro prestígio aos donos senão o de procriar embora tivesse as mesmas aptidões e condições dos cavalos. Mas para ostentar um “poder”, o homem nunca selava uma égua para ir à cidade mesmo sabendo que podia levá-lo ao mesmo destino que o cavalo.

Ao estabelecer esses extremos: conhecimento *vs* mulher e marcha *vs* égua, verificamos que para o pensamento retrógado, machista e misógino são dicotomias *impossíveis* de se realizarem e a mulher continua não tendo reconhecimento na escrita e qualquer valorização social e perguntamos: Para que instruir o que se tem como inferior? Quem vai querer igualar a égua ao cavalo e quem vai querer mostrar a égua à sociedade e perder o poder?

Depois de muita luta o conhecimento chegou e as oportunidades começaram a emergir em um ambiente de presença altamente masculina. Graças a luta de mulheres é que hoje produzimos conhecimento científico a partir de suas obras e refletimos acerca da condição feminina desde tempos antigos aos tempos contemporâneos.

Pensar a condição feminina à luz dessa sociedade é pensar numa trajetória de resistência e subversão. O silêncio aflito tornou-se grito! Adília Lopes quebra com o estereótipo da mulher “bela, recatada e do lar” ao dar voz a seus eu-líricos femininos. São vozes que expressam de modo sensato e impositivo suas vontades; o tema recorrente em poesia, o sexo, tratado com naturalidade, revela a nós leitores, uma transformação da “ordem” estabelecida, uma vez que a mulher, ao falar de sexo em esfera pública, quebra tabu.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida com referências e algumas variações. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1995.

CANDIDO, Antonio. Ressonâncias. In: CANDIDO, Antonio. **O albatroz e o chinês: ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.



CIXOUS, Hélène. **Le rire de la Méduse**. L'arc, Paris, n. 6, 1975.

KARAWEJCZYK, Mônica. **Um manual de comportamento feminino no final da Idade Média: O Espelho de Cristina de Christine de Pisan** (1405) (Parte 1). Disponível em: <http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=35> Acesso em: 18/09/2016

KOCH, Ingedore Villaça. ELIAS, Vanda Maria. **Ler e escrever: estratégias de produção textual**. São Paulo: Contexto, 2015.

LOPES, Adília. **Antologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia**. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es_i. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 66–76. Acesso em “01/10/2016”.

Vaz Marquez, Carlos. **“Entrevista de Adília Lopes”**. *Diário de Notícias*. 17 de Junho de 2005. Disponível em: www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html#Entrevista. Acesso em: “01/10/2016”.



GÊNERO, RACISMO E EXCLUSÃO SOCIAL EM *O OLHO MAIS AZUL* E *PRECI*

Sharmilla O'hana Rodrigues da SILVA¹ (SEDUC-PI/ UESPI)

RESUMO

O objetivo deste artigo é comparar as vidas de Pecola Breedlove e Claireece Precious Jones, principais personagens dos romances *O olho mais azul* e *Preciosa*. O primeiro foi escrito por Toni Morrison e publicado em 1970; o segundo, de autoria de Sapphire, foi publicado em 1996. Tais narrativas se passam em momentos históricos e sociais diferentes, e apresentam protagonistas marginalizadas, mas ainda “sonhadoras”. O trabalho é dividido em três partes: na primeira, trata-se da situação social da (jovem) mulher negra, em especial na literatura estadunidense; na segunda, apresentam-se os romances e algumas opiniões sobre os mesmos e o tema aqui em estudo; na última, analisam-se as personagens Pecola e Preciosa e as situações de opressão que vivem. Usa-se as ideias presentes em livros e textos acadêmicos de Bell-Scott (1998), Carter & Slomski (2008), Gomes Junior (2010), Hooks (2004), Padhi (2014), Rocha (2011), Santos (2011), Silva (1998), Sudbury (1998), Synnott (2002), Tyson (2006), Vanspakeren (1994), Vaz (1997). Percebe-se que a exclusão que Pecola e Preciosa sofrem é agravada pela condição de seu gênero e “raça”, que pode levá-las ao estado de alienação ou à recuperação de sua voz e dignidade.

Palavras-chave: Mulher negra. Literatura Estadunidense. *O olho mais azul*. *Preciosa*.

ABSTRACT

This essay's objective is compare the lives of Pecola Breedlove and Claireece Precious Jones, main characters of these novels: *The Bluest Eye* and *Push*. The first was written by Toni Morrison and published in 1970; the second, whose author is Sapphire, was published in 1996. Both of narratives are set n different historical and social moments, and present marginalized protagonists, but still “dreamers”. The study is divided in three parts: firstly, it treats of the (young) woman's social condition, especially in United States Literature; after, it presents the novels and some opinions about them and the theme studied here; lastly, it analyzes the characters Pecola and Precious and the oppression's situation they live. It is used the ideas presented in books and academic texts of Bell-Scott (1998), Carter & Slomski (2008), Gomes Junior (2010), Hooks (2004), Padhi (2014), Rocha (2011), Santos (2011), Silva (1998), Sudbury (1998), Synnott (2002), Tyson (2006), Vanspakeren (1994), Vaz (1997). It is realized the exclusion that Pecola and Precious suffer gets worse because of their genre and “race”, that can take them to an alienation state or the recovering of their voice and dignity.

Keywords: Black Women. United States Literature. *The Bluest Eye*. *Push*.

Considerações Iniciais

Mulher, negra e pobre. Um triângulo de características que agravam a situação do indivíduo, especialmente na sociedade ocidental capitalista. O mesmo currículo lhe posiciona como a quarta pessoa de uma escala preconceituosa. Não é de cor branca, não é homem, portanto tem função diferente. Escritoras assim caracterizadas expressam a necessidade de contar sua história, permeada de sofrimentos físicos e psicológicos. O drama

¹ Mestre em Letras – Estudos Literários. Email: sharmillaufpi@outlook.com.

não se encerrou com a abolição da escravidão no século XVIII. O preconceito racial e o de gênero continuam fortes, arraigados nas mentes dos habitantes deste planeta.

A luta contra o racismo, o sexismo e a condição de classe social se tornou intensa nos anos de 1960; o que ajudou estas mulheres negras a não se ver como objetos, mas como sujeitos de suas próprias vidas. Na ficção, vemos estas mulheres seguirem trajetórias semelhantes. Algumas percebem que são capazes de dar fim à opressão que vivem e conseguem mudar seu destino.

Nesta perspectiva, o objetivo deste artigo é comparar as vidas de Pecola Breedlove e Claireece Precious Jones, principais personagens dos romances *O olho mais azul* *The Bluest Eye* e *Preciosa* *Push*. O primeiro foi escrito por Toni Morrison e publicado em 1970; o segundo, de autoria de Sapphire, foi publicado em 1996. Tais narrativas se passam em momentos históricos e sociais diferentes, e apresentam protagonistas marginalizadas, mas ainda “sonhadoras”. As duas meninas sofrem abuso sexual da figura masculina presente em casa: o pai. Além de engravidarem de seus progenitores, sofrem o desprezo da mãe e a humilhação da sociedade através da instituição escolar.

Narrados em primeira pessoa – o narrador em cada romance já dá pistas do que vamos encontrar. De um lado, o drama de Pecola pelos olhos da vizinha; de outro, a protagonista Preciosa escreve um diário em seu processo de alfabetização. Os trechos aqui apresentados são transcritos tal qual a fala de suas “donas”: em um livro, crianças; no outro, semi-letradas.

O trabalho é dividido em três partes: na primeira, trata-se da situação social da (jovem) mulher negra, em especial na literatura estadunidense; na segunda, apresentam-se os romances e algumas opiniões sobre os mesmos e o tema aqui em estudo; na última, analisamos as personagens Pecola e Preciosa e as situações de opressão que vivem.

1 Sobre gênero e racismo na sociedade e na literatura

Diante dos constantes episódios de racismo referentes, principalmente, a gênero e classe, repensa-se a identidade da mulher negra. Ela é vista como pertencente a um grupo distinto de pessoas que deve se posicionar de forma específica. Tal grupo não deveria existir, pois mais exclui e/ou explora seus participantes. Ser mulher mostra-se um perigo nos dias atuais, dominados por preconceitos raciais e dominações sexuais. Relações de poder que agredem a autoestima de qualquer ser humano. Dificilmente se vê o sexo feminino “dominando” o seu oposto.

Tenta-se, assim, mostrar que “[...] as mulheres negras vivenciam manifestações de racismo diferentes daquelas experimentadas pelos homens negros, assim como experiências de sexismo distintas daquelas enfrentadas pelas mulheres brancas” (SILVA, 1998, p. 16). Duplamente oprimida, a mulher negra faz parte deste universo, uma desigualdade de consequências cruéis.

Para alguns estudiosos, são dois os principais fatores para a exclusão de gênero e classe: o capitalismo com suas exigências de produção visando apenas o lucro e a ideia europeia de beleza. Neste contexto, o indivíduo, especialmente a mulher negra, é coisificado(a). Apesar de ser necessário diferenciar a história da mulher (no sentido geral) e a história da mulher negra – visto que suas trajetórias são feitas de diferentes lutas e histórias

de marginalidade e exclusão –, não se pode torná-las vítimas ou idealizá-las. Permitir que elas relatem seus desejos e suas dificuldades impede que suas histórias sejam contadas em terceira pessoa:

Falar sobre a mulher em sua condição feminina e, política e eticamente, pensá-la como negra traz à tona um lugar que provoca grandes questões em sociedades contemporâneas [...]. Pode-se indagar, a priori, até que ponto uma leitura da mulher, feita por homens, tem o mesmo significado da que parte da própria mulher como protagonista [...]. (ROCHA, 2011, p. 9-10).

Algumas dessas vozes estão presentes na ficção, como no caso dos romances que trataremos neste artigo. Sobre o uso das cores para determinar raças, na visão europeia do belo, branco e preto foram escolhidas para caracterizar esta diferença: “[...] Branco e preto conotam pureza e sujeira, virgindade e pecado, virtude e imoralidade, beleza e feiura, bem e mal, Deus e o diabo” (JORDAN, 1969, p. 7, apud SYNNOTT, 2002, p. 96, tradução nossa).

Mulheres, para a maioria dos indivíduos, ainda são vistas como destinadas ao ambiente doméstico e à maternidade, tendo como funções cuidar da casa e dos filhos. As negras têm este papel ainda mais limitado, devido ao seu “histórico” de escravidão, objeto de abusos físico e psicológico. Vaz (1997, p. xv-xvi) conta que nos séculos XV e XVI, as escravas negras eram descritas como sexualmente liberais e de mau comportamento, e que, por isso, precisavam ser punidas por seus donos brancos. Eram também maltratadas pelas mulheres de seus “donos”, que tinham ciúmes dos novos e exóticos objetos de “afeição”.

O fato pode explicar a situação de exploração sexual dessas mulheres até os dias atuais, pois como afirma devido a esse histórico de escravidão, a mulher negra está mais “[...] exposta à pobreza, à violência, ao analfabetismo [...]” (SANTOS, 2011, p. 43). A posição do homem é de dominante, dando o lugar diferenciado de submissão ao sexo oposto. Ainda para Vaz (1997, p. 5, tradução nossa), “[...] Mulheres negras nunca são vistas como vítimas/ sobreviventes de estupro ou como mulheres comprometidas pela objetificação [...] delas como mercadorias sexuais”.

De acordo com Sudbury (1998, p. 39-40), as mulheres negras são casos raros das análises dos estudiosos feministas, como se estivessem à parte na luta pelo respeito e igualdade de direitos, o que “[...] perpetua o conceito estereotipado da condição [...]” destas mulheres. Seu passado difere daquele das “colegas” brancas e, por isso, talvez seja rejeitado. É o que afirma Hooks (2004, p. 376, tradução nossa), sobre as feministas do século XIX: “As primeiras advogadas dos direitos das mulheres brancas nunca procuraram igualdade social para todas as mulheres; elas estavam procurando igualdade social para mulheres brancas”.

De um lado, a luta é contra o domínio masculino, do outro a prioridade é combater o preconceito racial que vem de ambos os gêneros. Para alguns autores, este afastamento serve de impulso para a busca pela voz negra feminina; ou seja, a resistência nasce da “[...] exclusão espacial do ‘centro’ branco, imposto pela segregação norte-americana como uma declaração simbólica” (SUDBURY, 1998, p. 57).

Ainda sobre a diferença entre brancas e negras, Hooks (2004, p. 380) explica que o racismo daquelas foi mais sutil, ignorando a existência das outras ou descrevendo-as usando estereótipos. Mulheres que sofreram, violentamente, mais abusos físicos e psicológicos. Para Sudbury (1998, p. 201), “[...] sob certas condições, o sexismo pode servir para reforçar outras condições estruturais para causar mais desvantagens às mulheres negras em relação aos homens negros ou às mulheres brancas”. Uma dominação histórica do branco em relação ao negro e do homem em relação à mulher.

Durante a década de 1960 nos Estados Unidos, em meio aos movimentos pelos direitos dos negros, uma intensa vontade de renascer no cenário social surgiu em todas as expressões afro-americanas. Concretizado este objetivo, a escrita negra é parte consolidada da literatura estadunidense. Até a primeira metade do século XX, o grande tema tratado nestas estórias era o da escravidão que tem como (principal) motivo a cor da pele.

Há cinquenta anos, os autores e os assuntos mudaram. Mulheres negras e as necessidades não só de sua raça, como de seu gênero, passam a ter credibilidade. Podemos dizer que os maiores escritores afro-americanos deste período são elas: Maya Angelou, Toni Morrison, Alice Walker, Octavia E. Butler e Jamaica Kincaid. As novas perspectivas que apresentam vêm acompanhadas de novos públicos:

O movimento pela liberação das mulheres também apoia essas mulheres ao permitir que seus trabalhos alcancem maior audiência. Deste modo, a política repressiva feminina do movimento Black Arts levou as escritoras a expressar suas próprias vozes. (CARTER; SLOMSKI, 2008, p. 7).

Nos últimos trinta anos, “Escritoras afro-americanas têm estado na liderança da indústria editorial – tanto em qualidade quanto em quantidade de trabalho. [...] escritores afro-americanos são superados por escritoras negras” (CARTER; SLOMSKI, 2008, p. 8). Alguns autores associam essa necessidade como intimamente ligada ao movimento feminista. Devido ao histórico de exploração mais violenta que o das mulheres brancas, a escrita feminina negra é feminista em sua essência. De acordo com Padhi (2014, p. 39, tradução nossa), “As escritoras negras tem se preocupado em expressar o que constitui a realidade da mulher negra”.

Para Tyson (2006, p. 366), a literatura afro-americana distingue-se por causa de traços específicos, como sua política e poética, que não podem ser explicados ou contidos pelo amplo sistema da literatura americano-europeia. Além disso, deriva da narrativa de tradição oral, do folclore e da história oral que tem raízes na cultura africana, com um modo específico de pensar, de sentir e de criar.

Este mesmo autor enfatiza três tipos de mulheres presentes na escrita feminina afro-americana: dependendo da época, elas podem ser vítimas dos maridos e de abusos físicos, prisioneiras da violência psicológico devido a valores sociais e, em como terceiro tipo, existem aquelas que conseguem fugir de tais formas de opressão, criando uma nova vida para si. Dentre os temas comuns, Tyson (2006, p. 390-391) cita as experiências no espaço doméstico. Todos esses aspectos levam a auto-definição desta mulher negra.

No caso de *O olho mais azul* e *Preciosa*, vemos famílias destruídas pelo racismo e pela violência contra a mulher, os dois entrelaçados de tal forma que ocorre um por causa

do outro. E notamos como isso está explícito no relato de personagens que participam das narrativas. Mas, relembremos a representação da mulher negra como autora e personagem principal na ficção literária estadunidense. Vejamos um pouco da trajetória dessa literatura.

A primeira grande escritora negra é Phillis Wheatley (1753-1784) – africana, vendida como escrava, que aprendeu a ler e escrever e se tornou poetisa. Já Harriet Wilson (1807-1870) foi autora do primeiro romance afro-americano publicado nos EUA. O texto foi escrito sob pseudônimo e trata da vida dos escravos livres no norte após a guerra. Harriet Jacobs (1818-1896) também adotou novo nome para relatar sua vida enquanto escrava. Sobre o século XIX para mulheres:

As mulheres americanas suportaram muitas desigualdades [...]: A elas era negado o voto, o acesso a escolas profissionais e à educação mais elevada, eram proibidas de falar em público e até mesmo de participar de convenções públicas, e impossibilitada de possuir propriedade. Apesar destes obstáculos, surgiu uma rede de mulheres fortes. (VANSPANCKEREN, 1994, p. 42, tradução nossa).

Com o *Harlem Renaissance* a arte negra passa a ser revalorizada em uma época de modernidades e liberdades na vida social. Zora Neale Hurston (1903-1960), além de folclorista e antropóloga, é considerada uma das precursoras do movimento feminista. Seu grupo começava a fornecer “[...] uma tradição literária afro-americana que não era de jeito algum cópia da cultura literária branca” (TYSON, 2006, p. 409, tradução nossa). Esta luta fica mais forte na década de 1960. Gwendolyn Brooks (1917-2000), poetisa, é a primeira afro-americana a ganhar um Pulitzer.

Nos anos que seguem, a literatura negra passa a ser frequente em premiações, listas de *best-seller* e análises acadêmicas. Toni Morrison (1933-) ganha o Nobel e Alice Walker (1944-), o Pulitzer. Ao lado de Maya Angelou (1928-2014), segundo alguns críticos, inauguram a *Womanist Literature*, concentrada nas necessidades e experiências da mulher negra, visto que a realidade feminina apresenta “[...] homens que desconhecem as necessidades [...] das mulheres” (VANSPANCKEREN, 1994, p. 109).

Essas escritas mostram como mulheres negras são dignas de humanidade e liberdades. Suas vozes impedem que sejam imagens masculinas e brancas (em sua maioria, trazem humilhação e sofrimento) e provam suas qualidades (beleza e utilidade, questões não relacionadas à classe, gênero e raça). Tais textos são positivos, pois retratam “[...] mulheres negras saindo de um estado de total vitimização pela sociedade e pelos homens para um estado de crescimento e desenvolvimento no qual elas têm mais controle sobre suas vidas” (PADHI, 2014, p. 41).

2 Escritas femininas: Toni Morrison e Sapphire

Toni Morrison, professora universitária e aclamada escritora, nascida em 1931, escreveu nove romances. Ganhadora de importantes prêmios literários, retrata em sua ficção situações conflituosas vividas por mulheres negras de personalidade forte. Inaugura sua carreira justamente com *O olho mais azul/ The Bluest Eye*, publicado em 1970.

Sapphire é o nome artístico de Ramona Lofton, poeta e romancista, nascida em 1950. Escreveu dois textos em prosa, dos quais *Preciosa/ Push*, publicado em 1996, é o mais famoso. Assim como no outro livro que analisamos, a estória descreve em detalhes o caso de abusos sexuais e incesto sofridos pela jovem protagonista negra, resultando em sua baixa auto-estima. Sobre sua obra, Sapphire também se diz política. É a escrita do combate ao preconceito através do discurso de seus poemas e romances:

Eu escolheria a palavra 'radical' para descrever meu trabalho se isso significa desafiar o status quo. Eu também aceito a palavra 'raiva' [...]. Não uma raiva feroz, mas uma raiva útil. É a raiva de uma pessoa madura que vê o que a negação e o abuso roubam das pessoas. (BELL-SCOTT, 1998, p. 19, tradução nossa).

Enfatizamos a condição da mulher negra na sociedade, duplamente marginalizada por gênero e raça. As narrativas literárias de escritoras de mesma condição apresentam o drama dos limites impostos à personagem afro-americana. Sabemos que a situação se prolonga ao longo dos anos, não por acaso analisamos as experiências de Pecola e Preciosa em décadas distintas.

Em *O olho mais azul*, Claudia, personagem-narradora, inicia seu relato relembrando o outono de 1941 – antes dos movimentos pelos direitos civis. Em Preciosa, a adolescente do título conta os acontecimentos da década de 1980. Separadas por 40 anos, permeados por vários acontecimentos históricos, as duas continuam a padecer do mesmo mal: a condição de mulher negra.

As causas do sofrimento em Morrison são enumeradas: negritude/ racismo e beleza (uma criança aprisionada no desejo de ser branca e aceita); ou seja, “[...] a superioridade dos brancos é mostrada pelos padrões de beleza. [...] Pecola não pode viver a felicidade de ser diferente e tratada de modo diferente na sociedade branca” (TANRITANIR; AYDEMIR, 2012, p. 440, tradução nossa).

Há no romance de Morrison, algumas referências à cor branca: a boneca, a xícara com a imagem de Shirley Temple, o leite bebido compulsivamente. Eles contribuem para que Pecola se recuse a ser quem é:

Fazendo parte de em uma sociedade cuja classe dominante cria um discurso poderoso e plausível para obter poder, tanto material quanto simbólico (e perpetuar-se nele), Pecola torna-se vítima desavisada da ideologia do opressor, que se manifesta na “experiência material” da personagem e determina o seu comportamento, produzindo expectativas e angústias. (GOMES Junior, 2010, p. 6).

Outro motivo é a violência sexual. Em ambos os romances podemos ver Pecola e Preciosa como “[...] representação da garota violada física e psicologicamente” (TANRITANIR; AYDEMIR, 2012, p. 441, tradução nossa). No caso de *O olho mais azul*, a exposição frequente a esta situação leva a criança a um colapso mental.

Assim também acontece com a adolescente de Sapphire – o desejo constante de ser outra pessoa como forma de evitar as dores das violências praticadas pelo pai e pela mãe.

Preciosa também se apodera do discurso do outro para se auto-depreciar, visto que o que ocorre em sua vida pode ser encarado como “castigo” por ser negra e feia.

Para alguns, a existência humana como resultado das experiências vividas em sociedade, principalmente através de crenças reforçadas através de comportamentos e discursos. O preconceito racial e de gênero enraizado em ideologias que privilegiam o homem branco é alvo de crítica em *O olho mais azul*:

Consciente da força hegemônica da ideologia branca, e motivada pelo resgate da beleza racial que se deu nos anos 60, que ocorre a partir do movimento da contracultura, Toni Morrison constrói uma história que pretende ir contra a corrente ideológica hegemônica naturalizada pelo capitalista branco, buscando desnaturalizar o natural, e criticar o olhar do Outro, mais forte e, por isso, detentor do discurso mais plausível. (GOMES Junior, 2010, p. 6).

Morrison aparentemente se disfarça de Cláudia, a narradora, para relatar a estória de Pecola. Este personagem, já adulto, relembra momentos particulares da infância, tentando entendê-los. A segunda estória também tem uma voz, dessa vez a própria protagonista conta suas dores e o que fez para superá-las.

Sobre o processo de criação de *Preciosa*, Sapphire conta que, apesar da mudança do destino de sua protagonista, sofreu com a narrativa. Ela conheceu de perto relatos de jovens que assim viviam e teria baseado sua escrita em uma dessas adolescentes:

Eu vejo Preciosa como um romance de cura e uma estória de triunfo. A escrita, contudo, não foi particularmente cicatrizante para mim. Aqui eu criei uma sem-teto, portadora de HIV, e estes mãe e pai horríveis. Em vez de ser uma memória passada que me libertou, eu vivia com tensão e dor. (BELL-SCOTT, 1998, p. 23, tradução nossa).

Ao contrário de Pecola, Preciosa conheceu uma adulta que lhe apontou um caminho diferente. O encontro com Miss Rain permitiu que menina obesa e precoce mãe tomasse consciência de uma vida diferente. Os primeiros passos para se libertar eram a alfabetização e a melhora da auto-estima.

O final de cada romance apresenta possibilidades de cada época: antes e depois da década de 1970. Contudo, seus desenvolvimentos provam o inverso: mulheres negras continuam sendo vítimas de abusos físicos e psicológicos de homens e mulheres brancas e de homens negros.

Em seu prefácio, Morrison revela sua intenção com a narrativa de Pecola. Não apenas a rejeição injustificada e não merecida, mas a(s) consequência(s) de sua aceitação – que podemos facilmente estender a Preciosa:

[...] Eu soube que algumas vítimas ficam perigosas, violentas, reproduzindo o inimigo que as têm humilhado. Outras entregam sua identidade; derretem-se em uma estrutura que desiste da pessoa forte que precisam ser. Muitas outras, contudo, crescem além disso. Mas existem algumas que entram em colapso, silenciosamente, anonimamente, sem voz para expressar ou reconhecer isso. Elas são invisíveis. (MORRISON, 2007, p. IX-X, tradução nossa).

A redução da autoestima se agrava quando iniciada na infância diante de pais e/ ou adultos indiferentes e de um mundo que reforça imagens estereotipadas uma parte da sociedade. Pessoas avessas a si mesmas não vivem, mas enfrentam uma jornada de destruição.

3 Gênero, racismo e exclusão social em *O olho mais azul e Preciosa*

Em *O olho mais azul*, testemunhamos as ações de um pai violento e preconceituoso. Cholly Breedlove queimara a moradia da família, mas seu machismo é o que mais choca; como consequências, temos uma esposa e uma filha, ainda criança, agredidas física e psicologicamente. O incêndio é apenas um detalhe na vida de Pecola, então com onze anos de idade.

A violência sexual praticada com uma garota em sua infância e adolescência também é tema em *Preciosa*. O romance é narrado em primeira pessoa pela protagonista, que inicia sua estória relatando o abuso que sofrera do próprio pai e algumas de suas consequências: “Eu levei bomba quando tava com 12 anos por causa que tive um neném do meu pai. Foi em 1983. Fiquei um ano fora da escola. Esse vai ser meu segundo neném. Minha filha tem Sindro de Dao. É retardada” (SAPPHIRE, 2010, p. 11).

A metáfora do desabrigado anuncia a ausência de identidade em Pecola. De acordo com Claudia, “Existe um diferença entre ser colocado para fora e ser colocado para fora de casa. Se você é colocado para fora, você vai para algum outro lugar; se você está sem casa, não há lugar para ir” (MORRISON, 2007, p. 17, tradução nossa). Assim estava a pobre menina Breedlove, sem lar e sem domínio de si, vivendo com outras pessoas, querendo ser outra pessoa, sem segurança para se afirmar exatamente como era.

Alienada, condição resultante de sua “cor” e “feiuza”, a pequena vai morar com os vizinhos. A mãe de um dos coleguinhas da escola explica a sua visão da diferença entre indivíduos de “cor”: “[...] Pessoas brancas eram arrumadas e calmas; as negras eram sujas e barulhentas. [...] A linha entre elas nem sempre era clara [...] e a vigilância tinha de ser constante” (MORRISON, 2007, p. 87, tradução nossa).

Se em *O olho mais azul* o racismo é contra os negros, podemos ver em *Preciosa* o mesmo preconceito com os brancos. Para Pecola a vida ensinou que os brancos são bonitos, mas *Preciosa* aprendeu que também: “[...] Os branquelo é a causa de tudo que existe de ruim” (SAPPHIRE, 2010, p. 45).

Uma professora, Sra. Lichenstein, questiona a presença de *Preciosa* no ensino fundamental e pede para falar com sua mãe: “A piranha branca [...] a vaca branca quer fazer uma visita” (SAPPHIRE, 2010, p. 15-17). Então, tenta agredir a professora. Mas a raiva é da mãe, com quem aprendeu a se maldizer e usar de violência para se impor, ainda que tenha medo dela. *Preciosa*, com frequência, era espancada pela mãe.

Claudia conta que os Breedlove viviam praticamente escondidos, “[...] porque eram pobres e pretos, [...] eles acreditavam que eram feios. [...] sua feiuza era única” (MORRISON, 2007, p. 38, tradução nossa). A narradora, porém, sente piedade pelos vizinhos ao dizer que eles vestiam uma espécie de roupa ou máscara, possivelmente aceita por imposição do discurso social. Ao descrevê-los, confirma que estavam convictos de tal condição: “[...] Eles se olharam e não viram algo que pudesse contradizer a afirmação [...]”. E

pegaram a feiura em suas mãos e usaram como um manto, e saíram pelo mundo vestidos nele” (MORRISON, 2007, p. 39, tradução nossa). Cada membro da família reagiu de modos diferentes. Pecola se escondia atrás dos outros, uma identidade em formação tornou-se invisível.

Com 17 anos, Preciosa é uma adolescente “grande” (quase 1,80m e mais de 100 quilos), calada, que está “atrasada” na escola e fala muitos palavrões. No início de seu relato, surge com sonhos limitados: “Só quero sair da porra da Escola 146 e ir para o colégio de ensino médio e pegar meu diploma” (SAPPHIRE, 2010, p. 15). Assim como Pecola, Preciosa é vítima de *bullying* no ambiente escolar: “[...] Um garoto dizendo que eu sô feia de rir” (SAPPHIRE, 2010, p. 21).

Para Pecola, o desejo de desaparecer era constante, principalmente em frente o espelho quando “[...] tentava descobrir o segredo da feiura, a feiura que a fez ser ignorada ou desprezada na escola, por professores e colegas” (MORRISON, 2007, p. 45, tradução nossa). A partir dessa dor, um pensamento lhe persegue: o de ser branca e ter os olhos azuis.

Preciosa reproduz seus valores, atacando a própria filha, Monga: “[...] Tô chorando por causa da neném feia, depois esqueço a neném feia, to chorando por mim que ninguém nunca me abraçou antes” (SAPPHIRE, 2010, p. 28). Mary, que fica com o dinheiro da previdência da neta, não permite que a filha sonhe ou mude de vida: “[...] Peço dinheiro pra minha mãe pra fazer o cabelo, comprar roupa. Sei que ela ganha dinheiro por causa de mim, do meu neném. Ela devia me dar dinheiro; mas cada vez que eu peço dinheiro ela diz que eu peguei o marido dela, o homem dela” (SAPPHIRE, 2010, p. 43).

Mary culpa a filha por seus infortúnios. Sempre que vê a adolescente, machuca-a com tapas, chutes palavras ofensivas. Por este motivo, Preciosa anulava sua auto-estima: “Às vez eu me sinto burra demais. Feia demais, não valendo nada” (SAPPHIRE, 2010, p. 46).

A necessidade de não ser negra representa o desejo de Pecola em ser aceita, não mais excluída ou humilhada. Por um momento, Preciosa sugere que seu ideal de beleza é o mesmo de Pecola, primeiro mostrando o que gostaria que a mãe falasse: “[...] Você não vê que a Precious é uma criança linda que nem as criança branca nas revista ou nas embalagem de papel higiênico? Precious é uma criança de olho azul e magrinha com cabelo de trança comprida, tranças bem comprida” (SAPPHIRE, 2010, p. 77).

Depois, reforçando o desejo através de suas próprias palavras, através das quais percebemos a importância da “cor”:

[...] Como a gente ia ser se a vida fosse perfeita. Agora eu te digo uma coisa, eu ia ser clara, e assim ia ser bem tratada e amada pelos garoto. Clara é ainda mais importante do que magra; você vê umas garota de pele clara e gorda, elas têm namorado. Os garoto passa por cima de muita coisa para ficar com uma garota branca ou amarela, especialmente se for um garoto de pele escura com beijos grandes ou nariz grande, ele PIRA com a garota amarela! Então essa é minha primeira fantasia, ser clara. (SAPPHIRE, 2010, p. 130).

A maior violência sofrida pela personagem é o abuso sexual realizado pelo pai, que lhe engravida. O trecho em que Pecola “vira mulher” também enfatiza a relação absurda que ela e Cholly tinham, idealizada pela ideia do amor para aquelas três garotas (ale da jovem Breedlove, Claudia e Frieda). A narradora conta:

Aquela noite, na cama, nós três deitamos quietas. Estávamos cheias de admiração e respeito por Pecola. Deitadas próximo a uma pessoa real que estava realmente menstruando era, de alguma maneira, sagrado. Ela era diferente de nós agora – crescida. Ela mesma sentiu a distância, mas se recusava a usá-la sobre nós. Após uma longa pausa ela falou muito suavemente: “É verdade que eu posso ter um bebê agora?” “Com certeza”, disse Frieda sonolenta. “Claro que você pode”. “Mas ... como?” Sua voz estava fraca de maravilhada. “Oh”, disse Frieda, “alguém tem que te amar”. [...]. Então, Pecola fez uma pergunta que nunca entrou na minha mente. “Como você faz isso? Quero dizer, como você faz com que uma pessoa ame você?” Mas Frieda estava adormecida. E eu não sabia. (MORRISON, 2007, p. 32, tradução nossa).

A “necessidade” de “ter um homem” e “ser amada” fez com que Pecola permitisse os abusos do pai.

Desde muito jovem, Preciosa sabia como o sexo acontecia e como os bebês eram feitos. Ao dizer o nome do pai do seu primeiro filho, a enfermeira parece indignada:

– Qual é o nome do seu pai? – Carl Kenwood Jones, nascido no Bronx. Ela diz:
– Qual é o nome do pai do bebê? Eu digo: – Carl Kenwood Jones, nascido no Bronx.

Ela fica quieta, quieta. Diz: – Que vergonha, isso é uma vergonha. 12 anos, 12 anos – ela fica repetindo como se tivesse maluca (ou em choque ou sei lá o quê). [...]. Ela diz: – Algum dia você, quero dizer, você já foi criança? – Que pergunta idiota, se eu já fui criança? Eu sô criança. (SAPPHIRE, 2010, p. 22).

Cholly já demonstrara os valores da escala de poder reproduzida na sociedade em que vivem. As discussões com a esposa tornavam esta “uma mulher honesta e cristã, com um marido com quem não podia contar, a mulher que Deus queria punir” (MORRISON, 2007, p. 42, tradução nossa). Curiosamente, a Sra. Breedlove precisava do marido daquele jeito. A relação de submissão a que ela se sujeitava refletia, mais uma vez, o discurso patriarcal: “[...] Quanto menos ele se rebaixava, quanto mais selvagem e irresponsável ele ficava, mais esplêndidas ela e sua tarefa ficavam. Em nome de Jesus” (MORRISON, 2007, p. 42, tradução nossa).

Esta relação de amor-e-ódio que a Sra Breedlove achava que precisava para afirmar sua feminilidade se mostrou destrutiva para todos. Ela o escolhera como símbolo de sua plenitude. Teria os mesmos sonhos que a filha: “Em sua solidão, ela recorria ao seu marido por confiança, entretenimento, por coisas para preencher os espaços vazios. [...]. o casamento deles era cheio de queixas. Ela era não mais que uma garota e ainda esperava por aquele de felicidade, aquela mão do precioso Senhor [...]” (MORRISON, 2007, p. 117, tradução nossa).

Cholly fazia o que queria, reproduzindo os males de sua juventude (ele foi humilhado por brancos), sem se importar com as consequências nos próprios filhos. Quando o casal brigava, Sammy xingava e saía de casa, retornando depois de semanas. Pecola, porém, como sua dor, resistia e permanecia por ser criança e do sexo feminino: “[...] a dor era tão consistente quanto profunda. Ela lutou contra um desejo esmagador que um

poderia matar o outro e uma vontade profunda que ela própria poderia morrer” (MORRISON, 2007, p. 43, tradução nossa).

Mary Jhonston, mãe de Preciosa, necessita de seu marido tanto quanto a Sra. Breedlove e culpa a filha pelo abandono do marido: “– Obrigada, dona Clareece Precious Jones por fuder com meu marido, sua putinha suja! [...]. Sua puta gorda vagabunda. Piranha preta porca! Ele me abandonou! Ele me deixou por sua causa.” (SAPPHIRE, 2010, p. 29).

É uma mulher instável e intimidadora. Quando confessa que sabia dos abusos, declara-se tão perversa quanto o marido: “– Quando? Não sei quando começou. Quando eu lembro? Ela ainda era pequena. É, uns três anos, talvez. [...]. Eu dava o peito para ele e a mamadeira para ela. (SAPPHIRE, 2010, p. 153).

No meio de suas amigas, Pecola denunciava Cholly, através de seu comportamento assustado. Conversavam muito sobre a “vida adulta”. É Maureen que começa:

“Você já viu um homem pelado?” Pecola piscou, então olhou de lado. “Não. Onde eu veria um homem pelado?” “Eu não sei. Só perguntei.” “Eu nem olharia para ele, mesmo se ele olhasse para mim. Isso é nojento. Quem quer ver um homem pelado?” Pecola estava agitada. “O pai de ninguém deveria ficar pelado na frente de sua própria filha. A menos que ele fosse nojento também”. “Eu não disse ‘pai’. Eu só disse ‘um homem pelado’”. [...]. “Por que você disse ‘pai’?” Maureen queria saber. (MORRISON, p. 71, tradução nossa).

Assim, percebemos o perigo de ser mulher negra numa sociedade ainda patriarcal. Além da experiência de violência vivida no seio familiar, a menina é protagonista de outro episódio machista na escola. Um grupo de garotos procurava uma vítima para praticar seu *bullying*. Eles a cercaram, “Inebriados com o cheiro do seu próprio perfume, extasiados pelo poder fácil de uma maioria, eles alegremente a atormentaram” (MORRISON, 2007, p. 65, tradução nossa). Enfatizaram sua negritude como algo negativo.

Diante do carinho da enfermeira no hospital, percebemos como Preciosa é uma criança traumatizada: “[...] tô chorando por mim que ninguém nunca me abraçou antes” (SAPPHIRE, 2010, p. 28). O pai, além do ato libidinoso, usa palavras agressivas para chamar a filha: “[...] Chegou no ponto em que ele vai e entra no meu quarto a qualquer hora, não é só de noite. Sobe em cima de mim. Diz: cala a boca. Bate na minha bunda. Você é larga que nem o Mississippi, [...], putona” (SAPPHIRE, 2010, p. 34).

O ódio que ela sente pelo pai não consegue privá-la dos momentos ruins com ele. Ela tem sentimentos confusos em relação ao que fazem juntos. Como se achasse que devia passar por tal sofrimento, de conhecimento da mãe, ou incapaz de lutar contra ele, Preciosa o permitia. O pai revela-se um monstro: “Sete anos, ele tá em cima de mim quase toda noite. [...]. Ele tá tendo relação comigo. Diz que eu aguento. Olha, você nem sangra, garotas virgem sangra. Você não é virgem. Eu tô com 7 anos.” (SAPPHIRE, 2010, p. 50)

Acreditava que sua mãe sabia e queria que a mesma tomasse uma atitude, que a defendesse dessa forma: “[...] Ela não entrou aqui e disse: Carl Kenwood Jones isso tá errado! Larga a Precious! Você não vê que a Precious é uma criança linda que nem as criança branca [...]. Sai de cima da Precious, seu idiota! [...]. Sai de cima da minha filha seu crioulo”. (SAPPHIRE, 2010, p. 77-78). No nascimento do segundo filho, Abdul, ela

constata: “Acho que eu fui estropada. Meu neném é um neném bonito. Não amo ele. Ele é o neném de um estropador” (SAPPHIRE, 2010, p. 82).

O desejo de “beleza” de Pecola demonstra o quanto ela queria ser aceita e respeitada. Não por acaso sempre ganhava uma boneca branca de olhos azuis no natal: “[...] todo o mundo tinha concordado que uma boneca de olhos azuis, cabelos loiros e pele rosada era tudo o que toda garota dava grande valor” (MORRISON, 2007, p. 20, tradução nossa). A boneca assemelhava-se a Shirley Temple, que por sua vez estampava a xícara na qual Pecola bebia muito leite, como conta Claudia: “[...] Nós sabíamos que ela tinha carinho pela xícara da Shirley Temple e aproveitava cada oportunidade para beber leite nela somente para manuseá-la e ver o suave rosto da Shirley” (MORRISON, 2007, p. 23, tradução nossa).

Apesar da dor, Preciosa consegue sonhar. Durante os abusos, imagina-se sendo aceita: “[...] Então mudo de estação, mudo de corpo. Tô dançando nos videoclipe! Nos filme! [...] Ees me adora! Diz que sou uma das melhor dançarina, unanidade!” (SAPPHIRE, 2010, p. 34-35.). Continua, agora contente com sua beleza: “[...] no meu mundo de dentro eu sou muito linda, tipo uma garota num comercial” (SAPPHIRE, 2010, p. 46). Ela e Pecola demonstram sua dor através de momentos de alienação.

Considerada muita velha para o ensino fundamental, Preciosa é transferida para o ensino supletivo na Educação Alternativa. Lá, conhece outras adolescentes em situações de risco e a nova professora, Srta. Rain. A mudança do ambiente, um local de aceitação e o incentivo a outras atividades, faz com que Preciosa rapidamente se apegue a essas colegas: “[...] Quero abraçar e beijar a Srta. Rain. Ela faz eu me sentir bem. Eu nunca tinha lido nada antes. [...] Tô feliz porque to escrevendo” (SAPPHIRE, 2010, p. 67-75).

Em meio a toda a gentileza da escola alternativa, Preciosa toma consciência do mal que sofrera até então: “[...] Agora desque sentei no círculo notei que a minha vida toda, a minha vida toda eu tava fora do círculo. Mamãe me dando ordem, papai falando pornô comigo, a escola nunca me aprendeu. (SAPPHIRE, 2010, p. 76).

A obsessão com as cores branca e azul é assustadora para uma criança de 11 anos. Ela queria tanto “Olhos bonitos. Olhos azuis bonitos. Grandes olhos azuis bonitos” (MORRISON, 2007, p. 46, tradução nossa) que foi vítima de um charlatão, que dizia ter poderes mágicos e que poderia realizar qualquer desejo. Ele confessou: “[...] Ninguém irá ver seus olhos azuis. Mas ela verá. E ela vai viver feliz para sempre” (MORRISON, 2007, p. 182, tradução nossa). Estava tão alienada que não percebeu a mentira.

Diante das dificuldades, a Srta. Rain propõe que Preciosa volte a estudar e leve os filhos para a adoção. Mas, a adolescente resiste e, depois de uma briga com a mãe, sai de casa levando seu rebento. A fé em sua mudança é notável com o prêmio de alfabetização que ganhou da prefeitura e o desenvolvimento de Abdul: “As coisas vão bem na minha vida, [...]. [...] um final de conto de fadas . eu diria, bem, uma merda assim pode ser verdade. Às vez a vida pode melhorar” (SAPPHIRE, 2010, p. 97-98)

O pai morre com o vírus HIV transmitido para Preciosa. É quando ela reflete sobre sua condição. Imagina o futuro em uma faculdade e logo depois no emprego escolhido, sempre com o filho por perto. Aos poucos se reconhece e aceita negra, parece se livrar do preconceito internalizado: “[...] eu só era gorda, preta e feia pras pessoas DE FORA. E se elas pudessem ver dentro de mim iam ver uma coisa linda e não iam ficar rindo de mim,

[...].” (SAPPHIRE, 2010, p. 142). E lamenta que não teve um adulto para ajudá-la na infância, alguém que pudesse tê-la evitado de passar por tais traumas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toni Morrison e Sapphire apresentam dois romances cujas protagonistas são vítimas de opressão. Ambas do sexo feminino, uma criança e uma adolescente, humilhadas pela sociedade e pelos próprios pais. A condição de mulher, negra e pobre faz com que elas internalizem a identidade estereotipada criada por outros: são feias. Frágeis e submissas, aceitam a imposição social, forma de exclusão reforçada na época da “escravidão oficial”: são objetos.

Pecola vive na primeira metade do século XX, enquanto Preciosa testemunha acontecimentos da segunda parte da mesma centúria. Diferenciam-se pelas lutas dos direitos de diferentes “categorias”. Os movimentos encabeçados pela comunidade negra e pela comunidade feminina somam-se e resultam em novas perspectivas de vida.

O pai violento, a mãe alienada, o abuso sexual, a pobreza, a feiura, a ausência de exemplos adultos admiráveis, a gravidez precoce faz com que as protagonistas vivam neste estado de aceitação. Em *O olho mais azul*, Pecola não tem identidade; ou melhor, adota a ilusão de ser loira com olhos azuis expressa esse desejo principalmente através da paixão que sente pela atriz mirim Shirley Temple, símbolo máximo de beleza. Em *Preciosa*, a garota de mesmo nome é obesa e enfatiza que é feia, pois assim lhe tratam. O conflito dela é uma identidade excluída pela maioria das pessoas com quem convive. Seu desejo é desaparecer.

A anulação de sua auto-estima e outros valores deturpados prejudicam qualquer possibilidade de aceitação. Pecola e Preciosa não conseguem enxergar seu valor até que alguém o faça. Preciosa encontra na nova professora um estímulo para a mudança. A partir desta relação, a adolescente passa a considerar negativas todas as situações vividas em família até então. Pecola não tem a mesma sorte.

Por fim, as duas protagonistas sofrem os mesmos infortúnios no próprio lar, violentadas pelos pais e de certa maneira pelas mães. Seguem, porém, caminhos diferentes. Em Morrison, a garota fica louca e em Sapphire, ela não desiste de ser feliz, mesmo com o HIV herdado de seu progenitor. Percebemos que a exclusão que Pecola e Preciosa sofrem é agravada pela condição de seu gênero e “raça”, que pode levá-las ao estado de alienação ou à recuperação de sua voz e dignidade.

REFERÊNCIAS

BELL-SCOTT, Patricia. Sapphire: The Artist as Witness. In: BELL-SCOTT, Patricia; JOHNSON-BALEY, Juanita. **Flat-Footed Truths: Telling Black Women Lives**. Nova York: Henry Holt and Company, 1998. p. 15-23.

CARTER, Linda M.; SLOMSKI, Genevieve. Literature: African American Almanac. **Encyclopedia.com**. 2008. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2690000026/literature.html>>. Acesso em: 29 out. 2016.

GOMES Junior, Edison. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. **Revista Crop/ Revista de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês**, n. 14, 2010. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1iZ1XLSiZpUJ:200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao14/vol14a12.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b>. Acesso em: 29 out. 2016.

HOOKS, Bell. Racism and Feminism: The Issue of Accountability. In: BACK, Les; SOLOMOS, John. (Eds.). **Theories of Race and Racism: A Reader**. Nova York: Routledge/ Taylor & Francis Group, 2004. p. 373-388. (Routledge Readers in Sociology).

MORRISON, Toni. **The Bluest Eye**. Nova York: Vintage Books, 2007.

PADHI, Prasanta Kumar. The Rise of Feminism and the Growth of Black American Women Literature. **IOSR Journal Of Humanities And Social Science**, v. 19, n. 7, jul. 2014. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:P1ziTfo9l7oJ:iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol19-issue7/Version-4/G019743842.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b>. Acesso em: 29 out. 2016.

ROCHA, Cristino Cesário. Introdução. In: SANTOS, Roque M. dos; ROCHA, Cristino Cesário; CARTH, John Land. **Gênero em contexto machista-racista**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2011. p. 6-15.

SANTOS, Roque Manoel dos. Visão Panorâmica da Mulher Negra: Dificuldades e Realizações. In: SANTOS, Roque Manoel dos; ROCHA, Cristino Cesário; CARTH, John Land. **Gênero em contexto machista-racista**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2011. p. 16-26.

SAPPHIRE. **Preciosa**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SILVA, Maria Aparecida (Cidinha) da. Apresentação à edição brasileira. In: SUDBURY, Julia. **Outros tipos de sonhos: Organizações de mulheres negras e políticas de transformação**. Tradução de Patrícia da Silva Freitas. São Paulo: Selo Negro, 1998. p. 15-18.

SUDBURY, Julia. **Outros tipos de sonhos: Organizações de mulheres negras e políticas de transformação**. Tradução de Patrícia da Silva Freitas. São Paulo: Selo Negro, 1998.

SYNNOTT, Anthony. Beauty and the Face. In: SYNNOTT, Anthony. **The Body Social: Symbolism, Self and Society**. Londres/ Nova York: Routledge, 2002. p. 73-102.

TANRITANIR; AYDEMIR. The Suffers of Black Women in Alice Walker's Novels *The Color Purple* and *Meridian* and Toni Morrison's Novels *Beloved* and *The Bluest Eye*. **The Journal of International Social Research**, v. 5, n. 23, 2012. Disponível em:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_ApboA4wW1MJ:www.sosyalarastirmalar.com/cilt5/cilt5sayi23_pdf/tanritanirbulent_yaseminaydemir.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b. Acesso em: 29 out. 2016.

TYSON, Lois. African American Criticism. In: **Critical Theory Today**. Nova York: Routledge/ Taylor and Francis Group, 2006. p. 359-416.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Outline of American Literature**. Washington, EUA: The United States Department of State, 1994.

VAZ, Kim Marie. Organization of the Anthology. In: VAZ, Kim Marie. (Ed.). **Black Women in America**. Thousand Oaks, Califórnia, EUA: Sage Publications, 1997. p. xiii-xix.

VAZ, Kim Marie. Introduction: Black Women's Lives and Cultural Contexts. In: VAZ, Kim Marie. (Ed.). **Black Women in America**. Thousand Oaks, Califórnia, EUA: Sage Publications, 1997. p. 1-15.



A LÍRICA AGUDA DE VIOLANTE DO CÉU: NOTÍCIA POÉTICA

Shenna Luíssa Motta ROCHA (UESPI)¹

RESUMO

A despeito do que comumente se encontra nos livros de literatura, o século XVII logrou produzir uma poetisa. Sórora Violante do Céu não chama atenção apenas por ser mulher no universo letrado predominantemente masculino do seiscentismo ibérico. Seus versos são encontrados na antologia com obras portuguesas do período, *A Fênix Renascida*, organizada e editada em Lisboa entre os anos 1716 e 1728 por Matias Pereira da Silva. A obra apresenta poemas escritos tanto em português quanto em espanhol e é composta pelas obras poéticas dos melhores engenhos portugueses, segundo seu subtítulo. Entre nomes como Antônio Barbosa Bacelar, Jerônimo Baía e Francisco de Vasconcelos, figura o de Violante do Céu, que por sua notoriedade reconhecida, recebeu os epítetos Décima Musa e Fênix dos Engenhos Lusitanos. O objetivo do presente trabalho é lançar luz à prática poética atribuída à referida autora, analisando-a segundo os critérios retóricos e poéticos que regiam a arte letrada do século XVII, bem como apontar nos poemas que serviram de *corpus* procedimentos poéticos que permitem denominá-los agudos, de acordo com definição proposta por Carvalho: capacidade do pensamento que estabelece relações inesperadas e artificiosas entre conceitos diferentes. Sendo um estudo de abordagem histórica, nossa proposta contempla as obras e preceptivas que os autores apreciavam no período em questão. Nomes como Baltasar Gracián, Emanuele Tesauo, Lopez Pinciano e Manuel Pires de Almeida são definidores por apresentarem os preceitos retóricos e poéticos aristotélicos atualizados em suas preceptivas. MUHANA (1997), HANSEN (2004), CARVALHO (2007) e LACHAT (2013) são a sustentação teórica da presente análise.

Palavras-chave: Lírica. Imitação. Agudeza. Seiscentismo. Poética.

ABSTRACT

Despite what is commonly found in the literature books, the seventeenth century was able to produce a poet. Soror Violante do Céu does not call attention just for being a woman in the male-dominated literary world of the Iberian. His verses are found in the anthology with Portuguese works of the period, *A Fênix Renascida*, organized and edited in Lisbon between the years 1716 and 1728 by Matias Pereira da Silva. The work presents poems written in both Portuguese and Spanish and includes the poetic works of the best Portuguese mills, according to its subtitle. Among names like Antonio Barbosa Bacelar, Jerome Baía and Francisco de Vasconcelos, the figure of Violante do Céu, which in notoriety recognized, he received the epithets Décima Musa and Fênix dos Engenhos Lusitanos. The objective of this study is to shed light on the poetic practice attributed to that author, analyzing it according to the rhetorical and poetic criteria governing the literati art of the seventeenth century, and to identify the poems that formed the corpus poetic procedures for calling them acute, according to the definition proposed by Carvalho: capacity of thought that establishes unexpected and artful relationships between different concepts. As a study of historical approach, our proposal includes the works and precepts that the authors enjoyed the period in question. Names like Baltasar Gracian, Emanuele Tesauo, Lopez Pinciano and Manuel Pires de Almeida are defining for presenting the rhetorical precepts and Aristotelian poetic updated in its precepts. MUHANA (1997), HANSEN (2004), CARVALHO (2007) and LACHAT (2013) are the theoretical basis of this analysis.

Keywords: Lyric. Imitation. Acuteness. Seventeenth century. Poetics.

¹ Mestre em Letras. Coordenadora dos projetos de pesquisa cadastrados na PROP 'Estudos de Retórica e Poética na Ibéria Seiscentista e no Brasil Colonial' e 'Poesia e Pintura: Correspondências Retóricas no século XVII'. shenna.luissa@gmail.com.

1 Imitação Aristotélica Atualizada no Seiscentos Ibérico

Aristóteles, no capítulo XXIV da Poética, ao dissertar sobre paralogismo, exemplificando-o com a célebre cena do banho na Odisseia, afirma que “Foi sobretudo Homero quem ensinou aos outros poetas a maneira certa de iludir”. (ARISTÓTELES, 2005, p.47) Ao reconhecer em Homero o expoente da poesia grega até então e fazê-lo, por meio de uma metáfora analógica tão tipicamente sua, professor dos demais poetas que surgiram posteriormente, lança as bases do ideal de poesia de imitação largamente atualizado, difundido e praticado nas letras ibéricas do século XVII.

Para ilustrar cabalmente a presença aristotélica nos textos seiscentistas, procedo à transcrição de trecho do tratado do licenciado português Manuel Pires de Almeida, redigido no ano de 1633, cujo título é Poesia, e Pintura, ou Pintura, e Poesia. O referido tratado apresenta extensa discussão sobre a imitação na poesia e na pintura, equalizando suas qualidades e características, atualizando as semelhanças e concordâncias encontradas entre as duas artes desde a Poética grega, passando por Horácio com seu *Ut pictura poesis*, além de Simônides e outros que defendem a pintura como poesia muda; e a poesia, como pintura que fala. Apesar da relação entre as duas artes ser o cerne do tratado, encontramos ao longo do texto referências à importância dos modelos para a excelência dos poetas ao longo de sua prática, corroborando o raciocínio aristotélico da imitação dos melhores, ou, em outras palavras, os melhores poetas como professores: “as ciências e as artes, no poeta, sendo em seus professores triunfo e pompa, são tocadas apenas e de passagem acenadas; as coisas, que nos próprios autores são fins e intenções principais, são no poeta acessórias e pequenos ornatos”. (ALMEIDA, 2002, p. 125)

Almeida nos apresenta, portanto, a necessidade de o poeta se valer dos melhores engenhos poéticos para formar um certo repertório, dizendo de modo grosseiro. Em outras palavras, deve o poeta selecionar o que há de melhor na poesia dos melhores e, imitando, criar sua obra. Desse modo,

(...) para na sua arte bem imitar se deviam recolher as perfeições de muitos, e de cada um a parte em que fosse mais único, como de um o desenho e a proporção; de outro a boa feição e a graça; deste a delicadeza das carnes e a perfeição do rosto; daquele a elegância no vestir e daqueloutro a viveza das cores, e assim do mais, porque não tem cada um per si de todas as excelências junto: aperfeiçoou-se a pintura não em uma só pessoa, nem uma só idade, mas em muitas e muito pouco a pouco. (Idem. p. 113)

No trecho, há a descrição de qualidades que devem ter uma pintura, mas leia-se qualidades da poesia também, lembrando que o tratado apresenta a homologia entre as duas artes. Mais adiante, o licenciado continua desenvolvendo a tese de correspondência entre as artes, mas reúne qualidades e características da poesia, citando Homero como o melhor modelo:

████████████████████

(...) ordinariamente o poeta não pode ver e seguir a perfeita razão e o acertado uso tem necessidade de escolher os mais insignes para imitar, Viperano, L.1 *Poetica*, cap. 3, deve tomar de todos e de cada qual o melhor. (...) E assim imitando obras alheias e as da natureza, fica com nome de verdadeiro imitador. (...)

A poesia teve princípios rudes, e primeiro que se perfeiçoasse passaram muitos anos. (...) veio Homero, e conforme Aristóteles, avantajou-se em tudo a todos: mas também se se considerar a crítica não faltam defeitos que os afeiem e assim deve o poeta tomar de todos o melhor, exercitando-os neles com a pena na mão, estudando de dia e de noite. (Idem. pp. 127-128)

O tratado de Manuel Pires de Almeida, e assim os de vários outros preceptistas, (*vide* Philipe Nunes, Emanuele Tesauro, Baltasar Gracián dentre tantos outros) como se vê, atualiza preceitos aristotélicos que definem a poesia praticada ao longo do século XVII na ibéria, configurando-se como núcleo da ação poética letrada, que se assenta em princípios preceptivos, éticos e poéticos, por incidirem exatamente sobre a imitação pela palavra. Conforme nos explica Maria do Socorro Fernandes de Carvalho,

Fundamentada na concepção de arte em que a imitação (*imitatio*) é a base da composição poética, a poesia seiscentista reproduz os padrões da cultura letrada. (...) A imitação, tendência natural do homem, segundo Aristóteles, implica nas artes uma ação humana regrada por princípios e procedimentos. Poetas emulam as autoridades para adquirirem suas faculdades de escrita, mas a imitação implica também certa inclinação ‘da alma para o belo’. (...) (CARVALHO, 2007. pp. 45-46)

Desse modo, apresentamos o primeiro conceito para uma compreensão adequada das práticas poéticas do século XVII ibérico, momento no qual Violante do Céu, engenheiro poético em estudo, está inserida: a noção de poesia de imitação, excludente da interpretação romântica da poesia chamada pejorativamente barroca, cuja principal preocupação se dá no âmbito da originalidade e da compreensão do poeta como ser que dota sua escrita de subjetividade própria e particular.

2 Poesia de Agudeza

O outro conceito caro à interpretação dos poemas seiscentistas é o de agudeza. Baltasar Gracián, em sua arte poética *Agudeza y Arte de Ingenio*, de 1648, também expõe aspectos da poesia de imitação. No tratado, o jesuíta aragonês apresenta os principais conceitos que envolvem a poesia de agudeza cultivada na Península Ibérica. O termo agudeza é apresentado neste tratado como “uma faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes”. (*Idem.* p. 123)

A poesia de agudeza é elaborada de acordo com um conjunto de qualidades que participam do fazer poético. O último discurso do Tratado Segundo, que compõe a referida obra de Gracián, versa sobre quatro dessas qualidades ou causas da agudeza, que são:

engenho, matéria, exemplar e arte. Ou seja, ao poeta era essencial a perspicácia intelectual, o engenho; a matéria, sobre a qual se vai meditar; o exemplo, o modelo a seguir; e a arte ou técnica, que aperfeiçoa os atos do entendimento. No que respeita à imitação, temos a causa exemplar, sobre a qual o tratadista afirma o seguinte:

O ensinamento mais fácil e eficaz é por imitação. [...] Grande felicidade conhecer os primeiros autores em sua categoria, e mais os modernos, que ainda não estão purificados pelo tempo, nem passaram pela justiceira censura de um judicioso Quintiliano, que com um Sêneca de sua nação e de sua pátria, não se poupa. (GRACIÁN, 2001. p. 798)

No trecho acima, Gracián acentua a importância dos modelos para a formação de um bom poeta, como o fez Manuel Pires de Almeida, e esses modelos não fazem parte apenas da tradição antiga. É importante valorizar a produção dos modernos, mesmo que ainda não tenham passado pelo crivo do tempo ou de um examinador exigente, à altura de Quintiliano, como afirma Gracián aludindo à apreciação feita pelo tratadista latino da obra de Sêneca, cujos vícios do estilo não foram poupados pelo retor, como consta no capítulo X das *Instituições Oratórias*.

Gracián, ao final do Discurso LXIII, ainda sobre a causa exemplar da agudeza, expõe em que consiste a eminência de imitar: “a destreza está em transformar os pensamentos, em transpor os assuntos.” (Idem. p. 799) É possível perceber nessa sentença que a emulação dos modelos continua a ser o preceito mais adequado ao sentido de propulsão do autor, aliado à aproximação dos conceitos distantes com a novidade necessária para deleitar e maravilhar o leitor, segundo a noção de agudeza. Portanto, circunscrita em seu contexto, a poesia de agudeza pode ser compreendida como uma síntese da poética seiscentista que, em sua constituição retórica, visa à elaboração poética artificiosa, pressupondo o funcionamento decoroso das normas previstas pelas autoridades poéticas, que são a excelência de um gênero (CARVALHO, 2007, p. 124), e o seu possível ultrapassar.

Como prova desta prática podemos citar o soneto de Violante do Céu “Ao Amado Ausente”, presente na antologia poética Fênix Renascida, organizada e editada em Lisboa entre os anos 1716 e 1728 por Matias Pereira da Silva, cujo modelo é camoniano e exercita a tópica do amado ausente, impondo ao eu poético um sofrimento equiparado à morte. Vejamos:

Ao amado ausente
SONETO

Se apartada do corpo a doce vida,
Domina em seu lugar a dura morte,
De que nasce tardame tanto a morte,
Se ausente d’alma estou, que me dá vida?

Não quero sem Sylvano já ter vida,

Pois tudo sem Sylvano he viva morte;
Já que se foy Sylvano venha a morte,
Perca-se por Sylvano a minha vida.

Ah, suspirado ausente, se esta morte
Não te obriga a querer vir dar-me vida,
Como não me vem dar a mesma morte?

Mas se n'alma consiste a própria vida,
Bem sey que se me tarda tanto a morte,
Que he porque sinto a morte de tal vida.

A poetisa desenvolve a temática amorosa a partir da ausência do amado, atualizando o tema camoniano presente na lírica sob sua rubrica. Um dos sonetos em que o encontramos desenvolvido é “Alma minha gentil, que te partiste”, no qual o eu poético se vê igualmente privado de vida, diante da morte da amada. O raciocínio expresso no soneto é o de que a alma do eu poético é a alma do seu amado. Se este já não mais vive, como pode sua amada sobreviver a ele, posto que sua vida é a vida de seu amado? A impropriedade de raciocínio provoca a maravilha na construção dos argumentos presentes no soneto e na compreensão do ouvinte, reforçando as qualidades retóricas obrigatórias nos textos coevos: docere, movere e delectare. Ou seja, segundo retórica aristotélica, as finalidades da poesia são ensinar, movendo os ânimos, ao mesmo tempo em que deleita seu ouvinte com uma organização inesperada de palavras e termos inicialmente inconciliáveis, mas que por meio da metáfora tornam-se plausíveis. De acordo com Carvalho (2007, p. 30):

O elemento fundamental que unifica a agudeza é a existência da analogia como base das práticas de representação, ao mesmo tempo dialética, retórica e poética, revelada como uma novidade oriunda de certa relação de semelhança que o poeta encontra entre conceitos distantes.

Deste modo, temos no soneto o exercício poético de aproximação dos termos morte e vida para reforçar o impacto que a ausência do amado provoca na vida do eu poético. Essa organização mostra ao mesmo tempo o exercício da poesia de imitação, quando se vale da autoridade Camões, e da agudeza como conceito que centra o ideal da poesia seiscentista, conforme reitera Carvalho: “Agudeza é, portanto, conceito que concentra os atributos da poesia chamada ‘barroca’ na medida em que, partindo de analogias e semelhanças, precisa a ação poética operada pela metáfora em época determinada da cultura ibérica.” (Idem. p. 32).

A agudeza, portanto, ao lado da imitação, integra o conjunto de conceitos necessários para uma compreensão contextualizada das práticas letradas do século XVII. Qualquer interpretação que exclua esses dados, corre o sério risco de repetir as anacronias propagadas desde a crítica romântica, que interpreta essa poesia como estética dos contrastes, excessivamente adornada, hermética e outras análises desprovidas de interpretação histórica.

3 O agudo engenho de Violante do Céu

Soror Violante do Céu nasceu em Lisboa a 30 de maio de 1601. Segundo nos dá notícia Diogo Barbosa Machado, na Bibliotheca Lusitana (1752, Tomo III, p. 792), ela:

Nunca contaminou a sua ideia com assumpto, que não fosse decente ao estado que professava elegendo os sagrados, e heroicos, onde o seu agudo engenho sempre sahio victorioso em diversos Certames, considerandolhe a primazia os mais celebres Corifeos de Arte Poetica, ou fosse pela elegancia das vozes, ou pela ternura dos affectos de que se ornavão as suas metreficações.

Mesmo sendo tão reconhecida por seus contemporâneos a história da literatura eclipsou seu brilho, num movimento injusto que abarcou a grande maioria, com o perdão do pleonasma, dos autores seiscentistas. Sobre ela, escreve Carvalho (2007, p. 199): “uma insondável variedade de metáforas do amor, de seus conceitos, desafetos e desvarios é glosada na poesia de agudeza seiscentista, sendo Violante do Céu a autora de versos portugueses que se pode eleger como excelsa representante dessa poderosa vertente temática”.

Os poemas que ora analisamos encontram-se todos na antologia, já referida, Fênix Renascida, que apresenta poemas escritos tanto em português quanto em espanhol, sendo composta pelas obras poéticas dos melhores engenhos portugueses, de acordo com o seu subtítulo. Podendo ser encontrados nos tomos I e II, os poemas se organizam em 26 sonetos, 12 romances, 5 canções, 7 composições organizadas em décimas e 1 composição organizada em tercetos. Todos líricos, com temas que passam pela moralização, como um soneto dedicado à célebre metáfora da Rosa; vários encomiásticos, dedicados a personalidades portuguesas, entre eles um romance dirigido a Antônio Vieira; alguns em louvor de livros, obras literárias e históricas, o que hoje chamaríamos de poesia metalinguística; até seus famosos sonetos constituídos de impropriedades pelos quais ela ficou celebrizada. Diante da variedade de temas que engloba o gênero lírico, assim se posicionou Carvalho (2007, p. 175):

A lírica no século XVII significa, de antemão, poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões; do ponto de vista formal, trata-se de verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte.

Dito isso, podemos incluir em nossa análise a poesia de moralização, que se não foi a temática mais desenvolvida pela autora, não deixa de ser importante para as artes do século XXVII. Transcrevemos a seguir o soneto

A' Rosa

SONETO

Pompa de abril, lisonja dos sentidos,
Desempenho do prado, linda rosa,
Que para seres flor a mais formosa
Cores achaste em rubis perdidos.

Papéis em flores erão divididos,
Essas flores, que Venus amorosa
Com sangue rubricou, bem desejosa
De ver em ti seus fogos acendidos.

Oh das flores beleza peregrina,
Não te confies nessa divindade,
Que muy cedo verás tua ruina:

A pouca, em que morres, tenra idade,
Invisível se faz, e não divina
Porque tomaste o sangue de deidade.

O soneto é representativo da tópica *vanitas*: Nestes poemas o desengano da vida humana e o caráter perecível da matéria devem ser lembrados para que a vida não seja marcada por vaidades, por enganos; para que o homem conduza sua vida pelas sendas da virtude, nunca se distanciando de Deus para que não pague com sua alma no juízo final.

Os argumentos que envolvem a tópica *vanitas* são aqueles nos quais há um conteúdo moralizante sob as metáforas, como a flor, para designar a brevidade da vida, a fugacidade da beleza e da juventude, conforme lemos no soneto de Violante. As referências à rosa são organizadas a partir das palavras e termos escolhidos para representá-la: ‘pompa de abril’, ‘linda rosa’, ‘a mais formosa’, ‘rubis perdidos’, flores rubricadas com o sangue de Vênus etc. Todas essas metáforas reunidas, formam o conjunto dos lugares comuns poéticos para o desenvolvimento da poesia com a temática *vanitas* e todas elas são representativas da vida humana em sua essência perecível e finita.

No presente poema, há a descrição da exuberância da flor, de seu viço jovial, sua ligação estreita com a deusa romana da beleza, Vênus. No entanto, no primeiro terceto, há o desengano: “não te confies nessa divindade / que muy cedo verás tua ruína”. Ou seja, beleza, viço, juventude não são eternos, e acabam rápido se o ser humano fia sua existência apenas nessas riquezas aparentes. É preciso ter os olhos naquilo que não se vê para ser virtuoso e ter uma existência plena. Essa é mais uma metáfora a serviço da doutrinação católica: aquilo que não pode ser visto, mas é a essência da vida humana é a alma cristã, comprometida em ser sempre melhor, à semelhança de Deus, mas nunca perfeita, exatamente por não ser Ele.

No âmbito da representação poética seiscentista, a moralização das coisas do mundo, dos bens terrenos e perecíveis tem raízes estoicas e cristãs. O conjunto das imagens metafóricas caracterizadoras da tópica *vanitas* vale-se de eventos observados na natureza para

compor a analogia destes com a vida humana. O principal aspecto a ser observado nessas metáforas é o percurso natural do qual todo ser vivo participa: vida e morte. Tal aspecto é importante na medida em que trata a moralização em seu fim aparentemente último: a morte. A metáfora da rosa, por exemplo, tem uma tradição bíblica fundada no *Livro de Jó*. Neste contexto, a metáfora floral sinaliza o que há de mais frágil no homem: a matéria da qual foi feito, condenada desde o nascimento à perecibilidade.

A relação entre vaidade e morte, delineada já nos textos filosóficos e religiosos, como verificamos, permanece forte nos textos poéticos. Tal relação pode ser justificada pela necessidade do desengano, exigida pelos escritos que emulam essa tópica. Em outras palavras, os textos que mostram a fugacidade da vida e dos bens materiais que a compõem apresentam a morte com a finalidade de evidenciar o verdadeiro fim dos prazeres proporcionados por esses bens, ao tempo em que projeta as consequências de uma vida no mundo, pautada em vaidades, para a vida eterna. Assim, a matéria poética da morte configura-se como contraponto à vaidade, projetando a consciência humana para além da falsidade produzida pelas aparências. Através da exposição dos enganos da vida e sua inevitável consequência, desenganam-se as vaidades.

Neste contexto, a representação imagética dos poemas *vanitas* conta com metáforas como a já citada flor ou rosa, fumaça, velas, vento, embarcação etc., todas metáforas da vida humana, que remetem o leitor ao presente e ao futuro da existência. O primeiro caracterizado pela ilusão de perpetuidade, o segundo pelos efeitos do tempo e suas consequências devastadoras, vitimando igualmente a matéria e suas ilusões.

Embora pareça que os textos moralizantes conduzem o raciocínio do leitor à crença de que todas as coisas do mundo e todos os desejos humanos são vãos, tem-se implícita outra configuração de pensamentos. Os valores terrenos não são dotados de maldade em sua essência. A tendência para o bem ou para o mal depende do propósito final da ação humana. Ou seja, a finalidade da ação humana dota essa mesma ação de características virtuosas ou viciosas.

Ao final do soneto, o eu poético deixa claro que a decisão de perder-se no engano do ilusório é do homem, do ser vaidoso, reforçando a tese de que não é exatamente contra a beleza, o viço e a juventude que ele deve se posicionar, mas sim à sedução promovida por essas qualidades.

4 Considerações Finais

Dar notícia poética de Violante do Céu e de outros nomes da poesia ibérica desenvolvida no século XVII é lançar luz sobre uma poética tão magistral quanto esquecida. Com suas nuances poéticas, retóricas, teológicas, filosóficas e por vezes políticas, inclusive, a produção letrada do período em questão não é algo fácil de ser compreendida, principalmente por conta da crítica romântica anacrônica a qual fomos expostos e ensinados desde sempre. Ao despir-nos dos preconceitos oriundos dessa falta compreensão do período dito 'barroco' conseguiremos chegar perto, aos poucos, da mentalidade contrarreformada desses nomes que exercitaram essa poesia pujante a qual fomos acostumados a não lembrar. A proposta do presente artigo, portanto, foi dar à Fênix o que é de Fênix: Renascimento.



Referências

A Fenix Renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portuguezes: dedicadas ao Excelentíssimo Senhor D. Francisco de Portugal, Márquez de Valença, Conde de Vimioso, etc. / publica-o Mathias Pereira da Sylva. – Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1746. Edição facsimilada.

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e Pintura, ou, Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Adma Muhana; tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo. Editora Cultrix, 2005.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica*. Na qual se comprehende a noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que compuzerão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente. Tomo III. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues. 1752. pp. 792.



VELAR E SILENCIAR: A MULHER NO CONTO MARIDO, DE LÍDIA JORGE

Sibely da Silva SOUZA (UFAM)¹

RESUMO

O poder patriarcal é uma construção revestida de forte significação social que determina e delimita a função da mulher na sociedade. Peter Stearns comenta sobre como a fragilidade e a inferioridade das mulheres eram enfatizadas por esses sistemas, em que elas estariam restritas a atividades domésticas e ao espaço privado, portanto, sem valor social. As divisões eram estabelecidas com o objetivo de determinar e definir as atribuições para cada sexo/gênero. Desse modo, os sistemas de gênero ainda podem ser visualizados na contemporaneidade, o que permite pensar o exercício da dominação masculina que acontece com a porteira Lúcia, personagem do conto *Marido*, da autora portuguesa Lídia Jorge. Para o desenvolvimento deste estudo foi realizada a análise da condição silenciada dessa figura feminina por meio do aporte teórico de autores como: Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Peter Stearns e Eni Orlandi. Assim, o objetivo é mostrar como acontece a atuação dos mecanismos de controle e simbólicos na narrativa, e como eles são utilizados para o silenciamento dessa mulher. Por tudo isso, vale ressaltar que a dominação masculina atua diretamente sobre os corpos e está vinculada ao poder patriarcal que se faz presente na atualidade e ainda é exercido sobre as mulheres como se fizesse parte de uma “ordem natural” concedida ao homem e também à sociedade.

Palavras-chave: Sistemas de gênero. Mulher. Personagem. Silêncio. Opressão.

ABSTRACT

Patriarchal power is a construction covered by strong social meaning that determines and limit the function of women in the society. Peter Stearns comments how fragility and inferiority of women were emphasized by those systems in which they were restricted to houseworking and private space, with no social value. The divisions were established with the objective to determine and define the attributions for each sex/gender. In this way, the systems of gender can still be visualized nowadays what allows the reflection of masculine domination that happens with the keeper Lúcia, character of the tale *Marido*, by the Portuguese author Lídia Jorge. For the development of this research was produced the analysis of the silenced condition of the feminine figure through theory support: Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Peter Stearns and Eni Orlandi. So, the objective is to show how happens the actuation of the controlling mechanisms and symbolisms on the narrative and how they are used to promote the woman silence. By all of this, it's important to mention that masculine domination acts directly in the corpses and it's linked to patriarch power alive in the society that is still presented over the women like part of the "natural order" given to men and also to society.

Keywords: gender systems. Women. Character. Silence. Oppression

Velar: pedido de proteção

Este estudo está voltado para a análise da personagem Lúcia, porteira do conto intitulado *Marido*, da autora portuguesa Lídia Jorge. A proposta se concentra em verificar a condição de opressão em que essa personagem vive, assim como a sua situação de vulnerabilidade na narrativa. Lúcia é a personagem principal do conto *Marido*, de Lídia Jorge, ela representa uma mulher fragilizada e inferiorizada pelo marido, um homem que

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas. Desenvolvendo dissertação de mestrado intitulada: *Periferias narrativas: vozes em trânsito*. E-mail: sibelyss@hotmail.com

trabalha em uma oficina mecânica e que sempre chega bêbado em casa após as dez horas da noite. Essa personagem vive à espera do marido, rezando pela proteção dele e para que ele volte cedo para casa. A condição de Lúcia no conto é de submissão, medo, resignação e opressão, algo que acontece por meio do marido e também da sociedade.

O conto *Marido* é estruturado a partir da oração *Salve Regina*², algo que indica a presença da religião católica como uma instituição detentora de poder durante toda a narrativa e que atua no texto como um mecanismo de controle que condiciona os movimentos da personagem Lúcia.

Salve, Regina, mater misericordie, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela até ele vir” (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 17).

A narração é entrecortada, por vezes vemos um narrador em primeira pessoa e em seguida uma terceira pessoa adentra o texto, algo que em muitos momentos do conto pode gerar uma incerteza sobre quem está narrando a história. Nesse sentido, observamos no conto o estilo indireto livre em que “vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor” (WOOD, 2012, p. 23). Por vezes é possível verificar que a oração em latim decorado parece ser repetida pela personagem Lúcia, mas em outros momentos vemos que existe o olhar de uma terceira pessoa que de maneira onisciente sabe de todas as situações que acontecem no percurso narrativo.

Por meio dessa narração onisciente é possível observar a condição limitada e submissa da personagem Lúcia no espaço privado da casa em que vive com o marido e que resvala no espaço público representado pelo prédio no qual trabalha como porteira. O espaço público no conto se configura para a personagem Lúcia como limitado para ela enquanto mulher subalterna. Por outro lado, podemos pensar que a condição social de Lúcia como uma mulher que atua como porteira em um prédio pode soar no conto como uma ironia, pois a mulher neste contexto exerce uma função entendida como masculina. Nesse sentido, é possível verificar por meio da personagem Lúcia uma marca de desconstrução dos modelos rígidos estabelecidos socialmente, ou seja, mesmo que essa mulher seja submissa ao marido, ela está presente em um espaço público destinado aos homens.

Peter Stearns nos fala que “os sistemas patriarcais enfatizavam a fragilidade das mulheres e sua inferioridade. Insistiam nos deveres domésticos e algumas vezes restringiam os direitos das mulheres a aparecerem em público” (STEARNS, 2007, p. 33). Nesse caso, o poder patriarcal aparece no conto como uma construção social bastante significativa que funciona como determinante na sociedade, principalmente quando a sua atuação delimita, condiciona e limita a ação da mulher.

² Oração católica em latim traduzida para a língua portuguesa com o título Salve Rainha.

Os mecanismos de poder funcionam para a interdição da personagem Lúcia naquele contexto social, embora ela exerça a função de porteira do prédio, as suas atuações no espaço público ainda são restritas e o seu papel social é limitado ao espaço privado da casa por imposição do marido. A personagem Lúcia pode ser vista no conto como alguém que não têm outra função a não ser a de esposa e porteira do prédio, o que a marca como uma mulher subjugada, silenciada e submissa ao marido e também a sociedade. Para Michel Foucault (1999, p. 163), “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhes impõem limitações, proibições ou obrigações”.

Para a personagem Lúcia não há solução fora desse processo de dominação masculina e social, em que homem e sociedade limitam a atuação dessa mulher que mesmo sendo independente ao ter um emprego está condicionada a se submeter ao marido por estar atrelada aos valores e imposições sociais do sistema patriarcal vigente.

O pedido de proteção para o marido está sempre nas orações decoradas pela porteira, as súplicas de Lúcia são contínuas, assim como a espera dela por uma mudança dele em relação a ela, o que nos permite pensar em uma possibilidade de atitude da personagem em relação a sua submissão à ele, ou seja, em um reconhecimento de si perante a condição silenciada em que vive.

Protege o marido da porteira até às sete. Porque ele trabalha na oficina até às cinco, ainda que a oficina só feche às sete, às vezes às dez, por vezes nem feche, e muitos fiquem a trabalhar pelo fim da tarde e pela noite adentro. O marido da porteira sempre larga às cinco. Aos quatro para às cinco, ele arruma o guardanapo e a marmita dentro da pasta e sai, mas só chega às sete (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 17-18).

No trecho acima, observamos que a autora utiliza um recurso de linguagem que aparece no conto por meio das orações que se repetem durante a narrativa, assim como as repetições de palavras, de horas e também dos movimentos das personagens. Esse recurso constrói uma espécie de compasso em que as ações são lentas e os movimentos são marcados, e determinam a atuação da personagem Lúcia no conto: “Protege desde hoje, desde sempre, desde as duas, desde as dez da noite, desde as cinco, protege baixo, protege alto, protege depois, protege ora, dentro de dois minutos, daqui a duas horas, protege à tarde [...] (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 17)”.

Desse modo, vemos que a repetição das palavras “protege” e “desde”, em que verbo e preposição parecem definir a espera de Lúcia pelo marido, marcam o momento do dia em que a angústia e a súplica da personagem se inicia.

O suplício da personagem Lúcia é construído no texto de um modo sutil em que o pedido de proteção que deveria ser destinado ao marido passa a ser visto como uma válvula de escape para ela, ou seja, o sentido da oração tem o seu valor modificado, uma vez que a intenção observada no conto é a de que Lúcia se liberte do marido:

Claro que ele precisa de proteção, antes, depois e durante, porque sempre está em perigo numa oficina-auto. Imenso perigo porque tem de se deitar sob carros inteiros e peças resvaladiças, o corpo completo no chão, a

cabeça sob os motores, os olhos sob as alavancas mais perigosas (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 18).

Desse modo, o pedido de proteção atua de forma positiva para Lúcia, uma vez que ela precisa ser protegida dele, para que ele não lhe faça nenhum mal e não para que ele seja protegido dos perigos aos quais está exposto na oficina mecânica em que trabalha. Nesse sentido, vemos o medo que a personagem tem de que o marido chegue em casa, e esse medo é marcado pelas horas, pelas orações que ela faz, orações que aparentemente seriam para proteger o marido, mas que ironicamente são construídas na narrativa para que Lúcia seja protegida das agressões dele.

Michel Foucault (1988, p. 81), fala sobre “*um ciclo de interdição*: não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças”, isto é, a personagem Lúcia aparece nesse ciclo apresentado por Foucault em que ela deveria sempre renunciar a si mesma, e ao não fazer isso seria penalizada de alguma forma pelo marido e pela sociedade, ou seja, a sua existência deveria ser mantida mediante a sua total anulação.

A interdição da personagem Lúcia acontece de maneira simbólica, uma vez que ela e o marido não têm contato físico durante grande parte do conto, mas o modo como essa interdição é construída pode ser visto como violento e Lúcia é interdita psicologicamente no decorrer da narrativa: “O marido anda junto do pombal, passa hirto, com as mãos tensas, apalpando o que não vê, não a vê nem lhe toca, passa e vai” (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 19). Nesse sentido, verificamos que mesmo sem nenhum contato físico entre os dois, ainda assim a personagem Lúcia está inserida no processo de interdição mencionado por Foucault, pois vemos um efeito simbólico de opressão em funcionamento nessa personagem feminina.

No corpus escolhido encontramos uma visão social que tolhe, interdita e diminui a mulher e também o homem, o que pode ser observado por meio do pensamento de Foucault (2005, p. 21) que vai além e nos diz que o poder “é o que reprime a natureza, os instintos, uma classe, indivíduo”. Uma tentativa para tentar compreender o que limita o espaço social da mulher e outros espaços é importante, mas a questão é bem maior do que podemos supor e está socialmente fundada na cultura centralizadora que rege desde sempre a sociedade.

Silenciar: tempo e espera

A marcação do tempo também determina a vida de Lúcia: “Protege o marido da porteira até as sete” (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 17). O tempo marcado durante a narrativa simboliza a ansiedade de Lúcia ao esperar que o marido volte para a casa e também funciona como opressor, como determinante do seu dia, da sua espera, da sua angústia ao ver as horas passarem e não ouvir o marido chegar e

depois subir, abrir a porta do elevador com dificuldade, sair de lá lentamente com o pé rígido, e depois a chave cair junto a porta, sente levá-la do chão [...] Tropeça no sofá da saleta e chama – Lúcia! Ó

████████████████████

Lúcia! E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo [...] (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 19).

Quando o chamamento do marido atravessa as paredes do prédio, vemos outra forma de opressão a qual a personagem é submetida, assim como o momento em que o marido faz barulho ao chegar em casa e Lúcia tem medo de que ele incomode os inquilinos, pois ao ser uma subalterna no prédio deve viver a sua vida em silêncio.

Há na narrativa a presença de um silenciamento que acontece por meio do outro social. Para Eni Orlandi (1995, p. 30), esse termo pode ser visto quando alguém é silenciado por uma outra pessoa, um exemplo disso acontece quando a personagem Lúcia tem vontade de rezar e de cantar em voz alta:

É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina, [...] Mas não canta alto [...] Pelo contrário, ela canta baixo, às vezes só move os lábios à janela para não atrair a ira dos inquilinos (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 19-20).

Por meio do excerto acima, vemos que a personagem Lúcia se sacrifica e silencia para não incomodar os inquilinos. Desse modo, observamos em Lúcia uma forma de silêncio que se constitui como social em que a mulher da narrativa vive em função da vontade dos outros, do marido, da sociedade.

O tempo e a espera de Lúcia pelo marido são também determinantes para o seu dia e funcionam como opressores, assim como a sua espera para que ele abandone o vício do álcool e volte cedo para casa. A personagem espera que o marido lhe dê atenção sem gritos e sem violência de qualquer ordem e também não quer que ninguém no prédio ouça e se incomode com a sua condição, pois ela “já está escondida, atrás das gaiolas, e protegida pela mão invisível da Regina. Com o coração a bater [...]” (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 19).

Para cada minuto que passa, Lúcia vai sendo oprimida, comprimida, vai diminuindo em seu medo, sufocada em sua ansiedade e a angústia toma conta da porteira:

Salvem-na deste mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura enquanto se esconde [...] abafa o som do coração da porteira, apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 19).

O desenrolar das ações no conto são marcados por esse tempo psicológico e cronológico determinado que oprimem a personagem quando o marido está fora de casa, mas também no momento em que ele chega em casa e também pelos momentos em que ele fica no trabalho, além de ser oprimida pelos inquilinos, como já mencionado acima. A duração da espera e angústia de Lúcia se estende até o horário em que o marido chega em casa e se repete todos os dias, assim como as orações e as palavras.

Para Pierre Bourdieu (2012, p. 18): “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção”, e nesse sentido, as ordens naturais aparecem divididas, o lugar do homem é um e o da mulher é outro, seja em casa, no trabalho, na escola e na

vida social. De um modo geral, verificamos que a figura social da mulher está vinculada a uma fragilidade que de certa forma é imposta a ela desde o ventre materno e é nessa perspectiva que a figura da mulher geralmente aparece apagada do mundo social e a força masculina atua como agente propulsora dessa imposição simbólica e também efetiva do sujeito dominante.

Desse modo, observamos por meio da análise do conto *Marido*, de Lídia Jorge, que a dominação masculina se estabelece por meio de divisões sociais de gênero que determinam e definem as atribuições pertencentes e “naturalizadas” para cada sexo/gênero. A mulher passa a ser entendida como sexo frágil com pouca ou nenhuma atuação social e que em muitos casos, como o de Lúcia, elas são de certa forma manipuladas pelo sistema opressor de maneira tão eficaz que passam a não se reconhecer fora do contexto opressor e não enxergam possibilidades em outro mundo que não seja aquele ao qual pertence.

Que ideia triste aquela da assistente social dizer que uma mulher é um ser completo [...] E quem atarraxava as lâmpadas do teto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando saíam a comer caracóis à beiramar? [...] Quem? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do sacramento. Além disso, o seu homem tinha um bom caráter (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 22).

Em *Marido*, vemos essa força do papel masculino quando Lúcia passa a ser questionada por alguns moradores do prédio que querem ajudá-la a sair da condição em que se encontra. Nesse momento da narrativa, a personagem tem uma reação e passa a questionar as motivações que levaram os inquilinos a se preocuparem com a sua vida, pessoas que de certa forma enxergam em seu relacionamento o que ela se recusa a entender:

Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu a doçura porque um homem é um homem [...] Isto é, um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 21).

No excerto acima, vemos uma relação em que a dominação masculina prevalece, que é aceita e mantida por Lúcia, a personagem reage as críticas das pessoas ao seu relacionamento ao perder a doçura. Percebemos nesse momento do conto a aceitação, a alienação e a inação da porteira que contribuem para a manutenção da ordem patriarcal estabelecida e essa é uma crítica que pode se desdobrar por meio desse conto em outras questões, como políticas e sociais que marcaram a história de Portugal e também podem ser suscitadas a partir de outras leituras.

Vemos a manutenção da religiosidade de Lúcia por meio da repetição da oração que não se modifica, que se encontra em uma espécie de continuidade entendida aqui como a manutenção de um sistema que permanece em sua solidez.

Desse modo, a personagem Lúcia aparece na narrativa rodeada por um contexto opressor em que o marido e a sociedade a silenciam, bem como a instituição religiosa e os modelos tradicionais estabelecidos, nesse caso, temos três instituições de poder atuantes no conto: Família, Religião e Sociedade. Vemos a presença das três instituições marcadas também por meio do matrimônio que está inscrito socialmente como uma necessidade vital para a mulher e como um acordo que é feito pela vida inteira, e que no conto impedem a personagem Lúcia de sair daquele tipo de relação.

O silenciamento da personagem só pode ser transformado por meio de uma quebra ou de alguma atitude efetiva da personagem. No momento em que Lúcia sente que algo pode mudar há uma espécie de epifania na narrativa, pois a atitude de modificar o cotidiano e aparecer na frente do marido mostram o enfrentamento da personagem perante aquela situação.

Há uma quebra na estrutura narrativa quando a personagem Lúcia resolve sair da inação e passa a ver uma possibilidade de modificação em sua vida, a espera acaba e ela muda a rotina de todos os dias ao se colocar na frente do marido, vemos nesse momento do conto uma espécie de entrega para um ato já anunciado: a morte da personagem.

O final da narrativa é delineado por uma morte anunciada no início do conto: “bem como agora e na hora de nossa morte, ámem” (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 17), nesse momento, o marido se assusta ao ver a mulher em sua frente e pega o isqueiro em movimentos silenciosos:

Mesmo a chave que cai não faz barulho, como numa cena longínqua, aproximada, a que se tirou todo o som. Como acende o isqueiro, como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso [...] Nem ela produzirá uma única palavra. Será muda durante a noite, ela, e as paredes dela também serão mudas [...] (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 25).

De maneira sutil, em forma de oração a narrativa é conduzida para o silêncio total de Lúcia, para o seu apagamento e morte anunciada. O marido atea fogo na porteira com a mesma vela que ela acendia para pedir preteção:

Ela vira-se, sai da cama, esfrega-se na parede, o fogo primeiro não alastra, depois de repente alastra, cola, passa ao cabelo, ela remove-se no chão, no carpete da sala, junto da porta, ainda abre a porta [...] Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc exilium, ostende” (JORGE apud BRIDI, 2014, p. 26).

Vemos no trecho final que o martírio da personagem Lúcia acaba e que o apagamento social da vida se concretizou em sua morte de forma silenciosa, ao não ter tido a chance de ser socorrida, ao não lhe restar ao menos a pele e os cabelos. A porteira Lúcia foi apagada de forma lenta, silenciosa e sofrida, conforme a sutileza utilizada para narrar essa cena.

Considerações finais

A personagem analisada no conto *Marido* é marcada por sua aceitação e resignação diante da condição submissa em que vive. Lúcia também desculpa as atitudes do marido e parece querer permanecer naquela situação a vida inteira, em uma mesma rotina de espera por mudanças por parte do marido que não acontecem no decorrer da narrativa.

Há no conto a submissão da mulher em relação ao homem, vemos uma construção de valores patriarcais que nesse contexto são entendidos como se fizessem parte de uma normalidade. Quando a personagem Lúcia começa a ser questionada pelos vizinhos, ela não permite a interrupção daquela sociedade, ou seja, os valores tradicionais também podem ser vistos na personagem.

Lúcia é uma personagem silenciada, resignada, que vela pela proteção do marido, silencia em muitos momentos por medo dele e também da sociedade, vela pela rotina do prédio e para que nada atrapalhe aquela estrutura fixa.

Observamos que a violência contra a personagem Lúcia ultrapassou o nível simbólico e foi efetivada por meio do ato violento praticado no final do conto pelo marido que desde o início da narrativa dava sinais de que era violento, e que em algum momento conseguiria agir contra a mulher. Essa ação violenta do marido de Lúcia mostra o desrespeito ao lugar social do outro, assim verificamos a denúncia que foi instaurada no conto para desvelar as relações de poder presentes na sociedade patriarcal.

A personagem Lúcia representa a mulher silenciada no espaço privado e público, a crítica construída na narrativa se desdobra para além do mundo ficcional e resvala na sociedade que ainda na contemporaneidade carrega resquícios estabelecidos por um sistema patriarcal rígido e fixo, um sistema em constante manutenção e de permanências.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 11ª ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2012.


BRIDI, Marlise Vaz. **Lídia Jorge: Antologia de contos**. Editora Leya. São Paulo, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhe. 5ª ed. Editora Vozes. Petrópolis – RJ, 1999.

_____, Michel. **História da Sexualidade 1: vontade de saber**. Tradução: Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Editora Graal. Rio de Janeiro, 1988.

_____, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. Martins Fontes. São Paulo: 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli Orlandi. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. 3.ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.



STEARNS, Peter. **História das Relações de Gênero**. 2ª ed. Editora Contexto. São Paulo, 2015.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução: Denise Bottmann. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



NÍSIA FLORESTA E A ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XIX

Luma Pinheiro DIAS¹ (UFPI)
Teresinha de Jesus Mesquita QUEIROZ² (UFPI)

RESUMO

A escrita feminina no século XIX significou verdadeira afronta aos padrões de diferenças sexuais. Assim, foi acompanhada de deslumbramento e assombro, alvo de críticas e suspeitas quanto à dignidade daquelas que escreviam. A educação constituía importante instrumento de diferenciação entre os sexos e garantia a manutenção da sujeição feminina e superioridade masculina. A escrita representou, também, espaço para contestação da inferioridade feminina. E foi com esse objetivo que Nísia Floresta Brasileira Augusta fez uso da escrita nos oitocentos: para reivindicar uma reforma na educação feminina e promover a valorização social da mulher. Pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885), nasceu no Rio Grande do Norte, viajou e morou em diferentes províncias do Império e também no exterior. Com mais de quinze títulos publicados no Brasil e Europa, a brasileira teve contato com diversos nomes do período, tal como Augusto Comte, com quem manteve uma amizade fraterna, marcada pela troca de correspondências entre 1856 e 1857. Este trabalho analisa a elaboração do projeto educacional de Nísia Floresta, partindo do estudo do contexto social e intelectual do século XIX para conhecer suas prescrições quanto à educação feminina e suas críticas aos hábitos e práticas da sociedade oitocentista. Para isso, faz-se uso de fontes bibliográficas, jornais do período e as obras da escritora brasileira.

Palavras-chave: Escrita feminina. Século XIX. Nísia Floresta. Educação feminina.

ABSTRACT

Female writing in the nineteenth century meant a true affront to patterns of sexual differences. Thus, it was accompanied by wonder and amazement, the object of criticism and suspicion as to the dignity of those who wrote. Education was an important instrument of differentiation between the sexes and guaranteed the maintenance of female subjection and male superiority. Writing also represented a space for contestation of female inferiority. And it was for this purpose that Nísia Floresta Brasileira Augusta made use of writing in the eighties: to claim a reform in women's education and to promote the social value of women. Pseudonym of Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885), was born in Rio Grande do Norte, traveled and lived in different provinces of the Empire and also abroad. With more than fifteen titles published in Brazil and Europe, the Brazilian had contact with several names of the period, such as Augusto Comte, with whom she maintained a fraternal friendship, marked by the exchange of correspondences between 1856 and 1857. This work analyzes the elaboration of the project Nísia Floresta, starting from the study of the social and intellectual context of the nineteenth century to know its prescriptions about female education and its criticism of the habits and practices of nineteenth century society. For this, one makes use of bibliographical sources, newspapers of the period and the works of the Brazilian writer.

Keywords: Female writing, XIX century, Nísia Floresta, Female education.

¹ Graduada em Licenciatura Plena em História. Mestranda em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí, com o projeto *Nísia Floresta e a educação feminina nos oitocentos*. Bolsista Capes. E-mail: luma_pd@hotmail.com.

² Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal do Piauí (1977), graduação em Bacharelado em Ciências Econômicas pela Universidade Federal do Piauí (1983), mestrado em História pela Universidade Federal do Paraná (1984) e doutorado em História pela Universidade de São Paulo (1992). Atualmente é professora associada nível I da Universidade Federal do Piauí. Tem experiência na área de História, com ênfase em Teoria e Metodologia da História, atuando principalmente nos seguintes temas: história, literatura, Piauí, historiografia e Teresina. E-mail: teresinhaqueiroz@bol.com.br.

Dionísia Gonçalves Pinto nasceu no dia 12 de outubro de 1810 no sítio Floresta em Papari, Rio Grande do Norte. Filha do advogado português Dionísio Gonçalves Pinto e da brasileira Antônia Clara Freire, Dionísia tinha ainda três irmãos: Clara, Joaquim, e outra irmã, filha do casamento anterior de sua mãe, do qual ficou viúva. Sua família era detentora de grande quantidade de terras, e foi perseguida durante as revoltas antilusitanas que se iniciaram em 1817 no Nordeste, que resultou em constantes fugas do local.

Casou-se aos treze anos com Manuel Alexandre Seabra de Melo, descrito como homem rude, de pouca instrução e possuidor de terras, mas poucos meses depois voltou a residir com os pais. Não se tem notícia de documentos que comprovem a anulação do seu primeiro casamento. Constância Lima Duarte ressalta as perseguições do primeiro marido, inconformado com o fim do casamento e também a fama de adúltera que carregou (DUARTE, 1995, p. 22). Norma Telles destaca que “por ter largado o marido, foi repudiada por toda sua família com exceção da mãe que, enquanto viveu, sempre lhe deu apoio” (TELLES, 2004, p. 405).

No ano seguinte, em 1824, Dionísia parte com a família para Pernambuco, onde residiram em Goiana, Olinda e Recife. Foi em Goiana que provavelmente Dionísia encontrou aquele que ela afirmou ser seu grande amor, o estudante de direito Manoel Augusto de Faria Rocha.

Em 1828, após retornos e partidas decorrentes dos constantes levantes antilusitanos Dionísio Gonçalves foi assassinado exercendo a profissão de advogado, ao defender interesses contrários aos dos poderosos dessa localidade. Norma Telles afirma que após o assassinato de seu pai, Dionísia assumiu o sustento da família, provavelmente como preceptora. (TELLES, 2004, p. 405)

A formação de Nísia Floresta é pouco conhecida. Aduato da Câmara sugere que os seus primeiros estudos tenham se dado em Goiana, tendo em vista a ausência de estabelecimentos de ensino em Papari. Sugere também que o pai, Dionísio Pinto, tenha encaminhado a filha nos estudos primários, pois era um homem culto.

Ainda em 1828, é certo que Dionísia tenha ido morar junto a Manoel Augusto, com quem formou uma família e a quem chamava carinhosamente de Augusto. Em 1830 nasceu a primeira filha do casal, Lívia Augusta de Faria Rocha, a sua principal companheira em viagens e tradutora de sua obra em diversos idiomas.

No ano de 1831 nasceu o segundo filho do casal, mas faleceu pouco depois. Este ano marca, também, a estreia de Dionísia no mundo das letras, ao participar com artigos que tratavam da condição feminina em diversas culturas em trinta números do jornal *Espelho das Brasileiras*, periódico do tipógrafo francês Adolphe Émile de Bois Garin, destinado às senhoras pernambucanas.

O ano de 1832 é marcante na história dessa personagem brasileira: é o ano da publicação de seu primeiro livro, *Direito das mulheres e injustiça dos homens* e, também, quando começou a utilizar o pseudônimo pelo qual ficou conhecida em seu país e no exterior, Nísia Floresta Brasileira Augusta. Quanto ao pseudônimo escolhido, Gilberto Freyre sugere que Nísia se refere ao diminutivo de Dionísia; Floresta é referência ao local em que viveu; Brasileira revela o forte traço de seu nacionalismo; e Augusta é em

homenagem ao seu segundo companheiro. Norma Telles tem outra interpretação a esse respeito: sugere que Nísia seja uma homenagem ao pai. (TELLES, 2004, p. 405)

Em *Direito das mulheres e injustiça dos homens* Nísia Floresta iniciou sua carreira enquanto escritora e defensora da transformação da condição social feminina, projeto que foi reforçado durante sua vida, com as devidas reformulações. O livro foi atribuído pela brasileira a uma tradução livre de *Vindication of the rights of woman* de autoria da inglesa Mary Wollstonecraft, com publicação em 1792. Ainda em 1832, Nísia Floresta passou a residir em Porto Alegre junto com sua mãe, irmãs, a filha e o companheiro Augusto.

Em janeiro do ano seguinte nasceu Augusto Américo de Faria Rocha, outro filho do casal e em agosto Manoel Augusto faleceu. Durante sua vida Nísia Floresta chorou a perda do seu companheiro, lamentando em letras a saudade da partida precoce.

Em 1837 Nísia Floresta mudou-se com os filhos e a mãe para o Rio de Janeiro, onde em 1838 fundou o Colégio Augusto, nome escolhido em provável homenagem ao seu companheiro. A instituição foi presidida diretamente por ela nos anos em que permaneceu no Brasil. Elogiada por uns e duramente criticada por outros, Nísia Floresta manteve o colégio em funcionamento durante 17 anos, o que pode significar que se tornou uma instituição bem conceituada na Corte.

Em 1842 é publicado pela Tipografia de J. E. S. Cabral, no Rio de Janeiro, *Conselhos à minha filha*, que foi escrito como presente de aniversário de 12 anos de Lívia, sendo o texto de Nísia Floresta mais reeditado. Foi editada novamente no Brasil em 1845, na Itália em 1858 e na França em 1859. Em seu conteúdo trazia recomendações para a filha, neste caso representando todas as jovens e mulheres, para que desenvolvesse virtudes e se afastasse dos possíveis desvios da vida. Adauto da Câmara ressalta que este mesmo texto foi escolhido pelo bispo de Mondovi para ser usado em escolas, na França. (CÂMARA, 1941, p. 116) Três anos depois foi publicada uma segunda edição acrescida de 40 pensamentos em versos, no Rio de Janeiro.

A escrita de caráter moralista e reformadora é a grande característica de Nísia Floresta. Através das palavras, a escritora busca formatar um modelo específico de mulher. Assim, ainda que os *Conselhos* fossem dirigidos para a sua filha, o objetivo era atingir mulheres de diferentes idades.

Em 1847 Nísia Floresta publica três obras. A primeira, *Daciz ou a jovem completa*, é desconhecida dos biógrafos. De acordo com Duarte foi oferecida às educandas do Colégio Augusto. (DUARTE, 1995, p.35)

A segunda obra foi *Fany ou o modelo das donzelas*, publicado pelo Colégio Augusto. O espaço da obra é Porto Alegre e o momento é a Revolução Farroupilha, ambos vivenciados pela autora na sua passagem pelo Rio Grande do Sul. A protagonista, Fany, é uma adolescente, primogênita numa família de nove filhos. Seu pai se envolve na guerra e sua mãe o acompanha, oferecendo-lhe apoio.

Fany, no entanto, se mantém passiva, reza pelos pais revolucionários e cuida dos irmãos e do lar. Quando a guerra tem fim, seu pai sai vitorioso, porém é assassinado pouco depois. Com uma atitude altruísta, Fany decide não casar, dedicando-se somente e integralmente para os irmãos e a mãe. Temos, portanto, um exemplo da escrita moralista de Nísia, que não escreve sem a clara intenção de atingir consciências, de forjar um caráter

feminino. Nísia apresenta outro *modelo* de mulher, capaz de sacrificar-se pelo bem da instituição familiar, mulher virtuosa, tranquila mesmo diante da guerra e da dor.

A terceira publicação foi *Discurso que às suas educandas dirigiu Nísia Floresta Brasileira Augusta*, publicada no Rio de Janeiro pela Tipografia Imparcial de Paula e Brito. O discurso foi proferido na conclusão do ano letivo e, apesar de curto, não abandona o caráter reformador da moral feminina, salientando as virtudes que as alunas deveriam desenvolver e praticar ainda que longe do colégio.

Em 1849 Nísia Floresta publicou *A lágrima de um Caeté* pela Tipografia de L. A. F. de Meneses, sob o pseudônimo Telesilla. Inserida no contexto romântico indianista, é um poema de 712 versos, que tratam da condição do índio brasileiro. A escritora aborda o índio vencido como herói e revela a injustiça dos brancos e sua truculência com os povos nativos. Mais uma vez, desafia os padrões conservadores, enfrentando a censura em alguns versos e até mesmo na publicação da obra. Adauto da Câmara mostra a esse respeito:

O gesto de Nísia, estampando seus versos candentes, em que glorifica os vencidos, e vitupera os agentes da legalidade, concitando ao assassinato do presidente Vieira Tosta, a quem chama de Nero, mostra bem como era corajosa a índole daquela mulher, capaz de ação política, indiferente às consequências que de sua atitude lhe pudessem advir. (CÂMARA, 1941, p. 122)

Em novembro de 1849 a escritora viaja para a Europa com os filhos, com a justificativa de melhorar a saúde de sua filha Lívia, que havia sofrido um acidente recentemente. Esta viagem, que teve inicialmente a intenção de ser breve, durou até 1852, quando finalmente retornam ao Brasil.

June E. Hahner destaca que “o Brasil de meados do século XIX que Nísia Floresta abandonou era uma nação atrasada em muitos aspectos, com uma sociedade altamente estratificada e uma economia dependente do sistema de trabalho escravo”. (HAHNER, 1981, p. 30) Neste período Nísia Floresta conheceu nomes importantes, manteve contato com intelectuais do cenário mundial, e presenciou, em 1851, as conferências do Curso de História Geral da Humanidade, ministradas por Auguste Comte. (DUARTE, 2002, p. 18)

Em 1850, ainda residindo fora do país, surge uma nova publicação de Nísia Floresta, *Dedicação de uma amiga*. Considerado pela comunidade historiográfica como o primeiro romance escrito por um norte-rio-grandense, foi publicado originalmente pela Tipografia Fluminense de Lopes & Cia em quatro volumes que não foram localizados pelos biógrafos da autora.

O cenário encontrado quando retornou estava em constante modificação. Hahner destaca o peso das transformações na segunda metade do século XIX na vida das mulheres de classe superior urbana, inclusive na vida de “mulheres menos excepcionais que Nísia Floresta”. Destaca:

Os avanços tecnológicos europeus eram exportados para o Brasil, assim como para muitos outros países. O advento da estrada de ferro, do barco a vapor, do telégrafo estimulou o rápido crescimento de muitos centros

urbanos, tanto em área física quanto em população. [...] Rio de Janeiro e, em seguida, São Paulo serviram como centros de exportação de café e se beneficiaram financeira e politicamente do desenvolvimento da economia cafeeira. Sede do poder nacional e de longe a maior cidade do Brasil, o Rio de Janeiro manteve-se como líder intelectual, cultural e econômico do país. (HAHNER, 1981, p. 31)

Um ano após o retorno para o Brasil, em 1853, Nísia Floresta publicou a obra que condensa o projeto educacional defendido em toda sua carreira; *Opúsculo humanitário*, no Rio de Janeiro, livro composto por 62 artigos, sendo 20 publicados no jornal *Diário do Rio de Janeiro* anonimamente no ano anterior.

O livro foi dedicado a Joaquim Pinto Brasil, irmão de Nísia Floresta. Neste livro a autora defende a educação feminina como elemento transformador da sociedade, regenerador dos valores morais e como instrumento do progresso da humanidade. A autora deixa evidente na escrita o crescimento intelectual proporcionado pela curta viagem empreendida para o continente europeu. Registra o acolhimento encontrado na França e a saudade que sentia do Brasil:

A França, essa fagueira região dos belos espíritos, onde todas as fisionomias sorriem ao estrangeiro e a afabilidade da mais acessível civilização o acolhe e o consola das saudades da pátria, esse viveiro moderno de grandes notabilidades, em todas as ciências e artes [...]. (FLORESTA, 1989, p. 29)

No livro, Nísia Floresta apresenta o lugar que as sociedades desde a antiguidade deram à educação de suas mulheres e relaciona este fator com o grau de desenvolvimento das respectivas sociedades, chegando até a situação atual de seu próprio país. Para ela: “É uma verdade incontestável que a educação da mulher muita influência teve sempre sobre a moralidade dos povos e que o lugar que ela ocupa entre eles é o barômetro que indica os progressos de sua civilização”. (FLORESTA, 1989, p. 12)

A autora reivindica instrução para as mulheres brasileiras, como podemos observar logo no primeiro parágrafo da obra: “Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado – emancipação da mulher –, nossa débil voz se levanta, na capital do império de Santa Cruz, clamando: educai as mulheres!”. (FLORESTA, 1989, p. 2) A autora trata ainda temas como a escravidão e os danos causados à colonização portuguesa, a atuação de educadores estrangeiros, o índio, assuntos que ela vincula à educação feminina.

Percebemos uma autora mais madura em comparação com *Direito das mulheres e injustiça dos homens*. A explicação parece lógica: Nísia viaja pela Europa, entra em contato com diversos intelectuais e correntes filosóficas, de pensamentos ditos modernos, recebendo forte influência da Filosofia Positiva de Augusto Comte.

Nas duas obras, *Direito das mulheres e injustiça dos homens* e *Opúsculo humanitário*, Nísia defende a soberania moral das mulheres. No entanto, é preciso ressaltar que a autora não propõe uma ruptura com o sistema em que estava inserida, mas sim uma ressignificação do feminino, a valorização social da figura da mulher.

A educação é apresentada em seu *Opúsculo* como instrumento através do qual a mulher se apropriaria da função a que fora destinada: de promover o progresso da humanidade. A partir da educação a mulher poderia desempenhar melhor os papéis que lhe cabiam: filha, mãe e esposa. Como filha devia obediência aos pais, tal como *Fany*; como mãe deveria servir de exemplo, despertar virtudes nos filhos e cuidar de sua educação de perto, evitando desvios de conduta; como esposa, seria sua função cuidar do lar, apoiar o marido, edificar sua família, despertar sentimentos virtuosos no seu companheiro.

O seu *Opúsculo* está repleto de discursos e filosofias da época, tais como o discurso higienista e o positivismo. A autora defende que as mães assumam a criação de seus filhos, que não os abandonem nas mãos de uma ama de leite, que amamentem nos primeiros meses os seus filhos. Outro discurso que Nísia assume é culpar a escravidão pelos vícios da sociedade brasileira, não o negro. A autora estava sempre participante das novidades intelectuais, no Brasil ou na Europa.

O jornal *O Liberal* publica a partir do dia 7 de julho de 1853 os artigos que compõe o *Opúsculo*, finalizando em 21 de maio de 1854. A justificativa para a publicação, dada na apresentação inicial feita pelo jornal, nos proporciona conhecer, também, parte da repercussão positiva das ideias defendidas por Nísia Floresta:

Lemos em poucos números do *Diário do Rio* alguns artigos sobre a educação do belo sexo: agradou-nos não só o seu estílo como os pensamentos que encerravam, e desejando reproduzi-los, não o fizemos por já terem sido estampados em outra folha. Deixam, porém, de aparecer em suas colunas, privados nos vemos da sua leitura, sentíamos sua falta; e quando nos não restava esperança alguma de continuar a apreciá-los, eis que se nos proporciona uma ocasião de possuímos os próprios originais desse opúsculo, o qual principiamos publicar hoje [...] um escrito útil e de merecimento, tanto mais por sair da pena de uma das nossas patricias, que por sua ilustração faz honra ao nosso país. (O LIBERAL, 1853, p. 2)

No dia 30 de abril 1855 Nísia Floresta publica no jornal *O Brasil Ilustrado* o poema Um improviso – na manhã do 1º corrente, ao distinto literato e grande poeta, Antonio Feliciano de Castilho. Uma homenagem em forma de poesia oferecida ao português que passava pelo país.

Outra publicação do mesmo ano é Páginas de uma vida obscura, crônica publicada entre março e junho e versa sobre a escravidão. Na primeira metade do século XIX a presença do negro no cotidiano carioca era uma constante. Quando se tornou capital do Império, a população branca do Rio de Janeiro aumentou consideravelmente e, conseqüentemente, o uso da mão de obra escrava também. Os jornais da época estão repletos de anúncios de venda ou empréstimo de escravos.

Nísia Floresta se posicionou contrária à escravidão, especialmente em seu *Opúsculo*, pois acreditava que era um dos fatores que contribuíam para atraso na educação das mulheres. Na crônica verificamos a oposição que a escritora oferece ao sistema escravista, apresentando o sofrimento do negro e a rebeldia enquanto consequência da crueldade dos senhores brancos.

Conta a história do escravo negro cristão chamado Domingos e o coloca como exemplo de virtude para todos os homens: “Homens de todas as classes, de todas as crenças que tendes coração, vinde conosco ajoelhar sobre a sepultura de um escravo para ouvir sua história! Vinde dela aprender virtudes que honram a humanidade”. (FLORESTA, 2009, p. 45)

O texto está integrado ao que parece ser o projeto de toda sua produção: reformar a consciência dos leitores, neste caso os senhores escravocratas. Juntamente com a história de Domingos, Nísia Floresta deu visibilidade ao sofrimento negro, certamente buscando empatia dos leitores. Na crônica, ela questiona a crença cristã dos senhores, e inverte a lógica da repressão contra os negros: primeiro há a ação agressiva por parte dos senhores e a rebeldia dos escravos nada mais seria do que a reação.

Em julho de 1855 é publicada outra crônica, Passeio ao Aqueduto da Carioca. A escritora é a acompanhante do estrangeiro que por ali passa, uma acompanhante crítica, pois evidencia a beleza e o atraso do espaço observado, resultante da colonização portuguesa, além da presença do sofrimento do escravo, integrada à paisagem.

Nísia Floresta destaca as belezas do lugar e suas deficiências, permitindo ao leitor conhecer o espaço físico desenhado pelas suas palavras. Salienta a ausência de monumentos, o interesse da população pelos espetáculos de cantoras e bailes, tão comuns naquela época, o desinteresse do poder público em investir em obras higienistas, que não fazia esforços para “expurgar as nossas ruas dos tigres que as infestam”, referindo-se aos escravos que durante a noite carregavam tonéis das excreções das residências para o mar, em frente ao Largo do Paço.

Em 25 de agosto de 1855 a mãe da escritora faleceu no Rio de Janeiro. Em março de 1856, Nísia Floresta publicou no jornal *O Brasil Ilustrado* O Pranto filial, onde lamenta a recente partida de sua mãe, no mês que outrora já havia sido marcado pela partida do pai e do esposo, como assim ela se refere a Augusto. Na crônica, a escritora fornece informações importantes sobre o pai, quando fala dos motivos de seu assassinato:

Haviam decorrido vinte e sete anos depois que a mão de um vil assassino assalariado pelo atroz despotismo de um Cavalcante caiu sobre a cabeça de um advogado reto e enérgico, cuja pena fizera triunfar a causa da inocência oprimida!... (FLORESTA, 2009, p. 87)

A escritora prestou, ainda, serviços como enfermeira: consta no *Jornal do Comércio* de sete de outubro de 1855 que Nísia Floresta juntou-se ao grupo que compunha a enfermaria de Nossa Senhora da Conceição, que “se apresentou espontaneamente nesta enfermaria, e se propôs a velar junto aos leitos dos nossos pobres enfermos”. (CARVALHO, 1855)

Em 1856 Nísia Floresta retorna para Europa com a filha. Neste ano inicia a troca de cartas com Augusto Comte e uma relação fraterna entre ambos pode ser verificada através delas. A preservação das cartas ficou a cargo de positivistas brasileiros e franceses. A troca de correspondências durou até o falecimento do filósofo em 1857.

Ainda em 1857, Nísia Floresta publica mais um livro, desta vez em Paris, *Itinéraire d' un voyage en Allemagne*. Em formato de cartas para o filho e os irmãos, a autora relata sua

experiência da viagem que durou cinco semanas, passando por Bruxelas, Frankfurt, Stuttgart, Estrasburgo, dentre outras cidades. A autora registra os pormenores da viagem, como o café da manhã ou o cansaço durante o dia, e também a saudade dos parentes e de seu país de origem, resgatando eventos históricos dos lugares por onde passava, interessada em buscar ensinamentos de onde visitava.

No ano de 1859, Nísia Floresta publicou em Florença *Scintille d' un' anima brasiliana*, reunindo cinco ensaios; *Il Brasile; L' abisso sotto i fiori della civiltà; La donna; Viaggio magnético; Una passeggiata al giardino di Lussemburgo*. Os ensaios foram traduzidos para outros idiomas por Lívia.

E mais uma vez Nísia Floresta demonstra características que permearam toda a sua produção intelectual. Em *O Brasil*, texto que não foi, curiosamente, traduzido no Brasil, aborda as belezas de sua pátria, descrevendo a natureza, as lutas liberais que aqui ocorreram e critica a colonização portuguesa. Em *A mulher*, critica fortemente a prática até então comum na França de as mães delegarem a criação de seus filhos à amas de leite. A autora traça o que na sua concepção seria o verdadeiro papel de filha, de mãe e de esposa, mantendo o tom de conselhos e moralista que encontramos em outros textos seus.

Em 1864 a autora publicou o primeiro volume de *Trois ans en Italie, suivis d' un voyage en Grèce*. Neste livro a autora tece novamente críticas à escravidão, denuncia o preconceito racial e reforça a ideia de que os negros eram inferiores devido ao sistema de escravidão ao qual estavam submetidos e não por sua natureza própria. A autora se mostrou novamente participante de debates políticos de sua época, não somente no Brasil como na Europa, onde esta obra foi difundida. (DUARTE, 1995, p. 162-163)

No artigo “As viagens e o discurso autobiográfico de Nísia Floresta”, Constância Lima Duarte ressalta que a escritora oscila entre escrever detalhes de sua viagem como um diário e escrever cartas para os parentes dos quais sentia saudades. A autora não deixa de colocar suas impressões e sentimentos em sua narrativa, pondo em relevo o caráter subjetivo da obra.

A última obra de Nísia Floresta publicada em vida foi *Fragments d'un ouvrage inédit: Notes biographiques*, em 1878, em Paris. O livro consiste em uma coletânea de memórias da autora, a maior parte relativa a seu irmão, Joaquim Pinto, falecido em 1875. É uma biografia, onde a autora depositou suas perdas, permitindo aos biógrafos conhecer um pouco mais da alma dessa escritora. A tradução brasileira veio em 2001, feita por Nathalie Bernardo da Câmara.

Em 1885 Nísia Floresta faleceu em Rouen, na França. Adauto da Câmara afirma que nesta época a figura da escritora já andava meio esquecida. Ainda assim, é possível encontrar notas sobre sua morte em jornais do período, tal como o *Mercantil*, *Diário Português* e *Gazeta da Tarde*. Este último trazia junto à notícia:

Autora de não pequeno número de trabalhos literários aqui publicados em diversas revistas como romances e poesias, D. Nísia Floresta retirou-se para a Europa já mais de 30 anos e aí escreveu, entre outras obras, ‘Trois ans em Italien’ e ‘Voyage em Allemagne’.

Em França como no Rio de Janeiro a emérita escritora gozou, pelo seu talento, da consideração de todos, e não poucas vezes frequentou os

grandes salões das maiores celebridades do velho mundo nas letras, ciências e artes. Com Victor Hugo e Lamartine conversou sobre a poesia; com Augusto Comte estudou o positivismo.

Possuidora de um talento admirável sem que, talvez por sua longa ausência, enchesse a sua pátria com o ruído de seu nome, Nísia Floresta, já avançada em anos, expirou em Rouen, nos braços de uma sua filha.

Do seu espólio literário restam ainda muitos trabalhos inéditos, que seus filhos pretendem dar à publicidade. (GAZETA DA TARDE, 1885)

Ainda que o autor do artigo tivesse a intenção de valorizar sua vida e produção, oferece informações importantes. Aparentemente, mesmo vivendo tantos anos longe do seu país, Nísia Floresta permaneceu sendo reconhecida pelas publicações feitas no Brasil e também no exterior, evidenciando a existência de constante diálogo da brasileira com sua pátria, apesar do artigo lamentar “a longa ausência” da escritora.

A notícia de sua participação em salões europeus contribui para entendermos as relações intelectuais que Nísia Floresta estabeleceu na Europa, onde esteve presente em cenários importantes para a produção de conhecimento científico e artístico, além do contato estabelecido com figuras notáveis da época, como os mencionados acima. A respeito dos salões europeus, Claude Dulong ressalta que foram cruciais para o fortalecimento e divulgação das produções femininas, permitindo que as palavras ditas pudessem se transformar em palavra escrita. (DULONG, 1991, p. 484)

A escrita de Nísia Floresta é, antes de tudo, essa transformação: a brasileira traduz em palavras a realidade observada e criticada por ela. Ela incorpora à sua escrita a sua experiência como educadora, como observadora dos costumes e do atraso a que estava condenada a mulher brasileira. Incorpora, ainda, as viagens feitas ao exterior, o contato com outra cultura, outra educação, outros educadores e filósofos. Sua produção, em parte autobiográfica, retrata sua experiência com a educação de meninas, as frustrações e as expectativas para o futuro. Permite, ainda, conhecer o cotidiano, os costumes e as relações entre os sexos no Brasil de oitocentos.

REFERÊNCIAS

- CÂMARA, Adauto. *História de Nísia Floresta*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1941.
- DULONG, Claude. Da conversação à criação. In: DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlete. [Dir.] *Historia das mulheres no Ocidente: Do renascimento à Idade Moderna*. Porto: Afrontamento, 1991.
- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995.
- DUARTE, Constância Lima (Org.). *Cartas: Nísia Floresta e Augusto Comte*. Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres, 2002.
- FLORESTA, Nísia. *Opúsculo humanitário*. São Paulo: Editora Cortez, 1989.

FLORESTA, Nísia. Páginas de uma vida obscura. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Inéditos e dispersos de Nísia Floresta*. Natal: EDUFRN, 2009, p. 45-83.

FLORESTA, Nísia. O pranto filial. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Inéditos e dispersos de Nísia Floresta*. Natal: EDUFRN, 2009, p. 85-92.

HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

Jornais

AUTORA DE um não... *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 25 maio 1885.

CARVALHO, Maximiano Marques de. Enfermaria de Nossa Senhora da Conceição... *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, n. 276, 7 out. 1855.

UM ESCRITO brasileiro. *O Liberal*, Rio de Janeiro, n. 310, v. VI, 7 jul. 1853, p. 2.

A MULHER NEGRA NO ENTRE LUGAR: LUÍSA MAHIN EM *UM DEFEITO DE COR* DE ANA MARIA GONÇALVES

Jeanne Virgínia Costa do NASCIMENTO¹(UESPI)

Elio Ferreira de SOUZA²(UESPI)

RESUMO

Este trabalho tem como propósito desenvolver reflexões sobre o posicionamento da mulher negra no entre-lugar ou espaços de fronteiras normalmente resultantes de processos diaspóricos. As reflexões ocorrerão em torno das decisões e ações da personagem Luísa Mahin (Kehinde), em sua captura na África e chegada ao Brasil e a participação em movimento de reivindicação de direitos, sua cultura e identidade, no romance *Um Defeito de Cor* (2006) de autoria de Ana Maria Gonçalves. Alguns pontos retratados na obra serão estudados: a convivência entre povos de origens diferentes, coexistência de diferentes práticas religiosas e planejamento/participação na Revolta dos Malês. Para isto, serão destacados trechos da obra em que a personagem central irá se posicionar diante dos acontecimentos que levarão ou a ressignificação de práticas culturais e, conseqüentemente, sua identidade, ou, ainda, resistência a aceitar a cultura e a identidade do opressor. Estes fatos serão analisados pela perspectiva do conceito de entre lugar de Homi Bhabha e criouliização/mestiçagem de Edouárd Glissant, além do conceito de diáspora enfatizado por Stuart Hall. Espera-se com esta pesquisa que a voz da mulher negra seja apresentada não como sujeito oprimido e silenciado, mas também como sujeito com o poder de decisão e influência nas sociedades multiculturais.

Palavras chave: mulher negra, entre-lugar, diáspora, identidade.

ABSTRACT

This paper has the purpose to develop reflections about the positioning of black woman in-between or frontiers spaces normally which are resulted of diaspora processes. The reflections will occur around the decisions and actions of Luísa Mahin (Kehinde) character, her catching in Africa and arriving in Brazil and her participation in right claims movement, her culture and identity, in the novel *Um defeito de cor* written by Ana Maria Gonçalves. Some subjects presented in the masterpiece will be studied: the coexistence of people from different origins, different religious practices coexistence and the planning/participation in Malês Revolution. For that, it will be highlighted novel fragments in which the central character will take some decisions that will get or the ressignification of cultural practices and, consequently, her identity, or, still, the endurance to accept the culture and the identity of the oppressor. These facts will be analyzed by Homi Bhabha in-between concept and Edouárd Glissant, creolization/miscegenation concept, besides of the concept of diaspora emphasized by Stuart Hall. It will be hoped with this research that the black woman voice be presented not only as an oppressed and muted subject, but as a subject with empowerment and influence in multicultural societies.

Keywords: black woman, in-between, diaspora, identity.

INTRODUÇÃO

¹ Especialista em Língua Inglesa pela UNESC - PI. Aluna do Mestrado Acadêmico em Letras. Área de concentração Literatura, Memória e Relações de Gênero. Desenvolve projeto na área de Literatura Afrodescendente. E-mail: jeanevirginia@uol.com.br

² Professor Doutor do Mestrado Acadêmico em Letras. E-mail: professorelioferreira@yahoo.com.br

O romance *Um Defeito de Cor*, escrito por Ana Maria Gonçalves e publicado em 2006, é uma narrativa biográfica de Kehinde (nome africano dado pela mãe e símbolo de reconhecimento para seus ancestrais), que é capturada e traficada para o Brasil, onde para ser aceita pelo senhor assume o nome de Luísa. O livro é vencedor do “Prêmio Casa de las Américas”, o que chama atenção além de seu volume é que o mesmo reflete a escravidão “a partir de uma perspectiva feminina e afro-descendente” (DUARTE, 2009, p. 22). Assim, há ruptura com o que comumente se vê nos romances desta natureza que tem, em sua maioria, protagonistas masculinos, escritos por autores com a visão hegemônica, ou seja, negros que aparecem em posição de servidão ao branco.

Um Defeito de Cor se destaca também pela quantidade de zonas de fronteiras ou entre-lugares. Na perspectiva de Bhabha (2001, p. 20), estes “focalizam aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais”. Tais diferenças manifestam-se não somente na relação entre colonizador e colonizado, mas também entre os diversos povos que foram traficados da África para o Brasil. Assim, identificamos outro diferencial do romance: as representações dos povos do continente africano em suas características específicas e não somente como uma cultura homogênea como até então foi veiculado pela cultura hegemônica.

A fim de destacar tal diversidade do continente africano foi necessário, neste estudo, o mapeamento de alguns destes espaços intersticiais a ver: a partida após do navio tumbeiro da África para o Brasil, a chegada de Kehinde ao Brasil e, já como Luísa, o planejamento e participação na Revolta dos Malês. Estes são alguns pontos que merecem destaque para exemplificar como ocorriam estes encontros de culturas.

Como tais encontros culturais foram vistos pela perspectiva do oprimido? E quando esse oprimido é uma mulher negra escravizada? A partir destes questionamentos e do contexto apresentado, o presente trabalho tem como principal objetivo desenvolver reflexões acerca do comportamento da personagem Kehinde (Luísa Mahin) nos entre-lugares e como as representações de resistência foram geradas estes interstícios.

A mulher negra no entre-lugar: Kehinde/Luísa e as representações de resistência

Nas palavras de Bhabha (2001, p. 20), compreende-se como entre-lugar, aqueles espaços intersticiais que “focalizam aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais”. O romance apresenta diversos momentos em que essas zonas de fronteira ocorrem e em que podem ser vistas várias manifestações culturais representadas como reações a um fato comum. O primeiro exemplo a ser aqui exposto é a partida do navio tumbeiro da África em direção ao Brasil, contada por Kehinde:

Um dos muçurumins gritou alto e os outros repetiram, saudando Alá. A minha avó saudou primeiro a minha mãe e o Kokumo, depois os Ibêjis e Naná, e então pegou a minha mão e a da Taiwo e as levou ao runjebe³ pendurado no pescoço, pedindo a proteção e a ajuda de Ayzan, Sogbô, Agué e Loko⁴ [...] ao que eu e a

³ colar de contas dos iniciados no culto dos voduns (GONÇALVES, 2008, p. 47).

⁴ respectivamente, voduns da nata da terra, do trovão, da folhagem e do tempo (p. 48)

Taiwo respondemos “kaô”⁵. Muitas pessoas também responderam, e outras saudações e pedidos de proteção foram ouvidos em várias línguas [...] A minha avó comentou que, pelas saudações, ali deviam estar jejes, fons, hauçás, igbos, fulanis, maís, popos, tapas, achantis e egbás⁶, além de outros povos que não conhecia. A Aja disse que era uma hauçá convertida e seu marido era um alufá⁷, e nos saudou à maneira dos muçurumins, com um salamaleco⁸(GONÇALVES, 2006, p. 47-48).

Neste fragmento é possível verificar o encontro de várias manifestações religiosas, o que desmistifica a visão hegemônica de que a África é um local de cultura única, sendo que, em contraste a isso, sabe-se que politicamente, a África é dividida em vários países e que dentro destes há uma diversidade cultural. Dentre os aspectos culturais a serem destacados, a religiosidade é uma das mais marcantes. Duarte (2009, p. 31) esclarece que “*Um defeito de cor* endossa em sua visão de mundo a perspectiva do sujeito diaspórico que guarda consigo as marcas da cultura e da religiosidade das várias Áfricas aqui chegadas”. Deste modo, é entendido que os contatos religiosos diversos se realizaram no continente africano e que prosseguiram no navio tumbeiro e chegaram até as colônias. Esta diversidade, especialmente durante a travessia, foi feita de modo proposital por parte do colonizador para evitar que houvessem consonância de pensamentos revoltosos entre as pessoas traficadas, evitando assim, possíveis rebeliões.

A travessia e os contatos ocorridos ao longo dela não foram suficientes para que a crença religiosa de Kehinde se modificasse, situação esta que é retratada no trecho relativo à chegada da personagem ao Brasil:

Amarrei meu pano em volta do pescoço, como a minha avó fazia, e saí correndo pelo meio dos guardas. Antes que algum deles conseguisse me deter, pulei no mar. A água estava quente e eu não sabia nadar direito. Então me lembrei de Iemanjá e pedi que ela me protegesse e levasse até a terra. Um dos guardas deu um tiro, mas logo ouvi gritarem com ele, provavelmente para não perderem uma peça, já que eu não tinha como fugir a não ser para a ilha, onde outros já me esperavam. Ir para ilha e fugir do padre era exatamente o que eu queria, desembarcar usando meu nome, o nome que a minha avó e a minha mãe tinham me dado e com o qual me apresentaram aos orixás e aos voduns (GONÇALVES, 2006, p. 63).

A religião era um dos primeiros aspectos a serem impostos aos povos escravizados; entretanto, Kehinde é a representação da resistência à imposição do colonizador, pois mesmo sendo uma criança não assimilou a religiosidade católica. Além disso, esta passagem destaca a importância da religião ancestral para a personagem; o pedido a Iemanjá que segundo Prandi (2015, p. 22) é “a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura”, reitera a relevância da crença nos orixás especialmente em situações de risco como a enfrentada por Kehinde.

⁵ uma saudação especial a Xangô (p. 48)

⁶ povos africanos da região do antigo Daomé (Benin).

⁷ sacerdote muçulmano

⁸ corruptela do árabe *Salam Alayk*, “a paz esteja contigo”.

Assim, temos a perspectiva religiosa do colonizado e uma exemplificação de como ela se manifesta no romance.

Ao longo da história, sob a lente do colonizador, a religião católica deveria ser obrigatoriamente adotada. Munanga (2015, p. 29) afirma que os europeus viam os negros como profundamente corruptos e pecaminosos, além disso para os europeus dos séculos XVI e XVII, “o homem não deve temer a escravidão do homem pelo homem, e sim sua submissão às forças do mal [...] foram instaladas capelas nos navios negreiros para que se batizassem os escravos antes da travessia”; ou seja, compreende-se que a partir do pensamento europeu, o estilo de vida africano era inferior e selvagem, que a escravidão era uma forma de “pagar pelos pecados” e que a adoção do catolicismo poderia salvar estes povos. No fragmento, a obrigação do batismo foi realizada antes que os africanos escravizados pisassem em terra firme, como uma forma de purificação para escravização.

Os contatos intersticiais podem ser visualizados, também, quando Luísa, após se tornar escrava de ganho, comprou a própria carta de alforria e foi morar na loja dos muçurumins. Na passagem a seguir, é possível observar a convivência das diversas crenças religiosas manifestadas de modo pacífico:

Na sexta-feira, dia de ritual, ele (Fatumbi) chegou mais cedo à loja, subiu para conversar comigo [...] como eu não estava esperando por ele, não tinha guardado meus orixás. Não que eu os escondesse, pois a minha companheira de quarto, a Claudina, também era devota dos orixás, que os muçurumins pareciam tolerar, assim como faziam com os santos católicos da Vicência [...] O Fatumbi conhecia os orixás, e contou que pelo ao menos durante um mês do ano, os muçurumins faziam jejum desde a hora em que o sol surgia até a hora que desaparecia [...] Daquilo eu já sabia, o que não sabia era que essa tradição, o Ramadã, estava explicada em um dos versos do oráculo de Ifá⁹ (GONÇALVES, 2011, p. 286).

Por ser uma das representações do entre-lugar presentes na obra, a loja dos muçurumins foi o espaço de planejamento e para a posterior execução da Revolta dos Malês, levante ocorrido em Salvador no ano de 1835 que, de acordo com Machado e Rocha (2011, p. 97) em que os “líderes muçulmanos lutavam contra a condição escrava e a imposição do catolicismo”. Luísa não se limitou a planejar a batalha, mas também participou ativamente da mesma, personificando sua postura revolucionário enquanto mulher negra, ex-escravizada que buscava igualdade e reconhecimento de direitos. No fragmento narrativo abaixo, Luísa conta sua participação efetiva no movimento:

o Manoel Calafate saiu na frente gritando em árabe ‘em nome de Alá, mata soldado!’, e foi seguido pelo nosso grupo de mais ou menos trinta pessoas, armadas com uns poucos bacamartes, algumas parnaíbas, facas, lanças e espadas. Não me causou boa impressão esse início de luta, antecipando o momento planejado [...] Eu tentava me acostumar ao barulho para saber como agir, e, misturados aos gritos de guerra em árabe, hauçá e iorubá, além da luta corpo a corpo, os tiros eram o que mais incomodavam. O Fatumbi percebeu minha perturbação e me disse para ficar atenta se quisesse continuar viva, e para não ficar parada esperando chumbo [...] Inicialmente, éramos mais ou menos

⁹ jogo de búzios

quarenta pessoas, mas outros pretos se juntaram a nós quando chegamos à Praça do Palácio, e já devíamos ser quase cem (GONÇALVES, 2011, p. 523-525).

Mais do que uma batalha, o levante dos Malês demonstrou que os negros, especialmente os de origem muçulmana, eram pessoas instruídas e que sabiam de seu valor e contribuição para a construção da sociedade colonial. Duarte (2009, p. 23) destaca a revolta como “um dos momentos maiores de insubordinação contra o sistema que reduzia os negros a peças da engrenagem de produção fundada no trabalho escravo”. Luísa, mesmo não sendo seguidora do Islã, mas não menos consciente da importância do povo negro para o pleno funcionamento da sociedade, participou da linha de frente deste processo reivindicatório, demonstrando assim que, mesmo apresentando diferenças religiosas e de linguagem, todos os que foram escravizados possuíam um objetivo comum: a busca da liberdade, porém o movimento não foi bem sucedido. Na perspectiva de Machado e Rocha (2011, p. 97), a revolta teve algumas outras interpretações:

O Levante e a repressão tiveram repercussão em todo o país, desencadeando o aumento da vigilância e opressão exercida sobre os escravos. Entretanto, apesar da derrota, a Revolta dos Malês, representou simbolicamente uma vitória porque se tornou um marco histórico que culminou no Brasil do século XIX com a compreensão da sociedade brasileira do necessário debate acerca da escravidão e do tráfico (MACHADO; ROCHA, 2011, p. 97).

Além disso, Luísa, ao participar da linha de frente do levante, desconstruiu a ideia de que a mulher deve limitar suas ações ao âmbito privado que, em situações de luta, limita-se a prática religiosa de rezar pelos e, ainda, cuidar da alimentação e cuidar dos eventuais guerreiros.

Deste modo, compreende-se que as revoltas proporcionam revoluções nos modos de pensar. As novas perspectivas surgem a partir do choque de vivências e opiniões das identidades que compõem a sociedade. Em *Um defeito de cor*, tais encontros manifestam-se pela convivência pouco pacífica entre colonizador e colonizado e, mais especificamente, entre brancos e negros. Luísa é a personificação de que muitos destes processos de submissão são reforçados não somente pelo “defeito de cor”, mas também por meio de situações de vulnerabilidade relacionadas ao gênero, mas que também podem se ressignificar diante das situações de opressão. Acerca disso, Glissant afirma que:

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 irremiscíveis, de guerras impiedosas, mas também de avanços de consciência e de esperança (GLISSANT, 2005, p.18).

Isto posto, os entre-lugares apresentados neste estudo representam os diversos desdobramentos que os encontros de cultura podem apresentar, sobretudo quando os mesmos são vivenciados por uma mulher negra em uma sociedade escravocrata.

CONCLUSÃO

A partir do mapeamento das representações do entre-lugar expostas no romance e fundamentadas teoricamente por autores como Bhabha, sobretudo aquelas relacionadas ao contexto religioso, foi possível desenvolver reflexões a respeito das atitudes de Kehinde diante de situações de opressão.

Ainda no navio tumbeiro e orientada pela avó, Kehinde saudou seus ancestrais e orixás reforçando sua crença mesmo estando entre outras manifestações religiosas; ao chegar ao Brasil, sozinha, revelou que sua crença foi muito bem repassada ao recusar-se ao batismo cristão. Em ambas, a personagem demonstrou resistência em relação às crenças e a rituais do colonizador.

A personagem em destaque, mesmo em situações de silenciamento, posicionou-se de maneira ativa na preservação de sua identidade e luta por direitos; tal situação ocorreu no levante dos malês que, além de se justificar pela reivindicação de reconhecimento, teve motivações religiosas e a respectiva liberdade de práticas destas e não a submissão à religião hegemônica.

Deste modo, conclui-se que o romance *Um defeito de cor* traz consigo as atitudes resistência religiosa de Kehinde que, mesmo nos entre-lugares, inicialmente como criança e depois já na idade adulta, não se limitou por conta de sua subalternidade e, sim, a partir desta, se posicionou de modo revolucionário contra o sistema colonialista.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 399p.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Na cartografia do romance afro-brasileiro: “Um Defeito de Cor” de Ana Maria Gonçalves. In: **Culturas e diásporas africanas**. Organização: Cláudia Regina Lahni [et al]. Juiz de Fora: UFJF, 2009. 182p.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. 176p.
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 7ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- MACHADO, Cristina Vasconcelos; ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. Descolamento religioso: tentativa de ressignificação no romance *Um defeito de cor*. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**. Ponta Grossa, v. 2, n. 2, p. 93-99, ago./dez. 2011.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e sentidos**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. 93p.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. 20 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LITERATURA AFRODESCENDENTE NA FORMAÇÃO DE PROFESSORAS

Antonia Regina dos Santos Abreu Alves (UFPI)
Maria Dolores dos Santos Vieira (UFPI)

RESUMO

A formação docente é uma experiência que demanda muita qualidade em seu desenvolvimento, é importante pensar que todas as temáticas são igualmente importantes no contexto formativo. Neste texto, temos como objetivo apresentar a vivência do Projeto de Extensão “Metodologias facilitadoras da docência no ciclo básico”, no qual desenvolvemos formação para professoras de uma escola municipal de Picos-Piauí. Destacamos aqui, uma roda sociopoética, em que exploramos a literatura afrodescendente na perspectiva da formação docente. Compreendemos que a temática referente à afrodescendência deve ser discutida, pois as salas de aula são permeadas por situações que envolvem preconceitos, discriminações e racismos. Nesta roda, as professoras foram divididas em grupos copesquisadores para fazerem a leitura de livros paradidáticos infantis que abordam a questão racial, intitulados “Meninas negras”, “Mãe Dinha”, “Minha mãe é negra sim”, “Koumba e o tambor diambê”. A partir dessa leitura, cada grupo apresentou uma proposta pedagógica para lidar com a temática com as crianças na escola. Com esta experiência, percebemos a importância de se trabalhar com a questão racial na formação de professores/as, reiterando a necessidade de se discutir este assunto.

Palavras-chave: Formação docente. Roda sociopoética. Afrodescendência. Escola.

ABSTRACT

Teacher training is an experience that takes a lot of quality in their development, it is important to think that all issues are equally important in the formative context. This text aims to present the experience in the Extension Project "facilitating methodologies of teaching the basic cycle" in which we develop training for teachers of a public school Picos de-Piaui. Here we highlight a poetics wheel, in which explored the African descent literature from the perspective of teacher training. We understand that the issue concerning the afrodescendência should be discussed, because the classrooms are permeated by situations that show prejudice, discrimination and racism. In this wheel, the teachers were divided into copesquisadores groups to make the reading of children's textbooks books that address the race issue, entitled "Black Girls", "The Mother Dinha," "My mother is black yes", "Koumba and drum Diame ". From this reading, each group presented a pedagogical proposal to address the issue with children at school. With this experience, we realize the importance of working with the race issue in the training of teachers / as, reiterating the need to discuss this issue.

Keywords: Teacher training. Sociopoetic wheel. Afrodescendência. School.

INTRODUÇÃO

A formação docente é uma experiência que demanda muita qualidade em seu desenvolvimento, é importante pensar que todas as temáticas são igualmente importantes no contexto formativo. E neste texto, chamamos para a reflexão acerca do tema as relações raciais na escola, que ainda não vem sendo trabalhado com constância nem na escola nem nos espaços formativos de professores/as.

Compreendemos a importância de discutirmos as questões raciais, bem como a necessidade de se trabalhar essa temática no dia a dia escolar, por tratar-se de lidar com

assuntos que permeiam as histórias de vida de estudantes e docentes, e vão contribuir significativamente com o processo formativo destes.

Para dar corpo ao texto que propusemos escrever descreveremos analiticamente uma experiência desenvolvida no Projeto de Extensão “Metodologias facilitadoras da docência no ciclo básico”, na segunda roda sociopoética que teve como tema gerador de relações raciais. Durante o projeto propomo-nos a apresentar sugestões metodológicas facilitadoras para a prática docente no ciclo básico. O objetivo do projeto foi “desenvolver metodologias que oportunizem aos professores experiências de ensino, valorizando práticas que estimulem a docência, sensibilizando-os sobre aspectos relacionados aos eixos: ensino, diversidade e direitos humanos”. (VIEIRA; TEIXEIRA; ABREU; ARAÚJO, 2015, p. 1).

As ações do referido projeto destinaram-se às professoras do ciclo básico da rede municipal de ensino de Picos, e foram desenvolvidas a partir da abordagem filosófica da Sociopoética. Apresentaremos o relato da roda Sociopoética em que foi abordada a discussão sobre a questão racial na escola, sensibilizando professores/as para repensar a temática através da leitura de quatro paradidáticos infantis, intitulados “Meninas negras”, “Mãe Dinha”, “Minha mãe é negra sim”, “Koumba e o tambor diambê”, todas estas histórias valorizam a temática racial, fazendo relação com a necessidade de se trabalhar com a literatura africana na escola, e nos espaços de formação docente.

CAMINHANDO PELA REVISÃO DE LITERATURA

Ao desenvolvermos leituras sobre esta temática, percebemos que a literatura oferecida às crianças, muitas vezes, ainda apresenta-se de maneira racista, burocrática, e não valoriza as diversidades. Logo se é difícil para as professoras, tão mais o é para as crianças. Se desde cedo, aprendemos que nossa cor, nossa pele, nossos traços são belos, nossa autoestima é melhor afirmada, isso é ainda mais necessário no caso de crianças afrodescendentes. É preciso ver na escola um lugar de afirmação da identidade.

Discutirmos a experiência deste projeto nos oportunizou um olhar mais sensível sobre as temáticas, pois a cada encontro, novos discursos eram tecidos, e com eles, ficava notório o quanto as experiências vividas afetavam as professoras. Aprender com o vivido nos ensina sempre. Para Silva, Machado e Abreu (2013, p. 2):

Mais uma vez, no contexto em que se clama por políticas públicas na área da diversidade, manipulamos uma literatura infantil carregada de exemplos que corroboram com paradigmas eurocêtricos. Ora, as imagens que nos são apresentadas desde a infância refletem no nosso imaginário e comportamento, e se as crianças manipulassem, nessa fase, textos e leituras em que pudessem enxergar-se, identificar-se positivamente, isto poderia ajudar na construção de uma ideia favorável sobre sua própria imagem. Porém, se recebem informações de imagens negativas, pejorativas, depreciativas em relação, por exemplo, as suas características físicas, será difícil pensar alguma contribuição positiva que permita estes sujeitos empoderarem-se culturalmente e socialmente.

Desse modo, vamos percebendo que as discussões sobre a temática racial, a afrodescendência, diversidade nos levam a pensar sobre a formação que estas professoras tiveram também, e quais as lacunas existentes nesse processo coadunam para um processo

de ensino e aprendizagem, que muitas vezes, não oportuniza a construção de relações mais sensíveis em sala de aula.

A (in) visibilidade dos/as afrodescendentes na área da Literatura Infantil é reflexo da desigualdade racial de forma geral, uma vez que as práticas de representação envolvem relações de poder, “incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído, [sendo assim], quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2000, p. 18). Essa (in) visibilidade é muito influente na vida das crianças negras, considerando que a identidade é uma construção relacional em que os significados produzidos pelas representações possibilitam “aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar” (SILVA, 2000, p.17) e também na vida de crianças brancas, uma vez que a repetição de uma mensagem – a ausência de protagonistas afrodescendentes – tendem a tornar “natural” o que é historicamente construído.

Em 2003 foi promulgada a Lei 10.639/03 que estabelece a obrigatoriedade da inclusão da História e Cultura Africana e Afro Brasileira no currículo escolar, e em 2004 estabelecida as Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Etnorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, afirmando que

o sucesso das políticas públicas de Estado, institucionais e pedagógicas, visando a reparações, reconhecimento e valorização da identidade, da cultura e da história dos negros brasileiros depende necessariamente de condições físicas, materiais, intelectuais e afetivas favoráveis para o ensino e para aprendizagens; em outras palavras, todos os alunos negros e não negros, bem como seus professores, precisam sentir-se valorizados e apoiados. (BRASIL, 2004, p. 13).

Pelo que temos observado a promulgação da Lei 10.639/2003 não gerou o impacto esperado na questão racial, uma vez que ainda não conseguiu convencer as mentes mais esclarecidas da sociedade brasileira de que os professores/as precisam ser preparados para atuarem na educação de base e para isso é necessária a reformulação dos programas de cursos de graduação.

“Outro dado importante é que o racismo ainda se faz presente no sistema de ensino, de forma velada. Uma de suas formas de manifestação é na literatura em que se constitui sob a negação da história da população negra” (ABREU; RODRIGUES, 2012, p. 595). Os livros didáticos mantêm-se, em grande parte, conservadores das imagens de humilhação da população afrodescendente, em que esta é “marcada pela estereotipia e caricatura, identificadas pelas pesquisas realizadas nas duas últimas décadas” (SILVA, 2005, p. 23).

“Percebemos, então, uma reprodução da ideologia do branqueamento, uma vez que, desde cedo na escola, as crianças estarão internalizando uma imagem negativa do que é ser negro e, por outro lado, introjetando uma imagem positiva do que é ser branco”. (ABREU; RODRIGUES, 2012, p. 595).

De forma geral, a África apresentada nos livros didáticos e paradidáticos continua a ter uma história única, em que se reforçam as hierarquias sociais e se recria a dicotomia eu/outro no imaginário social. Se, por um lado, com os tímidos avanços em relação ao combate ao racismo, a imagem do/a afrodescendente nesses livros deixa de representá-los como indolentes e preguiçosos, destituídos de civilidade, recorrendo aos saberes legitimados

por cientistas do século passado, é previsível que os professores/as por meio dos livros didáticos continuem a representar a África na escola como um

[...] continente atrasado, necessitando de ajuda internacional econômica e científica do Ocidente para se afirmar no espaço mundo. Esta posição procura explicar nos nossos dias a especificidade africana como distinta ou exótica, fazendo com que as propostas de alternativas se tornem quase irrealizáveis. O legado africano dissolve-se internamente, impossibilitando que esta experiência tão rica possa ser absorvida por um corpus teórico mais amplo, integrando África no mundo, em lugar de sistematicamente a marginalizar e excluir. (MENESES, 2007, p. 72, sic).

Relacionando a afirmação de Lajolo e Zilberman (1988, p. 19) de que “o tipo de representação a que os livros procedem [...] deixam transparecer o modo como o adulto quer que a criança veja o mundo”, com o resultado de pesquisas que evidenciam que os livros infantis continuam veiculando conteúdos racistas (ESCANFELLA, 2007), podemos constatar que as teorias raciais e o projeto de branqueamento, forjado no século XIX, continuam a vigorar em nossa sociedade, e bem fortemente no contexto educacional.

A escola é por excelência o espaço social em que a literatura infantil será discutida com mais ênfase, sendo capaz até de mudar questões de ordem cultural, como é o caso do racismo, por isso devemos continuar encorajando mudanças em relação a discursos racistas construídos e alimentados por imagens, as quais alcançam os espaços da família e da escola deixando vestígio de desumanização. (SILVA; MACHADO; ABREU, 2013).

Se a escola é o espaço por excelência para se mudar questões de ordem cultural, como é o caso do racismo, temos como prioridade as mudanças dos imaginários racistas construídos e alimentados pelas imagens dos materiais utilizados na escola desde o ensino infantil, fundamental e médio até o nível superior, sendo a literatura, inclusive a infantil, um desses materiais, uma vez que está presente em todos os níveis de ensino. (ABREU; RODRIGUES, 2012, p. 597).

A inserção de conteúdos sobre “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana” nos currículos dos cursos de formação de professores/as não é uma tarefa fácil, pois envolvem contradições, conflitos e relações de poder nas lutas sociais. Para Machado e Abreu (2013, p. 3), pensar essas questões de formação para a diversidade “significa tomada de decisão repleta de complexidade, desafios e tensões, pois no processo de construção da identidade profissional, os/as professores/as não são apenas sujeitos aprendizes de conteúdos, eles constroem sua própria história”, sobre isso, Gomes e Silva (2011, p. 13) reforçam, afirmando que:

Essas posturas ajudam a esclarecer que os/as professores/as, ao se inserirem no processo de formação inicial, já trazem consigo valores, conhecimentos e competências acerca do universo profissional e social que irão atuar, embora muitas vezes construídos a partir de preconceitos e estereótipos. É indispensável, pois, que os centros de formação considerem esses valores e saberes, buscando conhecê-los e analisá-los conjuntamente com os seus/as alunos/as, que também deles são portadores/as.

Diante desta realidade, devemos reportar-nos novamente à questão da formação superior? Ou seria uma questão pessoal de não querer assumir tais posturas de se trabalhar as questões étnico-raciais por parte dos/as professores/as? É necessário fazermos essa reflexão, pois os profissionais da educação precisam estar capacitados para promover nas escolas um ensino que influencie seus alunos a contribuírem para a transformação da sociedade, isso só será possível, se forem levadas em consideração a diversidade étnico-racial, de renda, cultural e social do país.

METODOLOGIA

As atividades do projeto “Metodologias facilitadoras da docência no ciclo básico” foram inspiradas na abordagem Sociopoética que é um novo método de construção coletiva do conhecimento desenvolvida a partir de pressupostos básicos que garantem que todos os saberes são iguais em direito e que é possível fazer da pesquisa um evento poiético (do grego *poiesis* = criação).

Nesta parte do trabalho, descrevemos os passos desenvolvidos na roda. O primeiro momento da roda foi “a apreciação de si”, em que cada pessoa iria descrever a si própria, a partir das experiências vivenciadas no grupo do projeto desde o seu início, levando em consideração a afrodescendência. As pessoas falaram e foi tudo registrado em notas de campo, para que pudéssemos analisar os entendimentos e leituras que as pessoas tiveram sobre suas próprias identidades. E as suas impressões sobre a experiência foram a seguinte: 1-Explêndida, 2- Aprendente, 3- Alegria, 4- Resistência, 5- Relutância, 6- Crescimento, 7- Paciência, 8- Aprendizagem, 9-Otimismo, 10- Aprendendo, 11-Compreensão, 12- Guerraia, criança, imatura, 13- Amor ao próximo, 15- Aprendendo, 16- Conhecimento.

O segundo momento experimentado na roda sociopoética foi a dramatização das histórias infantis sobre temática racial. Para esta vivência, as professoras foram divididas em grupos copesquisadores para fazerem a leitura de livros paradidáticos infantis que abordavam a questão racial. A partir dessa leitura, cada grupo apresentou uma proposta pedagógica para lidar com a temática com as crianças na escola.

O primeiro grupo apresentou a dramatização do livro “Meninas negras”, da autora Madu Costa. O grupo apresentou a história de três meninas negras que são muito felizes, amam a África, possibilitaram a energia e a potencialização da experiência de valorização da autoestima. Ao dramatizarem, as professoras falaram sobre a importância de se pensar a discussão sobre as vivências de cada aluno em sala de aula, levando em consideração suas experiências pessoais.

O segundo grupo apresentou a dramatização do livro “Mãe Dinha”, da autora Maria do Carmo Galdino; as professoras fizeram a abordagem da temática, relacionando a história do passado com a história do presente, fazendo a reflexão sobre a riqueza da cultura africana. As crianças do tempo de Mãe Dinha gostavam de ouvir histórias sentadinhas no chão, em roda, resgate de costumes antigos e importantes, que devem ser explorados na contemporaneidade.

O terceiro dramatizou o livro “Minha mãe é negra sim”, da autora Patricia Santana, destaca que a escola obrigava uma criança afrodescendente a fazer algo que a deixava muito triste. O menino sentia-se triste por causa de uma tarefa em que a professora

lhe pedia para desenhar sua mãe, e apontava que deveria pintar a sua pele de cor amarela. Mas o menino não entendia porque não podia pintar a pele de sua mãe no desenho, da cor que ela realmente era. As professoras apresentaram esta história de modo bastante sensível no grupo. Na peça, o menino ficava triste por muito tempo. No desenrolar da história, o menino sentiu *banzo*, revelou para o seu avô a sua tristeza. Até que seu avô lhe explicou que a boniteza do mundo estava nas diferenças, e que a criança não deveria ficar triste não. O menino resolveu voltar para a escola e feliz da vida apresentou o desenho para a sua professora, com a sua mãe pintada com a cor de sua pele, cor escura.

O quinto grupo dramatizou a historinha do livro “Koumba e o tambor diambê”, da autora Madu Costa, que abordou em sua discussão que era a hora de cantar a igualdade, destacando a música e a batida do tambor como símbolo de alegria e festa da cultura africana.

Após a apresentação dos quatro grupos, a roda seguiu com o desenvolvimento da terceira atividade que se configurou como a avaliação da roda. Utilizando palavras de origem africana, as professoras copesquisadoras puderam escolher uma palavra que simbolizasse a vivência naquela manhã. Foram escolhidas as seguintes palavras: Ábarebaló- êxito, Auá- nós, Idunnú- alegria, Abi- nascimento, Dawopó- juntar as mãos, Ifijaló- desafio, Ebó- abertura de caminhos, Igbé- grito, Fáfáfá- ser ativo, Ilajú-cultura, Agidi- força de vontade, Fé- expandir, Imolé- luz, Gádá- ponte, Idamalú- agitação e Iwá- respeito. Essas foram as palavras utilizadas para simbolizar o que foi vivido na experiência. Destacamos que as professoras copesquisadoras tiveram o cuidado de expressar com palavras fortes, a vivência dos momentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta experiência, percebemos a importância de se trabalhar com a questão racial na formação de professores/as. Tendo em vista, a necessidade de se discutir este assunto nos espaços formativos com o intuito de despertar nas pessoas a oportunidade de ouvir e falar sobre esta temática que ainda não é discutida como deveria.

As pessoas participantes do projeto, particularmente desta roda, sinalizaram a importância de se discutir esta temática e invocaram muitas memórias de situações que já vivenciavam em sala de aula, mas tinham dificuldades para lidar, e muitas vezes, nem discutiam. Mas com a vivência neste curso, sentiram-se motivadas a rever suas posturas enquanto docentes, a grande possibilidade de reaver estratégias de planejamento de suas aulas, sobretudo valorizando a diversidade presente em suas salas de aula.

REFERÊNCIAS

ABREU, Antonia Regina dos Santos; RODRIGUES, Poliana Rezende Soares. Espelho, espelho meu, existe o belo no meu eu?: uma análise das possibilidades de afirmação da identidade afrodescendente a partir de livros infantis. In: **VII Encontro de Pesquisa em Educação**. Teresina: UFPI, 2012, p. 593-600.

BRASIL. **Lei Nº 10.639, de 09/01/2003**. Altera a lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” e dá outras providências.

_____. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, junho, 2005.

COSTA, Madu. **Kouma e o Tambor Diambê**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

_____. **Meninas negras**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

ESCANFELLA, Célia Maria. Relações Raciais na Literatura Infantil: uma construção de palavras e imagens. In: XI Encontro Regional da ABRALIC, 2007, São Paulo. **Anais do XI Encontro Regional da Abralic/Simpósio "A imagem e o Verbo"**. São Paulo: Abralic, 2007.

GALDINO, Maria do Carmo. **Mãe Dinha**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

GOMES, Nilma Lino; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. O desafio da diversidade. In: _____.; _____. (Org.). **Experiências étnico-culturais para a formação de professores**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: histórias e Histórias**. São Paulo: Ática, 1988.


MACHADO, Raimunda Nonata da Silva; ABREU, Antonia Regina dos Santos Abreu. Educação das relações raciais na política de formação de professores/as. In: Congresso sobre Gênero, Educação e Afrodescendência: conquistas, experiências e desafios. 1., **Anais...** Teresina: UFPI, 2013, p. 01-18.

MENESES, Maria Paula Guttierrez. Os espaços criados pelas palavras: racismos, etnicidades e o encontro colonial. In: GOMES, Nilma Lino (Org). **Um olhar além das fronteiras: educação e relações raciais**. Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2007.

SANTANA, Patricia. **Minha mãe é negra sim**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA, Francilene Brito da; MACHADO, Raimunda Nonata da Silva; ABREU, Antonia Regina dos Santos Abreu. Arte, mídia e educação: o que as crianças podem aprender?. In:



Anais do XXI EPENN-Encontro de Pesquisa Educacional do Norte e Nordeste .
Recife: UFPE, 2013, p. 1-14.

VIEIRA, Maria Dolores dos Santos Vieira; TEIXEIRA, Cristiana Barra; ALVES, Antonia Regina dos Santos Abreu; ARAÚJO, Romildo de Castro. **Projeto de Extensão “Metodologias facilitadoras da docência no ciclo básico”**. Picos, 2015.

DO DEVIR-VÊNUS NEGRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA IMPRENSA DOS ANOS DE 1960 ATÉ NOSSOS DIAS

Raffaella Andréa FERNANDEZ (UFRJ)¹

RESUMO

Este artigo procura discutir pontos de ligação entre as trajetórias da escritora Carolina Maria de Jesus e dos africanos Sara Bartman e Oto Benga. Foram analisadas as formas de exploração e discriminação que marcaram as vidas desses três corpos negros. Observaram-se os mecanismos de articulação da imprensa brasileira na construção de uma feição para Carolina de Jesus, inserindo-a no que foi considerado um devir-Vênus-negra, bastante semelhante à usurpação das figuras dos dois africanos trazido para o Ocidente na ânsia de dominação dos povos colonizadores.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Devir-Vênus-negra; Oto Benga; Sara Bartman; Usurpação;

ABSTRACT

This article tries to discuss points of connection between the trajectories of the writer Carolina Maria de Jesus and the Africans Sara Bartman and Oto Benga. The forms of exploitation and discrimination that marked the lives of these three black bodies were analyzed. It was observed the mechanisms of articulation of the Brazilian Press in the construction of a lineament for Carolina de Jesus, inserting it in what was considered a Devout-Venus-black, quite similar to the usurpation of the figures of the two Africans brought to the West in the eagerness of domination of the colonizing peoples.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; Devout-Venus-black; Oto Benga; Sara Bartman; Usurpation.

É quase impossível pensar a história da escritora Carolina Maria de Jesus, sem levar em consideração as venalidades e usurpações que giraram em torno dela. Desde seu aparecimento sensacionalista na imprensa brasileira nos anos de 1960, até sua presença nas mídias de nossos dias, o nome da escritora é carregado de tintas da miséria que procuram modular seu caráter e produção literária. No segundo caso, seu processo inventivo é veiculado por um olhar que limita sua obra ao mero testemunho de uma favelada sobrevivente do “quarto de despejo”, sempre preparada para satisfazer a curiosidade e ilustrar teses abstracionistas desenvolvidas na “sala de visitas”.

Em 9 de maio de 1958, Carolina de Jesus apareceu com força pela primeira vez nos jornais, através de uma reportagem na Folha da Noite, redigida pelo jornalista Audálio Dantas, seu então “descobridor”, relatando o seu encontro com a escritora na favela do Canindé ao escutá-la dizer, não à toa, que colocaria em seu livro as “lambanças” que alguns adultos praticavam, num *playground* recém-instalado no local para o lazer das crianças da favela. Como nos conta, o jornalista imediatamente quis conhecer seus escritos (redigidos em cadernos reaproveitados das lixeiras²) e assim, passou a divulgá-los no jornal *Folha da*

¹ Pós-doutoranda na Faculdade de Letras do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ (email: raffaellafernandez@yahoo.com.br).

² Para maior conhecimento do processo criativo de Carolina Maria de Jesus ver: FERNANDEZ, Raffaella A. Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus. (Tese de doutorado) Teoria e História literária. Universidade de Campinas -UNICAMP, Campinas, 2015.

Noite. No ano seguinte, foi a vez da revista *O Cruzeiro* divulgar o retrato da favela feito pela “poetisa do lixo”. Em 1960, a escritora teve, finalmente, publicado seu *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, pela Editora Francisco Alves, com apoio e edição do mesmo jornalista.

Podemos encontrar reportagens sobre Carolina de Jesus de 1960 até 1977 (ano de sua morte) no espólio literário resguardado na Fundação Biblioteca Nacional e no Arquivo Público Municipal Cônego Hermógenes Cassimiro de Araújo Bruonswik de Sacramento. De 1960 até 1961 as reportagens giram em torno de seu *Quarto de despejo*, os repórteres retornavam ao tema cada vez que o livro era reeditado. As reportagens, sobretudo, as da Folha da Manhã, depois Folha de São Paulo, se referem à escritora como a “negra que escrevia”, portadora de um “depoimento cruciante”, uma “antiga favelada que se convertia em escritora” e “abandonava” a favela.

Na reportagem “Carolina em Santos” de 12 de setembro de 1960 registrada na Folha da Noite, a personificação de Carolina em Vênus negra é latente:(...) *uma senhora pediu a Carolina que visitasse sua residência. Era uma pintora e queria como tema a ex-favelada.*

Por Vênus negra, nos reportamos ao caso da africana que foi batizada por colonizadores holandeses como Saartjes Bartman(1789-1815). Esta mulher foi levada para Europa para ser exibida no *Picadilly Circus* em Londres, refratada com apelo à representação exótica de um “modelo de mulher hotentote³”, exibida, não somente nas ruas londrinas como nas ruas parisienses, e, posteriormente estudada por naturalistas e anatomistas renomados, que em 1914 procuravam classificar “tipos humanos” no Musée National d’Histoire Naturelle de Paris. Em vida Bartman, jamais deixou que olhassem os lábios de sua genitália, alvo de curiosidade dos cientistas, por serem considerados anormais devido seu tamanho, assim como suas nádegas registradas como “fartas anomalias”. No circo foi humilhada e exibida como uma “aberração”, a ponto de seus espectadores chegarem a pagar para tocarem seu corpo, cruelmente, explorado pela malícia do olhar branco. Tanto o público popular, quanto os frequentadores de salões e leitores de jornais parisienses, conheciam a fama da Vênus hotentote. De modo que, podemos dizer que sua imagem foi explorada e estigmatizada até os dias de sua morte, de igual maneira Carolina de Jesus sucumbiu à fama passageira, ambas apresentam trajetória comum a diversas personalidades negras.

Entre tantos outros casos, podemos citar o final trágico da atriz negra Isaura Bruno, retratado no documentário “A negação do Brasil” (2000) de Zoel Zito Araújo. A venalidade que circundou a figura de Carolina de Jesus também se repetiu na história de sua coetânea a atriz Isaura Bruno, que interpretou a figura de “mamãe Dolores” (uma sorte de mãe negra da literatura), personagem de destaque no primeiro grande sucesso de audiência da telenovela brasileira dos anos de 1960, intitulada “O direito de nascer”. Depois de intenso sucesso na mídia brasileira, a atriz participou apenas de três novelas nos seis anos seguintes após seu *boom*, e infelizmente, acabou seus dias vendendo doces das ruas de São Paulo. Morreu pobre e desconhecida, afirmando, assim como Carolina de Jesus, “que tinha tantas tristezas que não sabia qual era a maior”. É de praxe na história

³ *Hotentote* ou bosquímano é o nome de uma família de grupos étnicos existentes na região sudeste da África. O termo cunhado por colonizadores esses holandeses pode ser traduzido para orangotango que habitavam a mesma região.

do Brasil esse tipo de reconhecimento que des-reconhece, a inclusão que exclui, um paradoxo que acompanha as zonas de contato entre negros de sucesso e as elites predominantemente brancas.

Aliás, este tipo de exploração do corpo negro, segue uma tradição de usurpação deste Outro, fadado a um diferencial marcado pela cor de sua pele. Assim como o caso da Vênus africana podemos lembrar o caso do menino africano Ota Benga do Congo, que foi capturado por norte-americanos e exibido num zoológico do Brooklin no início do século XX, chocando e mobilizando a comunidade negra. Alguns pastores conseguiram retirar o menino daquela condição, entretanto, passados alguns anos as marcas da humilhação somada à saudade de sua terra natal o levaram ao suicídio.

A utilização da imagem desses africanos faziam parte de investigações que buscam justificar as atrocidades cometidas pelos colonizadores e seu ideal de superioridade em relação aos negros. Hoje, sabemos que se tratava de um claro esforço de legitimação do racismo e da escravatura. Ambos africanos sucumbiram a tais atrocidades e se suicidaram. Bartman terminou sua vida na prostituição e no alcoolismo até sua morte que resultou de uma doença venérea. Benga deu um tiro em seu coração. O corpo, considerado, “não civilizado” de Bartman foi doado ao Musée de l’Homme de Paris satisfazendo a curiosidade dos estudiosos naturalistas, onde seu esqueleto, cérebro e órgãos genitais foram conservados e exibidos em formol até 1974. Em 2002, Nelson Mandela recuperou os restos mortais da africana que foram, finalmente, enterrados numa cerimônia fúnebre no sul da África.

Tantas vezes adjetivada e explorada pela imprensa brasileira e internacional, Carolina de Jesus acabou seus dias no esquecimento e muito pobre a ponto de seus filhos terem que pedir dinheiro emprestado para enterrar a mãe. Muitas foram as vezes em que a escritora registrou sua vontade de dar cabo a sua vida diante de tudo que viveu na pobreza, das hipocrisias experimentadas na “sala de visita” e do total desprezo por sua literatura em vida. Nesse sentido, o devir-Vênus negra que atravessou a vida de Saartje Bartman e Ota Benga também passou pelo trajeto de Carolina de Jesus, que vivenciou na sua pele o processo de discriminação racial. Em 1958 Dantas, registra em sua reportagem o aparecimento anterior de uma fotografia da escritora seguida apenas da legenda “curiosa”. Em uma entrevista cedida em 1976 para a Folha de São Paulo, o jornalista critica o olhar violento sobre ela dizendo: “as pessoas não a viam como uma pessoa de sucesso e a viam como um animal curioso” (PENTEADO, 1976).

A escritora foi aceita somente enquanto elemento exótico de representação da mulher de baixa renda brasileira; daí o fato de sua fama não ter sido capaz de fazer com que seu valor recaísse sobre o trabalho intelectual e criativo por ela desempenhados. A ascensão social e publicação dos demais gêneros, por ela experimentados, representaram uma mácula na produção de seu “testemunho legítimo” da pobreza. Seu valor foi sendo reduzido conforme sua fama seguia aumentando, diferente, por exemplo, de Lima Barreto, que foi muito estudado justamente por não ter recebido fama em vida.

Ao tentar viabilizar seu reconhecimento como escritora de literatura, Carolina de Jesus escapa da perpetuação do local da mulher negra que se insere dentro da tradição literária brasileira masculina e eurocentrada desde o século XIX, descritas em obras como *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, assim como os contrastes entre *A escrava Isaura*, quase branca, ou as donzelas brancas casadouras de José de Alencar e suas negras escravizadas. Tais estereótipos, que estigmatizam as mulheres negras, ainda hoje tentam mantê-las nessa

segmentação. Para ser escritora de sucesso, Carolina de Jesus precisaria estar condenada ao não prestígio e à vida material na favela, isto é, ao não pertencimento daquela seara por onde circulam os grandes escritores. Estes, voltados a uma atividade escolarizada e de prestígio, inatingível para uma “escritora vira-lata”. O trinômio negra, mulher e favelada não poderia estar unido ao termo “escritora” porque seu corpo era um corpo de uso que tinha sua humanidade negada, perpetuando um destino igual ao de Sara Bartman e Oto Benga. Deve-se a isso o fato de suas reportagens apelarem sempre para o cotidiano na favela ao comentar as motivações ou desmotivações de sua “escrita da ordinairiedade”: “Mora na casa 9 da favela: cata papéis e escreve”, “cozinha, lava roupa e escreve” (Última Hora, 1952), ou então, ‘Frustrada amorosamente, Carolina afirma que vai renunciar a literatura’ (Última Hora, 1962).

No ano de sua morte lemos uma reportagem que buscava legitimar o motivo de seu desaparecimento como represália a sua resistência em sair deste lugar que lhe era “designado”: *O desaparecimento dessa figura _que posteriormente parece ter perdido sua primitiva autenticidade_ torna oportuno render-lhe justa homenagem* (Folha de São Paulo, 16. Fev. 1977). Na mesma matéria o jornalista afirma que embora semi-analfabeta, Carolina de Jesus tinha uma “excepcional intuição” que graças ao jornalista Audálio Dantas possibilitou a publicação de *Quarto de despejo* “um dos mais expressivos documentos sociais” produzidos em São Paulo. O comentário legitima a segregação da pessoa Carolina de Jesus, enquanto negra e favelada, e sua escrita enquanto relato de uma mulher iletrada, ignorando qualquer saber ou arte Outra válida proveniente do espaço da margem a que a escritora estava fadada.

Em 1985 Olavo do Amaral Camargo comenta com assombro o caso do “bestseller negro”, associando à Carolina de Jesus a real motivação de seu esquecimento, reforçando ao público sua origem negra, diz o jornalista:

‘Quarto de despejo’: é o ‘bestseller’ negro do Brasil. O livro obteve sucesso nacional e internacional, sendo traduzido para várias línguas. A autora é a preta Carolina Maria de Jesus, catadora de papel que nas horas vagas lia e escrevia e que não foi favorecida pelo sucesso, para o qual não esteve preparada, voltando a catar papéis pelas ruas de São Paulo (Camargo, Folha de São Paulo, 23. Nov. 1985).

Curiosamente, em 2011 o olhar segregador do homem branco retorna em uma publicação dedicada a biografia de Clarice Lispector em resposta a uma fotografia na qual a escritora canônica pousa para uma foto junto com a escritora marginal em ocasião de sua ida, juntamente de Nélida Pinon, ao segundo lançamento de *Quarto de despejo*:

Numa foto, ela [Clarice] aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, *Quarto de despejo*, uma das revelações literárias de 1960. Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora do lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro. Ninguém

imaginaria que as origens de Clarice fossem ainda mais miseráveis que as de Carolina. (MOSEER, 2011, p.9).

A declaração de Moser é comumente rebatida por escritoras negras, como por exemplo, Conceição Evaristo que evoca suas filiações literárias sempre que anuncia o nome de Carolina de Jesus, e sente necessidade de rebater este pensamento discriminatório que insiste em renegar a obra desta escritora. Farta obra está numerada por mais de cinco mil páginas manuscritas, as quais constam diversos romances, poemas, contos, crônicas e peças de teatro inéditas, que precisam ser publicados, inclusive para combater este tipo de crítica que desconhece e ignora o processo criativo da poética de resíduos inventada por Carolina de Jesus.

Como resposta à usurpação de sua imagem, Carolina de Jesus, consegue publicar partes de seus novos diários escritos na “sala de visitas”. Nesses diários tece considerações sobre as consequências dos conselhos e intervenções que passam a condicionar seu processo criativo, porém, valorizando o contato com poetas e estudantes que, com a doação de livros e dicionários, incentivavam a criação de seus escritos “mais literários”, menosprezados por seus editores. Também, nesses cadernos Carolina de Jesus produz um profundo debate em torno do papel do escritor e das implicações que recaem sobre seu lugar de escritora marginal. Questões já sinalizadas em algumas passagens dos cadernos de *Quarto de despejo*, mas não foram selecionadas por Audálio Dantas. Talvez, por isso, a escrita de *Casa de Alvenaria* (1961), que pode ser considerada mais fiel à realidade das escrituras de Carolina de Jesus, visto que ela mesma afirmou que era chegado o “tempo de escrever desilusões”.

Não por acaso, em *Casa de Alvenaria* Carolina de Jesus narra as visitas constantes que ocorriam nas suas duas novas casas; na primeira, a que lhe foi emprestada e onde ela viveu por pouco tempo, e na segunda, que ela comprou utilizando parte do dinheiro que recebeu com a venda das edições de seu primeiro livro. O livro também conta suas visitas a outros estados brasileiros, na laboriosa divulgação de seu *Quarto de despejo*, e conseqüentemente, na utilização de sua imagem como porta-voz da favela. Enquanto a escritura – sobretudo a manuscrita – tentava fugir da cooptação de sua imagem, denunciando esses mecanismos de dominação, do poder do mercado, a exposição de sua imagem estava subjugada aos poderes que permitiam a publicação de seu trabalho.

Muitas foram as tentativas de agregar a imagem da escritora aos interesses políticos, de mercado ou religiosos, como se observa através de passagens sobre a presença maçante de partidos de esquerda, movimento negro, imprensa, mercado editorial e instituições religiosas na vida de Carolina de Jesus, na onda do *boom* de seu primeiro livro. Havia uma cobrança de coerência que ela não tinha condição de sustentar. A esquerda a considerava de direita, a direita a tinha como revolucionária; portanto, ela não deveria ser destacada nem exaltada. A escritora não foi um objeto apenas para a classe média, mas no Brasil todo, nos mais variados grupos; ou seja, de modo geral, a “colored mais famosa do país”⁴ interessava a todos.

⁴ Cf. Nota do jornal Última Hora de 7 Jul.1962.

Finalmente e fatalmente, podemos nos questionar se as aberrações do olhar branco estigmatizadondo sobre a “escritora favelada”, “poetisa da favela” ou “escritora vira-lata” não colocaria Carolina de Jesus na mesma escala do racismo e progresso que subjugarão Saartje Bartman e Ota Benga e os colocaram no lugar que antecede os chimpanzés na tipologia humana, traçada pelos cientistas evolucionistas dada suas “excentricidades”?

Referências bibliográficas

A negação do Brasil. Direção de Joel Zito Araújo. Casa de criação-cinema. São Paulo, 2000 (92min).

Arquivo Público Municipal Cônego Hermógenes Cassimiro de Araújo Bruonswik. Fundo Carolina Maria de Jesus. 37 cadernos autógrafos (1958-1974): APMS 01.01.01. A APMS 12.04. Sacramento, 1999.

A catadora de papéis. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17. fev. 1977.

BASTIDE, Roger. A imprensa negra do estado de São Paulo. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Perspectiva, p. 129-156, 1973.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2011.

Carolina em Santos. *Folha da Noite*. São Paulo, 12. tet. 1960.

Carolina abandona a favela. *Folha da Noite*. São Paulo, 30. ago. 1960.

Carolina Maria, poetisa negra do Canindé. Última Hora. São Paulo. 27. maio. 1952.

Carolina Maria de Jesus (escritora). Última Hora, São Paulo. 21 mar. 1962.

CAMARGO, A. Olavo de. “Best seller” negro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23. nov. 1985.

DANTAS, Audálio. O drama da favela escrito por uma favelada: Carolina Maria de Jesus faz um retrato sem retoque do mundo sórdido em que vive. *Folha da Noite*. São Paulo, ano XXXVII, n.10.885, 9 mai. 1958.

Fundação Biblioteca Nacional. Coleção Carolina Maria de Jesus. Cadernos microfilmados: 11 Rolos (1958-1963): MS565 (1-10). Rio de Janeiro, 1996, P/b, 35mm.

GOULD, Stephen J. "La Vénus Hotentot". In: *La sonrisa del flamenco: reflexiones sobre historia natural*. Madri: Hermann Blume, 1987.

HAMLIN, Cynthia. [NEGROS, MULHERES E OUTROS MONSTROS: Um ensaio sobre corpos não-civilizados](#). Pernambuco, 30 de mai. 2008. Disponível em <http://quecazzo.blogspot.com.br/2008_05_01_archive.html#>. Acesso em 02 jun. 2012.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*: diário de uma ex-favelada. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1961.

MENDES, Iba. *Oto Benga e a mácula do darwinismo social*. Disponível em: <<<http://www.ibamendes.com/2009/12/ota-benga-e-macula-do-darwinismo-social.html>>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. “A descoberta do insólito: Carolina Maria de Jesus e a imprensa brasileira (1960–77).” *Afro-Hispanic Review*. Vol. 29, n. 2, 2010, p. 109-126.

PENTEADO, Regina. “Carolina: vítima ou louca?”. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 01 dez.



A SUBVERSÃO DA FILHA DE WALTER: CONTESTAÇÃO AO PATRIARCADO E À SUBORDINAÇÃO DA MULHER EM *A MANTA DO SOLDADO* (1998), DE LÍDIA JORGE

Elisângela Aneli Ramos de FREITAS (FFLCH-USP)¹

RESUMO

Gayle Rubin e Judith Butler fizeram suas leituras sobre os textos de Lévi-Strauss, Freud e Lacan, subvertendo suas construções a respeito do tabu do incesto e do complexo de Édipo em interpretações que buscam questionar o papel destinado à mulher numa sociedade hierárquica e sexista. Em *A manta do soldado* (1998), o sétimo romance de Lídia Jorge, a enorme casa do patriarca Francisco Dias, habitada por seus filhos, cônjuges e netos, cuja lida com a terra representa a submissão e unidade em torno do pai, torna-se cada vez mais spectral com a imigração dos filhos para terras distantes. A protagonista do romance, personagem sem nome, é a filha de Walter, o caçula de Francisco Dias. Nascida em 1948, fruto de um relacionamento ilícito entre Walter e a jovem Maria Ema, a protagonista será criada como filha do subserviente Custódio, o irmão mais velho de Walter. Averso às tradições e suas obrigações, Walter se recusa a assumir o matrimônio e a filha, sendo o primeiro dos Dias a partir de São Sebastião dos Valmares. A partir do relato da filha de Walter, sabemos que o pai, que retornara à Valmares no inverno de 1963, sobe ao quarto que a filha habita, para um encontro secreto numa noite chuvosa. Teria sido um encontro incestuoso de fato, como sugerido pelos irmãos Dias, ou uma manifestação do complexo de Édipo, visto o desejo da filha de estar com o pai? Através das leituras de Gayle Rubin e de Judith Butler buscou-se a análise dos desdobramentos deste encontro, focada na trajetória da filha de Walter após este culminante acontecimento.

Palavras-chave: Lídia Jorge, *A Manta do Soldado*, Rubin, Butler, incesto

ABSTRACT

Gayle Rubin and Judith Butler has read the texts of Lévi-Strauss, Freud and Lacan, subverting their constructions regarding the taboo of incest and the Oedipus complex in interpretations that seek to question the role of women in a hierarchical and sexist society. In *A Manta do Soldado* (1998), Lídia Jorge's seventh novel, the grand house of the patriarch Francisco Dias, inhabited by his sons, spouses and grandchildren, whose deal with the land represents submission and unity around his father, becoming more and more spectral with the immigration of the children to distant lands. The protagonist of the novel is Walter's daughter, the youngest son of Francisco Dias. Born in 1948, the result of an illicit relationship between Walter and the young Maria Ema, the protagonist will be raised as Custódio's daughter, Walter's older brother. Averse to the traditions and their obligations, Walter refuses to assume the marriage and the daughter, being the first of the Dias to leave São Sebastião dos Valmares. From the account of Walter's daughter, we know that the father, who had returned to Valmares in the winter of 1963, goes up to the room his daughter lives in for a secret meeting on a rainy night. Had it been an incestuous encounter, as suggested by the brothers Dias, or a manifestation of the Oedipus complex, seeing the daughter's desire to be with her father? Through the readings of Gayle Rubin and Judith Butler, the analysis of the

Keywords: Lídia Jorge, *A Manta do Soldado*, Butler, Rubin, incest

Gayle Rubin e Judith Butler fizeram suas leituras dos textos de Lévi-Strauss,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do DLCV (FFLCH/USP). Projeto em andamento: "Um mundo que teima em não acabar: a obra de Lídia Jorge, seus objetos e suas memórias" Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi. Email: elisangela.aneli@usp.br developments of this meeting, focused on the trajectory of Walter's daughter after this culminating event, was sought.

Freud e Lacan, subvertendo as suas construções, entre outros, a respeito do tabu do incesto e do complexo de Édipo em interpretações que buscam questionar o papel destinado à mulher numa sociedade hierárquica e sexista. Por sua vez, *A manta do soldado* é o sétimo romance de Lídia Jorge, que em Portugal recebeu o nome de *O vale da paixão*. Nele, a enorme casa de um patriarca, Francisco Dias, habitada por seus filhos, cônjuges e netos, cuja lida com a terra representa a tradição de sustento, submissão e unidade em torno do pai, torna-se cada vez mais spectral com a imigração dos filhos, um a um, para a América. A protagonista e narradora do romance, personagem sem nome, é denominada durante o romance por vezes como a "filha de Walter", por vezes como a sobrinha de Walter, este o caçula dos irmãos Dias. Nascida em 1948, fruto de um relacionamento casual entre Walter e a jovem Maria Ema, a protagonista será criada como filha de Custódio, no caso, o mais velho dos filhos de Francisco, coxo desde a infância, subserviente ao pai e à família, assumindo a responsabilidade da paternidade e do matrimônio no lugar de Walter, ao casar-se com Maria Ema. Oposto ao irmão mais velho, avesso às tradições e suas obrigações, Walter se recusa a assumir o matrimônio e a filha, sendo o primeiro dos Dias a partir de São Sebastião dos Valmares, acompanhando o exército português.

A partir do relato da "filha de Walter" – feito ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa - sabemos que o pai, que retornara de suas viagens e passava uma temporada em Valmares no inverno de 1963, numa noite chuvosa, sobe ao quarto que a filha habita, para um encontro secreto. Rememorando este encontro com seu pai, que ocorrera quando ela tinha 15 anos – anteriormente, ela havia visto o pai apenas uma vez, em 1951, cuja memória está fixada a partir de um retrato em que está no seu colo – após receber pelos correios a manta que dá nome ao romance, a protagonista tenta compreender quais são as marcas deixadas por seu pai – a herança de Walter – para ela e para toda a família Dias. Teria sido um encontro incestuoso de fato, como sugerido pelos irmãos Dias, anos mais tarde, ou uma manifestação do complexo de Édipo, ou seja, a demonstração simbólica do incesto, visto o desejo explícito da filha de estar com o pai? Através das leituras de Gayle Rubin e de Judith Butler sobre as teorias de Freud, Lacan e Levi-Stauss, buscou-se a análise dos desdobramentos deste encontro, focada na trajetória da filha de Walter após este culminante acontecimento.

O romance *A Manta do Soldado* (1998) faz parte da vasta obra de Lídia Jorge, escritora que participa de uma geração de romancistas portugueses que, após a Revolução dos Cravos em 1974, tenta reencontrar o lugar do povo lusitano após cinco décadas de ditadura salazarista. Muitos elementos em comum à sua obra, como a voz feminina, o olhar para as estruturas sociais e sua construção narrativa fazem da obra de Lídia Jorge um conjunto consistente. Alonso diz que

é impossível ler Lídia Jorge sem se referir ao seu gênero. Na verdade, parte da originalidade da autora reside precisamente no fato de a sua ser uma voz das margens, proporcionando uma perspectiva nova e feminina sobre acontecimentos históricos determinantes (ou considerados como tal) e empenhando-se no processo de recuperação de acontecimentos, vozes e posições frequentemente consideradas de importância secundária pela ordem dominante. (ALONSO, 1999:xii)

Para Sá (2009: 12), abordar a feminilidade expressa na ficção portuguesa contemporânea permite avaliar em que medida a literatura produzida no contexto pós-Revolução dos Cravos revela, discute e representa a posição da mulher portuguesa, imersa no seio de uma sociedade fundada em valores patriarcais que são, em certo sentido, profundamente conservadores.

Voltando ao romance, neste encontro entre pai e filha, numa noite chuvosa do inverno de 1963, Walter chega em silêncio, com os sapatos na mão. Ela fica muda diante da visita, mas não perplexa, pois havia desejado este encontro, desejo expresso pela autora através dos fluídos descritos naquela cena, o que nos alude aos fluídos sexuais, próprios do prazer:

E a filha de Walter Dias, embrulhada na colcha pegajosa, da humidade, pegajosa da combustão do petróleo e pegajosa ainda pela consciência da sua vontade, que tudo engendrara. (JORGE, 1998: 39)

O pai fecha a porta, calça os sapatos, acende uma lâmpada a petróleo e senta-se na beira da cama, onde a filha está, imóvel, sentada junto à cabeceira. Ele lhe diz muitas coisas: pede perdão pela sua ausência e planeja um futuro promissor para a filha no continente americano. Neste momento, ouve-se os passos de Custódio próximo à escada, que dorme no quarto poente do térreo. Custódio chega até ao meio da escada, pergunta se há alguém lá em cima e, sem resposta, com seu passo coxo e vacilante, retorna ao seu quarto. Neste momento, o pai tira a menina da cama e leva-a até o espelho, mostrando-lhe como são parecidos, pai e filha.

Neste encontro, revelado pouco a pouco durante a narrativa, num movimento de espiral que se complexifica a cada detalhe acrescentado, cuja movimentação narrativa já ressaltado por ZUCOLO (2014: 139), a filha mostra ao pai o revólver Smith, que Walter esqueceu em São Sebastião dos Valmares, na sua visita em 1951. Ela guarda-o desde então embaixo do colchão, e em sua posse sente-se protegida, capaz de se defender de todos os males, como o incognoscível escuro, terror da infância. O encontro assim termina:

E ele deitou-a, e cobriu-a com a manta, e afagou-lhe o cabelo, pela primeira vez, pela única, pela última vez na vida. (JORGE, 1998: 41)

Esta é a memória da filha de Walter sobre o encontro que marcou de maneira indelével sua vida. Todo este encontro é marcado pelo seu silêncio, das coisas que ela quis dizer e não disse: contar-lhe de sua presença mesmo na ausência, que preenchia a casa através dos lamentos do avô pela ingratidão do caçula, pelas histórias contadas por Alexandrina, a criada da casa, pelo olhar de sua mãe, que ainda espera o seu retorno, pelo desdém com que a filha é tratada pela família, devido à sua posição ambígua de filha-sobrinha, fruto do ilícito. Desta forma, Walter é transformado num mito: o trota-mundos, que viajou pelos continentes, desenhador de pássaros e espírito livre, representa tudo o que a casa de Francisco não é: chão de pedras, trabalho duro e submissão cega.

[...] embora para Francisco Dias se tratasse duma família unida como nenhuma outra. O dono de Valmares achava que a sua casa era uma empresa sólida, uma unidade de produção à semelhança dum estado, dirigindo-a como um governador poupado gere um estado. Em nome do aforro, da economia, da produção, em nome do futuro sério, avarento, unido e indivisível, do qual havia saído apenas um, havia saído Walter. (p.44) [...] E que a vida de Walter não era só dele, era de muitos porque em Valmares todos a imaginavam e relatavam o que imaginavam. Walter também existia nos outros e cada um tinha um pedaço dele, um pedaço de que falavam com gosto, como se Walter inteiro lhes pertencesse. Os Dias comungavam dele, alimentavam-se da sua vida como quem toma uma sobremesa doce, fria. (JORGE, 1998: 52)

Neste contexto familiar e patriarcal, marcado por silêncios e ausências, e pelo malquerer dos Dias a Walter, a sua filha guarda em alta conta este encontro com o pai, na noite chuvosa de 1963. Ela desejou este encontro, um encontro só seu, único e particular. Neste desejo, operam as estruturas definidas por Freud - a filha deseja o pai, num jogo simbólico de prazer e sedução. Rubin, em sua releitura de Freud e Lacan, reafirma que o pai é escolhido como objeto de amor pela filha, depois da negação da mãe ao término da fase pré- edipiana e andrógina. Aqui, fica clara a devoção da filha pelo pai, que mesmo ausente era uma figura central na família Dias. O encontro na noite chuvosa de 1963 realiza o desejo explícito da filha pelo pai, expresso em várias passagens do romance:

[...] pela simples razão de que desejo que atinja rapidamente o último degrau (p. 7); e se tinha desejado aquele encontro, era só para lhe explicar como vivia com ele, na ausência dele (p. 14); para que não precisasse mover os lábios de tantas promessas. Ela queria que ele os tivesse quietos, talvez imóveis, talvez unidos, (...) tal como tinha imaginado antes de o ter feito subir (p. 21); naquela noite em que ela o atraía com a força do pensamento, e ele obedecera (p. 23); E durante os anos que antecederam a visita de Walter, naquela noite de chuva, ela sempre imaginou que o seu corpo teria ficado perto do seu corpo, e a sua face ter-se-ia encostado à sua face, e durante um instante – mais que não fosse, pelo menos o instante da fotografia – teria sido envolvida pelo seu perfume de homem, e ela ter-lhe-ia contaminado o seu bafo azedo de criança (p. 31). (JORGE, 1998)

Após uma abrupta e conturbada partida do pai de Valmares, a filha passa por um longo período de numerosos relacionamentos com diversos homens, para o desespero de sua mãe e para o escândalo de Francisco Dias, símbolo maior da tradição patriarcal, machista e patriótica portuguesa. Neste período, denominado pela protagonista como a “década do silêncio e da ironia”, o primeiro e mais marcante relacionamento foi com o Dr. Dalila, um homem mais velho, médico e alcoólatra. Interessante marcar a passagem em que o Dr. Dalila, ao saber que a filha guardava embaixo do colchão o revólver que era do pai, exige que ela se desfaça dele o quanto antes:

“Se me amas, vais lá à tua casa buscar essa arma para te desfazeres dela. Entendes? Ou ela ou eu...” (JORGE, 1998: 161)

Podemos assumir que a arma adquire, neste contexto, a configuração de um objeto fálico, herdado do pai. Rubin diz que

a menina se volta para o pai porque só ele pode “dar-lhe o falo”, e só por meio dele ela pode entrar no sistema de trocas simbólico no qual o falo circula. Mas o pai não lhe dá o falo da mesma forma que o dá ao menino. O falo é confirmado no menino, que então o tem para dar. A menina nunca tem o falo. Quando “reconhece a própria castração”, ela acede ao lugar de mulher numa rede de trocas fálica. (RUBIN, 1993:17)

Mas no romance, parece-me que o pai, ao deixar a filha ficar com o revólver Smith, símbolo fálico do poder, ele dá à filha o falo, garantindo-lhe o direito de “ter o falo”, em vez de somente sê-lo, numa construção do plano simbólico, como ressalta Butler:

Ser o falo é ser o “significante” do desejo do Outro e *apresentar-se* como esse significante. Em outras palavras, é ser o objeto, o Outro de um desejo masculino. Trata-se de um Outro que constitui não o limite da masculinidade numa alteridade feminina, mas o lugar de uma autoelaboração masculina. (BUTLER, 2016: 85).

No desfecho do conflito com o Dr. Dalila, que via a incompatibilidade da coexistência de dois falos na relação, a filha se desfaz da arma: ela lança ao mar o revólver Smith:

- “Isto é assim. Se uma mulher precisa de dormir sobre o revólver do pai, é porque não ama o marido. Isto é assim. Ou confias em mim, ou não confias...” (JORGE, 1998: 161)

Destes acontecimentos, podemos dizer que a filha, abandonada pelo pai, buscou em outros homens a figura de Walter e, como ressalta Rubin, acedeu ao papel de mulher que lhe cabe na sociedade, submetendo-se a ser o Outro de um desejo masculino, representado na figura do Dr. Dalila, que claramente reivindica o seu lugar simbólico de possuidor do falo. Por outro lado, podemos sugerir – de maneira mais interessante – que a filha acabou por apreender em sua totalidade a “herança” de Walter, famoso por suas conquistas amorosas e por sua eterna contestação ao patriarcado e às tradições. Assim como o pai, a filha de Walter também contesta a subordinação e a domesticação da mulher com o seu comportamento promíscuo e condenado pela família tradicional e, como sugere Rubin, aproximando-se de um comportamento tolerado para os homens, mas condenado para as mulheres numa sociedade marcada pela hierarquia de gênero. Ainda que tenha se desfeito da materialidade fálica que o revólver Smith significava, talvez a filha tenha incorporado em si a concretude simbólica do poder deste mesmo falo, não se subordinando aos pressupostos patriarcais, subvertendo o papel da mulher e, assim como o pai, escapando do destino dos Dias.

Durante quase vinte anos, a filha pensava que o encontro ocorrido entre ela e seu pai era um segredo. Porém, em 1981, os filhos de Francisco, já bem sucedidos na América, começam a enviar cartas a Valmares com boatos sobre o paradeiro de Walter,

que ninguém sabe onde se encontra. Em uma dessas cartas, um dos irmãos de Walter afirma saber que ele se encontrara secretamente com a filha, naquele inverno de 1963:

Ele mesmo me contou, quando aqui veio mostrar as fotografias dos sobrinhos, que era seu hábito entrar no quarto da filha, descalço, com os sapatos na mão, enquanto vocês dormiam. (JORGE, 1998: 204-5)

Mais uma vez levanta-se sob os pés dos Dias, espalhados pela América mas vivendo como se ainda estivessem pisando sobre as pedras de Valmares, a censura à vida de Walter e de sua filha através do principal tabu que se estabelece na sociedade patriarcal: o tabu do incesto. O tabu do incesto, segundo Lévi-Strauss, demonstra a ação da cultura no mais instintivo e universal desejo do homem: o desejo sexual. Lévi-Strauss estabelece que “tudo quanto é universal no homem depende da ordem da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo quanto está ligado a uma norma pertence à cultura” (LÉVI-STRAUSS, 2012: 45). Assim, a proibição do incesto age como uma regra sobre uma ordem natural. Ainda, Lévi-Strauss diz que “o problema da proibição do incesto consiste em procurar que causas profundas e onipresentes fazem com que, em todas as sociedades e em todas as épocas, exista uma regulamentação das relações entre os sexos” (LÉVI-STRAUSS, 2012: 61). Rubin lembra que

Lacan afirma que a psicanálise é o estudo dos vestígios deixados na psique dos indivíduos por seu enquadramento em sistemas de parentesco. O parentesco é a culturalização da sexualidade biológica no nível da sociedade; a psicanálise descreve a transformação da sexualidade biológica dos indivíduos no momento em que são aculturados. (RUBIN, 1993: 16)


Desta forma, essa regulamentação das relações entre os sexos, seja no âmbito social ou no âmbito cultural, justifica uma assimetria instalada entre homens e mulheres, fortalecendo relações patriarcais e hierárquicas, onde papéis são estabelecidos para homens e mulheres, com a submissão e a objetificação da mulher. Sabemos que quem nos conta essa história é a filha de Walter, e em seu relato não há sinais de uma relação incestuosa de fato, o que não nos impede de constata-lo no plano do simbólico. Mas a filha de Walter deixa-nos claro que a acusação de incesto entre ela e seu pai surgem apenas com a intenção de escandalizar, julgar e punir as suas escolhas, desde sempre resistentes a assumirem o papel que supostamente lhes cabia dentro da família tradicional.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Cláudia Pazos. Introduction. *Lidia Jorge In Other Words*. Portuguese Literary & Cultural Studies, University Of Massachussets Dartmouth, Spring 1999, p. xi-xv.

BUTLER, Judith. Proibição, psicanálise e a produção da matriz heterossexual. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 71-140.

JORGE, Lídia. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.



LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. 7^a. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: Notas sobre a "Economia Política" do sexo*. Tradução de Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha e Sonia Corrêa. Recife: SOS Corpo. Março de 1993. Disponível no endereço eletrônico <http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/OTraficoDeMulheres.pdf>.

SÁ, Sheila Pelegri. *Ecos de Lilith: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.



TEMPO E MEMÓRIA EM *OLHOS D'ÁGUA* E *O COOPER DE CIDA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Ana Ximenes Gomes de Oliveira (UFPB)¹
Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFRPE)²

RESUMO

O presente trabalho analisa os dois contos de Conceição Evaristo (2014), *Olhos d'água* e *O Cooper de Cida*, propondo um estudo comparatista pelas diferenças destas duas narrativas, buscando um entrelaçamento a partir de categorias como o tempo e a memória na construção literária. O primeiro conto citado apresenta uma escrita emblemática para a narrativa evaristiana, transbordando a ancestralidade como ponto central de sua obra. No segundo conto em estudo, tem-se uma narrativa que se destaca no conjunto do livro por trazer ao leitor uma quebra de expectativa, quando relacionado aos demais contos. A expectativa de uma escrita que possui como marcas as questões raciais e econômicas é rompida, dando lugar a elementos da vida urbana contemporânea. Assim, a partir das diferenças que se ressaltam na construção literária dos textos, é possível construir confluências que identificam uma busca identitária na escrita desta autora, criando uma relação de completude em suas personagens. Para tanto, serão utilizadas as considerações de Pollak (1989) com relação à resistência gerada pelo fortalecimento da *memória subterrânea* como subversão à memória oficial, assim como as contribuições de Caldwell (2000) sobre raça e gênero no Brasil, e suas fronteiras.

Palavras-chave: Literatura Afrobrasileira de autoria feminina, ficção curta, questões de raça, Conceição Evaristo.

Introdução

O livro *Olhos d'água*, publicado em 2014, de Conceição Evaristo, é uma reunião de contos que reafirma uma unidade temática já presente ao longo da sua escrita. Quando observamos a maioria das personagens dos contos desta coleção, podemos reconhecer alegorias de uma mulher negra, marginalizada pela vida e pela história, que busca uma consolidação de suas raízes culturais e ancestrais como resistência a uma cultura colonizadora e opressora. Logo no prefácio da obra, uma frase, retirada de um de seus contos, é ressaltada como forma emblemática de sua *escrevivência*: “Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro” (EVARISTO, 2014, p. 109). Estes *fios* que a narradora cita interliga toda a escrita de Evaristo, transcorrendo por questões sociais, existenciais e políticas.

No presente trabalho, dois contos serão destacados para um estudo comparatista, observando, principalmente, a partir de suas diferenças estruturais e temáticas, confluindo para uma completude entre as personagens. As categorias do tempo e memória, observadas

¹ Doutoranda em Literatura Contemporânea pela Universidade Federal da Paraíba e Mestra em Literatura Contemporânea Afrobrasileira também pela UFPB.

² Professor orientador do doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB.

nas duas narrativas, alicerçam a discussão que também propõe analisar uma quebra de expectativa em relação à temática e autoria feminina e negra na literatura brasileira. Esse estudo é também fruto da dissertação de mestrado³ em que foi trabalhada a

escrita desta autora no âmbito da relação ancestral com a maternidade, vista também como forma de sororidade entre as mulheres do clã matrifocal. A escolha por esses dois contos se dá pela representatividade que os mesmos atingem quando localizados diante da investigação que a autora demonstra em sua construção estético-literária, observando uma presença simbólica de várias perspectivas das mulheres como personagem atemporal em seu discurso narrativo.

Memória e oralidade como subversão

O primeiro conto a ser apresentado é o conto homônimo *Olhos d'água*, que oferece uma narrativa memorialista da personagem principal em relação a sua família e sua história. Na obra, tem-se uma protagonista genérica quando localizada no conjunto da obra de Evaristo, pois, assim como as demais personagens do texto, esta não possui nome e sua autoinvestigação e aprofundamento representa a centralidade evaristiana da estruturação narrativa. A construção identitária da personagem se dá por elementos de sua própria ancestralidade, a partir das vivências que são perpassadas pela violência urbana, a miséria e a exclusão social.

O espaço narrativo do conto é a própria memória da protagonista, que narra a presença de uma espécie de mantra, funcionando como um guia para o aprofundamento de sua história de vida e das gerações que a cerca: “De que cor eram os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2014, p. 15). A pergunta surge subitamente e percorre todo o conto, apresentando a memória e a história oral como uma forma de apreensão e solidificação dos elementos que constroem a noção de identidade, destoando da configuração oficial de uma identidade nacional, induzida e manipulada. A partir deste questionamento, ela começa a lembrar de sua infância junto a sua família. Lembra-se das dificuldades que sofrera pelas condições sociais e econômicas em que vivia, porém traz à memória também sua ligação maternal e feminina com o clã de mulheres ancestrais a que pertence.

Quando pensamos em memória de uma cultura e/ou de um povo, pensamos em coletividade, e esta, por sua vez, transpõe inicialmente uma noção de representação, que se direciona a esta determinada cultura ou sociedade. Contudo, a “coletividade” subentendida na ideia de memória está ligada ao construto de nacionalidade oficial, algo que foi formado a partir de uma seleção, guiada por mecanismos de poder ideológico⁴, social e econômico, que marginalizam outras memórias também identitárias. Michael

³ *Fêmea-matriz: a maternidade em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo*, de Ana Ximenes G. de Oliveira apresentada ao Programa de pós-graduação em letras da UFPB em 2015.

⁴ Cashmore (2000) sobre umas das definições de “ideologia” diz que: “A ideologia pode, portanto, referir-se a um complexo de ideias que são o produto de um pensamento sistemático, mas também a um conjunto de ideias internamente contraditório e incoerente, por meio das quais a vida cotidianas é vivida.” (p. 263).

Pollak (1989) em seu artigo *Memória, Esquecimento, Silêncio* levanta uma problematização sobre a memória nacional, oficial, trazendo à discussão o que ele

chama de *memória subterrânea* por não fazer parte dessa memória coletiva imposta e institucional, questionando, assim, como as coisas se tornam coisas e quem são os atores sociais, a partir do conceito durkheimiano de que os fatos históricos também são coisas, objetos empíricos que constroem essa memória oficial.

Diante disso, o que se apresenta subversivo à memória nacional é a história oral, presente como uma resistência ao silenciamento imposto das ditas minorias e marginalizados. ~~A partir da oralidade as memórias subterrâneas se sobressaem com força e perpetuação cultural.~~

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional. (POLLAK, 1989, p. 4).

A formação da literatura brasileira, desde seu início, contribuiu para uma exclusão e ocultamento destas minorias, principalmente quando relacionada à questão racial em que os negros e negras afrobrasileiras não tiveram protagonização na formação histórica e identitária da nação. Ao pensar na memória interligada ao espaço, observa-se que há uma marcação muito explícita no que se tem de registros históricos, literários ou não, relacionada, sobretudo, às mulheres negras. Esta marcação demonstra uma destinação ao espaço rural que, quando inseridas ao espaço urbano, tem como foco o ambiente doméstico ou o marginalizado das ruas.

As solidificações que erguem a memória coletiva não agregam estas *memórias subterrâneas*, mesmo que as raízes destas memórias apresentem bases muito mais sólidas enquanto gênese de uma cultura e de um território nacional. Escritoras como Conceição Evaristo são responsáveis pela reconfiguração dessa história nacional com a consciência de que é necessária uma desconstrução temática e estética na literatura brasileira contemporânea, o que contribui para que a opressão e o silenciamento de uma memória coletiva manipulada e seletiva sejam também desconstruídos.

Em *Olhos D'água*, observa-se como as memórias individuais e pontuais se repetem por gerações, criando uma unidade que identifica pessoas e comunidades. A narradora quando se lembra da infância expõe como a oralidade e o silêncio são elementos de constituição da identidade: "Sempre ao lado de minha mãe, aprendi a conhecê-la. Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias." (EVARISTO, 2014, p. 16). Ao partir da ideia de que há neste conto uma representação genérica e metafórica de gerações e gerações, ficcionais ou não, presentes na escrita de Evaristo, nota-se que ao vê uma geração se repetir na outra, na estrutura interna do conto, esta também vai simbolizar uma estrutura externa:

Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe

cozinha, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse ali apenas o nosso desesperado desejo de alimento. (EVARISTO, 2014, p. 16).

Refletir sobre história oral é subverter o presente e a possibilidade de futuro. Concordando com o que Pollak (1989) nos problematiza sobre o caráter oficial da memória coletiva, pensamos como a contação de histórias e vivências apresenta novas configurações de protagonistas não-ficcionais na estrutura social, pois compactuar com essa história oficial é silenciar e negar a si mesmo. O tempo nesta memorização é também lugar, um lugar que foi ocultado ou perdido e que se reconstruiu no tempo-espaço destas *memórias subterrâneas*. Como a narradora mesmo diz sobre a história de sua mãe: “Ela havia nascido em um lugar perdido no interior de Minas.” (EVARISTO, 2014, p. 16). Este lugar perdido em que sua mãe nasceu não se localiza enquanto espaço, mas sim enquanto memória. Como aponta FONSECA (2013) na leitura destas *memórias*, é o silêncio que faz emergir as vozes ressoantes dos corpos marginalizados, ferindo o que já está posto na história oficial.

A escrita evaristiana se enlaça por uma construção paradoxal que mistura tanto a miséria e a fome como a magnitude da riqueza cultural e ancestral, criando uma metáfora de histórias não-ficcionais do seu tempo-espaço. No referido conto em análise, a narradora ao lembrar-se de sua infância diz que:

[...] a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se sentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes, colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. [...] Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos. A mãe só ria de uma maneira triste e com um sorriso molhado... [...] Eu sabia, desde aquela época, que a mãe inventava esse e outros jogos para distrair a nossa fome. E a nossa fome se distraía. (EVARISTO, 2014, p. 17).

Este entrelaçamento do sofrimento vivido na estrutura interna do texto é contraposto com a força da oralidade enquanto transformação do presente. Há, assim, uma participação da história oral, mesmo que ficcional, enquanto fato construído e que possibilita mudanças na atuação do presente, pois à personagem é possível uma autoidentificação de resistência, em que o futuro não será uma perpetuação do passado e deste passado será trazido para memória identitária uma moldura de empoderamento:

[...] eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. (EVARISTO, 2014, p. 18).

Fronteiras da escrita: outras formas de rememoração

O segundo conto em estudo, *O Cooper de Cida*, narra a história de uma protagonista que sempre viveu na correria do tempo no espaço urbano e contemporâneo.

A narrativa se ambienta no espaço-tempo de um dia de sua protagonista, com alguns momentos de lembranças e reflexões sobre sua história de vida. Viver para Cida é uma correria atemporal que guia sua busca diária de alcançar aquilo que o tempo não lhe facilita: “Corria o tempo todo querendo talvez vazar o minguido tempo de viver. Era preciso buscar sempre. O que tinha ficado para trás, o agora e o que estava para vir” (EVARISTO, 2014, p. 65). A própria estrutura do conto transparece essa velocidade, sendo construído por longos parágrafos que faz com que o(a) leitor(a) acompanhe e sinta por um dia este movimento de rapidez da personagem. Buscar, alcançar, perguntar ou responder, correr, tudo para Cida não espera e tem pressa, tem anseio de conquista: “Corria sobre a corda bamba, invisível e opressora do tempo. Era preciso avançar sempre e sempre.” (EVARISTO, 2014, p. 66).

Essa *corda bamba do tempo* que oprime é a mesma que constitui as memórias oficiais, tornando invisível para a “nacionalidade” quem está à sua margem. Diferentemente da protagonista de *Olhos d’água*, Cida não é apresentada e definida em questões de raça e classe social e econômica. Cida, esta mulher que tem nome e se integra a uma localização geográfica no ambiente do Rio de Janeiro, traz como personagem um deslocamento na escrita de Evaristo. Apesar das questões raciais e sociais serem uma centralidade explícita em sua criação, este conto rompe com esta expectativa, apresentando outra forma de trazer tais questões discursivas implicitamente: “Ela era vencedora de outras distâncias. Já saltara montanhas e divisas de um tempo-espaço que ficara para trás.” (EVARISTO, 2014, p. 66).

Os estudos universalizantes que Lilly Caldwell (2000) menciona em seu artigo tocam na questão de ocultamento que a memória oficial proporcionou ao longo do tempo: “O trabalho político e acadêmico das feministas negras no Brasil destaca os modos como discursos universalizantes influenciaram a maioria dos estudos sobre mulheres brasileiras.” (p. 96). A falta de integração da questão racial no feminismo brasileiro, de acordo com a autora, fez com que a noção de identidade nos estudos sobre mulheres fosse essencializada. Com isso, interrogativas existenciais e identitárias se solidificam como pauta essencial numa autoria feminina afrobrasileira, que carrega essa memória ancestral de lutas e desconstruções interseccionadas entre classe, cor e gênero.

Cida, inserindo-a nesse contexto político intersubjetivo, precisa correr para traçar e conquistar autônomoamente seu destino e seu autoconhecimento. É importante ressaltar que Evaristo proporciona ao leitor ou leitora esse complemento de interpretação a partir da discussão metafórica do texto em relação ao tempo e as memórias subentendidas na narrativa, pois não há algum momento em que seja possível explicitar que sua personagem é uma mulher negra.

A leitura desta narrativa, assim como de outras narrativas, é perpassada por escolhas, aberturas que a autora possibilita, mas não limita, quando encontra uma cumplicidade de leitura que compreende um texto como ponto de partida para um universo ficcional da escrita literária. Umberto Eco (1994, p. 12) considera que a narrativa é como um “Bosque”, em que proporciona vários caminhos de escolha ao leitor. Além disso, segundo o autor, toda narrativa é rápida, considerando todo o universo que não é possível colocar, nem deveria, dentro do texto. Esta falta ou lacunas

propõem uma imersão de uma leitura atenta, participando também na construção do seu sentido e de suas conexões intertextuais.

Conceição Evaristo, que já tem uma forte presença da raça quando reflete a constituição do gênero, algo apontado por Caldwell (2000, p. 95) como pauta e crítica do feminismo negro ao feminismo de mulheres brancas classe média, acrescenta a tal discussão um texto em que uma mulher negra não está dependente de escrever sobre uma mulher negra explicitamente, da mesma forma em que às mulheres brancas foi sentida a necessidade de se pensar e escrever sobre mulheres não-brancas, buscando, assim, um ponto de similaridade em suas lutas.

Com isso, a não-marcação de posicionar a personagem Cida no universo da identidade afrobrasileira diretamente é também interessante no conjunto da obra de Evaristo, pois ao mesmo tempo em que reivindica discursivamente uma desconstrução e problematização do tempo opressor e invisível, portanto aquele que silencia e constrói a noção de “nacional” de forma excludente, esta também constrói uma desmembração da questão racial, rompendo com qualquer limitação que uma relação de estereótipos poderia induzir historicamente. A reflexão de raça se expande para uma discussão existencial diante de subjetividades. Cida é uma personagem da vida contemporânea, do passar pelas coisas sem as nota-las, do distanciamento, voluntário ou não, de experiências que se aprofundem existencialmente devido à dura realidade de diversos tipos de opressões e invisibilidades vividas:

A moça imprimia mais e mais velocidade a sua louca e solitária maratona. Corria contra ela própria, não perdendo e não ganhando nunca. Mas naquele dia, a semidesperta manhã inundava Cida de um sentimento pachorrento, de um desejo de querer parar, de não querer ir. Sem perceber permitiu uma lentidão aos seus passos e pela primeira vez viu o mar. (EVARISTO, 2014, p.67).

Neste fragmento, observa-se o *insight* que a personagem tem, surtindo um movimento de quebra, de mudança, de reviravolta. Cida sempre passava pelo mesmo lugar, pela mesma praia, porém não via o que estava diante de si. A sua correria, a sua emergência de vida, silenciava e obscurecia lugares e pessoas. Foi preciso um momento inesperado para que ela percebesse isso e se permitisse agir diferente. Assim, tem-se uma ruptura no ambiente externo do texto, por quebrar uma expectativa de escrita da narrativa de Evaristo; e tem-se uma ruptura no ambiente interno do conto dentro do seu fluxo narrativo, gerando uma reflexão existencial do seu lugar no mundo que a circunda.

O tempo que guia em *O Cooper de Cida* é cronológico, enquanto que em *Olhos d'água* este se constitui como um tempo psicológico ou atemporal, tendo as reflexões memorialistas como uma estruturação do aprofundamento da identidade da personagem mulher. Contudo, a ruptura e o clímax em *O Cooper de Cida* abre espaço para uma imersão no tempo de *Olhos d'água*, trazendo a ideia multifacetada de uma mesma mulher numa sociedade de exclusões, como já é mencionado no prefácio da obra. A voz

narrativa problematiza a própria ideia de naturalização do “real”, quando emparelha o cotidiano previsível de Cida frente aos acontecimentos e fenômenos da natureza:

Como a natureza repetia séculos e séculos, por todo o sempre, os mesmos atos? O dia raiar, a noite cair, o sol, a lua... O mar magnânimo lavando repetidamente, a curtos intervalos a areia circundante. Tudo monótono, certo e previsível. Tão previsível como os principais atos dela: levantar, correr, sair, voltar. (EVARISTO, 2014, p. 68).

No momento seguinte desse paralelo construído entre a natureza e a personagem há uma mudança, o que possibilita perguntar o que seria o natural, ou se este “natural” estaria diretamente ligado ou dependente de uma ordem fixa, visto que *o dia raiar, a noite cair e sair, voltar* são movimentos que se renovam, como nascimento, morte, nascimento. Portanto, a mesma noção de monotonia também é dúbia, pois dá espaço para dois caminhos de interpretação. A voz narrativa nos mostra que sua corrida é simbolizada no tempo real, porém se constitui enraizada no seu tempo-espaço que é também lugar. Sua condição como mulher está sempre próxima ao pensamento de alerta, tanto para o tempo que prossegue no presente e modificará o futuro como para a necessidade de pausa nesse próprio tempo para não esquecer-se de seu passado, refletindo sua própria existência: “Lembrou-se então que era uma mulher e não uma máquina desenfreada, louca, programada para correr”. (EVARISTO, 2014, p. 68).

A mulher que a voz narrativa resgata ao existencializar Cida se aproxima enquanto ancestralidade da protagonista de *Olhos d'água*, que ressalta a dificuldade de sua vida junto ao constante perigo de invisibilidade: “A corda bamba do tempo, varal no qual estava estendida a vida, era frágil, podendo se romper a qualquer hora. Era preciso um constante estado de alerta.” (EVARISTO, 2014, p. 68). A corrida contra este tempo opressor tendência para movimentos manipulados no âmbito social e político. Por isso é preciso encontrar um escudo para emergir de tal “silêncio”, encontrando um reposicionamento no mundo, como podemos observar em Pollak (1989): “Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado.” (p. 8).

Assim como para a história de Cida, a meditação existencial de resgate em *Olhos d'água* também surge abruptamente logo no início do conto: “Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2014, p. 15). Este feminino multifacetado se interliga como principal ponto de sororidade entre mulheres, negras ou não, pobres ou não, que enxergam que seu clã está fortalecido diante de suas ligações intersubjetivas e sua memória:

Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. (EVARISTO, 2014, p. 18-19).

As simbologias na escrita de Evaristo são constantes, guiando para a compreensão de sua busca ficcional. Nestes dois contos em estudo, observamos como o elemento da água está presente nos momentos de clímax e entendimento no universo interno do texto. Assim, a partir do fragmento acima citado, pode-se ressaltar outro, presente no conto *O Cooper de Cida* no momento em que a personagem para e observa o mar, que também conecta estas duas narrativas como uma unidade simbólica: “Cida desejou se lançar no mar à procura de algo que ela não encontrava cá fora. Dizem que o fundo do mar abriga riquezas e mistérios.” (EVARISTO, 2014, p. 69). Conceição Evaristo nos mostra em sua *escrevivência* que as respostas e conquistas mais profundas não se dão pelo viés de uma objetividade pragmática da vida e da nossa história. Muitas vezes as perguntas apresentam bem mais explicações que as próprias respostas, conduzindo a apreensão do texto literário para um mergulho meditativo e pessoal.

REFERÊNCIAS

- CALDWELL, Kia Lilly. *Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil*. Revistas Estudos Feministas, vol. 8, nº 2, 2000.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares Fonseca. Costurando uma colcha de memórias. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 2ª edição. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2013.
- POLLAK, Michael. 1989. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, v.2, n. 3, 1989.

ESCRITA E IDENTIDADE FEMININA: A RECONFIGURAÇÃO DE UM NOVO LUGAR EM O ASSASSINO CEGO, DE MARGARET ATWOOD

Leonardo Davi Gomes de Castro OLIVEIRA (UESPI)¹

RESUMO

O estudo sobre as relações de gênero e a formação da identidade feminina na literatura tem sido um tema recorrente. As tradicionais representações ocidentais sobre o feminino na literatura apontam a mulher como sujeito passivo, subserviente, que aceita a dominação masculina. No entanto, com a estética do pós-modernismo e a ascensão de alguns movimentos, dentre eles o movimento feminista, essas representações passaram a ser revisadas. Autoras como Doris Lessing, Margaret Laurence e Margaret Atwood passam a usar protagonistas femininas em suas ficções para confrontar as imposições literárias que eram impostas às mulheres escritoras. Essas narrativas, segundo Gayle Greene (1991), passaram a ser denominadas de metaficção feminina; consistem na escrita realizada por mulheres que escrevem sobre mulheres escritoras. Deste modo, esta pesquisa se enquadra no âmbito do estudo das literaturas pós-modernistas e tem como corpus de investigação o romance *O assassino cego* (2001), da escritora canadense Margaret Atwood. Trata-se de uma obra de metaficção por excelência, e aborda as relações de gênero em uma sociedade patriarcal, retratando o Canadá durante o final do século XIX e o século XX. O estudo de *O assassino cego* (2001) evidencia a problematização da mulher na condição de narradora de sua própria história. Ao dar voz às figuras tradicionalmente silenciadas, as narrativas de Atwood apresentam possibilidades de novas leituras que desafiam as tradições e os postulados patriarcais. A investigação consiste em um estudo qualitativo bibliográfico e objetiva refletir sobre como o uso da metaficção em *O assassino cego*, pode ser relacionada à questão de gênero, possibilitando a reconfiguração de um novo lugar da personagem feminina Iris Chase, de um sujeito passivo para um sujeito subversivo. Tem como pressupostos teóricos o conceito de metaficção, de Hutcheon (1980), McCaffery (1982), Waugh (1984) entre outros.

Palavras-chave: Relações de gênero. Escrita Feminina. Metaficção. Atwood. *O assassino cego*.

WRITING AND FEMALE IDENTITY: THE RECONFIGURATION OF A NEW PLACE IN THE BLIND ASSASSIN, FROM MARGARET ATWOOD

ABSTRACT

The study of gender relations and the formation of female identity in the literature has been a recurring theme. The traditional Western representations of women in literature point to the woman as a taxpayer, subservient, accepting male domination. However, with postmodernism aesthetics and the rise of some movements, including the feminist, these representations have become revised. Authors such as Doris Lessing, Margaret Laurence and Margaret Atwood start using female characters in his fictions to confront the literary impositions that were imposed on women writers. These narratives, according to Gayle Greene (1991), have been termed as metafiction female; They consist of writing performed by women who write about women writers. Thus, the scope of the study of post-modernist literature and its research focus on *The Blind Assassin* (2001), from the Canadian writer Margaret Atwood. The novel it is a metafiction par excellence, and addresses gender relations in a patriarchal society, depicting Canada during the late nineteenth century and the twentieth century. The study of *The Blind Assassin* (2001) reveals a woman questioning the narrator condition of their own history. By giving voice to the figures traditionally silenced, Atwood's narratives present possibilities of new readings that challenge traditions and patriarchal assumptions. The research consists of a literature review, qualitative study, reflect on how the use of

¹ Doutorando em Educação UNICAMP; Mestre em Letras UFPI, contato professorleonardodavi@hotmail.com

metafiction in *The Blind Assassin*, may be related to the gender issue, allowing the reconfiguration of a new place of female character, Iris Chase, from a passive to a subversive condition. We use the concept of metafiction, of Hutcheon (1980), McCaffery (1982), Waugh (1984) among others.

Keywords: Gender relations . Female writing. Metafiction. Atwood. The blind assassin.

Palavras Iniciais

Esta investigação volta-se para o romance *O assassino cego* (2001), *corpus* da pesquisa. Trata-se do décimo obra da escritora canadense Margaret Atwood, premiado com *The Booker Prize*, o mais importante prêmio de literatura em língua inglesa, e com o prêmio *The International Association of Crime Writers Dashiell Hammett Award*.

As obras de Atwood são uma revisão no sentido de que ela invoca as narrativas tradicionais de uma cultura e, em seguida, reinterpreta-as sob uma nova perspectiva, oferecendo uma crítica das estruturas de valores e relações de poder (as implicações ideológicas) codificadas nos textos. ” (KOTTISWARI, 2008, p. 11-12, tradução nossa).

Este estudo tem como objetivo refletir sobre como o uso da metaficção em *O assassino cego*, pode ser relacionada à questão de gênero, possibilitando a reconfiguração de um novo lugar da personagem feminina Iris Chase, de um sujeito passivo para um sujeito subversivo. A investigação consiste em um recorte do estudo *Tessituras do Eu: identidades femininas em O assassino cego, de Margaret Atwood*, de cunho qualitativo, do tipo bibliográfico, e tem como pressupostos teóricos o conceito de metaficção, de Hutcheon (1980), McCaffery (1982), Waugh (1984) entre outros.

O assassino cego pode ser compreendido como uma metaficção feminina. O romance aborda a história da família Chase, recontada pela personagem Iris Chase. A investigação de *O assassino cego* evidencia a problematização da mulher como narradora de sua própria história. O romance parte de uma escrita feminina, em que a narrativa se dá também através de uma voz feminina, sendo que as duas personagens centrais também são mulheres.

Metaficção: tecendo conceitos

A análise do nosso estudo tem como embasamento o conceito de metaficção. A Metaficção é o termo utilizado para descrever um conjunto de escritores norte-americanos do pós-Segunda Guerra Mundial. Apesar de possuírem estilos distintos, convergiam, quer numa dimensão experimental, quer na busca de uma narrativa fundada numa metalinguagem ou uma ficção fundada na elaboração de ficções.

A metaficção, em sentido mais simples, pode ser definida como uma ficção dentro da ficção, ou uma ficção que fala de outra ficção. As narrativas que primam pela metaficção refutam o realismo, corrente literária que tenta captar a realidade tal como ela é. Sendo assim, o romance metaficcional não deve ser visto como reflexo da realidade, ou seja, “não representa a realidade para repeti-la ou duplicá-la, [...], mas sim para dobrá-la, isto é, para recriá-la outra” (BERNARDO, 2010, p. 60).

Segundo McCaffery (1982), a metaficção surge numa tentativa de superar o peso das tradições regionalistas e realistas na literatura americana. Deste modo, conceberá como objetivo imediato a subversão dos elementos narrativos canônicos, intriga, enredo personagens, ação, tendo como estratégia final a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística.

Segundo Christensen (1981), a metaficção é considerada como uma ficção cuja principal preocupação é a de expressar a visão do romancista sobre sua experiência, explorando o processo de sua própria criação. Para o autor, as obras que são consideradas metaficcionais são aquelas em que o romancista tem uma mensagem para transmitir e não apenas exibir seu brilhantismo técnico.

Para Lodge (1993), a metaficção é uma ficção que fala sobre a própria ficção. São romances e histórias que chamam a atenção para o seu status ficcional como também para os seus procedimentos composicionais. Para o autor, a metaficção chama a atenção para as lacunas entre vida e arte, as quais o realismo convencional procurou esconder. Ainda segundo o teórico, a metaficção não é uma invenção moderna, mas sim, um modo atraente que os autores contemporâneos encontraram para se livrarem da sobrecarga que traziam dos seus antecedentes literários.

Segundo Hutcheon (1980), as metaficções são formuladas através do que a autora chama de *mimeses do processo*. De acordo com a teórica, a tradicional fórmula do romance do século XIX de concepção realista estava sendo desafiada e atacada pelas ficções autorreflexivas. Na concepção romanesca tradicional o leitor era visto como um sujeito passivo e agora terá que participar ativamente no processo de construção da ficção.

A autora faz uma distinção entre os termos *mimeses do processo* e *mimeses do produto*. Segundo a teórica, a *mimese do produto* seria a base teórica do realismo tradicional, em que é requerido do leitor identificar os produtos que são imitados no romance, como os personagens, as ações e o local, levando o leitor a reconhecer sua similaridade com a realidade empírica. Na *mimese do produto*, o leitor tem uma postura passiva, pois todos os procedimentos estruturais são conhecidos e reconhecidos pelo leitor. A *mimese do processo* seria o procedimento que deveria ser aplicado na elaboração das novas ficções. Segundo Hutcheon (1980), nas metaficções existe uma quebra dos códigos linguísticos, dando ao leitor a responsabilidade pelo ato de codificar e ler. Esses tipos de romances não buscam mais uma ordem e um sentido para ser reconhecidos pelo leitor, mas exigem dele consciência do seu trabalho de construção, concretizando o trabalho de arte, dando-lhe vida.

Metaficção em *O assassino cego*

O assassino cego, de Atwood, é uma metaficção por excelência. Em todo o romance podem ser percebidas características desse recurso literário. O texto é construído como uma boneca russa, o que caracteriza a metáfora da metaficção. Trata-se de bonecas que se encaixam uma dentro da outra, de forma que uma pessoa abre a primeira boneca e no seu interior surge uma menor, ao abrir a outra boneca surge outra menor ainda e assim continuamente. Assim é o romance atwoodiano, onde uma história esconde outra história,

que ao ser aberta nos revela outra história similar, assim continuamente, como o reflexo de um espelho.

Em *O assassino cego*, Atwood retrata o contexto histórico cultural do Canadá durante o século XIX e XX. Ao retratar temas familiares, a escritora canadense problematiza a condição social da mulher nesse período. No romance de Atwood, encontra-se Iris Chase que é narradora e escritora de suas memórias. Intercalada às memórias de Iris Chase, há a novela “O assassino cego”, escrito pela irmã de Iris Chase, Laura Chase, que conta a história de encontros secretos de dois amantes. Os protagonistas não possuem seus nomes revelados e a novela é narrada pela voz feminina. Eles são referidos na história apenas pelos pronomes ele e ela. Escrever os romances foi a forma encontrada por cada personagem/escritora para enfrentar o sistema social em que viviam. Além disso, intercalando essas narrativas há diversas manchetes de jornais.

Em *O assassino cego*, Atwood utiliza diversas técnicas metaficcionalis. Dentre os principais recursos que se apresentam de forma implícita no romance pode ser pontuado o espelhamento das narrativas, fazendo referência ao uso da metáfora das bonecas russas, em que cada boneca representa as diversas histórias dentro do romance da escritora canadense. Essas bonecas provocam o espalhamento de toda a obra, desta forma *O assassino cego*, apresenta-se como uma narrativa especular que está fundamentada na técnica perspectiva em abismo conhecida por *mise en abyme*. Segundo Dällenbach (1977), “*mise en abyme* corresponde a toda a inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma relação de similitude com aquela que a contém” (DÄLLENBACH, 1977, p. 18 *apud* PINO, 2001, p. 160).

Segundo Hutcheon (1980), a *mise en abyme* é um dos artifícios narrativos que são tematizados nas metaficcões. De acordo com a estudiosa, as obras podem apresentar tipos diferentes de *mise en abyme*, que vão desde a simples reduplicação, a duplicação repetida *in infinitum* e a duplicação aporística. Ela ainda pontua que o uso da *mise en abyme* nos romances metaficcionalis pode se tornar tão extenso que é melhor descrevê-la como um tipo de alegoria. Em *O assassino cego*, de Margaret Atwood, a estrutura narrativa pode ser compreendida como um espelho interno em que a obra reflete a totalidade do relato por meio da duplicação repetida. Assim, na obra da escritora canadense há as memórias de Iris Chase, a novela *O assassino cego* de Laura Chase, as histórias que estão contidas na obra de Laura Chase, além de diversos tipos de manchetes de jornais.

O uso da *mise en abyme* no romance da escritora canadense apresenta um recontar de histórias através de diversos pontos de vista, no entanto, todas essas histórias estão interconectadas. Assim, há um entrecruzamento de diferentes histórias, mas todas acabam revelando um mesmo assunto, a vida de Iris Chase e Laura Chase, e que as interconexões dessas histórias levam à resposta para o que realmente aconteceu com Laura Chase.

As histórias contidas na novela de Laura Chase também funcionam como um espelhamento do romance de memórias de Iris Chase. No sistema canadense, o pai de Iris Chase poderia ser representado como um *snilfard*. Suas fábricas passavam por dificuldades e para que não falisse, evitando o seu rebaixamento, vende sua filha Iris Chase para o industrial Richard Griffen. Iris Griffen representava uma das Donzelas da Deusa das histórias contidas em “O assassino cego”, de Laura Chase, estava sendo sacrificada,

representando uma serva da Deusa do Silêncio, que tinha sua língua cortada. O silêncio de Iris Chase simbolizava a lei do pai, que esperava dela o nobre gesto de sacrifício

As donzelas da Deusa eram as musas silenciadas, que representam uma crítica não só à protagonista da novela de Laura Chase, mas ao sistema patriarcal, em que mulheres virgens eram sacrificadas, casando a maioria das vezes para perpetuar um sistema burguês. Ao ouvir a história das donzelas da Deusa, a protagonista da novela “O assassino cego”, de Laura Chase, vê-se diante de um espelho, pois é confrontada com sua própria realidade. A musa silenciada, portanto, é uma simbologia da própria protagonista do romance:

Isso é totalmente inoportuno, ela diz. Você quer implicar comigo. Você simplesmente adora a ideia de matar essas pobres meninas com seus véus de noiva. Aposto que elas eram louras. Não como você, ele diz. Não como tal.[...]

[...] Garotas mortas com véu de noiva, por que isso me divertiria? Com línguas cortadas. Você deve achar que sou um monstro.(ATWOOD, 2001, p. 39).

Em face ao exposto, fica evidenciado que o reconhecimento desta forma narrativa dentro do romance está interconectada com o sistema cultural, baseando-se nas hierarquias de classe e gênero.

Reconfigurando um novo lugar

Nas memórias de Iris Chase, após receber o prêmio em homenagem a sua irmã, Laura Chase, a escritora, se vê novamente na obscuridade da sombra de sua irmã. Iris Chase sente que, “a velha ferida tornou a abrir, o sangue invisível jorra. (ATWOOD, 2001, p. 51). A ferida que se torna a abrir na vida de Iris Chase diz respeito aos segredos de sua família. Escrever seu romance de memórias foi a forma que ela encontrou para contar a história de sua família, revelando a verdade de muitas tragédias que aconteceram em sua família.

Agora aos 82 anos de idade, Iris Chase coloca uma luz sobre o seu passado obscuro. Ela foi vítima de um sistema social repressivo, representado pela cultura patriarcal (sufocada primeiramente por seu pai, Norval Chase, e em seguida por seu marido, Richard Griffen). Ao escrever o seu romance, Iris Chase abrirá velhas feridas mas também se esvaziará do peso que carregou por um longo tempo.

O seu livro não é apenas um memorial, mas também uma forma de se livrar da repressão do sistema social que a aprisionava. As memórias de Iris Chase, portanto, serão um sistema de significado pessoal que contribuem para a reorganização de sua identidade, eximindo-se da culpa das tragédias que ocorreram em sua família. Escrever o romance foi a forma que Iris Chase encontrou para suprir sua vida com significados, libertando se do sistema social repressivo que por muito tempo havia dominado sua vida. Em face ao exposto, observa-se que ao escrever suas memórias, Iris Chase se desloca no espaço das relações de gênero, ou seja, reconfigura seu lugar de sujeito passivo para sujeito subversivo.



REFERENCIAS

ATWOOD, Margaret. **O assassino cego**. Tradução de: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ATWOOD, Margaret. **The Blind Assassin**. London: Virago Press, 2001.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CHRISTENSEN, Inger. **The meaning of metafiction**. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Ontario: Wilfrid Laurier University, 1980.

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

KOTTISWARI, W.S. **Postmodern feminist writers**. New Delhi: Sarup & Sons, 2008.

LODGE, David. **The art of fiction**. New York: Viking Penguin, 1993.

MCCAFFERY, Larry. **The metafictional muse: the works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1982.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Routledge, 1984.

RAINHA GINGA: A SOBERANA MÍTICA DOS REINOS NDONGO, MATAMBA E ANGOLA

Maria do Desterro da Silva Oliveira - UESPI¹

Algemira de Macêdo Mendes – UESPI²

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo abordar o tema literatura e relações de gênero, no romance histórico Rainha Ginga, de José Eduardo Agualusa, obra publicada em 2015. O recorte trilhado dessa narrativa visa demonstrar como se deu à resistência da líder angolana. Ao assumir o título de rainha do Ndongo e da Matamba, ela adota uma identidade masculinizada, provavelmente como forma de impor respeito perante os súditos. Além disso, acrescenta-se os "maridos", os quais formavam um harém de "esposas", pois ela os obrigava a vestir-se de mulher. Ginga mostra-se uma exímia diplomata, pois diante do avanço e domínio da coroa portuguesa no território Ndongo e da Matamba, ela fez alianças, com os holandeses, estes que eram considerados inimigos dos portugueses, acrescenta-se o casamento da soberana com o Caza Cangola, líder dos jagas. Este povo era considerado guerreiro e dominavam a arte da guerra, mas acercavam-se sobre eles diversos mitos, dentre os quais se elencam práticas culturais canibalescas. Ao longo da narrativa nota-se que a aliança entre aos holandeses, a rainha os Jagas foram estratégias de resistências usada por ela, a fim sobressai-se diante dos portugueses, evitando assim o tráfico de escravos e as invasões territoriais.

Palavras-Chave: Literatura Angolana. Gênero. Rainha Ginga. Poder Feminino

A história colonial dos países africanos é marcada por invasões estrangeiras, pelas disputas étnicas e territoriais. Muitos cidadãos e cidadãs envolveram-se na defesa territorial. Em Angola, o mundo africano e ocidental reconhece Ginga Mbandi como uma figura que protagonizou anos de resistência. A biografia e história da ilustre personalidade de Angola relata que ela nasceu em 1582, em Kabasa, interior da Matamba. Ginga era filha de Jinga Mbandi Ngola Kiluanji e da escrava, Guenguela Cakombe. Conforme expõe Mata; Padilha (2000)

Enquanto defendia seu reino conheceu uma escrava Mbundo, Guenguela Cancombe, com quem se casou. Desse casamento nasceu uma filha que recebeu o nome de Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji, provavelmente em 1582, no Ndongo Oriental. Há relatos de que a jovem princesa tinha os mesmos olhos sedutores de sua mãe e o caráter do pai, que era o mais terrível adversário do com que os invasores portugueses se havia defrontado. Nzinga treinada como o pai para liderança veio a ser uma criatura corajosa e forte. (MATA; PADILHA, 2000, p.158)

¹Graduada em Letras pela Universidade Federal do Piauí; Especialista em Literatura e Estudos Culturais; Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí. Pesquisa financiada pela CAPES.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Pós-doutora pela Universidade de Lisboa.

Mata e Padilha destacam que Ginga herdou a força e liderança do pai, que era um dos mais fortes combatentes, contra os portugueses. Ela ainda tinha mais três irmãos, estes são citados no romance *A Rainha Ginga...*, de Agualusa. Entre os irmãos e irmãs estavam Mocambu, Quifungi (grafia registrada no romance corpus, porém há outras como Kambu e Kufunji) e Ngola Mbandi. A vida de Ginga registra um relacionamento harmônico entre a família. Com as irmãs, ela tinha boa relação, diferentemente da existente entre a Ginga e o irmão. Ambos enfrentavam uma competição velada pelo poder do trono Ndongo. Esta disputa torna-se evidente, após a morte do patriarca Mbandi. Tal fato torna-se evidente, nas premissas de Malumbo (2014):

Na família, Ginga teve um relacionamento bastante afectuoso com a mãe e com as irmãs, sobretudo com Kufunji e Kambu, mas o mesmo já não aconteceu com o irmão Ngola Mbandi, com quem Ginga veio a ter um relacionamento particularmente adverso e turbulento, no que concerne ao trato com os portugueses e na condução política, a seguir a morte do pai. (MALUMBO, p. 78)

O príncipe, irmão de Ginga, muitas vezes tentou silenciá-la, numa tentativa de centralização do poder. Deixando a tomada de decisão apenas nas mãos das figuras masculinas da família. Tais aspectos remetem a divisão de funções entre homens e mulheres. Como menciona Bourdieu (2012) quando ele se refere às divisões constitutivas da ordem social. Cabendo aos homens a função externa do oficial, o lado público, atividades perigosas, tais como a guerra.

Ainda na concepção de Bourdieu (2012) Nessa divisão social dos papéis, cabe à mulher as funções privadas, o espaço doméstico e atividades monótonas ou sem relevância, pública. Ginga Mbandi tornou-se para o irmão ameaça de destituição de papéis. Nesse sentido, inferi-se que Ngola tinha receio de perder o trono do Ndongo para Ginga. E que ele ocupasse o espaço considerado inferior. E a irmã mais velha estivesse numa posição superior a dele, exercendo as funções públicas, diplomáticas e bélicas.

Na biografia de Ginga, o conflito entre irmãos é registrado pelo afeto demasiado de Ngola Kiluanji para com a filha. O monarca incluía a filha em atividades militares, preparando-a para guerra. Ginga demonstrava-se eficiente em atividades bélicas. Ela também apresentava poder de liderança, habilidades estas que faltava no príncipe Mbandi. Essas características representavam uma ameaça a Ngola, mesmo para ele que era primeiro herdeiro da sucessão do trono do reino da Ndongo. A esse respeito, Moisés Malumbo afirma que:

Ngola Kiluanje, então rei da Matamba, teve uma particular predileção por Ginga, a ponto de lhe confiar muitos segredos do reino e da sua política, levando-a inclusive consigo em expedições bélicas (contra os portugueses e contra os reinos vizinhos africanos que procuravam furta-se da luta contra a invasão portuguesa) (MALUMBO, 2014, p.78).

O pai de Ginga não excluía a filha das questões políticas ou militares, havia confiança e respeito mútuo entre o patriarca Mbandi e a princesa Ginga. De acordo com o

historiador Malumbo (2014, p. 79) “já de pequena, Ginga acompanha, forjando o seu espírito e carácter de guerreira destemida e uma diplomata nata.” No entanto, o futuro rei, Ngola Mbandi, não aceitava tamanha proximidade do pai e da irmã mais velha. Com a morte do rei Ngola Kiluanje, o filho mais velho assume o poder. Em conformidade com Malumbo (2014)

Nesse momento Ginga encontrava-se com duas desvantagens: em primeiro lugar, porque era mulher e o poder político, nesse período, só podia passar do pai ao primeiro ou a um dos filhos varões, ou seja, do sexo masculino; em segundo lugar, porque a mãe de Ginga era uma antiga escrava e, portanto fazia parte de um estrato social inferior. Mas Ginga, tinha sido preparada pelo pai como guerreira e hábil diplomata, meteu em acção o que tinha aprendido com o pai. (MALUMBO, 2014, p.80)

De acordo com o estatuto social do território Ndongo, apenas os homens estavam “qualificados” para governar. Ginga era mulher e tinha descendência escrava, esses requisitos afastavam mais ainda a ascensão dela. Tais requisitos legitimavam a condição de inferioridade da mulher. Essa como se vê ocorre desde tempos remotos e em diferentes grupos sociais. Tendo o poder limitado, Ginga alia-se ao irmão, a fim de praticar as atividades políticas. No entanto, a condição de mulher, a distancia das decisões mais significantes. Estas ficam centralizadas com Kia Ngola Mbandi. Ele demonstra autoritarismo, limitando a participação da irmã nas decisões políticas.

E para afastar qualquer ameaça a ascensão dele ao trono, Ngola usa da tirania contra as mulheres da família. E de acordo com Malumbo (2014, p. 80) “a ambição de tomar sozinho o poder e as decisões relativas ao futuro reino levam Kia Ngola Mbandi a assassinar o único filho de Ginga Mbandi” O rei, Ngola Mbandi deixa as irmãs estéreis, além disso, manda tirar a vida do sobrinho, Quizua Quiazele. Da insegurança e a ambição de Ngola Mbandi resultam no assassinato do próprio sobrinho, o filho de Ginga, Quizua Quiazele.

Conforme Agualusa (2015, p. 39) “Era este filho quem, segundo as leis da Terra, deveria suceder Ngola Mbandi. Os Ambundus não depositavam confiança nas mulheres”. O falecimento do jovem Quizua enfraqueceria e a distanciaria Ginga das políticas, como também das empreitadas bélicas.

De acordo com Agualusa (2015, p. 39) “A Quizua estava destinada à coroa, por ser, com toda certeza, de sangue real, o mesmo não se podendo afirmar da descendência de Ngola Mbandi, no caso um único filho homem, ainda menino, de nome Hoji”. O menino, filho do rei Ngola Mbandi, ficou sob os cuidados dos Jagas, na figura do chefe Caza Cangola. Conforme citado, o herdeiro do rei tinha descendência duvidosa, além de ser uma criança. Tais fatos tornavam o príncipe Quizua o maior rival do tio. Por meio do fragmento do romance, observa-se que Ginga não estava na linha sucessória, e sim, o jovem Quizua.

O príncipe era astuto e confiante como a mãe, isso possivelmente despertava a admiração dos macotas. Quizua morrera por um ataque de crocodilos, conforme expresso no romance de Agualusa (2015)

A desolação das carpideiras comunicou-se a toda a quibuca, e só então compreendi que nos traziam a notícia da morte de Quizua Quiazele. Fora devorado por um desses gigantescos lagartos a que alguns eruditos chamam de crocodilos, nome que vem do grego, com significado de larva das pedras. (AGUALUSA, 2015, p.40)

Ngola Mbandi tinha receio de ser assassinado pela irmã, para que o filho dela pudesse assumir o poder. Caso a nobre o assassinasse, o sobrinho poderia assumir as insígnias reais. O episódio do assassinato do jovem teve várias versões, no entanto a mais difundida foi a de afogamento, a mando do tio. O jovem seria um sucessor natural de Ngola, por isso, o rei tirano foi considerado um dos causadores da morte do sobrinho. Como é registrado no fragmento a seguir do romance, *A rainha Ginga e de como os Africanos inventaram o mundo*:

Dias mais tarde começou a correr uma outra versão, segundo a qual Quizua Quiazale teria sido afogado nas confusas águas do rio por escravos ao serviço do seu tio, Ngola Mbandi. Domingos Vaz dava mais crédito a esta versão. Segundo ele, o rei Ngola Mbandi receava que a Ginga o tentasse matar, substituindo-o no trono pelo sobrinho, e reinando através dele. (AGUALUSA, 2015, p.40).

O romance não nos dar tanta convicção, de que foi o Ngola o mandante da morte do sobrinho. A narrativa de Agualusa apenas sugere que foi o rei seu tio o causador do assassinato. No entanto, muitos historiadores ressaltam que Ngola Mbandi assassinou o sobrinho. Pinto (2015, p. 316) afirma que: “O jovem soberano do Ndongo, uma vez entronizado, também pôs fim à vida de um seu irmão igualmente criança, tal como o sobrinho, e que alegadamente seria seu herdeiro legítimo do trono”. Pinto deixa claro que o rei cometeu várias atrocidades, contra a própria família. E que Ngola Mbandi era o único responsável pela morte do sobrinho.

O padre confessor de Ginga Mbandi, Antonio Cavazzi de Montecuccolo, também afirma, que o filho de Ginga teria sido vítima da tirania do tio. Ngola não gostaria de ter o seu governo ameaçado pelos possíveis sucessores dele. Nesse sentido, Cavazzi (2013) enfatiza que:

Convenceu-se com o tempo de que as suas irmãs, as princesas Njinga, Kambo, Funji, e seu único sobrinho, filho de Njinga, procuravam disputar-lhe o poder absoluto. Resolveu liberta-se daqueles que lhe faziam sombra, começou pelo jovem príncipe, seu sobrinho, e tirou-lhe a vida sem piedade. (CAVAZZI, 2013, p.60)

Por meio do fragmento, observa-se que Ngola estava convicto de que a família era uma ameaça à liderança dele. Por isso, tentou livra-se de todos que poderiam retirá-lo do poder. No entanto, tais atos provocaram ainda mais a ira da heroína do romance. Há muitas controvérsias sobre a reação de Ginga em relação às atrocidades do irmão. Cavazzi

(2013, p.60) afirma que: “A princesa Njinga, ofendida até a última casa, jurou que nunca perdoaria esta injúria e que até seu último suspiro não teria paz enquanto não fosse vingada do irmão assassino da família.” Como se observa, Ginga guardou seu ódio, para agir no tempo propício.

As narrativas históricas e literárias mostram que a líder de Matamba e Ndongo não sucumbiu diante do assassinato do filho, como esperava o rei Ngola. A heroína surpreende, não só o irmão, como também os macotas e súditos. Ela afastou-se das ações militares e políticas, durante o luto. Passado esse momento, ela continuou suas empreitadas bélicas e diplomáticas, como representante do reino Ndongo. Ginga demonstrou uma força incomum, diante das perdas familiares. A soberana não havia perdido somente o filho, mas também a paz familiar.

A resistência dela tinha motivação nos ideais de libertação do jugo português, na retomada do poder governamental e territorial. Relata-se que ela via a luta contra os portugueses como o seu maior objetivo. E que, a morte do filho não seria o elemento, o qual favorecesse a fragmentação do Ndongo, e, por conseguinte a expansão portuguesa. Resignar-se e isolar-se, naquele momento, daria ao irmão a oportunidade governar sozinho, como ele desejava. A respeito da resistência de Ginga, diante do assassinato do filho, Moisés Malumbo (2014), afirma que ela:

Assumi atitude que pouco se podia esperar dela, pelo menos de imediato, isto é, Ginga continuou a colaborar com o irmão que lhe tinha assassinado o único filho. Mesmo assim, quando se tratava da resistência contra os portugueses, Ginga transformava-se em melhor aliada do irmão, demonstrando o sentido do dever patriótico e sua grande habilidade e capacidade de negociar questões políticas, metendo neste caso de parte as questões familiares (MALUMBO, 2014, p.80).

A atitude de Ginga demonstra quão resignada, ativa e racional ela reagiu diante do assassinato do seu único filho. Pode afirmar também que, o gesto de superação rápida do luto foi uma estratégia, em prol do bem coletivo do reino. Tal comportamento mostra que a causa libertária movia os propósitos de Ginga. Dessa forma, as intrigas familiares não poderiam virar um empecilho, para a liberdade do povo africano de Matamba, Ndongo e das regiões vizinhas.

Silenciar-se, no momento de luto, pela morte do filho foi um dos maiores exemplos de resistência. E conforme Agualusa (2015, p. 40) “Não me pareceu na época que a Ginga desse crédito a tais intrigas. Chorou o filho como é suposto uma mãe fazer, e depois a vida regresso ao normal”. A narrativa romanesca sugere que a nobre ignorou os rumores do homicídio do filho. Ela enlutou-se por um filho que havia falecido por afogamento, e não assassinado. Dissimular a tragédia familiar foi necessário, para que ela pudesse chegar ao comando das decisões políticas do Ndongo.

A morte do filho foi um dos momentos, em que Ginga teve que se mostrar resistente. Tudo isso, em nome do espírito aguerrido e da unidade territorial. Ginga silenciou-se durante seu luto, isolou-se, não participava da política militarista. Ela também não expôs a revolta contra o irmão. Ela tinha maiores objetivos, que era controlar o avanço

dos europeus. Isso porque, o irmão agia impulsivamente. E por esse motivo, ele sofreu algumas derrotas para os portugueses. Impulsividade essa, que se observa no fragmento de *A Rainha Ginga...*

Ngola Mbandi, derrotado há pouco mais de dois anos, em combate contra as armas portuguesas, pretendia partir uma nova guerra. No singular entendimento dele, os pássaros negros que víamos nessa noite, e no dia anterior, não representavam outra coisa senão um exército de antepassados, mortos no decurso de outras tantas contendas contra a bandeira portuguesa, exigindo vingança. (AGUALUSA, 2015, p. 14)

No trecho mencionado, nota-se que Ngola estava disposto a guerrear contra os portugueses. Havia nele a crença que os ancestrais exigia vingança. As sociedades africanas creem no poder divino dos seus ancestrais. Segundo Munanga (1996) a sociedade bantu acreditava num Deus único, no entanto era uma entidade muito longínqua, por isso, eles acreditavam no poder divino dos seus ancestrais. A crença de Ngola baseava no poder divino e supremo dos antepassados. Logo o líder Mbandi justifica a guerra como um pedido sobrenatural. O trecho do romance explica as credences dos africanos, nos ancestrais.

Os gentios cultuam os antepassados; acreditam, à maneira dos antigos povos pagãos, que os mortos podem manifestar-se aos vivos sob forma de animais, ou plantas, ou até de impulsos da natureza, como o vento soprando entre os canaviais, a chuva caindo, um relâmpago abrindo o céu... Os quimbandas afirmam-se capazes de escutar e decifrar as vozes dos espíritos. Assim o soba Ngola Mbandi, um quimbanda afamado, pois é frequente os reis, que tudo podem, serem também magos, viu revoarem nos céus os seus avós e escutou as suas queixas, enquanto eu apenas vi uma chusma de grandes pássaros negros enervando o azul vibrante. Acreditam nisso. Acreditam ainda em certas divindades que se ocultam sob as águas dos rios e dos lagos, às quais chamam quiandas, e que alguma semelhança me parecem ter com as fabulosas sereias de que falei atrás. (AGUALUSA, 2015, p.26)

A crença no poder divino dos ancestrais fez Ngola enfrentar os portugueses. No entanto, o monarca não estava preparado para combater o forte aparato bélico dos portugueses. Como destaca Agualusa (2015, p.16) “Em 1618, porém, após a derrota das forças de Ngola Mbandi, os portugueses assaltaram o Reino Dongo, como quissondes, pilhando, incendiando e recolhendo a escravaria”. Nesta derrota, os portugueses contavam com a aliança dos jagas.

Pinto (2015) destaca uma dos primeiros reveses bélicos do irmão de Ginga. Ngola Mbandi foi vencido pelas tropas portuguesas no ano de 1618. Neste período, o governador Luís Mendes propôs um acordo de paz. Isso porque, as tropas portuguesas estavam enfraquecidas com uma epidemia de bexiga. No entanto, Ngola fez inúmeras exigências que não agradou o comandante português. Assim, Pinto (2015) acrescenta que:

Ngola recusou, exigindo que, em primeiro lugar, as tropas portuguesas saíssem das suas terras. Embora adoecendo igualmente, Luís Mendes de Vasconcelos não cedeu às exigências do Ngola. Retirou-se para Luanda, mas deixou o filho mais novo, João Mendes de Vasconcelos, de apenas de 19 anos de idade, a frente de um exército constituído por kilombos dos Imbangala Kulaxingo da baixa do Kasanje, o qual, ao longo dos 3 meses seguintes, arrasou 94 sobados e aprisionou centenas de cativos. (PINTO, 2015, p. 318)

Os portugueses tiveram o auxílio dos Imbangalas, conhecidos como Jagas. Os Jagas eram considerados povos extremamente preparados para guerra. A fama de guerreiros canibais interessou ao governo de Portugal, em Luanda. Muitos teóricos consideravam esses povos como tribos oportunistas. Eles lutavam tanto do lado europeu como dos africanos. O narrador, o padre Francisco José da Santa Cruz, em muitos trechos do romance ressalta o comportamento excêntrico dos jagas. A crueldade imprimida pelos jagas incluía até mesmo seus descendentes. A fama era divulgada pela maioria da população da atual Angola. Tal comportamento torna-se evidente em Agualusa (2015)

Dizem que, como todos os jagas, enterravam os filhos recém-nascidos ou dava-os de comer às feras... Dizem que matam os próprios filhos para não criarem laços de sangue que os prendam a um lugar e, ao mesmo tempo, na intenção de romper com a tirania das linhagens. Dizem que os jagas se alimentam dos cadáveres dos inimigos, tanto pelo prazer da carne, quanto por acreditarem que tal perversão lhes couraça o corpo nas batalhas. Também os jagas de coração fraco, que se acovardavam na peleja, são mortos e comidos. (AGUALUSA, 2015, p. 82)

O narrador não afirma categoricamente que os jagas são violentos. O próprio vocábulo “dizem”, este tem uma conotação especulativa, não expressa certeza. Por isso, ele distancia-se do relato usando a terceira pessoa do plural. Ele apenas destaca os ritos e atuação bélica dos jagas. Os meninos, desse grupo social geralmente, não tinham laços sanguíneos, pois as crianças eram mortas ao nascer ou jogada nas florestas. O exército jaga era formado por homens que eram capturados quando crianças. Estes, sequestrados pequenos, durante as batalhas ou invasões territoriais. Eles desde crianças passavam por rigorosos treinamentos militares, similares aos guerreiros espartanos. O discurso histórico reforça o comportamento agressivo dos imbangalas ou jagas. E destaca, principalmente, a fama de canibais e de povos cruéis, como descreve Cavazzi (2013)

É um povo sempre sedento de sangue e de carnificina, ávido devorador de carne humana, feroz contra as feras, cruel para com os inimigos e até contra os próprios filhos. Numa palavra: parece animado por sentimentos tão maus que o inferno nunca vomitou fúrias e tiranos que possam servir de comparação. (CAVAZZI, 2013, p. 175)

As palavras de Cavazzi evidenciam de modo pejorativo, as ações daqueles guerreiros africanos. O cappuccino, historiador e cronista dialoga, conforme a ideologia

européia a respeito do homem negro. A visão colonialista via os africanos como canibais e sem alma. No romance, *A rainha Ginga e de como os Africanos inventaram o mundo*, o narrador sugere que a fama dos jagas era falácias. Este fato, torna-se evidente no romance de Agualusa (2015)

Muitos desses murmúrios eram falsos, como comprovei ao longo da minha estada entre os jagas. Suponho que o próprio Caza os ajudava a espalhar, pois nada favorece tanto um cabo de guerra quanto a lenda da crueldade. (AGUALUSA, 2015, p. 83)

Nesse fragmento, o narrador faz a defesa dos jagas, pois considera que há muitas especulações negativas contra esses guerreiros. O clérigo posiciona-se, como um nativo, grande conhecedor da cultura africana. Francisco José da Santa Cruz, nesse fragmento representa o ser diaspórico. Fato este, que se justifica pela própria origem afrodescendente dele. É possível inferir, que o narrador traz consigo resquícios da sujeição sofrida pela sua descendência negra. Ao comparar os discursos de Cavazzi e do sacerdote jesuíta, nota-se o olhar do europeu colonizador de Cavazzi. As premissas do padre historiador evidenciam o repúdio em relação aos rituais dos jagas.

A atuação brava dos jagas pode ser explicada também pelo instituto de autopreservação. E a autodefesa, tanto nas sociedades antigas, quanto às contemporâneas é considerada como um ato de heroísmo. Apesar de conhecer, toda bravura dos jagas, Ngola Mbandi não hesita em guerrear contra os portugueses, que eram apoiados pelos guerreiros imbangalas. O rei não aceita as interferências da irmã Ginga Mbandi. As atitudes individualistas de Ngola demonstra o caráter autoritário dele para com as mulheres.

A imprudência e despotismo do rei promoveu o avanço das tropas lusas. Ngola Mbandi mostrava-se sempre disposto a guerrear contra os portugueses. E ao longo dos anos de 1618 a 1621, permaneceu guerreando contra o governador Luís Mendes Vasconcelos. Sendo que, o militar português, a cada ano avançava a conquista territorial. Além disso, devastava e saqueava os bens dos nativos, capturava pessoas, faziam-nas de escravos ou escravas. Tais atos foram repudiados, até mesmo para igreja católica e a coroa portuguesa. Com uma guerra em curso, essas instituições não poderiam efetivar o livre comércio. E assim, perdiam os lucros com as vendas de escravos e os recursos naturais de Angola. Nessa perspectiva, Pinto (2015) afirma que:

A ação devastadora de Luís Mendes de Vasconcelos e dos seus filhos na maior província do Reino Ndongo, a Ilamba, foi severamente censurada pelo bispo de Angola e Congo, frei Manuel Baptista Soares, o qual, numa carta ao rei de Espanha e de Portugal, os acusou de haverem bloqueado o ritmo normal das feiras do interior angolano e de se apropriarem abusivamente da exclusividade dos direitos sobre os proventos do resgate de escravos. (PINTO, 2015, p.318)

Mesmo com tamanha destruição, Ngola Mbandi não se rendeu. Isso poderia evocar o espírito aguerrido e nacionalista. Entretanto, tais enfrentamentos, representavam o caráter intempestivo, egocêntrico e sanguinário do monarca. O exército do reino ndongo

estava em desvantagem, por ter sofrido muitas baixas. Em caráter diplomático e talvez humanitário, o novo governador, João Correia Sousa propôs um novo acordo de paz. Pois além das vidas perdidas, perdiam-se os lucros do comércio em Angola. Historicamente, Pinto (2015) ressalta que:

João Correia de Sousa enviou dois padres negros, Dionísio Faria Barreto e Manuel Dias, como emissários ao Ngola Mbandi com propostas de paz. O soberano do Ndongo, contudo, manteve-se inflexível, exigindo a retirada dos portugueses do Presídio de Ambaca, assim como a expulsão do Kasanje do chefe Imbangala (o jaga) que aí se instalara. (PINTO, p. 318).

Nesse fragmento, os emissários são enviados como mediadores da paz entre africanos e portugueses. Intrinsecamente, ao envio dos padres havia o desejo da cristianização dos africanos. No romance, os emissários são apresentados ao leitor, como um pedido de Ngola Mbandi. Este queria receber as águas do batismo, assim como Ginga Mbandi já o tinha recebido. Como é narrado no romance em *A Rainha Ginga...*

Um dia, procurou-me um dos macotas de Ngola Mbandi. Também o rei ansiava pelas águas do batismo. Não queria, contudo, que fosse eu a batizá-lo, por me achar demasiado moço e sem notabilidade. Suspeito que o fato de me encontrar ao serviço de D. Ana de Sousa não ajudava ao juízo. Mandou-me escrever ao governador, solicitando o envio de um sacerdote de respeito e prestígio (um macota) para batizá-lo. Assim fiz. Semanas mais tarde vimos chegar uma pequena quibuca. Um homem alto saltou de uma das maxilas. Reconheci-o. Era o padre Dionísio Faria Barreto, filho da terra, cultivado e de coração generoso. (AGUALUSA, 2015, p. 42)

O fragmento do romance ressalta que o desejo de batizar-se surgiu devido à conversão de Ginga. A partir do batismo, ela recebeu o sobrenome, Sousa, este pertencia ao governador, João Correia de Sousa. Ginga batizou-se, não por considera-se derrotada, ou por acreditar na fé disseminada pela igreja católica. Foi também uma forma de estabelecer uma trégua nas batalhas. Ngola, possivelmente não fez por convicção ou estratégia.

Conforme Agualusa (2015) o batismo de Ginga influenciou muitos fidalgos. Inferi-se neste ato, a influência de Ginga, ou uma possível competição entre Ngola e a sua irmã mais velha. Observa-se, ainda as desconfianças que o rei tinha com o padre, secretário de Ginga. O soberano fica descontente, com o envio de padre Dionísio. O líder do Ndongo não gostaria de ser batizado por um padre negro. Assim como expresso no trecho a seguir:

Ao rei desgostara muito que lhe tivessem enviado um padre preto. Argumentava Ngola Mbandi que à sua irmã, a Ginga, a batizara um padre branco, e não um qualquer, senão um dos maiores, tomando como insulto que lhe enviassem a ele o filho de uma das escravas. O padre Dionísio ergueu-se em sincera aflição. O governador enviara-o como sinal de respeito e pela muita conta em que tinha o rei, visto ser ele,

Dionísio Faria Barreto, ilustrado na língua do país e ter numerosa família na região. Protestou ainda contra a injuriosa afirmação de Ngola Mbandi, pois os seus pais, embora humildes, nunca haviam sido escravos... O padre Dionísio Faria Barreto foi preso com correntes de ferro, ou libambos, como se faz aos escravos, e açoitando ali mesmo, com mais cruel severidade. (AGUALUSA, 2015, p.42-43)

Nesse fragmento, fica mais evidente a competição entre Ngola e Ginga. Ele sentiu-se humilhado, pelo fato do padre ser negro. Enquanto o sacerdote que batizara Ginga era branco. Nota-se também, o preconceito e a idealização do branco como algo puro e de maior prestígio. Tal concepção foi introduzida e disseminada no imaginário da população. Tanto brancos, quanto negros acreditavam na pretensa superioridade europeia.

A impetuosidade de Ngola o revés de guerra sofrido pelo exército de Ngola Mbandi, ele recorre ao auxílio da irmã mais velha. Ele envia uma embaixada real, a Luanda, para negociar com o governador português. Entre os representantes inclui Ginga, que naquele momento, ganha o título de embaixadora do Ndongo. A estadia dela em Luanda é um evento que deixa a capital de Luanda agitada. A embaixadora chamava atenção por ele ser considerada uma mulher enigmática e poderosa. Todo burburinho em torno da rainha deixou-a cansada.

Após a morte do irmão e sobrinho Hoji, ela mais uma vez teve que usar a sabedoria a fim de que o povo do reino de Matamba aceitasse-a como líder de estado e assim pudesse estar à frente de todas as decisões políticas e financeiras das terras desse lugar de África. De acordo com Agualusa (2015, p. 49) “Ginga conseguiu convencer os macotas a aceitarem-na como rainha, ainda com forte oposição de muito deles, os quais preferiam ver no lugar dela um filho, ainda muito pequeno, de Ngola Mbandi”. Essa passagem demonstra a pouca confiança dos Ambundus com a liderança feminina, a ponto de levantar a hipótese de uma criança chefiar um dos reinos mais importantes de Angola.

Um fato interessante ressaltado no romance é o momento em que Ginga recebe o título real, no qual ela optou por ser tratada como homem, passou a vestir-se com tal e pedia que a chamasse de rei. Conforme Agualusa (2015, p. 49) “A Ginga, agora rainha Ginga, ou melhor, rei Ginga, porque assim exigia ser tratada, queria ver-me”. Adotar uma identidade masculinizada não pode ser considerado como ato de devassidão, nesse caso pode ser explicado como forma de adquirir o respeito e aceitação perante a sociedade dos Ambundus, que era predominantemente machista, e não admitia ser liderada por uma mulher.

CONCLUSÃO

No romance, *A Rainha Ginga e de Como os Africanos inventaram* há um narrador-personagem. Este narrador muitas vezes omite-se sobre a trajetória da rainha, para relatar a origem dele e os fatos que o levaram a ser padre. No entanto, é possível perceber a força e poder que ela exercia. Isso numa época em que poucas mulheres ousavam a liderar exércitos. Por isso, a rainha Ginga é um caso especial na história e na literatura de

angolana. Assim, muitos autores africanos e afro-brasileiros buscam nessa mulher, fonte para recriar a história da escravidão.

A monarca do Ndongo tornou-se um modelo de resistência contra o colonialismo português. E nos anos de 1970, período pré-independência Angola, ela volta na memória do povo, por meio do discurso literário. Os discursos literário e histórico trazem para os nossos dias, as lutas contra o imperialismo europeu em África. Os discursos literários, muito deles vindo de relatos orais, evidenciam a grandeza, sabedoria. Estes mesmos expõem o lado enigmático, lendário e mítico. Os discursos históricos elencam os feitos de Ginga contra os portugueses. Em alguns, teóricos, nota-se certo nível de estigmatização, principalmente entre os europeus. Muitos deles acusam-na de impiedosa, pervertida, revanchista.

A nobre de Matamba e Ndongo não media esforços para alcançar êxito contra os conquistadores europeus. Por isso, ela também foi acusada de mandar decaptar o próprio tio, envenenar o irmão e apunhalar o filho de Ngola levando a morte deles. Dito dessa forma parece que Ginga é uma mulher cruel, revanchista. Porém, tais atos garantem a ela um longo reinado e domínio do território Matamba e Ndongo. Os objetivos dela, a retomada dos territórios africanos, acabar com a escravidão e o tráfico. Por esse, e outros motivos, cinco séculos depois a população angolana ainda a tem na memória. E para isso, Ginga utilizava como estratégia alianças contra os invasores. Ela decretava guerra para aqueles que lutassem ao lado os portugueses.

Portanto, o legado que foi deixado por ela não pode ser esquecido, pois ela foi uma mulher aguerrida. E diante dos conflitos bélicos, entre os africanos e o povo luso, no centro do embate está presente a figura lendária da rainha Ginga. No romance de Agualusa, há empenho em mostrar como uma mulher africana lutou contra a escravidão.

Ao longo das leituras realizadas, acerca da heroína de Angola notou-se que ela foi responsável por mudanças significativas no curso da história desse país africano. A liderança dela evitou que muitos africanos passassem pela escravidão. Face mais degradante da conquista europeia. Assim como, a escravidão e a expropriação da pátria de origem. Ela tornou-se um exemplo de patriotismo, pois sem usar a força física impôs-se diante dos portugueses. Não cedeu aos desígnios dos europeus e, para tanto usava de estratagemas, os quais anulavam o poderio do exército luso. É importante ressaltar que Ginga também teve que lidar com desavenças internas com reinos vizinhos, os quais não se posicionavam contra os europeus e fornecendo escravos e cedendo terras de África aos inimigos lusos.

História de mulheres como a Rainha Ginga deve estar presente nas páginas da literatura. Isso porque, muitas mulheres são ocultadas do centro dos discursos, histórico e literário. D. Ana de Sousa ou Ginga Mbandi representa e exalta a participação feminina nas lutas políticas e na gestão de um território. Mesmo um território fragmentado e com diversas etnias, como Angola. Os feitos da rainha de Angola merecem ser disseminados, especialmente para homens e mulheres. O exemplo dela fortalece as reivindicações por igualdade de gênero, nos diversos setores sociais. Pois apesar de várias conquistas, as mulheres ainda são o segmento social, considerado inferior.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. A Rainha Ginga. Rio de Janeiro: Foz. 2015. 236 p.

FONSECA, Mariana Bracks. Rainha nzinga mbandi, imbangalas e portugueses: as guerras nos kilombos de Angola no século XVII. Caderno de História, Uberlândia, v.23, n.2, jul./dez. 2010. p. 391-414.

GALVÃO, Patrícia. Rainha Ginga de Angola, a líder da resistência africana. São Paulo: O Globo. Disponível em: <http://agenciapatriciagalvao.org.br/racismo_/rainha-ginga-de-angola-a-lider-da-resistencia-africana>.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KWONONOKA, Américo. Njinga Mbandi, Fonte Inspiradora da Mulher Angola. In:_____. MATA, Inocência (org.) A Rainha Nzinga Mbandi: história, memória e mito. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri. 2014. p.59-67.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e Escritas Pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2012.

MATA, Inocência. **Ficção e história na literatura angolana** : o caso de Pepetela. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

MONTECUCCOLO, Antonio Cavazzi. Njinga a Rainha de Angola: A relação de Antonio Cavazzi de Montecuccolo. Lisboa: Escolar. 2013.

PADILHA, Laura. Romances como Diários de Viagens: o caso de Angola. In:_____. LEITE, Ana Mafalda. **Nação e Narrativa Pós-colonial I: Angola e Moçambique – Ensaios**.

SADIQI, Fátima. Estereótipos e mulheres na cultura marroquina. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n30/a03n30.pdf>.

SOUINDOULA, Simão. A Rainha Nzinga: uma figura lendária, patrimônio da humanidade. In: MATA, Inocência (org.) A Rainha Nzinga Mbandi: história, memória e mito. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri. 2014.

SOUZA, Talita Tavares Batista Amaral de. Escravidão interna na África antes do tráfico negreiro. Vértice, ano 5, n. 2, mai/ago, 2003.

PINTO, Alberto Oliveira. História de Angola: Pré-história ao início do século XXI. Lisboa: Mercado das Letras. 2015.

REPRESENTAÇÕES DE LUTA E RESISTÊNCIA FEMININA NA LÍRICA DE JARID ARRAES

Maria Suely da COSTA (UEPB)¹

RESUMO

Este estudo tem por foco o processo de construção/reconstrução de uma identidade positiva da mulher negra em textos da literatura de cordel de autoria da cordelista Jarid Arraes. Destacam-se, da obra da citada autora, produções literárias que dão ênfase à biografia das heroínas negras brasileiras, investigando as representações identitárias e de luta. A pesquisa, de natureza bibliográfica, tem analisado o modo de representação dessas mulheres negras em suas lutas e resistências mediante às formas de exploração, preconceito e discriminação, tornando-se protagonistas de suas histórias. Para tanto, tem feito parte dessa dinâmica de análise a construção discursiva em função da concepção e reconhecimento das diversidades étnico-racial, com suas especificidades no processo de construção sociocultural do país. Uma pesquisa dessa natureza tende a não somente tornar conhecida uma dada representação da mulher negra, em contextos e cenários vários, como também possibilitará uma leitura comparativa dessa produção no sentido de melhor compreender as formas de como essa modalidade literária detém a representação do imaginário de um povo, cristalizando sua maneira de pensar e de reagir ante aos fenômenos sociais.

Palavras-chave: Mulheres negras. Cordel. Resistência.

ABSTRACT

This study focuses on the constructing/reconstructing process of a positive identity of the black woman in texts from the literature by the Cordel writer Jarid Arraes. From the work of the author, it is in focus literary productions that emphasize the biography of the Brazilian black heroines, investigating identity and struggle representations. The research, of a bibliographical nature, has analyzed the representation of these black women in their struggles and resistances through the forms of exploitation, prejudice and discrimination, becoming themselves protagonists of their stories. In order to do so, this discursive construction has been part of this dynamic of analysis as a function of the conception and recognition of ethnic-racial diversity, with its specificities in the process of socio-cultural construction of the country. Such a research tends not only to make known a certain representation of the black woman in various contexts and scenarios, but also to make capable a comparative reading of this production in order to better understand the ways in which this literary modality holds the representation of the imaginary of a People, crystallizing their way of thinking and reacting to social phenomena.

Keywords: Black women. Cordel. Resistance.

Introdução

Não é raro encontrar a representação de uma desumanização da personagem mulher na literatura. Do ponto de vista da etnia, a historiografia literária nacional revela que a personagem do negro tem sido sempre colocada como vítima de um processo meramente histórico, escravagista, que até hoje provoca um olhar descentrado e naturalizador, marcado acima de tudo por estereótipos (Cf. RABASSA, 1965; SAYERS, 1958; BROOKSHAW, 1983). De certo modo, o que se revela nesses estudos é uma busca

¹ mscosta3@hotmail.com

por uma dada sintonia entre as práticas sociais, culturais e a história político-social do país.

No que diz respeito às discussões sobre raça, segundo Telles (2003), é possível demarcar ao menos três períodos históricos distintos na evolução do pensamento brasileiro: o primeiro, a supremacia branca e a ênfase no branqueamento, do século XIX ao início do século XX – este período foi marcado pela influência das “teorias raciais”, teorias ditas científicas que tinham como objetivo provar que havia uma raça superior (a branca) e raças inferiores (os negros, por exemplo), propondo uma “hierarquia de tipos biológicos” que validava a dominação e a exploração racial. O segundo período é o da democracia racial, dos anos 30 aos anos 80 do século XX – momento em que a ideia da “democracia racial”, desenvolvida por Gilberto Freyre, marcou a mudança de perspectiva com relação à miscigenação, vista agora como um aspecto positivo e que marcava a singularidade da cultura e da identidade nacionais, enfocando as relações horizontais e a convivência pacífica entre brancos e negros. Já no terceiro momento, surge a emergência da questão racial como tema de políticas públicas, a partir de 1980. Momento em que o processo de redemocratização, abre espaço para as reivindicações de diversos movimentos sociais, até então reprimidos.

A propósito do citado contexto, o viés desse estudo esteve voltado para a produção literária de cordel de autoria da escritora Jarid Arraes, como ênfase para a representação da mulher negra, em foco em cordéis biográficos com exemplo de heroínas negras símbolo da resistência, na luta contra a escravidão e o preconceito. O interesse estava em verificar e identificar, em meio a essa rica poética das vozes, produções cujo discurso buscasse superar visões estereotipadas.

Tal condição se justifica, frente ao contexto contemporâneo em que o exercício da literatura associa-se, também em sentido amplo, aos movimentos de afirmação do negro, a partir de uma tomada de consciência de sua situação social, conduzindo, entre outros aspectos, à preocupação com a singularização cultural da etnia afrodescendente, conforme apresentado por Proença Filho (2004), dentre outros estudiosos. Para uma compreensão dessa conjuntura social, cultural e literária, em torno da questão da representação do negro, muito tem contribuído os referências bibliográficos voltados para as questões do negro, assim como Bernd, 1988; Brookshaw, 1986; França, 1998; Queiroz Junior, 1982; Maxado, 1994; Moura, 1976; Munanga, 2003; Reis, 2003, dentre outros. Outro ponto de interesse deste estudo esteve na linguagem literária enquanto instrumento de resistência, conforme pontua Bosi (2002), e sua relação com a forma social segundo apresentado por Antonio Candido (2008).

A construção discursiva em função da concepção e reconhecimento das diversidades étnico-racial, com suas especificidades no processo de construção sociocultural do país, faz parte dessa dinâmica de análise em curso. A pesquisa de cunho bibliográfico, da qual parte se discute neste texto, tem como objeto de estudo folhetos de cordéis de autoria da poetisa Jarid Arraes, cearense filha de cordelista. Escritora comprometida com projetos sobre direitos humanos, atuando como jornalista na **Revista Fórum**, numa coluna semanal intitulada “Questão de Gênero”, autora do livro **As Lendas de Dandara**, atualmente possui mais de 60 títulos publicados em Literatura de Cordel. Jarid Arraes trabalha ainda com publicações de artigos nos quais escreve a respeito da educação popular e cidadania, diversidade sexual e de gênero, direitos da mulher e questões raciais. No contexto do Cordel

biográfico, a cordelista Jarid Arraes conta a história de mulheres negras que fizeram parte da luta pela resistência negra no Brasil no final do século XIX. Compõem esse *corpus*, atualmente, 20 títulos, dos quais selecionaremos alguns como amostra.

Histórias de mulheres negras

Uma leitura dos cordéis intitulados “Aqaltune”, “Dandara dos Palmares”, “Tereza de Benguela”, “Tia Simoa” e “Luísa Mahin” de autoria de Jarid Arraes tende a possibilitar compreender a respeito das vidas de mulheres negras, personagens históricas, que viveram no período Pré-abolição no Brasil. Diversas são as semelhanças entre elas encontradas, contudo, o que mais se destaca é o fato dessas mulheres não aceitarem o destino que lhes fora imposto, marcado por muito sofrimento, escravidão, dor e luta por liberdade. Outro ponto comum entre as protagonistas é a falta de reconhecimento social, uma vez que o papel de destaque em geral é o masculino em um contexto racista. É válido ressaltar que, mesmo ofuscadas pelo racismo e pelo machismo histórico, do ponto de vista literário, essas heroínas, ao ganhar destaque através da estética de cordel, não somente adquirem uma perspectiva de valorização em função da luta e da resistência, mas também adquirem a possibilidade de se tornarem conhecidas por muitos na condição de mulheres valentes:

Nossa história é racista
E também contem machismo
É por isso que Luísa
É um forte antagonismo
Apesar do esquecimento
Ela enfrenta esse cinismo

[...]

Uma história como a dela
Deveria ser contada
Em todo livro escolar
Deveria ser lembrada
No teatro e no cinema
Que ela fosse retratada.

(ARRAES, 2014, p. 7)

Os traços em destaque, como “bela”, “guerreira”, “gênio vingador”, “rebelde”, “imponente”, “corajosa”, “forte referência”, demarcam a representação biográfica da negra Luísa Mahin, no cordel, dando mostra de luta e coragem.

O cordel “Aqaltune” trata da história de uma Princesa guerreira, filha do rei do Congo, que liderou um exército de 10.000 homens em batalha. Foi derrotada, capturada e vendida como escrava reprodutora, cuja condição a fez experimentar a dor do estupro. Aqaltune ouviu falar de Palmares e, ainda que reduzida a essa função, não perdeu a coragem. Embora em estado de gravidez avançada, fugiu, liderando um grupo de 200

peças para a liberdade. Chegando em Palmares, foi reconhecida como da Realeza e tornou-se líder do Quilombo:

Junto com outras pessoas
Negras de muita coragem
Aqualtune fez a fuga
Mesmo com toda voragem
Foi parar em um quilombo
E falou de sua linhagem.

(ARRAES, 2014, p. 4)

A mãe de Ganga Zumba e avó materna de Zumbi dos Palmares foi mulher de relevância, uma guerreira hábil, reconhecida por sua gente mesmo depois de sua morte. A sua importância teve em sua prole de sangue forte a perpetuação de sua luta:

Mas a sua importância
Muito mais se mostraria
Não se sabe com certeza
Mas pelo que se anuncia
Aqualtune teve um filho
E Ganga Zumba ele seria.

Segundo essa tradição
Foi avó doutro guerreiro
De imensa relevância
Para o negro brasileiro
Era Zumbi dos Palmares
Liderança por inteiro.

[...]

Quando penso em Aqualtune
Sinto esse encorajamento
A vontade de enfrentar
De mudar nesse momento
Tudo aquilo que é racismo
E plantar conhecimento.

(ARRAES, 2014, p. 5 e 8)

O Cordel “Dandara dos Palmares” trata da biografia da esposa de Zumbi. Ninguém sabe onde ou quando ela nasceu. Sabe-se que a sua história começa com sua luta pela liberdade. Não era dada a tarefas domésticas, preferia a guerra. Era capoeirista e sabia usar armas, liderava batalhas sem aceitar acordos ou rendição. Foi no Recife que Dandara encontrou seu fim, quando tentou tomar a cidade e foi derrotada. Ela poderia ter se rendido, mas a mulher de coragem jogou-se de uma pedreira, preferindo a morte à escravidão. Tornou-se mais que um exemplo, uma mártir da resistência:

Pra falar dessa guerreira
Faço humilde reverência
Pois Dandara dos Palmares
Tem importante influência
É para as mulheres negras
Cheias de resiliência.

[...]
Liderança feminina
Forte com convicção
Ela jamais aprovou
Tratado de rendição
Discordou de Ganga-Zumba
Em prol da revolução

(ARRAES, 2014, p. 1 e 2)

Vista como “dura” e “radical”, Dandara é representada como mulher lutadora, capoeirista, cujo ideal era a liberdade plena. Na história é vista como um expoente de mulher inspiradora pra o Feminismo Negro. Preferiu se matar, como um gesto de “pura coragem”, a ter que se entregar à serviçagem e horrores da escravidão.

No Estado do Mato Grosso, havia um grande Quilombos chamado Quariterê. Este fora liderado por João Piolho e Tereza de Benguela, heroína negra que dá nome a mais um cordel biográfico de autoria de Jarid Arraes. Quando João Piolho, seu esposo, morreu, Tereza sozinha tornou-se rainha do quilombo, auxiliada por um conselheiro e um parlamento. Era um Quilombo rico, cultivavam feijão, milho, algodão e banana, para o consumo e a comercialização. Tinham também forjas, onde as correntes de sua escravidão tornavam-se armas da resistência. Em 1770, o quilombo Quariterê foi atacado e cerca de 100 pessoas foram assassinadas. Tereza foi presa, adoeceu e morreu dias depois. Como tentativa de enfraquecer a revolução, Tereza teve a cabeça cortada e exposta como um prêmio. Mas o legado de exemplo que ela deixou foi à força da mulher:

Um exemplo muito grande
É Tereza de Benguela
A rainha de um quilombo
Que mantinha uma querela
Contra o branco opressor
Sem aceite de tutela

[...]
Que seus feitos importantes
Não mais sejam esquecidos
Que o racismo asqueroso
Não lhes deixe escondidos
Pois são para o povo negro
Exemplos fortalecidos.

(ARRAES, 2014, p. 2 e 7)

O Cordel “Tia Simoa” traz a biografia da escrava liberta que viveu no Ceará. Tia Simoa era esposa de José Luiz Napoleão, famoso líder da “greve dos jangadeiros”. A greve começou quando os jangadeiros recusaram-se a transportar os escravos dos navios negreiros até o porto de Fortaleza. A história oficial não registra a presença de Tia Simoa, uma vez que nenhum dado consta no relato oficial. Mas ela participou ativamente do levante, liderando ao lado do marido. Assim como a negra Dandara, Tia Simoa também foi ofuscada. Contudo sua força e vontade de lutar perante injustiças ganharam fama e memória, tal qual fragmento do poema:

Essa história é conhecida
Mas esconde a personagem
A mulher fortalecida
Que nos é a forte imagem
Feminina a negritude
Rica força de atitude
Coroadada com coragem.

(ARRAES, 2014, p. 2)

A linguagem do cordel chama atenção para a necessidade de “acabar com o esquecimento” para com figuras, a exemplo de Tia Simoa, cuja história, “Com a força de leoa” / “Que deve ser propagada”. Para isso,

Basta usar a internet
E “simoa” ali buscar
Pois existe sua história
Que precisa se espalhar
É de fácil entendimento
Pra acabar o esquecimento
Devemos compartilhar

(ARRAES, 2014, p.5)

O cordel “Luísa Mahin” conta a história da mãe do poeta Luís Gama, grande liderança na luta contra a escravidão no Brasil. Nascida no século XIX, de origem africana, vinda da Costa da Mina, Luísa Mahin afirmava ser princesa. Foi vendida como escrava, mas, em 1882, foi alforriada e passou a sobreviver do trabalho de quituteira, função que a ajudou na revolução de Malês. Ela enrolava seus quitutes em mensagens escritas em Árabe e espalhava entre os envolvidos em revoltas e levantes de escravos. Depois, sua estratégia fora descoberta, durante a chamada revolta da Sabinada, momento que foi perseguida e encontrada. Não se sabe ao certo o que aconteceu com Luísa, alguns afirmam ter sido enviada para Angola. Fato são os registros de sua inteligência e coragem que lhes garantiram lugar de destaque entre heroínas negras resistentes:

As revoltas e levantes
Dos escravos na Bahia
Tinha a participação
Que Luísa oferecia

Sua contribuição
Era de grande valia

(ARRAES, 2014, p.2)

O que poeta e filho Luís Gama escreveu sobre sua mãe Luísa Mahin é lembrado no cordel biográfico de Jarid Arraes:

Luís da Gama que escreveu
Sobre ela registrou
Era magra e muito bela
Dentes alvos como neve
De um gênio vingador.

(ARRAES, 2014, p. 4)

O cordel pontua muito bem os traços de coragem, valentia e resistência da heroína Luísa Mahin a pondo na condição de referência acima de tudo pela capacidade da superar obstáculos e resistir à pressão e situações adversas:

E para as mulheres negras
Mahin é uma referência
Um espelho poderoso
Dessa forte resistência
É coragem feminina
E também resiliência.

(ARRAES, 2014, p. 4)

É visível, pois, que os cordéis biográficos citados inserem uma nova representação da mulher negra na literatura. O ponto positivo dos cordéis está em tornar conhecida uma representação da mulher negra, subalternada, de modo afirmativo, sob o ponto de vista de uma identidade de luta e resistência. Além disso, distante de uma linguagem marcada por estereótipos negativos do negro tão recorrente na literatura.

Segundo Maxado (1994), o fato de se ter na literatura de cordel uma representação muito marcada de preconceito sobre o negro deve-se principalmente pela própria influência do contexto sobre os escritores brasileiros, principalmente daqueles que apresentaram um Nordeste sofrido, de seca e de população em condições miseráveis. Para o autor, “Há sempre preconceito contra o negro. Entretanto, hoje muitos autores procuram mostrar o negro sobre outro ângulo. Há também mitos negros, que são mais conscientes, contribuindo para a mudança do estereótipo” (MAXADO, 1994, p. 93).

Essa mudança de foco do estereótipo pode ser verificada na construção dos cordéis da escritora contemporânea Jarid Arraes. Aspecto relevante se comparado a outros cordéis escritos cujo traço de representações negativas e inferiorizadas dos negros tende a ser ainda muito presente (FRANÇA, 1988).

Considerações Finais

Os cordéis biográficos aqui apresentados, a título de exemplo de uma produção de 20 cordéis já publicados, acabam por pautar no contexto literário de cordel um conjunto de representações socioculturais positivas em relação às mulheres negras, apresentadas na condição de heroínas no período Pré-abolicionista no Brasil.

Os aspectos heroicos e afirmativos dessas mulheres se sustentam na capacidade que teve cada qual, na sua singularidade, em enfrentar as adversidades com coragem e determinação. A Bravura, a resistência e o desejo de liberdade moveram as ações dessas mulheres que deram a vida em prol de um bem coletivo: manter vivas e livres as raízes do povo africano ou afro-brasileiro para além da escravidão.

Enquanto material de fácil acesso, verifica-se, pois, os cordéis tendem a funcionar como um instrumento que muito pode contribuir para minimizar o esquecimento para com mulheres negras atuantes na conjuntura histórica do Brasil. De modo que, enquanto importantes líderes quilombolas, atuantes em movimentos libertadores, as mulheres negras aqui citadas são exemplos de capacidade estratégica, coragem e desejo de transformação em um contexto profundamente machista e racista.

No contexto literário, tais representações contribuem também para que identifiquemos a literatura de cordel sob uma ótica mais contextualizada, transformadora, e voltada ao social. Implica ainda buscar compreendê-la inserida em uma ação educativa, comprometida com a construção de uma sociedade democrática, preocupada com os aspectos em relação às histórias de vida, à diversidade étnico-racial, cultural e social do país.

Referências

ARRAES, Jarid. *Aqualtune*. 2014.

ARRAES, Jarid. *Dandara dos Palmares*, 2014.

ARRAES, Jarid. *Luisa Mahin*, 2014.

ARRAES, Jarid. *Tia Simoa*, 2014.

ARRAES, Jarid. *Tereza de Benguela*, 2014.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos da teoria e história literária. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PROENÇA FILHO, Domicio. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Estudos Avançados. Scielo, São Paulo, 15-24 p. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000100017&script=sci_arttext. Acesso em: 12 jun. 2005.

QUEIROZ JUNIOR, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática. 1982.

MAXADO, Franklin. *O negro na literatura de Cordel*. Feira de Santana. Revista Sitientibus, n. 12, p. 93-100, 1994.

MOURA, Clóvis. *O preconceito de cor na literatura de cordel: tentativa de análise sociológica*. São Paulo: Resenha Universitária, 1976.

MUNANGA, Kabengele. *Cem anos e mais de Bibliografia sobre o negro no Brasil*. São Paulo: USP; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2003.

PROENÇA FILHO, Domicio. "A trajetória do negro na literatura brasileira". *Estud. av.*, São Paulo, v. 18, n. 50, Apr. 2004. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014200400017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em maio de 2009.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *Ideologia do Cordel*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Tradução de Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Edições Cruzeiro: Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

TELLES, *Racismo à Brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.



A DOMÉSTICA E A PROSTITUTA: MARCAS DE VIOLÊNCIA EM *BECOS DA MEMÓRIA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Sarah Silva FRÓZ (UEMA)¹

Silvana Maria Pantoja dos SANTOS (UEMA/UESPI)²

RESUMO

A obra *Becos da Memória* é construída por um entrelaçar de histórias de vida, um misto de testemunho e ficção um realismo cru e impactante. O cenário do romance é uma favela em processo de demolição, um lugar onde residem os excluídos da teia social. Nessa conjuntura, este trabalho intenta analisar as personagens Cida Cidoca e Ditinha da obra em questão, a fim de compreender como as condições sociais e econômicas funcionam como mecanismo de opressão, exercendo uma violência simbólica e física na mulher negra. Como todo lugar de vulnerabilidade social, a prostituição surge como forma de sobrevivência em meio à miséria. A personagem Cida Cidoca, conhecida como “rabo de ouro” é uma figura emblemática pelo hábito de usar um vestido branco, mas quando percebe que será expulsa de casa e de lugares de referência, enlouquece, o vestido perde a brancura, caracterizando a perda de suas raízes. Outra personagem que está em situação de violência simbólica e física é a empregada doméstica Ditinha, vítima da exclusão social, é presa por roubar as joias da patroa. Na história de vida dessas mulheres há um sentimento de inferioridade por ser negra e pobre, enfim tanto Ditinha como Cida Cidoca são vítimas das “visíveis e invisíveis grades” (EVARISTO, 1990), operando assim uma tripla segregação: de gênero, raça e classe.

Palavras-Chaves: Mulher, Violência, Exclusão social.

Introdução

Becos da Memória (2006), de Conceição Evaristo, narra à trajetória de indivíduos que vivem em uma comunidade em processo de demolição. A obra é feita a partir dos fragmentos de narrativas de memórias dos excluídos da teia social: crianças, prostitutas, bêbados, enfim, seres que foram postos à margem da sociedade.

As histórias de vida das personagens problematizam questões de opressão de gênero, raça e classe, uma vez que os retalhos perdidos da colcha memorialística são gradualmente costurados e as histórias nos vão sendo apresentadas. As noventa e cinco trajetórias de vida que permeiam a obra vão se entrecruzando pela visão de uma menina de 13 anos, a personagem Maria Nova, que vai tecendo e mesclando as suas memórias com as dos indivíduos que residem na favela, constituindo-se como uma colcha de retalhos de vida.

Dentre as histórias, encontramos as *marcas literárias da violência* que tanto Constância Duarte questiona: “Onde estão as marcas literárias da violência a que

¹ Mestranda em Letras/Teoria Literária da Universidade estadual do Maranhão, membro do Grupo de Pesquisa Neafrica (Núcleo de estudos, pesquisa e extensão sobre África e o Sul Global) e do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem – LITERLI, linha de pesquisa Literatura e Memória. Bolsista CAPES. E-mail: Froz.sarah@gmail.com

² Profa. do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA e da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem – LITERLI.

cotidianamente as mulheres são submetidas? Onde, as dores do espancamento, do estupro, do aborto?” (DUARTE, 2009, p.02).

Nesta escrita realista e crua de Evaristo, evidenciam-se as agruras que cotidianamente as mulheres negras sofrem. Trataremos de violência na perspectiva de Heleieth Saffioti (2015) que entende como violência toda ação que pode ferir os direitos humanos. “Entendo por violência todo agenciamento capaz de violá-los” (SAFFIOTI, 2015, p.80).

Assim, este trabalho intenta analisar as violências sofridas pelas personagens Ditinha e Cidinha-Cidoca, a empregada doméstica e a prostituta respectivamente. Reiteramos as estratégias literárias utilizadas pela autora para construir o romance primeiramente têm-se as figuras de linguagens como metáfora, eufemismos dentre outras, para que a narrativa, que é de cunho reivindicatório, tenha uma face mais leve e seja suavizada pela dureza da exclusão.

Pensamos a narrativa na perspectiva de Genette (2015) que infere que narrativa é “a representação de um acontecimento ou uma sequência de acontecimentos, reais, ou fictícios através da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita” (GENETTE, 2015, p.58). Ainda, segundo essa perspectiva, narrar “é uma atitude argumentativa, um dispositivo de linguagem persuasivo, sedutor e envolvente” (MOTTA, 2013, p.75).

Dessa forma, partimos da perspectiva de pensar a narração como um conjunto de enunciados que seduzem o leitor. Nessa conjuntura a linguagem de *Becos da Memória* (2006) é simples, sendo o enredo conduzido por uma narradora homodiegético. Com a utilização desse recurso, a narradora evoca a história de si e das personagens Ditinha e Cidinha-Cidoca e pontua de maneira simbólica os papéis desempenhados pelas mulheres negras, como é enfatizado por Lélia Gonzalez (1984, p.224) é “prostituta ou mulata profissional³”.

Ditinha a empregada doméstica: Uma violência social e afetiva

Ditinha, órfã de mãe, foi criada pelo pai, ausente de sua vida e da irmã Toninha. “Quando Ditinha apanhou a primeira barriga, não tinha ainda completado 15 anos. Havia se deitado com seu namorado, uma brincadeira apenas e que terminou muito mal” (EVARISTO, 2006, p.143). Sem orientação, Ditinha cresceu sozinha, sem acompanhamento de um adulto. O pai de Ditinha e Toninha era servente de pedreiro, e não tinha nenhuma instrução. Reiteramos que eram poucos os que sabiam ler e escrever na comunidade.

Ditinha engravidou duas vezes. Na última gravidez, recorreu a diversas técnicas abortivas, como ervas, chás e até a um aborto ilegal com uma parteira, que lhe trouxe sérios problemas como uma mutilação, perdeu seu ovário e útero:

Maria Cosme enfiou uma sonda por dentro de Ditinha. A sonda ficou lá dentro quase dez dias, até que numa manhã ela começou a sangrar. Sangrou tanto que foi parar no hospital. Os médicos queriam que ela dissesse o nome da “fazadeira

³ Neste termo falamos da Mulata profissional, aquela que é dançarina no carnaval e também daquelas vendidas pela mídia como prato nacional, a prostituta.

de anjinhos”. [...] Tiveram que retirar o útero e o ovário de Ditinha. Ela respirou aliviada, pelo menos não criaria barriga mais nunca (EVARISTO, 2006, p.144).

Percebemos nesta passagem que a personagem sofreu tanto com a gravidez indesejada, que a mesma sentiu-se aliviada por perder seu útero, ainda que isto represente a violência uma mutilação, pois ela foi vítima de um aborto mal sucedido por uma mulher de caráter duvidoso. No romance, a maternidade não é endeusada, os personagens inferem que a maternidade, quando indesejada, fica apenas para a mulher, que tem que trabalhar para alimentar e fornecer condições dignas à criança. Geralmente as mulatas trabalham como quituteiras, domésticas, ou trabalhos ligados à subalternidade e servidão.

Conforme fomos observando, a violência cotidiana à qual essa personagem é vitimada, (re) atualizam as memórias da escravidão de uma ferida que não cicatrizou, uma marca aberta que não para de sangrar.

Ditinha tornou-se empregada doméstica aos 29 anos. Vivia em um pequeno quarto-sala com seus três filhos: Neco, de 13 anos e os dois menores, Zé e o Nico, sua irmã e seu pai paralisado e bêbado. Maria Betânia Ávila (2008) infere que algumas meninas de famílias de baixo poder aquisitivo tornam-se empregadas domésticas, devido a falta de formação sociocultural e econômica, isto não quer dizer que elas sejam educadas para serem empregadas domésticas, porém não possuem outra alternativa. Às vezes têm que trabalhar desde muito jovens para ajudar suas famílias e acabam não terminando os estudos, como pontua a autora:

As mulheres de classes alta e média resolvem ser médicas ou enfermeiras por exemplo. As empregadas domésticas, por sua vez, são levadas a esta ocupação. Não se trata de uma questão factual ou de uma escolha, mas de limites colocados pelas estruturas de classe, patriarcais e racistas da sociedade. São mulheres pobres e negras as que estão no emprego doméstico no Brasil, hoje. Então é inegável a existência de uma conexão entre classe, raça e gênero (ÁVILA, 2008, p.68).

Reiteramos que tornar-se empregada doméstica não é uma escolha, no entanto sabe-se que o emprego doméstico tem cor e classe social. Assim, vemos a empregada doméstica na perspectiva de Lélia Gonzales (1983, p. 231) que a interpreta como a *mucama permitida*: “Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Nesta conjuntura, acreditamos que Ditinha desempenhava um papel que foi muitas vezes exercido pelas mucamas nas casas grandes no período escravocrata, o que não deixa de ser uma relação de continuidade que ainda prevalece na sociedade, visto que a história é feita de movimentos, de idas e voltas. A *mucama permitida*, a empregada doméstica, só faz cutucar a culpabilidade branca porque ela continua sendo a mucama com todas as letras. Por isso ela é violenta e concretamente reprimida” (GONZALES, 1983, p.233)

Toninha a irmã de Ditinha, ao completar 18 anos saiu de casa e adentrando o mundo da prostituição, como uma forma de subverter a sua condição de miséria. O pai da personagem, não nomeado, é alcoólatra e paralisado. Ditinha e o seu filho mais velho, Neco, dão-lhe cachaça como uma forma de anestesiá-lo da vida de miséria e abandono social,

mesmo sabendo que tal atitude lhe abreviaria a vida. “Se a cachaça abreviaria a vida do pai, era melhor que ele bebesse mais e mais até morre” (EVARISTO, 2006, p.145).

Esta personagem tem uma visão bastante crítica, ao ponto de estabelecer uma comparação entre o seu barraco e a mansão luxuosa onde trabalhava. É neste ir e vir, entre o barraco precário onde mora e a casa luxuosa da patroa, D. Laura, que é loira, alta e bela, que Ditinha se depara com a desigualdade social.

E se tivesse vestidos e sapatos e soubesse arrumar os meus cabelos? (Ditinha detestava o cabelo dela). “Mesmo assim eu não assentaria com essas joias” deixava-se deslumbrar com a riqueza de a sua patroa com seu universo de luxo Como “D. Laura era bonita! Muito alta, loira, com os olhos da cor daquela pedra das joias” (EVARISTO, 2006, p.139).

Ela queria ser como a patroa: bonita, loira, mas a consciência do contraste de classes acentua sua baixa autoestima: ela acredita que para usar boas roupas e joias de grande valor não poderia ser negra. Percebemos na história de vida dessa mulher, um sentimento de inferioridade: “olhou-se no espelho e sentiu-se feia, mais feia do que normalmente se sentia” (EVARISTO, 2006, p.39).

No momento em que Ditinha enxerga seus cabelos como traços negativos que reforçam a inferioridade dela frente à patroa, a voz autoral utiliza-se dessa visão para expressar o oposto, pois é por meio do olhar da personagem e o apagamento pela qual passa que se dá a crítica social aos padrões de beleza pré-estabelecidos por uma normalização “branca” (PONCE, GODOY, 2016, p.27)

Percebemos que há uma violência social e étnica em Ditinha, visto que há um constante sentimento de inferioridade em que a personagem se percebe como negra e pobre. Observamos que é a relação do “ver/ser visto” (BHABHA, 1998, p. 118), porque a construção do sujeito se dá na relação com outro. Por meio das relações sociais é que é definido quem somos, acima de tudo, quem não somos, pois o sujeito se vê da maneira que acredita que é visto.

A patroa de Ditinha é tida como referência, representa tudo o que ela não possuía. Para a personagem para ser bonita era necessário ser branca, de olhos verdes e cabelos lisos, e isso ela não poderia ser, logo, não se reconhecia. Observava a sua miséria até quando se deparava com a fartura, lembrava-se dos filhos em situação adversa.

Um pouco de arroz e farofa com um ovo. Muitas vezes, ela estava na casa da patroa e ia almoçar, lembrava-se da comida que havia deixando em casa. O alimento crescia-lhe na boca, formava um bolo e não descia. Com lágrimas nos olhos, ela era obrigada a jogar aquela refeição no lixo, pensando nos seus que estavam com fome em casa. Tinha vontade de pôr tudo numa lata e pedir para levar para casa, mas tinha vergonha. (EVARISTO, 2006, p.146).

A situação ganha um novo contorno no dia posterior a festa do aniversário da patroa. A doméstica lembrou-se que na semana anterior ela tinha feito 29 anos e ninguém se lembrara de lhe desejar feliz aniversário, ao contrário da sua patroa. Enquanto terminava

de arrumar o quarto, não conseguia parar de pensar nas joias diante dos seus olhos. Num ato impensado, ela rouba a joia reluzente da patroa e a esconde no seio.

Colocou a caixinha de joias na terceira prateleira; mas, antes, porém apanhou a pedra verde, tão bonita, tão suave que até parecia macia. Era um broche. Ditinha colocou o broche no peito. Só que do lado de dentro do peito, junto aos seios, sob o sutiã encardido. A pedra não era tão macia assim, estava machucando o peito (EVARISTO, 2006, p.149)

Interpretamos o ato como uma tentativa de embranquecer-se: ao ter a joia ela deixaria de ser ela, e torna-se-ia igual a D.Laura. Após o roubo, a personagem retorna à favela, tenta livrar-se da prova do crime. É interessante observar a construção de Evaristo no tocante à atitude da personagem. Em meios aos dejetos fisiológicos, na fossa imunda, ela retira de dentro do sutiã o broche, seu peito estava em carne viva, e joga o broche.

Entretanto, a ação não apaga o ato. Ditinha não retorna ao trabalho, pois temia ser presa. Sente-se envergonhada, já que era a única provedora da casa. Sabia que a qualquer momento a polícia iria bater à sua porta. Ressalta-se que Ditinha era quase uma estranha para D. Laura, visto que a patroa não sabia sequer seu endereço, apenas que morava na favela. Havia uma relação desigual de afetividade entre patroa/empregada. Esta tinha afeto e admiração pela patroa; enquanto aquela gostava apenas do seu trabalho. “Os patrões de hoje não sabem nada ou quase nada da vida de seus empregados. Apenas imaginam. Não conhecem mais como se casam, como vivem e morrem” (BRITES 2008, p. 74). Nessa perspectiva, os empregados domésticos são invisíveis para os patrões como apenas uma mercadoria.

A polícia chegou à favela a procura de uma falsa doméstica, a patroa havia dado todas as descrições: “Chamava-se Ditinha, tinha um pai paralisado, uma irmã e três filhos” (EVARISTO, 2006, p.176). Aquele ato impensado cometido por ela reverbera na sua família e na comunidade. Ditinha é encarcerada e passou sete meses reclusa na prisão. Chamamos atenção para o caráter punitivo que a justiça tem: “basta olharmos para a classe e a cor da população carcerária para percebermos o caráter seletivo do sistema punitivo” (BARTESD, 2009, p. 419 citado por SOUZA, 2011, p.130). A família de Ditinha ficou desamparada, o filho mais velho teve que assumir a responsabilidade de cuidar dos outros. “Beto cresceu repentinamente e violentamente. Era impressionante ver um menino que até ontem era moleque, virar adulto, de um dia para o outro, inclusive na própria feição do rosto” (EVARISTO, 2006, p.176).

O endurecimento de muitas crianças que têm a infância roubada pela pobreza, que de uma hora para outra tem que se tornar adulto para sobreviver e ter a responsabilidade de cuidar do avô e dos irmãos menores, é uma forma de violência. Ao nos referirmos à violência sofrida por esta personagem pensamos na questão simbólica “O poder simbólico manifesta-se através da crença daquele que as exerce e/ou acreditam, a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia” (BOURDIEU, 1999, p. 23). A violência simbólica é uma das mais insidiosas, visto que está para além do físico, e isto reverbera na questão social e psíquica:

A violência simbólica é essa coerção por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, a dominação), quando dispõe apenas, para pensa-lo e para pensar a si mesmo, ou melhor, para pensar sua relação; com ele, de instrumentos de conhecimentos compartilhados entre si e que fazem surgir essa relação como natural, pelo fato de serem na verdade, a forma incorporada da estrutura da relação de dominação; ou então, em outros termos, quando os esquemas por ele empregados no intuito de perceber e de se apreciar, ou para perceber e apreciar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), constituem o produto da incorporação das classificações assim naturalizadas, cujo produto e seu ser social (BOURDIEU, 2001, p.206-207)

Nesta perspectiva, a violência simbólica manifesta-se como uma relação de coerção e consenso, ou seja, há um poder maior que não é nomeado, que incide sobre os grupos minoritários, sendo uma marca alicerçada na cultura.

Após a prisão, Ditinha sai mais forte, entretanto mais amargurada com a vida, mas precisava ter coragem para prosseguir. “Afundou os pés na poeira e pisou com força, com quase ódio, mordeu os lábios até sangrar” (EVARISTO, 2006, p.226). Retornou ao seu barraco encontrando a casa limpa, os menores estudando com ajuda do Beto. Chocou-se ao constatar que sua criança ganhara feições de adulto em apenas setes meses:

Um sentimento de culpa perturbou-lhe a mente. Como o menino estava envelhecido! Perdera todas as feições de criança. Estava adulto, muito adulto. Meu Deus, que violência! Em poucos meses, sete somente, o menino parece que ganhara anos e anos de vida. (EVARISTO, 2006, p.226).

A violência da qual a personagem é vítima, expande-se envolvendo várias vertentes, como: afetiva, psíquica, social e étnica. É válido observarmos que mesmo que a personagem tenha praticado um ato condenado pela sociedade, e que se caracteriza como um crime, ela foi levada a isso pela ignorância e pelo abandono social que sempre conviveu. Ditinha foi marcada pela humilhação ao ter sua casa revirada pela polícia, e ainda mais pelo olhar condenativo do outro, ou seja, esse ato impensado a marcou moralmente e psicologicamente, mesmo porque as amarradas do racismo e sexismo já haviam feito um trabalho insidioso, esse episódio só terminou de impulsionar sua degradação social.

Por intermédio da voz narrativa, mostram-se as qualidades e as dificuldades enfrentadas pela personagem chefe de família. Sabe-se o que a impulsionou a cometer a ação impensada. No entanto, percebe-se que esse ato se torna pequeno, se comparado com o descaso da sociedade ou do Estado – que atentam contra a dignidade e a identidade dos segmentos excluídos (SOUZA, 2011, p.131)

A narrativa mostra como Ditinha teve que enfrentar as agruras da vida desde muito cedo. Assim como seu filho Beto, ela também teve sua infância roubada, pelo abandono social. Desta forma, a personagem é tragada pelas grades que aprisionam a população de cor, que são marcas visíveis e invisíveis. Assim, a personagem tende a carregar um estigma social: a de ex-presidiária, que lhe impossibilitaria de voltar ao mercado de trabalho e ter uma vida digna. “Ditinha estava condenada a viver com a marca no peito”. Nota-se que são

inúmeras as causas que contribuíram para a “perdição” da mulher como a pobreza, a situação miserável em que viviam ela, os filhos e o pai paraplégico” (SOUZA, 2011, p.131).

Cidinha-Cidoca do rabo-de-ouro: A prostituta

Como todo lugar de vulnerabilidade social em que as mulheres negras estão inseridas, a prostituição surge como uma forma de sobrevivência em meios às condições sociais. A personagem Cidinha-Cidoca é uma prostituta que é caracterizada pela narradora como “do rabo de ouro”, “não havia quem provasse que não se torna freguês”. (EVARISTO, 2006, p.36).

Esta é uma das personagens mais emblemáticas dentro da narrativa. Apresenta algumas singularidades, como vestir-se de branco, simbolizando pureza, inocência, o que lhe foi tirado, posto que sua inserção na prostituição dá-se por meio de uma violência social.

Com o processo de remoção da favela e demolição das casas dos indivíduos que ali viviam, devido a uma cratera, conhecida por buracão, que crescia nesse espaço, gradualmente essa personagem foi perdendo a lucidez.

Cidinha-Cidoca andava muito quieta ultimamente. Quem te viu quem te vê! [...] Alheia pelos cantos do botequim, nem cachaça exigia mais. Suja, descabelada, olhar parado no vazio. Se lhe dessem um trago, bebia. Se não lhe dessem, nem da secura na boca reclamava mais (EVARISTO, 2006, p.35).

Depois que começou o desfavelamento, não se reconhecia mais o brilho no seu olhar, nem a alegria de viver, parecia inerte a miséria a tudo. “Bonita a mulher, mesmo com aqueles olhos parados e com aquela carapinha de doida! Bonita a mulher doida mansa, muito mansa” (EVARISTO, 2006, p.35). Podemos pensar que a loucura da personagem talvez se justifique pelo desenraizamento. Sua família eram os moradores da comunidade, visto que não possuía namorado ou qualquer parente. A profissão de prostituta a levou a solidão.

Tatiana Silva (2015) afirma que a prostituição é uma “relação de poder e subordinação” porque ela representa uma resistência e poder da mulher. A autora pontua que essa liberdade e autonomia do feminino com seu próprio prazer e com o corpo é uma ameaça ao “controle patriarcal sobre a sexualidade feminina”, pois o ato sexual é visto como “um espaço de disputa que pode tanto desestabilizar o poder masculino como também reforça-lo”, e na interface em que as relações sexuais são interpretadas como uma guerra dos sexos, a prostituição desnaturaliza e põe em jogo o controle do homem sob a mulher. (SILVA, 2015 p.67-68).

Pontuamos que Cidinha-Cidoca fazia do seu corpo a sua própria vontade, seu próprio prazer. Cidinha-Cidoca teve um longo reinado na favela. Por muito tempo despertou prazeres nos homens que ali moravam e passavam, mas vale destacar que a prostituição não é interpretada neste trabalho como uma escolha. Muitas meninas negras e pobres muitas vezes tem que escolher o trabalho doméstico ou a prostituição como uma forma de sobrevivência. Pontuamos que meninas negras e pobres de certa forma são seduzidas pela “vida fácil”, do luxo e prazer, o que não deixa ser uma ingenuidade, pois a

prostituição é apenas uma propaganda enganosa que não fornece condições dignas para subverter a pobreza.

A prostituição é vista como uma forma de alugar o próprio corpo, para satisfazer o prazer do outro, que por sua vez é pago como bens ou serviços, mas para, além disto, há outros tipos de prostituição que perdura por anos na sociedade, que são os casamentos por interesse. Há muitos casamentos de mulheres com homens ricos por interesse ou vice-versa, o que de certa forma não deixa de ser uma prestação de serviços, visto que estes se vendem pelo casamento. Pontuamos que há duas diferenças: “no preço e na duração do contrato. Para ambas, o ato sexual é um serviço” (BEAUVOIR, 1970, p.123) enquanto que uma “é contratada pela vida inteira por um só homem”; a outra só por alguns instantes.

Mas, não pretendemos adentrar a discussão, apenas gostaríamos de inferir que esse tipo de vida existe, e por anos é naturalizada na sociedade. A personagem Cidinha-Cidoca detinha um lugar de destaque na comunidade, gostava de vestir-se bem. Iniciava os meninos mais novos na vida sexual. Era considerada uma mulher lasciva por ser dona dos seus desejos, de suas vontades, uma inferência ao mito da democracia racial de que as negras são lascivas e provocadoras de desejos sexuais. Cidinha-Cidoca provocava medo nas outras mulheres novas e velhas, temiam que seus maridos e filhos chegassem perto de Cidinha Cidoca.

As mulheres da favela odiavam Cidinha-Cidoca. As mais velhas temiam pelos seus homens, as mocinhas por seus namorados e as mães por seus filhos que começavam a crescer e, que entre o vício a mão, do autocarrinho, preferiam o corpo macio e quente, preferiam o “o rabo-de-ouro” da Cidinha-Cidoca (EVARISTO, 2006, p.36).

Nas festividades da favela o corpo de Cidinha-Cidoca é interpretado como um ponto a ser conhecido, visto que sua fama de ter o “rabo-de-ouro” ultrapassava os limites geográficos da comunidade.

Estas representações socialmente construídas em torno da sexualidade selvagem e afetiva das mulheres negras é incorporada ao imaginário do mercado matrimonial e sexual brasileiro. Essa imagem e esses discursos em torno da mulher negra e da mulata corroborou para a criação desta última como “prato nacional”. Lélia Gonzalez (1982) evidencia que a idealização dos estereótipos da mulher negra na sociedade brasileira dá-se a partir de três categorias: Mulata, prostituta e mãe preta.

A carga de lascívia associada à “cor” do pecado, à prostituição, à erotização, do trabalho doméstico, feminilizado está associado às mulheres negras. Estas são incorporadas aos prazeres sexuais e “as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável” (PACHECO, 2013, p.26).

Representações sociais passaram a fazer parte das produções discursivas do saber ocidental, sobretudo, a partir do século XIX. Os negros e as mulheres foram associados ao mundo da natureza, devido às suas características físicas e biológicas “animalescas”; às mulheres foram atribuídas as funções de “reproduzir a espécie e a raça” (PACHECO, 2013, p.26).

A prostituta foi tragada pela desigualdade social, pobreza e miséria. Numa manhã qualquer, Cidinha fora encontrada morta dentro do buraco:

Um dia, de cá de cima, percebemos um ponto humano lá em baixo. Seria um velho, um bêbado, uma criança? Tínhamos medo. Bobagem, uma queda, no Buracão, quebrava-se ou não. Morte nunca havia tido antes. Ninguém dera falta de ninguém (B.M, 2006, p.220).

Quem sentiria falta de Cida-Cidoca, já que ela não tinha família, parente ou alguém que se preocupasse com ela? A sua morte foi um suicídio ou uma tentativa de se libertar da vida que a escravizava? Podemos interpretar alguns traços da herança africana que em algumas crenças veem a morte como a libertação para um plano maior, pois, o corpo se desintegra, mas, a alma permanece imortal.

Cidinha-Cidoca, durante os anos de lucidez, representara a vida na favela. Ela, o corpo dela, o sexo gostoso, o prazer. Veio a loucura, primeiro o espanto de todos, depois acostumar-se. Cidinha-Cidoca foi virando história do passado, embora estivesse ali tão presente no botequim de Sô Ladislau, no botequim de Cema, pelos becos da favela, com seu silêncio, com seu mutismo e seu olhar de doida mansa desconcertando a todos (EVARISTO, 2006, p.122).

Cida Cidoca fora tragada pela miséria, entretanto não havia marcas de agressão em seu corpo, nenhum índice da causa morte repentina. Reiteramos que ela não teve sequer direito a um enterro digno, sendo sepultada como indigente.

Essa personagem teve uma vida curta, ironicamente ainda era denominada com um apelido de criança, “Cidinha”, que não deixa de ser uma abreviação de Aparecida, cujo significa sugere uma forma elevada, uma pureza. A personagem conservou essa pureza com o branco das suas vestes, isso demonstra a construção literária para que possamos perceber que a personagem ainda é uma criança por dentro pura, que teve sua vida roubada pela miséria.

Considerações Finais

Constatamos que as personagens Cidinha-Cidoca e Ditinha foram tragadas pelas desigualdades e pobreza, miséria social que assola as mulheres, sobretudo as negras, de comunidades segregadas. Evidenciamos distintas formas de violência, a saber: social, afetiva, étnica e simbólica, “violência essa que aniquila o indivíduo, que o paralisa e o impede de reagir” (SOUZA, 2011, p.131). Portanto, trata-se de manifestação de violência social, contra uma determinada parcela excluída, o que muitas vezes inviabilize que as mulheres negras tenham uma vida digna e ascendam socialmente. Como diz Schwarcz (2001, p. 77-78), a “cor se estabelece no dia a dia, quando se percebe a discriminação no trabalho, no lazer, na educação”.

Deste modo, inferimos que as personagens doméstica e prostituta da obra sucumbem nas visíveis e invisíveis grades do racismo e do sexismo. Estas personagens estão condicionadas por uma tripla categoria de subordinação: mulheres, negras e pobres que residem em área periférica, num lugar vulnerabilidade social. Cidinha-Cidoca morre e é enterrada como indigente, sem nenhum reconhecimento, ou ao menos um funeral digno, enquanto Ditinha tem um morte social

ao ser desmoralizada e excluída do campo do trabalho após passar pelo sistema carcerário, ademais já era invisível socialmente ao ocupar lugar de servidão. Tomando de empréstimo as palavras de João Cabral de Mello, essas personagens tiveram uma *morte e vida severina*.

Referências

AVILA, Maria Betânia. **Algumas Questões teóricas e políticas sobre emprego doméstico**. In: AVILA, Maria Betânia *Et al.* (Orgs). Reflexões feministas sobre informalidade e trabalho doméstico. SOS Corpo- Instituto feminista para a democracia. 1ª ed. Recife. 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 4. Ed. Bertrand Brasil S.A. Rio de Janeiro. 2001.

BRITES Jurema. **Trabalho doméstico: Políticas da vida privada**. In: AVILA, Maria Betânia *Et al.* (Orgs). Reflexões feministas sobre informalidade e trabalho doméstico. SOS Corpo- Instituto feminista para a democracia. 1ª ed. Recife. 2008.

DUARTE, Constância Lima. *Gênero e violência na literatura afro-brasileira*. (UFMG), 2009. Veiculado no Portal LITERAFRO - www.lettras.ufmg.br/literafro. Acesso em 15 de outubro de 2016.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.


GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1974.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Ciências Sociais Hoje, 2, ANPOCS, Brasília, 1983, p.223-244

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

Pacheco, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: EDUFBA, 2013. 382.

PONCE, E. S.; GODOY, M. C. de. Identidade e afro-brasilidade em becos da memória de Conceição Evaristo. **Identidade**. São Leopoldo. v. 21 n. 1 . p. 18-32.2016 . Disponível em > <http://periodicos.est.edu.br/identidade> > Acesso em 18 de jan. 2017.



SAFFIOTI, Heleieth I. **Gênero, patriarcado e violência** . São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.

SILVA, Tatiana Raquel Reis. **Sexualidade e cor**: Mulheres negras e prostituição nas áreas centrais da cidade de São Luís-Maranhão. Eduema. São Luis. 2015

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo no Brasil**. São Paulo. Publifolha, 2001.



A TRANSGRESSÃO ERÓTICA DA PERSONAGEM FEMININA N' *O ANIMAL AGONIZANTE*, DE PHILIP ROTH

Maiele Carvalho da Silva¹ (UESPI)

Amanda Gomes da Silva² (UESPI)

Joselita Izabel de Jesus³ (UESPI)

RESUMO

O erotismo se caracteriza pela busca da continuidade, e não pelo simples fato da prática sexual. O mesmo não pode ser entendido como algo desvinculado das outras dimensões humanas. A continuidade é representada pela busca da completude no outro, pois o homem/ser humano não se resigna a sua condição de ser descontínuo. O ser humano é marcado por desejos físico e psicológico de realização através do outro, mas para que tais desejos se realizem é necessário romper os mais diversos interditos que se impõem a este, ou seja, é necessário que se cometam transgressões. O presente artigo propõe uma análise da transgressão da personagem feminina na obra *O animal agonizante*, de Philip Roth, focalizando em duas temáticas- erotismo e gênero - que se coadunam de maneira inequívoca, além de serem temas com trânsito permanente pela literatura. De modo que se possa verificar em que medida a continuidade e a descontinuidade e, por conseguinte, a transgressão, se fazem presentes na obra a ser analisada, observando o grau de plenitude ou insatisfação da personagem feminina na obra em estudo. Tendo por base os estudos de Bataille (2013), Alberoni (1988), Paz (2001), Perkoski (1996), Simone de Beauvoir (1980) entre outros, os quais são basilares para o estudo das temáticas apresentadas, levando em consideração as categorias de erotismo segundo Bataille: erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado.

Palavras-chave: Erotismo e Gênero. Continuidade x Descontinuidade. Interdito x Transgressão.

Tratar de algo que ainda é visto como tabu instiga a curiosidade de muitos leitores, principalmente quando a mulher/personagem feminina tende a transgredir em palavras e ações. Este trabalho tem por objetivo verificar em que medida a continuidade e a descontinuidade e, por conseguinte, a transgressão, se fazem presentes na obra a ser analisada, observando o grau de plenitude ou insatisfação da personagem feminina na obra em estudo, sem desconsiderar o fator histórico de que a mulher sempre foi vista como o Outro e não como o Sujeito, principalmente quando trata-se de erotismo, por ser um tema que não se aborde com tanta desenvoltura como tantos outros, especialmente se relacionado ao gênero feminino, posto que por natureza o assunto sempre foi cerceado pelas mais diversas instituições. A construção da identidade feminina enquanto sujeito, a partir das formulações de Simone de Beauvoir, em sua basilar obra *O segundo sexo* (1980) foi de salutar importância para as discussões sobre a questão.

Trabalho realizado através de pesquisas bibliográficas em livros que tem como linha de pesquisa erotismo e gênero, tendo por base os estudos de Bataille (2013), Alberoni (1988), Paz (2001), Perkoski (1996), Simone de Beauvoir (1980) entre outros, os quais são basilares para o estudo das temáticas apresentadas, levando em consideração as categorias de erotismo

¹ Aluna graduanda de Licenciatura em Letras Português da Universidade Estadual do Piauí – UESPI

² Aluna graduanda de Licenciatura em Letras Português da Universidade Estadual do Piauí – UESPI

³ Professora da Universidade Estadual do Piauí – UESPI

segundo Bataille (2013): erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado. Fazendo uso de tais estudos teóricos para análise da personagem Consuela Castillo, da obra *O animal agonizante*, de Philip Roth, sob a perspectiva do erotismo, observando os elementos que caracterizam a obra como erótica e a protagonista como personagem transgressora.

Philip Milton Roth é um romancista norte-americano de origem judaica, considerado um dos maiores escritores norte-americanos da segunda metade do século XX. Grande parte da obra de Roth explora a natureza do desejo sexual e a autocompreensão. A marca registrada da sua ficção é o monólogo íntimo, dito com um humor amotinado e rodeado de uma crítica social.

Sobre a obra em estudo, o enredo é um monólogo memorialístico, em que o narrador personagem-protagonista é o professor universitário David Kepesh de 62 anos, que ministra Crítica Prática em uma universidade dos Estados Unidos, e mantém romances com suas “alunas-amantes”, até que um dia fica deslumbrado por uma em especial, Consuela Castillo, uma cubana de 24 anos. “Eu a conheci a oito anos. Era minha aluna...” (ROTH, 2006, p. 9) . Inicia-se uma relação em que o ciúme e a insegurança rondam a mente do já experiente professor de literatura, deixando-o emocionalmente abalado e tornando-o vulnerável.

“Eu a conheci a oito anos. Era minha aluna...” (ROTH, 2006, p. 9) . Inicia-se uma relação instável que deixa emocionalmente abalado o já experiente professor de literatura, onde o ciúmes e a insegurança rondam sua mente.

O texto é marcado pela escrita erótica em hiper, pela figura da hipérbole, por um vocabulário que apresenta os aspectos eróticos de forma clara, sem rodeios, está evidentemente presente na obra.

(...) E fez então uma coisa um tanto pornográfica para se fazer na primeira vez, e isso, mais uma vez para minha surpresa, por iniciativa própria– brincou com os seios em torno do meu pau. Ela debruçou-se sobre mim e colocou meu pau entre seus peitos... (ROTH, 2006, p. 30)

Observa-se nesse trecho tanto uma escrita escatológica quanto a transgressão da personagem feminina relacionada a sua iniciativa sensualizada de poder sobre o homem. Ocorrendo assim a transgressão da mesma, e quando trata-se de erotismo feminino, utilizamos o conceito de Alberoni (1988) “... a mulher considera uma série de fatores que compõe o seu mundo erótico (ouvir, sentir, sonhar...)”. Na obra vemos ela como Sujeito não como o Outro, como tanto criticava Simone de Beauvoir, ela sente, ela deixa-se dominar para, conseqüentemente, atuar como papel de dominante no ato erótico.

(...) Foi assim que teve início de verdade seu domínio sobre mim – o domínio em que a incitei através do meu domínio. Eu sou responsável pelo domínio dela sobre mim. (ROTH, 2006, p. 33)

Desse modo, Bataille considera o erotismo como a quebra do interdito:

Primeiramente o erotismo difere da sexualidade dos animais no ponto em que a sexualidade humana é limitada pelos interditos, cuja transgressão pertence ao

campo do erotismo. O desejo do erotismo é o desejo que triunfa do interdito. Ele supõe a oposição do homem a si mesmo. (BATAILLE, 1987, p. 238).

Consuela e David rompem juntos todas as barreiras dos interditos quando não se deixam levar pelo que lhes é imposto, tanto em relação à diferença de idade e, principalmente, ao fato de que o professor é uma figura pública. O desejo que sentem um pelo outro vai além da necessidade de reprodução, o que distancia o envolvimento dos dois de uma mera relação sexual, caracterizando, assim, a transgressão erótica das personagens, evidenciada, em princípio, pelo erotismo dos corpos.

Sabe, acho que em mim Consuela percebeu a existência de uma versão adquirível do refinamento de sua família, daquele passado aristocrático irreversivelmente perdido que é mais ou menos um mito para ela. Um homem do mundo. Uma autoridade em matéria de cultura. O professor dela. A maioria das pessoas fica horrorizada com a diferença enorme de idade, mas é justamente isso que atrai Consuela. A estranheza erótica é a única coisa que as pessoas em geral registram, e registram como repugnância, como uma farsa repugnante. (ROTH, 2006, p. 33)

Neste trabalho, analisamos a transgressão erótica da personagem feminina, levando em consideração a narrativa sob a ótica masculina. É pelo narrador, David Kapesch, que a construção da identidade feminina de Consuela nos é dada a conhecer, mas isso não a torna menos dona de si e menos “dona da história”. Ela é, na verdade, o Sujeito, na perspectiva de Simone de Beauvoir. A escrita caracterizada pelo erotismo em *hiper* minucia o domínio da mulher sobre o homem em diversos momentos e, o que, em princípio, era apenas erotismo dos corpos evolui para erotismo dos corações e que a busca de continuidade de que fala Bataille é algo que se materializa pela história narrada em *O animal agonizante*.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. 4 ed. Tradução de Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2 ed. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro: Graal, 1985. in PERKOSKI, Norberto. A escritura erótica no sistema literário brasileiro. Tese (Doutorado em Letras)- PUCRS, 1996.

ROTH, Philip. **O animal agonizante**. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo/; Companhia das Letras, 2006.

MEMÓRIA E HISTÓRIA NO ROMANCE *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES

Ramon Rocha Ribeiro (UNEB)¹
Cristian Souza de Sales (UNEB/UFBA)²

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo apresentar os resultados da pesquisa em andamento, cujo foco está centrado em analisar como a memória e a história são agenciadas na obra *Um defeito de cor*, da escritora mineira Ana Maria Gonçalves (2014). Nascida na cidade de Ibiá em Minas Gerais no ano de 1970, a ex-publicitária consegue, através da personagem-protagonista, destacar importantes episódios históricos que narram/contam a vida nacional e que se encontram imbricados no jogo anacrônico das memórias.

Nessa reconstituição do seu passado, a narradora apresenta quase um século de Brasis e Áfricas que foram sendo contados e recontados. No enfrentamento das narrativas oficiais contidas na historiografia brasileira, a investigação evidencia que as vivências de uma ex-escrava de nome Kehinde produzem fortes tensões sobre os sistemas de representação que sempre buscaram homogeneizar e uniformizar os cenários nacionais, além de produzir apagamentos e silenciamentos nas vozes que ecoariam no pano de fundo do projeto de construção de uma nação.

Na obra, a memória e a história que surgem entrelaçadas no percurso da narradora apresentam novos elementos que desestabilizam o discurso nacional hegemônico que sempre se posicionou como um todo coerente e coeso. As memórias silenciadas são trazidas à tona e a história narrada sobre o período colonial ganham outras versões, a partir das fraturas produzidas pelo discurso diaspórico de Kehinde, de modo a romper com o silêncio secular de suas vivências.

O modelo de representação mimético que sempre atuou sob a égide do signo da inferioridade e do atraso sobre os corpos da população negra entra em contraste com a ressignificação construída pela narrativa. As reminiscências de Kehinde estão ancoradas, primeiramente, na retomada de consciência do seu lugar de fala: mulher, negra, africana, ex-escrava, mãe e intelectual, e, posteriormente, em fazer emergir o discurso da alteridade para atuar como potência irradiadora de novas vozes.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

¹ Graduando em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pelo DCHT da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Campus XVI, Irecê - BA. Participa do grupo de pesquisa Negras Grafias Contemporâneas. Email: ramonzito.rocha@gmail.com

² Orientadora e professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutoranda em Literatura e Cultura, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia-UFBA. Email: crissaliessouza@gmail.com

Nessa pesquisa, para aprofundamento das discussões, recorro aos seguintes aportes teóricos: Stuart Hall (2002) em *A identidade cultural na pós-modernidade*, para dialogar sobre o processo que impera na consolidação de uma “comunidade imaginada” e de como esse sentimento de pertença é cristalizado via discurso. (HALL, 2002, p.51). A leitura proposta por Hall (2002) me possibilitou pensar em sociedades formadas a partir do prisma da inclusão e exclusão de povos e de culturas forjadas mediante fixação de signos de inferioridade e atraso.

Diante desse fator, Homi Bhabha (1998) em *O local da cultura*, destaca o estereótipo como principal estratégia de conhecimento e identificação da diferença (racial/sexual), articulada através do discurso colonial e que busca fixar uma representação única sobre o corpo da população negra. A utilização desse dispositivo como requisito preponderante para a formação de um discurso hegemônico impera no apagamento e silenciamento de memórias e histórias que foram enclausuradas pelo fluxo historiográfico oficial.

Portanto, para romper com essa memória oficial, compreendida e trabalhada nesta pesquisa a partir do conceito de “memória menmônica” apresentado por Paul Ricoeur (2007) em seu livro intitulado *A memória, a história, o esquecimento* (relendo Platão), torna-se preciso reestruturar e reorganizar as bases que sustentam esse modelo de sociedade burguesa e eurocêntrica, na qual apresentam a memória como ferramenta reduzida à rememoração e reprodução de datas, fatos e acontecimentos.

Para tanto, seguirei a orientação de escovar a história a “contrapelo” desenvolvida por Walter Benjamin (1987) em seu texto intitulado *Um conceito de História*, na qual, ao produzir uma aproximação com os ditos e não-ditos para a construção de uma memória propostos por Michael Pollak (1989) no ensaio *Memória, esquecimento, silêncio*, vejo surgir a possibilidade de criar um desvio no fluxo oficial através da emersão e circulação de memórias (como as de Kehinde) capazes de abalar as estruturas de poder arquitetadas pelas elites hegemônicas.

METODOLOGIA

A pesquisa será qualitativa, de caráter exploratório, envolvendo como instrumento técnico um levantamento bibliográfico. O procedimento metodológico escolhido será uma abordagem do tipo textual, na qual, alicerçado pelos Estudos Culturais, dará ênfase a emersão de discursos, outrora silenciados pela história oficial, que agora circulam graças à ascensão dos estudos Pós-Coloniais. Nesse sentido, a pesquisa se constituirá de leituras e análises de textos (ensaios, artigos, teses, dentre outros) produzidos por diversos teóricos que trabalham com literatura negra, bem como serão desenvolvidos agenciamentos que deem conta da problemática dos eixos: memória e história.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Até o presente momento a pesquisa indica que a contra narrativa produzida por Kehinde, não só abala as estruturas arquitetadas pelo discurso hegemônico, mas evidência a

superficialidade, abstração e centralidade da história oficial que fora forjada para compor a memória nacional brasileira.

O posicionamento político exercido pela protagonista (no ato de suas lembranças) constrói uma ruptura nesse fluxo historiográfico, de base eurocêntrica, que sempre se projetou uníssono e uniforme. Repaginando o cenário escravocrata, Kehinde cria uma nova tessitura para o período colonial, possibilitando a releitura, não só dos corpos que compõem a cena literária, mas de datas, fatos e acontecimentos que, impreterivelmente, continuam a figurar dentro do imaginário coletivo da nação.

Portanto, diante da postura adotada por Kehinde de provocar a colisão entre uma “memória clandestina” com a memória oficial, constato o surgimento de um discurso materializado a partir da transgressão das fronteiras discursivas hegemônicas, uma vez que essa voz emerge para desestruturar todo o cenário orquestrado pela literatura brasileira canônica. (POLLAK, 1989, p. 7).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Sobre um conceito de história*; In: *Magia e ética, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3º ed. Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi. *A outra: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo*; In: *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p- 105- 149.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 10ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et AL.]. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007

CAROLINA MARIA DE JESUS: NOTAS DE UMA ESCRIVÊNCIA

Érica de Souza Oliveira¹ (UNEB)
Cristian Souza de Sales² (UNEB/UFBA)

Introdução

Este pôster tenciona apresentar os resultados da pesquisa em andamento, cuja proposta busca analisar as escrituras narradas por Carolina de Jesus, em *Diário de Bitita* (1986). *Diário de Bitita* é uma obra póstuma que apresenta relatos da autora durante sua infância e juventude nas primeiras décadas do século XX. Por meio das memórias selecionadas, encontramos cenas de uma história não oficial, de uma nação ainda em formação, cujos episódios são contados pela ótica da personagem-protagonista.

As escrituras da autora de *Diário de Bitita* grafam as experiências dela enquanto mulher negra no contexto histórico em destaque. Além disso, a narrativa de Jesus possui mecanismos que permitiam que escrituras de outras mulheres negras também fossem postas em evidência.

Dessa maneira, Carolina de Jesus agenciava em sua escrita um espaço, cujas vozes daquelas mulheres, postas em subalternidade pela cultura hegemônica, encontrassem um lugar de ressonância para suas reivindicações. Nesse sentido, percebemos que a grafia da escritora adquiriu uma significância ainda maior, quando refletido sobre o reposicionamento que sua voz propiciou para aquelas falantes silenciadas.

Assim sendo, ao evidenciar que sua escritura era atravessada por questões que envolviam a problemática da voz feminina negra em suas diferentes especificidades, é possível identificar que, em *Diário de Bitita*, a escritora marcou o seu lugar de enunciação, enquanto mulher negra, e permitiu que outros corpos, semelhantes aos seus, conseguissem transgredir as barreiras do silêncio, nas questões referentes ao racismo e sexismo.

Fundamentação Teórica

Para desenvolver as discussões que propomos na pesquisa, recorremos aos seguintes pressupostos: *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, de Sueli Carneiro (2003); *Da representação à autorepresentação da mulher negra na literatura brasileira*, de Conceição Evaristo (2005); *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita* de Conceição Evaristo (2007) e *Pode o subalterno falar?* Gayatri Spivak (2010). Por meio das leituras, apresentaremos reflexões ligadas à escritura de mulheres negras, com discussões voltadas para o racismo e sexismo, bem como a problemática da voz subalternizada.

¹ Graduanda em Letras Vernáculas na Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

² Doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, professora orientadora na Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

Para tanto, a pesquisa tenciona levantar questões que façam referência ao conceito de *deescrevivência* cunhado por Evaristo (2005) no sentido de perceber que a escrita produzida por mulheres negras possui indicadores existenciais que fazem relação com inquietações que partem das vivências dessas mulheres. Evaristo considera que apenas as escritoras negras podem se apropriar do termo *escrevivência*, tendo em vista que suas grafias resultam das experiências sociais de corpos femininos atravessados pelo racismo e sexismo.

Contudo, Spivak (2010) argumenta que a cultura inventada pelas elites hegemônicas arquiteta mecanismos de silenciamento para as reivindicações das mulheres que não se adequam ao perfil dessas elites. Essa estratégia de silenciar vozes colaborou para que essas mulheres fossem postas em espaços considerados subalternos, o que implica em maiores dificuldades para que essas falas consigam expor as situações opressivas por elas vivenciadas.

Por outro lado, Carneiro (2003) aponta a necessidade das mulheres negras lutarem contra a exploração do racismo e sexismo na tentativa de silenciamento de suas vozes, pois, na grafia de cunho feminino negro, as escritoras criam estratégias para desconstruir e abalar as estruturas opressivas projetadas pela sociedade patriarcal.

Metodologia

A pesquisa será qualitativa, de caráter exploratório, em um levantamento bibliográfico. O procedimento metodológico consiste em uma abordagem do tipo textual, em que estará ligada aos Estudos Culturais, com ênfase nos estudos pós-coloniais. Nesse sentido, o trabalho se estabelecerá por meio de leituras e análises de textos produzidos por diferentes perspectivas teóricas que discutam sobre literatura de mulher negra, com discussões voltadas para o racismo e sexismo, bem como discussões sobre a voz subalterna.

Algumas considerações

A partir de análises preliminares, é possível perceber que a escrita de Carolina de Jesus em *Diário de Bitita* reflete um processo de *escrevivência* pautado em suas experiências pessoais enquanto mulher e negra, assim como nas vivências de outras mulheres semelhantes a ela.

Nessa perspectiva, por meio da história narrada por Carolina de Jesus, tenho percebido que as mulheres negras são as principais vítimas de discriminações raciais e sociais, o que coopera para que essas mulheres vivenciem diferentes modos de opressões, desigualdades e modos de silenciamentos. No entanto, noto que escritoras que trazem no corpo marcas e traços de suas experiências, enquanto vítimas de racismo e machismo denunciam essas opressões e as invisibilizações históricas, por meio das suas grafias, construindo assim um legado para ser experimentado como vestimentas de guerra por outros corpos femininos e negros.

Sendo assim, Suely Carneiro (2003) aponta a necessidade e a relevância da luta das mulheres negras contra a opressão do racismo e sexismo. Para Carneiro, um olhar feminista e antirracista afiançam uma nova identidade política decorrente da condição especificado ser mulher e negra.

Podemos perceber que o fazer literário de Carolina de Jesus, para além do aspecto estético, buscava dar visibilidade as causas das mulheres negras. As escrituras da autora surgem de suas experiências em sociedade racista e sexista. Ao narrá-las, Jesus procura romper com os limites impostos pelas barreiras discursivas construídas pelas hegemonias.

Referências

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. In: ASHOKA EMPREENDEMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

EVARISTO, Conceição. *Da representação a auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira*. Revista palmares: Cultura Afro-brasileira. Ano I – numero1 – agosto 2005. ISSN 108 7280.

_____. *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita*. In Alexandre Marcos Antônio(Org) *Representações performáticas brasileiras: teorias, praticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

GONZÁLES, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: SILVA, Luiz Augusto. ANPOCS,1983. (ciências sociais hoje, nº 2).

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SPIVAK, GayatriChakrovorty. *Pode o subalterno falar?*/Tradução de Sandra Regina Gourlat Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. MS, v. 13, n. 24, UFGD, p. 237-252, jul./dez. 2011.

