

Algemira de Macêdo Mendes
Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Orlando Luiz de Araújo
(Organizadores)

LITERATURA

Sujeitos de Gênero e outros discursos



Algemira de Macêdo Mendes
Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Orlando Luiz de Araújo
(Organizadores)

Literatura, Sujeitos de Gênero e outros Discursos

Teresina

edufpi
2018



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PIAUÍ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ

Reitor

José Arimatéia Dantas Lopes

Vice-Reitora

Nadir do Nascimento Nogueira

Superintendente de Comunicação

Jacqueline Lima Dourado

Editor

Ricardo Alaggio Ribeiro

EDUFPI - Conselho Editorial

Ricardo Alaggio Ribeiro (presidente)

Acácio Salvador Veras e Silva

Antonio Fonseca dos Santos Neto

Cláudia Simone de Oliveira Andrade

Solimar Oliveira Lima

Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz

Viriato Campelo



Editora da Universidade Federal do Piauí - EDUFPI

Campus Universitário Ministro Petrônio Portella

CEP: 64049-550 - Bairro Ininga - Teresina - PI - Brasil

Todos os Direitos Reservados

Projeto Gráfico e Arte:

AVANT GARDE EDIÇÃO & PRODUÇÃO - Marleide Lins de Albuquerque

Impressão: **Gráfica do Povo**

L775

Literatura, Sujeitos de gênero e outros discursos / Algemira de Macêdo [et al.]. – Teresina: EDUFPI – , 2018.

150 p.

ISBN: 978-85-509-0392-7

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

CDD 809

Sumário

Apresentação	05
O Eu Feminino entre a Incomunicabilidade e o Desejo em <i>O Silêncio</i> de Teolinda Gersão	07
Silvana Maria Pantoja dos Santos	
Grácia Nasi sob a Autoria Feminina de Ana Cristina Silva	19
Aldinida Medeiros	
Rebeca, Raquel e Sabrina: as meninas de Lygia Bojunga	33
Alexandra Santos Pinheiro	
O Texto Poético de Autoria Feminina em Âmbito Escolar: análise da obra <i>Poesia é Não</i>, de Estrela Ruiz Leminski	48
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira	
Representações Identitárias de Resistência Feminina	71
Maria Suely da Costa	
Sob as asas da menina ou a reconstrução literária do corpo de Carlota Joaquina	87
Luana Antunes	
Carolina Maria de Jesus : Notas sobre um corpo deslocado	97
Marina Pereira de Almeida Mello	
Do Devir-Vênus Negra de Carolina Maria de Jesus na Imprensa dos Anos de 1960 até Nossos Dias	113
Raffaella Andréa Fernadez	
A Transgressão do espaço doméstico reservado à mulher na literatura grega: Penélope	124
Orlando Luiz de Araújo	
Uma análise de Úrsula a partir da perspectiva de gênero	136
Mônica Saldanha Dalcol / Anselmo Peres Alós	



A presente obra resulta de textos apresentados em conferências e mesas redondas, durante o III Colóquio Internacional de Literatura e Gênero. Esta publicação é composta por vinte quatro textos, os quais colocam os estudos de gênero em diálogo com as questões que envolvem as literaturas africanas, brasileira e portuguesa e as representações em linguagens variadas, através do enfoque que ilumina as relações de poder e alteridade. Dessa forma, diversos estudiosos e estudiosas constroem seus discursos dentro dessas subdivisões temática, especialmente no que diz respeito aos encontros entre literatura e gênero. O livro *Literatura Sujeitos de Gênero e outros Discursos* vem a lume no intento de (re)pensar a construção social em torno do masculino e do feminino e da desconstrução dessas formas fixas. A multiplicidade temática e as discussões suscitadas trazem enfoques do interesse dos pesquisadores e das pesquisadoras de gênero e de literatura. Contribuindo, assim, para a consolidação desses estudos.

Os organizadores

O EU FEMININO ENTRE A INCOMUNICABILIDADE E O DESEJO EM *O SILÊNCIO* DE TEOLINDA GERSÃO

Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI/UEMA)

Introdução

Este trabalho propõe discutir a condição das figuras femininas na obra *O silêncio* (1995), de Teolinda Gersão, perpassada pela incomunicabilidade na relação conjugal e pelo desejo de transpor as barreiras da solidão e autonomia em suas vidas. A obra é ambientada em um contexto em que é negada voz à mulher. Logo, os espaços de circulação das figuras femininas, na obra, são pertinentes para pensarmos sobre seus modos de vida.

Como afirma Weinsberger *apud* Mucci (2009, p.44) “O espaço do romance não é, no fundo, senão um conjunto de relações existentes entre os lugares, o meio, o cenário da ação e as pessoas que este pressupõe”. O espaço configura, assim, um dos aspectos mais importantes na construção narrativa, pois é através dele que a narrativa é apreendida por meio do enlaçar de lugares, ações, tempos, personagens. Podemos destacar que os espaços físicos, sociais e psicológicos concernem o que diz respeito ao mundo ficcional. Assim, o espaço contribui para caracterizar as personagens e guiar suas vidas na narrativa.

A obra *O silêncio*, publicado em 1981, primeiro romance de Teolinda Gersão, foi aclamado pela crítica, o que lhe rendeu o Prêmio Pen Club de ficção pela sua repercussão. Autora de *Paisagem com mulher e mar ao sol* (1982), *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984),

O Cavalo do Sol (1989), *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), *A Árvore das Palavras* (1997), dentre outras, Gersão chamou a atenção da crítica literária pela densidade de sua produção que permanece como uma referência na Literatura Portuguesa Contemporânea.

1 SILENCIAMENTO FEMININO

O silêncio é uma obra movediça, sem polarizações estáveis, em que prevalece a quebra de linearidade, simultaneidade temporal e falta de delimitação de falas. A narrativa é contada *in ultima rés*, cujas histórias de duas mulheres – Lavinha e Lídia, mãe e filha, respectivamente, vão se encruzando, numa tessitura de linguagem e de vidas que se interconectam como uma colcha de retalhos.

Lavinha e Lídia duas mulheres fora do lugar e privadas de falar; duas mulheres da mesma linhagem que vivem em épocas diferentes, casamentos esvaziados, diante de cotidianos sem afeto, que apontam para a impossibilidade de construção plena da própria identidade. São mulheres marcadas nas relações conjugais por dois mundos que se cruzam e não se tocam.

Lavinha apaixonou-se por Alfredo e em nome desse amor abdica de suas origens russas para morar em terras lusitanas, sendo induzida pelo marido a renegar sua identidade. Diz Alfredo: “ela praticamente começa nesta casa. Este é verdadeiramente o seu ambiente. É assim como ir por um caminho e encontrar uma flor e transplantá-la para seu jardim. Uma flor chamada Lavínia”. (GERSÃO, 1995, p.18).

O nome Lavinha, explicado na própria narrativa, propõe um ápice na pronúncia da primeira sílaba: *La* e depois um declínio: *Vinha*, cuja condição de subalternização a coloca na situação de definhamento, convergindo a uma circularidade.

Outras duas mulheres surgem na narrativa: Alcina, ex-mulher de Afonso, marido de Lídia. Silenciosa, colada à casa, move-se “lentamente entre as coisas, o seu corpo maduro e resignado”, e Ana, a fiel empregada de Alcina, obediente às ordens da patroa, exerce a tarefa maquinal de manter a velha mobília familiares em seus devidos lugares, de forma a não interromper o círculo das coisas. São nomes com a mesma inicial, movidos por mundos imóveis.

Lavinha organiza seu mundo em torno das aulas de Português e dos costumes refinados da família tradicional de Alfredo. Com “uma força involuntária” ela aprende “a forma de se vestir, de por a mesa, de saudar os outros, de fazer amor”. Alfredo diz-se orgulho de que Lavinha esquecera tudo, apenas se lembrava de duas palavras “gato” e “adeus”. O companheiro sente-se capaz de viver e decidir as coisas por ela. Lavinha não tinha o direito à casa, que já encontrara dentro de uma ordem estabelecida.

As coisas vivas, espalhadas, que ela trouxera consigo e no começo andavam livres, soltas, contas de colar, folhas, pedras, postais escritos, pontas de lã, bolas de vidro, coisas que, aos pouco, foram sendo arrumadas, soterradas pela casa, que as não aceitaram nunca, porque destruíram a sua ordem antiga. (GERSÃO, 1995, p. 60).

A lista de seus pequenos objetos particulares traduz as vivências pretéritas da personagem, que aos poucos foram soterradas pela casa, repleta de regras fixas e imutáveis definidas pelo marido. Por fim, Lavinha abandona Alfredo na tentativa de encontrar a felicidade nos braços de outro homem, mas depois retorna e põe fim à própria vida. O retorno e a morte apresentam-se anunciadores de uma circularidade e total silenciamento da personagem, impossibilitada de romper com a ordem estabelecida.

Para Bachelard (1993), a casa é o espaço da intimidade, que propicia sensação de proteção, sem ela, o homem seria um ser disperso. A casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano”. (BACHELARD, 1993, p. 26). Mas não é esse o sentido que a personagem atribui à casa habitada, qual seja um ambiente hostil, que a aprisiona.

A relação que Lavinha mantém com a casa, seus dias ao redor dela, o cuidado em não destruir a ordem antiga, contrapõe-se à desestabilização da casa interior. A personagem procura, então, um ponto de equilíbrio entre ela e a casa, ou entre ela e Alfredo, porque ele é, ao mesmo tempo, metáfora da própria casa, que, com sua autoridade, forja proteção. Assim, a personagem vai sendo, gradativamente, diluída entre os objetos.

[...] pousas na prateleira o regador de folha pintada, fecha a porta atrás de ti e ficas fechada, para lá de outra porta, fechada no jardim, nos retratos, nas molduras, nos separtouts dourados, entre as barras de metal da cama, no quadrado estreito da janela, medes de repente a quantidade de obstáculos, das coisas em que foste ficando soterrada, porque sem se dares conta foste engolida pela casa e Alfredo tirou a chave. (GERSÃO, 1995, p.82).

Bachelard (1993) assevera que a casa tem um potencial gerador de imagens dispersas, capazes de aumentar os valores de realidade para o sujeito que a habita, ou seja, a casa é um lugar onde é permitido sonhar, dando vasão à imaginação e ao devaneio. No entanto, para Lavinha a casa perde a sua função de acolhimento, em detrimento do caráter de aprisionamento, o que Bachelard classifica como espaço distópico. Para atenuar a condição de clausura, a personagem intensificada a sua relação com os objetos que compõem a casa.

A obra transcorre entre o sonho e a realidade, permeada pelo silêncio. Por sua vez, Lídia sonha, eis o alargamento do horizonte interior para entender a vida e suportá-la. O imaginário de Lídia surge como força transformadora para a mudança. Lídia sonha, mas Afonso retifica a reta. A forma de Lídia existir era “incompleta e em movimento, círculo aberto”, enquanto Afonso recompõe as hierarquias inserido-a em círculos concêntricos.

Assim como Lavinha, Lídia é uma mulher que se sente deslocada, no entanto aos poucos vai rompendo barreiras. Lídia, casada com Afonso, professor de Português, um homem baixo e gordo com o mesmo temperamento de Alfredo. A personagem é também constantemente aterrorizada pela norma que lhe é imposta pelo marido, mas diferente da mãe, dispõe-se a romper o silêncio.

Enquanto Lavinha tem medo da desorganização profunda, Lídia introduz em cada nota “uma rima discordante”; enquanto Lavinha contenta-se em ser espectadora de si mesma e do mundo através da vidraça da janela, Lídia age: “E abro de par a par a janela, um vento morno anda solto em remoinhos, o barulho das árvores torna-se cada vez mais audível no grande silêncio inquieto”. (GERSÃO, 1995, p. 50)

A casa de Lídia, em dado momento, era sentida como um espaço “redondo e luminoso” (GERSÃO, 1995, p. 45). Segundo a terminologia de Bachelard, a casa faz sonhar. Para Lídia, a casa “era uma espécie de grande girassol voltando a cabeça” (GERSÃO, 1995, p. 15), cuja rotação dependia do movimento do seu corpo.

Osman Lins (1996)¹ define atmosfera como um conjunto de sensações abstratas: de alegria, tristeza, angústia que permeia o

¹ Trata-se de um importante estudo sobre o espaço romanesco na obra de Lima Barreto. Não há edição mais recente.

espaço para representar o estado de espírito da personagem que se pronuncia. Na presença de Afonso, a atmosfera se modifica: “as patas recolhidas para que nenhuma parte de seu corpo resistisse ao voo, a luz pálida [...] pequenos barcos oscilando, escuras chaminés dos grandes barcos, passando ao longe” (GERSÃO, 1995, p. 35).

Na presença do marido, a casa se mostrava “submersa em fadiga”, “seus ângulos agressivos, as suas paredes exatas, as suas portas fechadas”, “fornada de penumbra e silenciosa”, “(cadeiras vazias, as jarras sem flores, um chapéu de palha dentro de um armário encoberto)” (GERSÃO, 1995, p. 59), imagens sombrias que vão ao encontro de sua própria vida. Na ausência do marido, a casa volta a ser solta e livre.

O espaço de Lídia é o espaço do desejo: “ela abria um guarda-sol na varanda e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva [...] e os sonhos que corriam dentro dela” (GERSÃO, 1995, p. 57); “um conjunto de pequenos jardins girando no espaço, uma espécie de sistema solar” (GERSÃO, 1995, p. 13), mas sempre debaixo dos objetos, escondida do marido, “onde ele não pudesse ver a sua cabeça”, já que ele era o empecilho do rompimento com a circularidade.

2 ESPAÇO EXTERIOR: ROMPENDO O SILÊNCIO

A casa é o espaço interior predominante na construção dessa narrativa, contrapondo-se a limitados espaços exteriores pelos quais as personagens experimentam o contato com o mundo.

Lavíinha só tem acesso ao espaço externo através de um portal que a separa do mundo exterior: a sua janela. Em alguns momentos, debruça-se sobre ela e observa a rua:

Mas nenhuma dor te desperta, agora, é escuro e tarde e todas as coisas ficam para trás – as noites sem dormir, a casa lenta, arrastada, em desordem, nada preenchendo o tempo, nada a fazer consigo, a rua suja, para lá da janela, detritos espalhados pelo chão, o carro do lixo que não passou ainda, jamais passará, os vendedores de peixe e de hortaliças, os vendedores de jornais, o quotidiano, o mundo dos outros, com o qual não tenho mais relação alguma, porque tudo me é indiferente para sempre, em nenhum ponto a atenção se fixa, de cada vez resvala ou passa ao lado [...] é verdade que uma criança nasceu de mim, mas há muito que deixei de senti-la, nasceu e partiu e eu vejo-a apenas através da vidraça, com o coração a bater, mas não posso tocá-la, ela está viva e eu estou morta e não há ponte entre a vida e a morte, e eu acendo outro cigarro e fico a olhar através da janela, a criada leva-a pela mão e ela é irreal como uma criança de brinquedo. (GERSÃO, 1995, p. 65-67)

Percebemos que a personagem não tem atitude para manter contato com a rua, com as pessoas e até mesmo com a própria filha. O máximo de aproximação que ela permite a si mesma é a visualização dos acontecimentos a uma certa distância, sua visão é marcada pela exterioridade. Segundo Santos (2015, p. 173), “a condição de quem ocupa lugar de fora não conta com os quadros de referência possíveis de lhe dar guarida: casa protetora, família, escola, costumes [...]”. Os episódios que Lavinha visualiza causam-lhe estranheza e repúdio, demonstrando que nada mais faz sentido, já que se considera estranha ao lugar.

A visão de Lavinha é recortada pelas bordas da janela. Santos (2015) acrescenta que, assim como o binóculo, a janela enquadra a cena e delimita a visão, com isso favorece o fechamento da cena, logo, tudo que está para além do enquadramento da janela permanece na sombra.

Ainda sobre a percepção da personagem, vale destacar o pensamento de Borges Filho (2007) acerca dos gradientes sensoriais. O autor afirma que a visão “é o sentido que capta o espaço em seu distanciamento máximo. Através dele, inúmeras informações o atingem, mais do que pelos outros sentidos” (BORGES FILHO, 2007, p.27). A personagem se utiliza da visão majoritariamente, se compararmos com os outros sentidos, para construir sua percepção sobre os espaços: “olhavas pelas portas entreabertas, pelas estreitas janelas adivinhando uma semi-imitude de panos de renda sobre a mesa, móveis de sala de jantar na penumbra dócil, com velhos bibelots entre as cortinas”. (GERSÃO, p. 63). Borges Filho acrescenta que a visão possibilita a percepção distanciada do espaço. Para interagir com os outros sentidos, a personagem precisaria se aproximar mais e sair de sua condição aprisionada na casa ou nos arredores dela.

A percepção que Lídia tem do espaço interno é parecida com o modo de Lavínia o percebe. Da mesma forma que a mãe, não se sente acolhida pela casa, ela também desconhece a sensação de pertencimento ao lugar. A relação com o marido Afonso também influencia para que ela não se sinta à vontade no espaço de vivência, isso lhe causa receio, teme repetir a trajetória solitária e de isolamento da mãe. Lídia diz:

Dias tensos em que o calor se abatia sobre a casa e se ouvia no silêncio o estalar de ramos secos, lá fora, o quebrar das ervas altas, o ruído de coisas misturadas, talvez um corpo de cigarra, talvez apenas o verão estalando, uma hora subitamente parada, o sol a prumo sobre as vigas da casa, as coisas de repente imobilizadas, sob a violência do sol. Dias calmos, também, dias de vaguear pela casa, as mãos absortas, ocupadas com pequenas tarefas, um tempo silencioso que o relógio não marcava, mas ia fugindo pela janela aberta. (GERSÃO, 1995, p. 23)

Percebemos como os elementos internos parecem oprimir suas ações; como a atmosfera da paisagem exterior vislumbrada vai ao encontro do seu estado de espírito melancólico. Do interior da casa, através da janela, a personagem tem a visão de uma paisagem opaca, de um “estalar de ramos secos”. Lídia não era Lídia, era uma mulher oprimida, que via as coisas ao seu redor de uma forma maçante: “o relógio não marcava, mas ia fugindo pela janela aberta”.

No entanto, ela se esforça e procura explorar as sensações ao ar livre e vivenciar, como pode, a experiência. Lídia se deixa envolver por quantas percepções sensoriais forem possíveis. Em momentos fora de casa, a personagem encontra a liberdade almejada:

A vela finalmente aberta, o vento, o sol, a ondulação da água, a sensação de ser livre, de repente. Mergulhar da borda do barco, voltar nadando, agarrar-se com as mãos, içar com dificuldade o corpo pesado de água, estender-se sobre o barco voltado para o sol. O momento longo em que não há nada a fazer num barco senão ficar quieto e ser o próprio barco, a vela, o vento, o mar. (GERSÃO, 1995, p. 31)

Lídia se relaciona com o espaço externo com um sentimento de pertencimento que não desenvolve com o espaço interno: a casa. Os seus sentidos tornam-se mais aguçados fora do espaço privado, criando a sensação de estar integrada à própria natureza:

Subiu do mar, entornou o cais, voltou descalça sobre as pedras, sentou-se ao lado, ofegante ainda, escorrendo água [...] – não quero entrar no teu mundo nem mudar o teu rosto, quero ficar como saí do mar agora, os meus cabelos verdes, os meus olhos conchas, o meu corpo alga, as minhas mãos gaivotas [...] (GERSÃO, 1995, p.48/49).

O fato de andar descalça sobre as pedras, de senti-las debaixo dos pés, de estar com a água a escorrer sobre o corpo representa o poder da escolha, a capacidade de decidir sobre a própria vida. Lídia consegue através da visão e de outros órgãos sensoriais perceber a natureza, o mundo exterior, de tal forma, que chega ao ponto de personificar as coisas e os seres à sua volta.

As palavras pronunciadas entre Lídia e Afonso tornam-se, a cada dia, mais esparsas, breves e incisivas, são palavras que não quebram o silêncio, posto que esvaziadas de afeto. O silêncio entre eles se dá pela falta de diálogo, de compreensão mútua, de partilha de ideais e sentimentos, permanecendo entre eles apenas o desejo de se comunicar. Paira sobre eles o imaginar do que um e outro teria a dizer.

Lídia não se deixa ser violada, nem quebrada. Então, abandona Afonso e, de repente, vê-se na rua fora, de seu alcance, abrindo passagem com o corpo, assumindo por ela e pela mãe a sensação de finalmente ser livre, de se sentir viva e integrada ao mundo.

Considerações finais

A obra *O silêncio*, de Teolinda Gersão, possibilitou pensar a condição de incomunicabilidade de mulheres nas relações conjugais, cujo desejo de rupturas com a ordem estabelecida se processa de forma diversa.

As personagens Lavínia e Lídia vivem histórias marcadas por relacionamentos afetivos que se assemelham, ao mesmo tempo, divergem, e que repercutem nos ambientes de vida conjugal. São mulheres subjugadas, marcadas pela falta de diálogo com seus companheiros, impedidas de exercerem a sua condição de estar no mundo.

A partir do modo de vida das personagens e de suas relações com o espaço interior: a casa; e exterior: o jardim, o mar, conseguimos entender suas angústias, anseios e desejos.

O espaço da casa, lugar de aprisionamento das personagens, marca o limite entre elas e o mundo, cuja relação com os objetos de decoração e móveis reforça o poder que os homens exercem sobre suas vidas.

Alfredo é, de fato, o dono da casa. A decoração é feita com os objetos dele. Em contrapartida, as coisas de Lavínia, objetos quase biográficos, vão se invisibilizando na atmosfera dominante do marido, de modo que ela não se sente pertencente ao lugar habitado. A casa não é o seu canto no mundo, como sugere Bachelard (1993).

Ao contrário de sua mãe que perde a capacidade de sonhar e não consegue romper o cerco da dominação masculina, Lídia refugia-se em seus devaneios fazendo a casa ganhar som e luz. Seu contato com os espaços exteriores são revestidos de movimentos capazes de lhe proporcionar a liberdade desejada.

Diante da impossibilidade de diálogo entre Lídia e Afonso, intensificam-se nela imagens marítimas, como a vela do barco aberta, “o vento, o sol, a ondulação da água”, que emitem sensação de liberdade. Ela incorpora o máximo de outridade possível nos elementos da natureza, como alçar voo, ação própria dos pássaros. Em Lídia, proliferam-se sons capazes de anular a sua incomunicabilidade ou a distorção da mensagem original, portanto a presença de objetos quebrando, o ruído do vento, de pássaros no jardim é uma constante, como se anunciando a gestação interior de liberdade, que gradativamente se processa nela.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução Antonio de PáduaDanesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

GERSÃO, Teolinda. **O Silêncio**. 4. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MUCCI, Latuf Isaias. O espaço do poema e o lugar, no poema sujo, de Ferreira Gullar. In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (org.). **Poética do Espaço Literário**. São Paulo, SP: Editora Clara Luz, 2009.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade**: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal São Luís: EDUEMA, 2015.

GRÁCIA NASI SOB A AUTORIA FEMININA DE ANA CRISTINA SILVA

Aldinida MEDEIROS
GIELLus/GIEM/CAPES

A Gerson Luiz Roani, pelo amor às tradições judaicas, dedico.

Em Antuérpia, Veneza ou Ferrari, como cristã-nova, Grácia estivera sempre em contacto permanente com os marranos portugueses a quem socorrera e apoiara na fulga à Inquisição. Agora, como judia em terras otomanas, essa tarefa estava facilitada. A sua casa era ponto de chegada e abrigo de um fluxo ininterrupto de refugiados e imigrantes de Portugal em fuga das perseguições.

Esther Mucznik

Este breve ensaio é uma leitura da elaboração da personagem Beatriz de Luna pela romancista Ana Cristina Silva, na obra *As fogueiras da inquisição* (2008). O interesse inicial por esta narrativa foi o de trabalhar as características de Sara de Leão, personagem da ficção, que acabou por nos levar à figura histórica de Grácia Mendes Nasi, conhecida por ter ajudado uma grande quantidade de judeus a fugirem das garras da Inquisição portuguesa, tirando-os em navios comerciais para vários reinos da Europa. Ao buscarmos as características da protagonista, compreendemos que a figura ficcional Sara nos possibilita compreender melhor a trajetória da figura histórica

Beatriz de Luna, pois ambas nos levam à duas condições marginalizadas: mulher e judia; e nos mostram que é possível, através da narrativa ficcional, resgatar os silêncios da História, trazer à tona nomes esquecidos, ou sequer conhecidos.

A título de contextualização, Ana Cristina Silva, psicóloga e professora de psicologia numa instituição de ensino superior, em Portugal, é uma escritora que já publicou vários romances. Como exemplos, citamos apenas alguns: *A dama negra da ilha dos escravos* (2009), *O rei poeta Al-Mutab* (2010), *A segunda morte de Ana Karenina* (2016). Neste artigo, limitamo-nos a observar que a escritora revela um gosto por personagens marginais da História, figuras que, de algum modo, estão numa categoria minoritária. Isto conflui para outro dado encontrado em seus romances, próprio do escritor consciente de sua função como autor de metaficção historiográfica: a marcante nuance da humanização da personagem. Neste sentido, chama-nos também a atenção o já mencionado livro *A dama negra da Ilha dos escravos*, cuja protagonista é Dona Simoa Godinho, uma tomense, filha e neta de africanos mas também filha e neta de portugueses, casada com um português que na fase madura de sua vida e viuvez se torna a grande benemérita do hospital da Misericórdia de Lisboa.

Explicitados estes dados, passemos a um resumo do enredo. *As fogueiras da Inquisição* (2008) é a história da vida de Sara de Leão: sua infância, sua trajetória como cristã nova na cidade de Alenquer, seu casamento que a leva para o meio de uma família cristã e, principalmente, suas memórias sobre a avó. Ao ficar viúva, uma prima do seu marido acusa-a de ser marrana e praticar o judaísmo. É denunciada e presa. No desenrolar da trama, que apresenta intensivamente discurso indireto e indireto livre, com forte componente psicológica, Sara se encontra presa em um calabouço, na cidade de

Évora e, para fugir das torturas psicológicas do seu algoz, o fanático religioso D. João de Bragança, busca amparo na evocação da presença espiritual da avó Ester. Na solidão da cela, rememora a saga de seus familiares, dos quais herdou não somente o sangue judeu, mas, também, a sina sofrida desta condição étnica. Seu bisavô, Samuel Abenacar, e a filha, Ester Abenacar, avó de Sara e personagem importante na narrativa, por ser influente na casa dos Mendes e em muitos aspectos ajudar a Beatriz.

Assim como tantas outras famílias, passaram pela diáspora espanhola e se refugiaram em Portugal. Ester, mulher sábia e destemida, conhece o amor e se casa enquanto vive na casa de Francisco Mendes, o importante banqueiro judeu ligado comercialmente a muitas cidades da Europa. Reconstruíram suas vidas em Lisboa, sob a condição de se converterem ao catolicismo, principalmente depois de 1497, ano da primeira imposição de conversão dos judeus.

Em meio a importantes acontecimento da narrativa, a vida destes judeus convertidos por imposição nos é contada e gradativamente a figura de Beatriz de Luna, ganha destaque, passando da jovem ingênua a mulher de importantes e firmes decisões. Os hábitos da casa de Francisco Mendes, o judeu de larga fortuna mercantil, a quem recorriam grandes comerciantes e nobres portugueses da época mostram as relações entre a Lisboa católica, judia e muçumana. O século XVI, com sua efervescência cultural e comercial, apogeu das grandes navegações europeias é o contexto em que viveu a Senhora, esta mulher conhecida em vários países europeus como o anjo dos judeus portugueses, personagem recriada ficcionalmente por Ana Cristina Silva neste romance.

é de largo interesse, e se nos justifica por compreendermos que grande parte dos estudos de narrativas de ficção contemporâneas,

concorrem para uma revisão da História oficial. Nem sempre a ficção histórica foi assim compreendida. De fato, a História e a Literatura eram vistas como áreas bem distintas, encarando-se a historiografia como o domínio da factualidade e o romance histórico como o da ficcionalidade, mesmo que o romance histórico se mostrasse preocupado em contar a verdade. Outrossim, é uma forma de mostrar que a ficção histórica contemporânea redimensiona o lugar da figura feminina, dando-lhe vez e voz. A partir disso, agregar aos estudos de narratologia, no tocante à categoria personagem, aspectos dos estudos sobre questões de gênero, notadamente em aqueles voltados para a representação feminina na ficção histórica, parece-nos não apenas pertinente como também necessário.

Destarte, nossa leitura sobre Grácia Nasi põe em prática os aspectos mais amplos de uma pesquisa que busca não apenas discutir a narrativa ficcional histórica contemporânea, ou, de acordo com Linda Hutcheon metaficção historiográfica, mas, também, discutir alguns pontos teóricos sobre o estudo da personagem, sobremaneira, na tentativa de observar amiúde as representações femininas, buscando confluir discussão teórica sobre narratologia e estudos de gênero. Para isto, três aspectos aqui entram em observação: Os romances de Ana Cristina Silva, desde *Bela* – sobre a poeta Florbela Espanca –, até o mais recente, *A segunda morte de Ana Karenina*, tem apresentado, em sua maioria, personagens femininas fortes, com diversos questionamentos à História.

Embora nos limitemos, como recorte, a tomar como base para dados biográficos apenas o livro de Esther Mucznik, destacamos que há em várias línguas textos históricos e ficcionais sobre Beatriz. Dentre estes, há divulgação dos seguintes: *L'auter de L'Histoire du peuple juif*, de Cecil Roth, 1948; *Une Grande Dame Juive de la Renaissance* – Gracia Mendes-Nasi, de Alice Fernand-Halphen, 1929; *The gosth of Hannah Mendes*, de Naomi Ragen, 1998; e

como metaficção historiográfica, além do que utilizamos aqui como corpus, também há *A Senhora*, de Catherine Clément, 1992¹, romance que já alcançou várias edições e tem sido estudado em algumas universidades norte-americanas.

Esther Mucznik nos dá a conhecer a vida de Beatriz em muitos detalhes. A autora era, à época desta publicação (2010), estava vice-presidente da Comunidade Israelita de Lisboa. Ativamente ligada à memória dos judeus, Mucznik escreveu sobre várias questões da perseguição ao povo hebreu, inclusive sobre o holocausto. Dividido em oito capítulos, esta biografia nos mostra o percurso que Grácia Mendes Nasi fez para escapar às férreas mãos da Inquisição. Desde o início, está clara a sua indignação com as imposições católicas aos judeus:

O ambiente familiar de Grácia/Beatriz terá sido, sem dúvida, um exemplo de uma família marrana – cristã por fora, judia de alma. Respeitavam o shabat, na medida do possível, abstinham-se dos alimentos proibidos, provavelmente comiam pão ázimo na Páscoa e jejuavam no Yom Kipur, o Dia do Perdão. Ao mesmo tempo, iam à igreja, baptizavam os filhos, casavam pela religião cristã, enterravam os seus mortos em cemitérios cristãos, tinham cruzeiros e até imagens religiosas nas suas paredes. Mas ao entrar na igreja talvez marcassem a sua reserva mental repetindo baixinho, como tantos outros marranos, <<não adoro nem pau nem pedra, mas sim Deus que tudo governa>>. (MUCZNIK, 2010, p.42).

Presumimos, obviamente, que era uma vida difícil a dos marranos, pois sabemos que, durante muito tempo, a História registrou apenas o que era conveniente aos vencedores, assim, do sofrimentos

¹Informações retiradas de Mucznik, 2010, p. 15 – 17.

e das perseguições que a Igreja Católica fez aos judeus, pouco se fala. Por conseguinte, por mais que se escreva sobre os brutais e ferozes tentáculos da Inquisição, ainda é pouco diante de tantas torturas e vidas dizimadas sem direito a uma real e justa defesa perante o Santo Ofício. Por isso, é notório o fato de personagens judias serem sempre estigmatizadas nas narrativas de ficção sobre a História.

Vale destacar que os romances que trazem estas personagens carregam em si uma grande carga ideológica e com o pano de fundo histórico, dão azo para uma releitura do passado sob outros ângulos, trazendo à tona outros relatos de um fato histórico. Assim, por ter um caráter crítico-reflexivo o romance histórico contemporâneo, abriu espaço para a representação de figuras antes deixadas de lado. E, no que refere aos judeus, encontramos uma leitura crítico-reflexiva e um resgate do judeus e marranos em vários romances, escolhendo como principais e com elevado potencial estético *O último cabalista de Lisboa*, da autoria de Richard Zimler e *Memórias de Branca Dias*, de Miguel Real, além do já mencionado *As fogueiras da Inquisição*.

Embora vivesse em um ambiente aparentemente calmo, a Lisboa do reinado manuelino, sabemos que eram constantes as hostilidades a que estavam expostos os marranos. Acreditamos, que a fé era o motivo aparente das intrigas e do ódio dos católicos aos judeus e seus descendentes, mas era a cobiça das ordens religiosas pelos dinheiro e pelos bens de inúmeras famílias judias que tinham posses e gozavam de um certo prestígio na corte o que fomentavam as mensagens subliminares nos sermões dominicais e, principalmente, as intrigas criadas nos confessionários juntos às matronas e moças casadoiras que perdiam alguns bons partidos da sociedade lisboeta para famílias judias. Ainda que fossem poucos os casamentos entre judeus e cristãos àquela época.

Assim, o casamento vai ser para a família de Beatriz uma mudança significativa, pois alça-a a condição de esposa de um dos homens mais ricos da Lisboa daquele período:

[...] os Mendes assumiram rapidamente um papel de primeiro plano na vida económica da cidade e da Europa do Norte. Em 1525, a maior parte do comércio da pimenta e especiarias, estava sob o seu controle. As suas operações estendiam-se à Itália, França, Alemanha e Inglaterra, onde tinham os seus agentes. (MUCZNIK, 2010, p. 55).

Dos séculos XIV ao XV em diante, os massacres e as legislações antijudaicas já aconteciam Europa afora, mas Portugal ainda permanecia numa posição estática e positiva, quanto ao acolhimento dos judeus, em contrapartida essa “boa ação” tinha um objetivo subliminar, pois assim “como no resto da Europa, os reis utilizavam os rendimentos que recebiam dos <<seus>> judeus pelas transações financeiras que estes levavam a cabo, fazendo deles beneficiar os membros da casa real ou da nobreza” (WILKE, 2009, p. 29).

Mesmo nesse contexto de “proteção e acolhimento” aos judeus portugueses, a temida perseguição tomou forma, pois D. Manuel negociava com os reis castelhanos um contrato de casamento com a filha destes, mas que só se concretizaria se a expulsão dos judeus fosse promulgada. Essa condição para o casamento mexeu, indubitavelmente, com os rumos da política de D. Manuel:

O rei parece ter estado perfeitamente consciente do prejuízo que a partida dos judeus causaria ao tesouro real: não apenas perderia uma importante fonte de rendimentos, via imposto, mas teria ainda de indemnizar os senhores que até aí recebiam tributos

pagos pelos judeus. [...] Parece que, já no momento de promulgar o decreto ou poucos dias depois, o rei havia decidido forçar os judeus ao baptismo. (WILKE, 2009, p. 63)

A política imposta por D. Manuel, “foi descrita como um <<religiocídio>> ou <<etnicídio>> pois visava abolir a identidade sociocultural dos judeus, deixando-os fisicamente em vida.” (WILKE, 2009, p. 71). Todavia, não é na atuação desse monarca que a Inquisição se instaura, foi o seu sucessor, D. João III que permitiu sua efetivação. Em 1531 após o sismo, sob pressão dos seus correligionários, da sua esposa D. Catarina de Áustria e da corte em peso, solicitou a primeira bula ao papa, porém,

graças à venalidade dos membros da cúria romana, os cristãos-novos conseguiram num primeiro tempo atrasar a criação do tribunal. Depois do seu representante, Duarte da Paz, diplomata talentoso, ter distribuído aos prelados romanos grandes somas de dinheiro, o papa concedeu, em 7 de Abril de 1533, um primeiro <<perdão geral>>, que amnistiava todas as faltas anteriores a essa data, anulava a legislação portuguesa sobre as incapacidades civis dos neófitos e conferia ao núncio apostólico exclusiva competência em matéria de heresia. (WILKE, 2009, p. 81)

A assertiva de Wilke corrobora com o que já há muito se publica em textos sobre a Inquisição: a cúria romana, como era sabido neste período, buscava dinheiro em todo lado, custasse a vida de quem custasse. Fossem mulçumanos, fossem judeus, a fé e a conversão eram apenas pretextos para a extorsão financeira. Em meados de 1536, a Inquisição foi legalmente instaurada no país. Em 1539, ganhou força com a nomeação de inquisidor-mor D. Henrique, irmão do rei. Em 1544, o papa Paulo III suspendeu a bula de atividade,

pois os acusados alegavam abuso de poder. Mas, não por muito tempo, nos anos posteriores, o Santo Ofício retornou a ativa, e mais rígido que antes, com plenos poderes para a confiscação de bens.

A partir deste contexto, buscamos observar a importância que teve a luta de Grácia Nasi para salvar muitos judeus, comprando para eles passagens em navios comerciais com rotas europeias menos perseguidas pela Inquisição, ajudando-lhes a deixarem o perigo assombroso que se tornara a Península Ibérica e os países de tradição mais católica. Sua astúcia proporcionou, no plano real, a fuga de muitos cristãos novos para Holanda, Bélgica, Turquia, e mais alguns países. Embora o personagem Francisco Mendes não seja necessariamente um herói nesta narrativa, aparece, contudo, como uma figura romantizada, sobremaneira no modo como buscou conquistar o amor de Beatriz antes do casamento. Foi a partir das ações do marido que ela pôde dar continuidade aos planos de proteção de seus irmãos de fé:

As circunstâncias, ainda que difíceis, eram suficientemente seguras para que Francisco mendes transferisse o grosso dos seus negócios para Antuérpia. Além disso, os seus pensamentos estavam orientados para a criação de canais de fuga para os cristãos-novos que desejassem sair do país. À luz da claridade incerta de uma vela, passava os serões debruçado com Beatriz sobre um mapa da Europa, planeando o percurso de famílias em fuga. (SILVA, 2008, p. 90)

Embora Beatriz de Luna não seja a protagonista do romance *As fogueiras da Inquisição*, é possível percebermos que a autora ligou à figura de Sara, a protagonista, a ela, pois no enredo ambas viveram na mesma casa e desfrutaram de uma amizade sincera. Teria sido Sara de Leão a responsável por dar conhecimento à Beatriz

de muitos dos segredos de seus irmãos de fé, os cristãos novos, que judaizavam em segredo na Lisboa seiscentista. A leitura deste romance nos leva a observar que a inserção da personagem histórica não é mera contextualização. Mas, sobremaneira, chama-nos a atenção a junção de três fortes mulheres a defenderem os valores de sua fé e de seu povo: Ester, Sara e Beatriz de Luna formam um triângulo de resistência das mais veladas, por isso mesmo, do tipo mais difícil de ser vivida: sem poder falar de seu povo e sua história, sem poder gritar contra os ataques psicológicos que sofriam ou contra as imposições alimentares as quais eram obrigadas, sem poder, sobretudo, se defender do assédio e da tirania do tribunal do santo ofício.

Ao buscar nos estudos de gênero aspectos que se somem aos estudos de narratologia, para nossa leitura deste romance, constatamos uma galeria de mulheres com forte presença em um mundo masculino, patriarcal e falocêntrico. Seria uma coincidência que a avó de Sara, Ester Abenacar, também tivesse papel relevante nesta narrativa? Cremo que não. A elaboração da personagem Ester, a avó, a dona da voz ancestral das tradições e dos ensinamentos para a vida, soam como a imagem feminina que está simbolizada, através dos tempos, em diversas figuras de acordo com a peculiaridade de cada religião: a terra (*mater, matrem omnium*), a lua, a chuva, a colheita, a deusa, a sacerdotisa. Mais que a voz da experiência, ela é também a voz da intuição, do saber que traz dos seus ancestrais a habilidade de observar, estabelecer relações entre os diversos saberes e traduzir estas relações em sábias palavras, em forma de conselhos. É por isto que Sara relembra a avó, porque em Ester está a sua força e o seu berço, sua identidade e a sapiência adquirida dos ensinamentos desta mulher “sacerdotisa” de sua própria identidade e da história de seu povo, um povo de diáporas.

Ligada a Ester, porque ela se torna sua conselheira, a figura de Beatriz absorve desta sabedoria. Ester, Beatriz e Sara compõem,

pois, uma tríade feminina que em grande parte determina as ações da narrativa e para quem convergem as ações de outras personagens.

A partir destas observações, encontramos um ponto de axiologização da figura histórica a partir da personagem protagonista. Conforme explica Vieira (2008), esta consiste num julgamento indireto cabível ao leitor. O romance enquanto um gênero crítico-reflexivo não foge a perspectiva ideológica. No discurso literário romanesco encontramos as mais variadas formas de expressão desses valores humanos. Nesse sentido, é interessante observarmos como o ser fictício é moldado através desses processos axiológicos. Estes implicam nos valores que o romancista sujeita-o. Todavia, não depende apenas do escritor, essa tarefa, os valores epocais exercem uma influência considerável na criação ideológica. Nisso, a axiologização desperta no leitor a competência do julgamento, a influência deste é imprescindível, mesmo que, esse julgamento pode ser condicionado pelo autor em passagens do texto: “Beatriz exigia de si a prolongada resistência de uma mãe na proteção das famílias que ajudava a fugir.” (SILVA, 2008, p. 91).

O romance pode não ter sido escrito com uma proposta feminista, mas, não se pode deixar de, nele, constatar a força do feminino em três amplas frentes: sabedoria, resistência e ousadia. Ester, Sara e Beatriz poderiam muito bem ser tomadas como símbolos desta tríade. Cada uma delas tem, ao longo do enredo, o seu papel marcante, e Beatriz será a que sobrepuja a dor da perda do marido, convertendo-a em luta pela causa do povo judeu:

O luto de Beatriz encontrava eco na dor de toda a família, entretanto reunida no quarto. A mulher que chorava lágrimas amargas sobre o peito do marido morto continuava a gemer. A dada altura, porém Beatriz ergueu a cabeça para transmitir as suas primeiras ordens como a Senhora. (SILVA, 2008, p. 94)

Dentro do grupo dos esquecidos no romance histórico tradicional, que hoje no contemporâneo ressurgem com vigor, estavam as mulheres, o que nos leva ao questionamento de Linda Hutcheon quanto a isso: “nas tradicionais histórias do século XVIII, onde estão as mulheres?” (1991, p. 143). A mulher, vista pelo prisma da metaficção historiográfica, sob outro ângulo, traz em si um deslocamento que configura-se uma marca da literatura dos tempos contemporâneos, e percebemos este aspectos no romance em estudo. Neste sentido, coaduna-se o romance com a biografia escrita por Mucznik: “[...] a rede de ajuda que se estendia de Portugal à Turquia, dirigida por Dona Grácia e João Micas, teve sem dúvida um papel fulcral, como o revelam as múltiplas dedicatórias a Dona Grácia, (2010, p.100).

No processo de construção da personagem, argumentações são comuns em romances com forte aspecto ideológico ou quebra de alguma regra. Neste fragmento do romance há claramente a quebra da regra pela personagem, pois, se olharmos amiúde, é no plano da narrativa uma insubmissão às leis do rei e da Igreja Católica. E no plano axiológico, consideramos uma transgressão em relação ao comportamento que era esperado de recato e obediência ao sistema patriarcal. Beatriz não aceita deixar seus irmãos de fé para traz:

Indignava-a que partissem, abandonando os irmãos à sorte. Por outro lado, os negócios iriam sofrer e muito com uma partida precipitada, acrescentava. Os seus projetos pareciam resumir-se a dois pontos: subornar altos dignitários da corte e criar rotas clandestinas para a saída de cristãos-novos do país. (SILVA, 2008, p. 87; grifo nosso)

Francisco Mendes morre, antes de concretizarem todos os planos de rotas de fuga. Beatriz, em meio ao luto e a dor pela perda

do companheiro, aquele por quem o amor se igualava ao respeito nutrido, encontra forças em Ester e nos demais moradores do palácio dos Mendes para não fazer de seus dias de luto o fim da luta pela liberdade. Assim, “O primeiro passo de Beatriz foi aprender tudo o que havia a aprender sobre os negócios” (p. 97). Em poucas páginas, o aprendizado, os planos e as decisões são narradas. A menina que em momentos anteriores do romance era quase um ser angelical, a fazer suspirar os homens católicos e cristãos novos à porta das novenas, pela beleza adolescente, dá lugar a uma mulher astuta, inteligente, decidida e bem planejada na sua missão de tirar os cristãos novos de Portugal, antes que a Inquisição lhes tirasse a vida. Pelos elementos axiológicos de elaboração da personagem, percebemos, conforme mencionamos anteriormente, que mesmo não sendo a protagonista *d’As fogueiras da inquisição*, a personagem Beatriz de Luna e todo o seu entorno histórico conferem ao romance um tema de importante reflexão: se muitos foram os que morreram, vítimas deste mal elaborado pelo lado obscuro de uma religião, muitos foram também os que lutaram para salvar vidas.

A benevolente Senhora poderia ter deixado Portugal sem se preocupar com seus irmãos de fé e infortúnio. Porém, escolheu correr riscos. Assim como ela, quantas outras mulheres ao longo da História não foram heroicas figuras de batalhas que ainda hoje nos são desconhecidas? O resgate e a reflexão que as narrativas ficcionais promovem, sobremaneira pelo aspecto crítico, na contemporaneidade, nos evidenciam outras tantas figuras femininas como Beatriz de Luna. Ao fim e ao cabo, a mulher esteve, como sabemos, sempre presente na História e a fazer história. A escrita oficial foi que dela pouco ou quase nada deu conta.

Referências

- CLEMENT, Catherine. *A senhora*. Lisboa: Asa Edições, 2002.
- COLLINGWOOD, R. G. *The idea of history*. Oxford: Oxford University Press, 1961 (1ª. ed. 1946).
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-podernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MEDEIROS, Aldinida. Memórias de Branca Dias: um discurso necessário à memória dos judeus perseguidos. *Revista Historiae: Dossiê História e Literatura*. Rio Grande, v. 6, n. 1, p. 9–27, 2015.
- MUSZNIK, Esther. *Grácia Nasi: a judia portuguesa do século XVI que desafiou o seu próprio destino*. 2.ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.
- PAIVA, José Pedro; MARCOCCI, Giuseppe. *História da Inquisição Portuguesa: 1536-1821*. Lisboa: A esfera dos Livros, 2013.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7. Ed., Coimbra: Almedina, 2007.
- SILVA, Ana Cristina. *As fogueiras da Inquisição*. Lisboa: Editorial Presença, 2008.
- VIEIRA, Cristina Maria da Costa. *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*. Lisboa: Colibri, 2008.
- WILKE, Carsten Lorenz. *História dos judeus portugueses*. Lisboa: Edições 70, 2009.

REBECA, RAQUEL E SABRINA: AS MENINAS DE LYGIA BOJUNGA

Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)

Introdução: o que contam as obras de Bojunga?

Nascida em Pelotas, Rio Grande do Sul, foi no Rio de Janeiro que Lygia Bojunga Nunes cresceu e desenvolveu sua vida profissional, primeiro como atriz, depois, por uma atração incontrolável pelo universo da palavra, como escritora. A sua paixão pelos livros foi expressa em texto escrito em 1982, por ocasião da comemoração do Dia Internacional do Livro Infantil. “O Livro: a troca” é uma declaração de amor à Literatura, usado como referência por muitos teóricos do ensino da leitura literária:

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida.

Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede, deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava num outro e fazia telhado. E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro.

De casa em casa eu fui descobrindo o mundo (de tanto olhar pras paredes). Primeiro, olhando desenhos; depois, decifrando palavras.

[...].

Mas, como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismeï um dia de alargar a troca: comecei a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai morar (BOJUNGA, 1988, p. 7).

Os tijolos fabricados pela escritora tratam de temas caros ao mundo infante-juvenil: o abandono, a morte, a solidão, os ciúmes, a puberdade, o amor da primeira infância, a amizade e a pedofilia, para citar apenas alguns. Em Lygia Bojunga Nunes, identificamos a sensibilidade dos autores pós Monteiro Lobato. Suas obras dão voz a personagens infantis e juvenis que vivenciam situações significativas para esta faixa etária, contudo, a autora trabalha com uma perspectiva estética apurada, a partir de construções sintáticas que exigem a maturidade do leitor literário. Suas personagens são marcadas por um expressivo aprofundamento psicológico. Em sua escrita, o imaginário se funde com o espetáculo do cotidiano e a fantasia salienta o real. Tais características fazem com que suas obras alcancem a sensação de proximidade entre leitor e texto. Conforme Laura Sandroni:

A obra de *Lygia Bojunga Nunes*, como se procurou demonstrar, situa-se entre as que melhor evidenciam essa concepção inovadora: a de uma Literatura Infantil suficientemente amadurecida para colocar-se lado a lado com a produção artística na qual os valores estéticos preponderam. Seus textos são essencialmente literários, originalmente metafóricos e questionadores, realizam-se enquanto linguagem promovendo a empatia. A distância Autor/Leitor é por ela anulada porque seu caminho é o da introspecção: ela está em busca da criança dentro de si mesma e por isso sua obra interessa ao leitor de qualquer idade (SANDRONI, 1987, p. 168).

As relações sociais e familiares, de fato, perpassam a obra de Bojunga e surpreendem o leitor de todas as idades ao desafiar o padrão, desconstruindo estereótipos estabelecidos pela história social das relações. É o que encontramos em *A bolsa amarela*, o conto “Tchau” e *Sapato de salto*, obras analisadas neste artigo pela composição das personagens. As três obras têm um intervalo de 30 anos, 10 entre a primeira e a segunda e 20 entre a segunda e a terceira. Neste período, acompanhamos a introdução de temas mais complexos, mas, ainda assim, mantém-se um enredo pautado na perspectiva da criança.

Em 1976, os leitores de Lygia Bojunga conheceram Raquel, protagonista de *A bolsa amarela*. A narradora-protagonista tem duas irmãs e um irmão e carrega consigo três vontades: a de crescer, a de ser menino e a de escrever. São estas vontades que movem a obra e que direcionam as reflexões de Raquel. Ao final, é a partir da escrita que a personagem se concilia com ela mesma, aceitando sua condição de menina e de criança. Os quarenta anos de *A bolsa amarela* não minimizaram a sua aceitação entre as crianças. Raquel ainda dialoga com meninas e meninos que compartilham de suas vontades e com adultos que se esforçam por lutar por seus ideais. Em *Fazendo Ana Paz*, Lygia Bojunga declara aos seus leitores que a personagem Raquel apareceu de maneira espontânea em sua vida:

Larguei o lápis, li e reli o bilhete, que que é isso?! que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar? Não deu nem pra me espantar direito: a tal Raquel me pegou e não me largou mais; me disse que precisava encontrar um lugar pra esconder três vontades que ela tinha; e não fez mistério nenhum das vontades, me contou cada uma tintim por tintim. Eu nunca tinha vivido a experiência de uma personagem me pegar tão desprevenida; eu não tinha nem pensado que a gente podia parir personagem assim. (BOJUNGA, 2004, p. 11)

Rebeca, por sua vez, é descortinada em 1986. Trata-se de uma menina de 10 anos que vive o drama da separação dos pais. Numa representação ousada da constituição familiar, o conto “Tchau” provoca um estranhamento porque o rompimento familiar é causado pela mãe. Rebeca precisa consolar o pai e compreender os anseios da mãe por um outro homem. Pai e mãe falam para Rebeca de suas emoções, mas é o discurso da mãe que chama a atenção, pois nele ela expressa o fim do amor pelo marido, as sensações físicas proporcionadas pelo amante e, finalmente, a decisão de abandonar os filhos em nome dessa paixão. A criança ouve tudo com espanto e tenta dar sentido às palavras maternas. O pai, por outro lado, conta para filha do amor que ainda sente pela esposa e expressa a insegurança de assumir duas crianças, ela e o irmão Donatelo.

Às temáticas promovidas em *A bolsa amarela* e no conto “Tchau” (divisão de papéis entre homens e mulheres e separação) juntam-se à representação da pedofilia e da prostituição infantil em *Sapato de Salto* (2006). A protagonista Sabrina, uma órfã, é abusada sexualmente pelo pai adotivo. Resgatada pela tia Inês, Sabrina vive ao lado da tia e da avó enferma momentos de afetos familiares. A relação dura pouco, tia Inês, uma prostituta, é assassinada na frente da sobrinha, que toma para si a função antes desempenhada pela tia. Nesta obra, não é a menina quem encontra uma solução para o seu drama, mas uma mulher adulta, mãe de um menino homossexual e oprimida pelo marido.

Raquel, Rebeca e Sabrina são as meninas de Lygia Bojunga que elegemos para tecer a presente análise. Como as três obras representam dramas vividos por personagens-meninas de papéis e por personagens-meninas reais? De que maneira encontramos nos três enredos a representação de um discurso construído em função da divisão dos papéis entre homens e mulheres, da opressão e da

dominação entre alteridades e do abuso sofrido por crianças? São estas questões que movem nosso olhar. Estas obras integram uma literatura infantojuvenil que procura trabalhar com temáticas que façam parte da realidade dos leitores infantis e adolescentes. Oferece ao público alvo a possibilidade de pensar a sua realidade a partir da leitura literária. Com personagens que vivenciam situações similares a que eles enfrentam no mundo real, esses leitores podem resolver os conflitos que os envolvem. Antonio Cândido defende 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. [...] a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, interferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos (CÂNDIDO, 2007, p.54-55).

Diante disso, vale ressaltar que viver, entender e contextualizar o enredo de um romance é, simultaneamente, pensar nas personagens da obra. Ao lermos um romance, projetamos em seu enredo e personagens os anseios da realidade, tanto da vida quanto dos seres. Pois, na vida, nunca realmente temos o conhecimento completo do outro. No romance, as personagens são carregadas de recursos que as caracterizam para, assim, o leitor reconhecê-las através da projeção, interna ou de observação, do ser real. No entanto, na narrativa, as personagens são mais delimitadas, o romancista a cria de forma que, em conjunto com o enredo, o leitor possa compreendê-la e entender sua história e as intenções do romance. Portanto, discutir o enredo da obra é, inevitavelmente, refletir sobre suas personagens.

Discursos aprendidos: a definição dos papéis sociais e a culpabilidade feminina

As meninas de Lygia Bojunga, Raquel, Rebeca e Sabrina, são de papel, mas também se encontram presentes fora do texto, nas notícias de jornal, nas opressões invisíveis que determinam suas escolhas e aprofundam as suas angústias. Elas são verossimilhantes a histórias reais. A verossimilhança aparece como a concretização da personagem e da história que esta carrega, e até mesmo como a concretização da realidade. Chartier, em “O mundo como representação”, salienta que tudo só existe enquanto representado, o real ganha novos sentidos na representação. A partir deste conceito, as obras fictícias assumem o papel de atribuir significados e uma nova forma de olhar para a realidade: desde as mulheres como sexo inferior, as dores do abuso, a incompreensão da homossexualidade, e o peso de se sentir mãe e sozinha. As obras de Bojunga abrem caminhos para uma diferente realidade, em que as mulheres atribuem sentidos a um cotidiano vivido por muitas, em que um narrador, de voz cansada (como que acostumado ao trágico da obra), abre espaço para a representação e, conseqüentemente, permite ao leitor novas representações.

Trechos de *A bolsa Amarela*:

- Porque eu acho muito melhor ser homem do que mulher. [...]. Vocês podem um monte de coisa que a gente não pode. Olha: lá na escola, quando a gente tem que escolher um chefe pras brincadeiras, ele é sempre um garoto. Quem nem chefe de família: é sempre um homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo de jogo que eu mais gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa pra homem, se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear que fica burra: todo mundo ta sempre dizendo que vocês

é que tem que meter as caras no estudo, que vocês é que vão ser o chefe de família, que vocês é que vão ter responsabilidade, que puxa vida! – vocês é que vão ter tudo. Até pra resolver casamento – Então eu não vejo? [...] Eu acho fogo ter nascido menina” (*A bolsa Amarela*, 2015, p. 16-17)

Desde pequenininho que resolveram que ele ia ser galo de briga, sabe? [...] Você sabe como é esse pessoal, querem resolver tudo pra gente. E aí começaram a treinar o Terrível. Botaram na cabeça dele que ele tinha que ganhar de todo mundo. Sempre. Disseram até, não sei se é verdade, é capaz de ser invenção, que costuraram o resto do pensamento dele com uma linha bem forte. Pra não arrebentar. E pra ele só pensar: ‘eu tenho que ganhar de todo mundo’, e mais nada (2015, p. 55-56)

-[...] Puxa vida, quando é que vocês vão acreditar em mim, hem? Se eu to dizendo que eu quero ser escritora é porque eu quero mesmo. - Guarda suas ideias pra mais tarde, tá bem? E em vez de gastar tempo com tanta bobagem, aproveita pra estudar melhor. Ah! e olha: não quero pegar outra carta do André, viu? (2015, p.17)

Nem sei qual das três enrola mais. Às vezes acho que é a vontade de crescer de uma vez e deixar de ser criança. Outra hora acho que é a vontade de ter nascido garoto em vez de menina. Mas hoje to achando que é a vontade de escrever. (*A bolsa amarela*, 2015, p.09)

-É sim. Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode. Olha: lá na escola, quando a gente tem que escolher um chefe para brincadeiras, ele sempre é garoto. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo do jogo que eu gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa de homem. (*A bolsa amarela*, 2015, p.16)

- A bolsa amarela tava vazia à beça. Tão leve. E eu também, gozado, eu também estava me sentindo um bocado leve (*A bolsa amarela*, p. 135).

Trechos do conto “Tchau” NUNES, Lygia Bojunga. *Tchau*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2015.:

Rebeca quis ler o cartão. Mas estava escrito em língua estrangeira, era francês? Olhou pra assinatura: Nikos. Lembrou de uma voz estrangeira que andava telefonando, chamando a Mãe. Botou devagarinho o cartão em cima do envelope; foi chegando disfarçado pra perto do telefone, sem tirar o olho da Mãe. Franziu a testa: a Mãe estava parecendo nervosa, encabulada, mas muito mais bonita de repente! Rebeca foi se esquecendo de prestar atenção na língua estrangeira que à Mãe estava falando pra só ficar assim: olhando: curtindo a Mãe.(BOJUNGA, 2015, p.21- 22)

Se ele me diz, vem te encontrar comigo, mesmo não querendo eu vou; se fala que quer me abraçar, mesmo achando que eu não devo eu deixo; tudo que eu faço de dia, cuidar de vocês, da casa, de tudo, eu faço feito dormindo; sempre sonhando com ele; e de noite eu fico acordada, só pensando, pensando nele.

- Ele diz eu gosto do teu cabelo é solto; eu digo é justo como eu não gosto, e é só ir dizendo isso pr’eu já ir soltando o cabelo; ele diz às 5 horas eu te telefono, eu digo NÃO! eu não atendo, e já bem antes das 5 eu to junto do telefone esperando; só de chegar perto dele eu fico toda suando, e cada vez que eu fico longe eu só quero é ir pra perto, Rebeca! Rebeca! eu tô sem controle de mim mesma, como é que isso foi me acontecer, Rebeca?! ele me disse que vai voltar pra terra dele e me levar junto com ele, eu disse logo eu não vou! sabendo tão bem aqui dentro que não querendo, não podendo, não devendo, é só ele me levar que eu vou (“Tchau”, 2015, p. 26-27).

- Você ta chorando por quê? Quem tem que chorar sou eu e não você. Não sou eu que to abandonando a minha família, é você; não sou eu que to deixando os meus filhos pra lá: é você! (“Tchau”, 2015, p. 30).

- Se você não leva elas agora eu não deixo você levar nunca mais. Abandono do lar, da família, de tudo: a lei vai estar do meu lado. Então você escolhe: ou ele ou as crianças (“Tchau”, 2015, p. 31).

Rebeca fingiu que nem tinha visto a mala da Mãe aberta em cima da cama e já quase pronta pra fechar. [...] De rabo de olho viu a Mãe entrar no quarto, sentar na cama do Donatelo, ficar olhando ele dormir. Viu que a Mãe estava de meia, de sapato fechado, de capa de chuva, de bolsa a tiracolo, de cara lavada (de choro?), tão diferente de todo dia. 31 Viu a Mãe alisando o cabelo do Donatelo; fazendo festa nele de leve; a mão indo e vindo, bem de leve; indo e vindo. Viu tudo de rabo de olho e foi riscando forte, mais forte, mais tlá! a ponta do lápis quebrou outra vez. (BOJUNGA 2015, p.36-37)

“Querido pai

Não deu para eu cumprir a promessa, a mãe foi mesmo embora.

Mas a mala dela ficou. E eu acho que assim, sem mala, sem roupa pra tocar, sem escova de dente nem nada, não vai dar para a mãe ficar muito tempo sem voltar. Não sei. Vamos ver.

Eu arrastei a mala e escondi ela debaixo da sua cama, viu?

Um beijo da Rebeca” (“Tchau”, 2015, p. 41).

Trechos de *Sapato de Salto*

Dona Matilde franziu a testa [...]. Você não veio pra brincar, veio para trabalhar [...] (p. 09). Não gostei do jeito dela (p.11). [...] Uma menina assim sem pai, sem mãe, sem nada, será que presta? (p.12).

Seu Gonçalves olhou devagar pra Sabrina; bebeu um gole d'água (p.09). [...]. Quando ela virava cambalhota pra divertir as crianças, ele ainda ria mais. E meio que fechava o olho querendo ver a calcinha que a Sabrina usava (p. 16)

Dona Gracinha a Maristela, quando esta estava grávida de Sabrina.

– Mas tu sabe! pra cada ano de estudo, pra cada uniforme, pra cada sapato, tu sabe quanta peça de roupa eu tenho que lavar, passar, engomar! é trouxa e mais trouxa de tudo emporcalhado, pra devolver tudo limpinho e cheiroso, tu sabe quanto! tu tá vendo todo dia eu despejar aquele monte de roupa suja no tanque. E, mal eu vou enxergando o fim do caminho pra dar uma vida arrumada pra tu e pra Inesinha, tu me faz isso? Cansei de prometer pra Deus que a força que Ele me dá todo dia pra luta ia ter sempre o agradecimento da agente, e tudo me faz passar essa vergonha com Ele? e com os vizinhos? e com os fregueses? e ainda quer fazer eu trabalhar ainda mais pra sustentar o fruto da tua vergonha dentro de casa? (BOJUNGA, 2011, p.100).

Sabrina quem terá de encontrar um meio de sustentar as duas.

Andrea Doria começou a ficar também com vontade de chorar (não sabia se por ela ou se por ele). Quis saber: – Agora não tem mais? Ela ficou sacudindo a cabeça até a voz confirmar: – Não tem mais. Não tem mais. Não tem mais a tia Inês. – E um soluço escapou. – Não, eu quis dizer se não tem mais comida. E do mesmo jeito ela fez que não, que não. (BOJUNGA, 2011, p.172- 173)

– Você viu a gente? Ele fez que sim. Sabrina respirou mais forte. – Lá? – e fez um gesto de cabeça pro matagal. – Não, não! Eu só vi vocês chegando e entrando. E depois saindo. Sabrina ficou olhando pra ele e depois perguntou: – E você viu que ele quis ir embora sem nem me pagar? Andre Doria continuou olhando pro rio. – É... eu vi ele indo embora e você vindo sentar aqui. E aí, se lá! – meio que riu

– de repente, não sei por que, eu achei que você tava indo pro rio. – Que nem a minha mãe? Ele se virou. E ficou tão impressionado com a expressão doída que viu na cara de Sabrina (ah! A mesma expressão que ele tinha visto na cara da Paloma batendo com o punho na cama e repetindo sem parar, por quê? por quê? por quê!), que mal teve coragem pra perguntar: – Sua mãe? por quê? – Ela quis acabar com a vida dela. Se jogou no rio. Amarrou uma pedra no peito. Pra afundar mais depressa. (BOJUNGA, 2011, p.169-170).

Já não havia mais desafio nem revolta no olhar da Sabrina. Na cara toda agora só tinha tristeza. Tanta! Que o olho começou a despejar lágrima e a voz foi saindo cada vez mais fraquinha: — Ela dizia que ia me transformar na dançarina que a vó Gracinha queria que ela fosse e que ela nunca chegou a ser. Ela queria pra mim o que ela... o que ela... Ah, era tão bom todo dia lá com a tia Inês! Eu gostava tanto dela, era tão bom! Dançando... brincando com a vó Gracinha... tão bom que era... Na geladeira sempre tinha comida, era tão bom... A voz trancou; a boca se apertou pra não deixar sair soluço nenhum. (*Sapato de Salto*, 2011, p. 172).

Você já perguntou a você mesma se... se você... “ia ser puta”, feito você diz, caso sua tia não tivesse morrido? Não! Não! É ruim! Eu sou pequena aqui também. Dói quando entra, é ruim, não gosto. É ruim quando acaba também. [...]. Eu gostava de estudar (*Sapato de Salto*, 2011, p. 221).

[...]. Paloma se demorava observando os três. Até que, lá pelas tantas, achou que tinha chegado o momento propício: contou pra Sabrina que pretendia adotar ela como filha e que, sendo assim, a Sabrina ia morar com eles. A princípio, nada no rosto de Sabrina se mexeu. Depois começou um movimento lento: a testa se franziu; o olho se estreitou; a boca se fechou devagar. [...] o movimento na cara de Sabrina se acelerou: a boca mastigou a broa depressa, e mais depressa

ainda engoliu; a testa se desfranziu; o olho desatou a brilhar, correu pra Paloma, brilhou ainda mais; a boca se esticou, abrindo lugar pro riso; as lágrimas foram chegando, crescendo, transbordando. [...] Sabrina se levantou num pulo. Abraçou a Paloma; abraçou o Andrea Doria; abraçou a dona Gracinha; correu pro som; botou música; pé, braço, cabelo, corpo, tudo desatou a dançar, celebrando a nova estação de vida que ia começar. (*Sapato de Salto*, 2011, p. 259 - 262).

Palavras finais

Lygia Bojunga escreve sobre a vida, e como toda realidade é uma representação, cada personagem aqui apresentada traduz as dores de ser mulher. Em uma sociedade marcada por uma história patriarcal, as mulheres são personificadas a partir de um modelo socialmente construído: o de submissas, de frágeis, de dependentes de uma figura masculina e com personalidades/identidades fragmentadas.

É importante salientar que o Brasil é o 7ª país com as maiores taxas de homicídio feminino entre 84 nações: a cada cinco minutos, uma mulher é agredida no país, segundo o mapa da violência (Cf. *WASELFISZ*, em 2012, sua última atualização até o presente ano, 2015. Dados retirados do site *mapadaviolencia.org* em 16 de agosto de 2015). A violência de gênero decorre de uma reafirmação da masculinidade e de sua relação de superioridade pré-estabelecida sob as mulheres. Os dados reforçam a ideia de violência simbólica, conceito de grande importância cunhado por Pierre Bourdieu, em sua obra *A dominação masculina*, originalmente publicado em 1995. Segundo Bourdieu, “O corpo biológico socialmente modelado é”, ou seja, o poder masculino é algo que se reforça por meio de nossas relações, infiltrando-se assim em nossa concepção de mundo.

Partindo desta perspectiva, Lygia Bojunga, através das suas personagens, assume um papel poderoso: o de desmistificar a figura feminina, de questionar o seu papel e a sua identidade de forma irreverente. Em *sapato de salto*, conhecemos, de forma crítica, mulheres com histórias singulares que, linearmente, reproduzem um conceito diferente da figura feminina durante a obra. A personagem de uma obra literária, mesmo sendo um ser fictício, comunica-se com a expressão e a relação entre o real e o imaginário.

De forma realista, mas, ao mesmo tempo, delicada, a obra reflete sobre marcas deixadas por traumas e caminhos que não dependem de escolhas. Em *Sapato de Salto*, o leitor se depara com mulheres que parecem conhecidas, próximas, pois são histórias já ouvidas antes: aquela vizinha que é submissa ao marido, que já parece não ter voz ou a prima adolescente que está grávida e não tem condições de ter uma criança sozinha.

Após muitos anos de repressão, em que a escrita feminina era esquecida, autoras como Lygia Bojunga que, continuamente ganham mais espaço, devem ser celebradas. Por meio de uma leitura agradável, de linguagem delicada, mas, ao mesmo tempo, forte, a autora nos leva a um acesso sem fronteiras entre realidade e imaginação. A partir da análise da obra *Sapato de salto*, conseguimos dialogar com temas obscuros, pesados e, por vezes, perversos, mas que, embora ruins, não podem ser silenciados. E, diante da evidente aproximação com a realidade, as personagens dessa obra comunicam-se com o leitor disposto e atento à discussão.

A literatura pode oferecer uma nova visão de mundo aos leitores, pois permite visualizar o ser humano e a realidade social de maneira mais ampla. E, com este artigo, além de analisar as personagens e a narrativa da obra *Sapato de salto* sob à luz de teóricos como Cândido, acerca das personagens do romance; Chartier

e os conceitos de representação; Bordieu e os aspectos da dominação simbólica masculina, desejamos também propor uma mudança no olhar da sociedade sobre as mulheres. Esta obra de Lygia Bojunga propõe a reflexão sobre aquelas que vivem nas mazelas da sociedade, ou que vivem qualquer tipo de opressão, desde as crianças às mulheres adultas.

Em *Sapato de salto*, apesar de toda a opressão e violência representada, Sabrina, personagem principal, surge como a significação de um mártir. De menina órfã e violentada à mulher que precisava sustentar a si e a avó para a representação da possibilidade de novos recomeços. A obra deixa como marca a exposição de uma realidade cruel, de dores e abusos que não podem ser esquecidos ou apagados com o tempo, mas que podem simbolizar, por meio de uma obra que dialoga sensivelmente com a realidade, novas chances àqueles que a leem.

Referências:

- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: fatos e mitos. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.
- BORDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BOJUNGA, Lygia. *Sapato de salto*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. 12. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- NUNES, Lygia Bojunga. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. Rio de Janeiro: Agir, 1988.
- BOJUNGA, Lygia. *Fazendo Ana Paz*. 6. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004d. [primeira edição de 1991].
- CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infanto-juvenil*. 3ª ed. São Paulo: Quíron, 1985.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos avançados, Vol. 5, nr. 11, jan/abr. 1991.
- SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga: As Reinicações Renovadas*. Prêmio APCA categoria Ensaio – 1997. Agir. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.
- SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *A diferença na autoria feminina contemporânea*. Maringá: Eduem. *Deslocamentos da escritora brasileira*, 2011.
- SILVA, Helenice Rodrigues da (2000). “A história como “representação do passado”: a nova abordagem da historiografia francesa”. In: MALERBA, Jurandir e CARDOSO, Ciro Flamarion(orgs.). *Representações*. Contribuições a um debate transdisciplinar.

**O TEXTO POÉTICO DE AUTORIA FEMININA EM
ÂMBITO ESCOLAR:
ANÁLISE DA OBRA *POESIA É NÃO*,
DE ESTRELA RUIZ LEMINSKI**

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira (UNESP)

Introdução

Minha hermana
Meio Margaret Thatcher
Madre Teresa
Marilyn Monroe
Chiquita Bacana
Me ensinou a dançar e ouvir rap, jazz, mantras
Me cuidou nos fins de semana
Brigou para escovar os dentes e ir para cama
Me ensinou que
A gente não
Mas a vida sim
Assobia e chupa cana
O que sou eu
Mas não em mim
Nela
Emana

Estrela Ruiz Leminski (2013, p. 40)

Este texto representa a continuidade de uma pesquisa – “A Poesia na Biblioteca Escolar ou na Sala de Leitura: Análise das Marcas da Escrita Feminina no acervo do PNBE 2013” –, financiada pela Fundação para o Desenvolvimento da Unesp – FUNDUNESP, por meio da qual buscou-se compreender a leitura disponível que circula pela biblioteca escolar da rede pública, composta pelos acervos literários do PNBE – Programa Nacional Biblioteca da Escola, destinados às séries finais do Ensino Fundamental. Mais especificamente, objetivou-se refletir sobre o discurso feminino em obras literárias poéticas que compõem esses acervos de 2013, buscando detectar como as escritoras representam sua enunciação visando ao público jovem.

Em uma primeira etapa da pesquisa, pela análise de seus 180 títulos que compõem três acervos de 60 obras destinados ao Ensino Fundamental, pôde-se perceber que aproximadamente 10% eram compostos por obras poéticas, denotando que se trata de um gênero textual com produção mais restrita, em especial, direcionada ao público juvenil. Dessas obras, uma parcela de aproximadamente 10% é constituída por coletâneas com vários autores. Entre as obras com um único autor, a maioria é de autoria masculina, cerca de 70%, e a minoria, de autoria feminina, cerca de 20%. Em continuidade da pesquisa, ao se analisar os três acervos destinados ao Ensino Médio, composto também por 180 obras, notou-se as mesmas porcentagens.

De acordo com os dados do PNBE (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2014), os acervos são constituídos, conforme a oferta de obras submetidas à apreciação. Embora, segundo Carlos Felipe Moisés (2014), tenha havido aumento na produção poética brasileira nos últimos 10 ou 15 anos e tenham surgido novos poetas, a produção circula de forma farta pela internet. Esse processo resulta do fato de que muitos escritores não conseguem publicar suas obras. Ítalo Moriconi (2014) alerta que, justamente, para se refletir sobre a poesia

contemporânea da virada dos séculos XX e XXI, o crítico deverá pesquisá-la em *sites* e *blogs*, e em antologias *on-line*. Desse modo, justifica-se o menor volume de obras poéticas nos acervos do PNBE. Já a escassez nesses acervos de obras de autoria feminina deriva de uma histórica opressão às mulheres ao longo dos séculos, pois impedidas de se alfabetizarem, conforme Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996), até final do século XIX, de votarem até a década de 1940 e de terem acesso às esferas públicas. Por outro lado, o índice de obras romanescas (55%), nesses acervos, revela que sua produção passa por editoras, pois apresenta aceitação no mercado.

Na primeira etapa da pesquisa, detectou-se¹ entre as obras poéticas de autoria feminina: *Estação dos Bichos*, de Alice Ruiz e Camila Jabur; *Adolescente Poesia*, de Sylvia Orthof; *O mar e os sonhos*, de Roseana Murray; *No lugar do coração*, de Sonia Junqueira. Embora a obra de Sonia Junqueira destoe das demais, pois composta por um único poema narrativo, optou-se por analisá-la quanto à temática e emprego da linguagem. Pela leitura dessas obras, notou-se que era válida a hipótese da pesquisa de que se tratavam de textos dotados de valor estético, por sua vez manifesto no plano da linguagem e na universalidade de seus temas. Justamente por isto, essas obras revelam visões críticas sobre a sociedade, atuando como forma de denúncia social que favorece à reflexão e formação do leitor crítico. Sua temática central voltada para a individuação possui potencialidades para atrair o jovem leitor em fase de definição de sua identidade.

Em relação à linguagem, observou-se a habilidade dessas escritoras em escrever poemas inovadores, ousados e dotados de riqueza estilística que expressam lirismo, humor e visão crítica sobre

¹Justifica-se o verbo “detectar”, pois, na análise de um acervo tão vasto, é necessário humildade, pois sempre pode escapar um título.

a realidade social. Além disso, essas obras estabelecem comunicabilidade com seu leitor, pois apresentam lacunas que suscitam sua interação, por meio da projeção imagética. O discurso do “eu lírico” de seus poemas, pautado pela oralidade, convoca a participação desse leitor, por meio de indagações e desafios. Esse discurso verbal híbrido, por sua vez, dialoga com o imagético. Este último confere atmosfera ao discurso verbal e dialoga com: obras canônicas, cordel, músicas, enfim, com a cultura e os textos que pertencem à realidade do jovem leitor.

Pelas análises² dessas obras, notou-se que, nas produções poéticas, há “vozes” desejosas por se firmar, em razão de seu histórico apagamento. Por meio de um processo de subjetivação, há nas obras analisadas uma estreita aproximação entre “eu poético” e “eu feminino”. As obras revelam o mesmo aspecto transgressor da escrita feminina, que Flávia B. Ramos e Marli C. T. Marangoni detectaram em suas análises de obras poéticas infantis de autoria feminina que compõem os acervos do PNBE de 2010, pois fogem ao que é visível e concreto, com a finalidade de tratar do que é essencial, interior, “sensorial e sensível na experiência do humano” (2013, p.95). A transgressão avulta na linguagem híbrida própria da contemporaneidade que reflete, segundo Ítalo Moriconi, uma tensão entre a pulsão “voltada para tornar impura a língua culta canônica e outra voltada para purificar ou essencializar a língua banal”, do cotidiano (2014, p.60).

Em uma segunda etapa da pesquisa, detectou-se pela análise dos três acervos destinados ao Ensino Médio, as seguintes obras: *A poesia do nome*, de Maria Viana; *Carteira de identidade*, de Roseana Murray; *Poemas minimalistas*, de Simone Pedersen;

²Já apresentadas em eventos científicos diversos e disponibilizadas em seus respectivos Anais.

Poesia é não, de Estrela Ruiz Leminski; e *A duração do dia*, de Adélia Prado. Pela limitação deste capítulo, optou-se por apresentar, a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção (ISER, 1999 e 1996), apenas, a análise da obra *Poesia é não*, de Estrela Ruiz Leminski (2013), buscando-se investigar quais temas sua escritora elege e como representa sua subjetividade em uma produção que se configura como provocação para que o jovem lhe atribua sentidos, bem como a si mesmo e ao seu entorno.

Pretende-se, pela análise, observar se, na dialogia entre obra e público jovem, a escritora apresenta formas singulares de exercer e transgredir a condição de duplicidade de seu discurso feminino que, conforme Elaine Showalter, se configura como constituído por duas vozes que personificam “as heranças social, literária e cultural, tanto do silenciado quanto do dominante” (1994, p.50). Em síntese, almeja-se descobrir como se firmam os implícitos na produção cultural de Leminski (2013), no nível da subjetividade e da autorrepresentação. Constrói-se neste texto a hipótese de que sua obra favorece à formação do leitor crítico, pois rompe com seus conceitos prévios, promovendo assim a ampliação de seus horizontes de expectativa.

Como pressupostos, concebe-se obra literária como produto estético que só se concretiza na interação autor-obra-público e texto literário como condicionado, em seu caráter e em sua historicidade, pela relação dialógica entre obra e leitor. Essa relação decorre da presença de vazios em um texto, os quais solicitam de um leitor implícito – no qual se projeta o empírico – um papel de organizador e revitalizador da narrativa. O leitor, ao realizar essa tarefa de preenchimento, de acordo com Wolfgang Iser (1996), estabelece uma interação com o texto, pois “recebe” o sentido deste ao constituí-lo. Desse modo, a atualização da leitura se efetiva como um processo comunicativo. O texto literário absolutiza os vazios (ISER, 1999) porque pretende que o leitor descubra suas próprias projeções. Assim,

na análise da obra de Leminski (2013), busca-se observar como se efetiva sua estrutura de comunicação.

A poesia e o leitor

Por séculos a esfera da produção literária e o campo da recepção, bem como da crítica foram marcados pela presença praticamente exclusiva de autores e intelectuais que se negavam a reconhecer a mulher como escritora. Todavia, como afirma Silvana Augusta B. Carrijo Silva, as mulheres:

[...] por via de suas produções literárias, vão aos poucos rompendo essa espécie de “cárcere da linguagem”, ainda que o façam, primeiramente, através de pseudônimos masculinos, prática bastante vigente no século XIX, tentativa, por parte da mulher escritora, de sulcar, ainda que de forma tímida e camuflada, os orifícios que obstavam sua inserção no mundo das letras (2006, p.34).

Apesar desse esforço e das mulheres terem suplanto várias barreiras que as aprisionavam a modelos determinados pelo sistema patriarcal, ao se refletir sobre a literatura canônica, sobre obras de autoria feminina em catálogos de grandes editoras e nos acervos do PNBE de 2013, percebe-se que estas ainda são minoria. Pode-se notar que, no campo literário, arena pautada pela convivência competitiva entre forças (ou pulsões) diversas (MORICONI, 2014), as mulheres, por razões políticas e culturais, ainda, precisam lutar por igualdade e reconhecimento. Justifica-se, então, o enfoque nessas obras, pois nem sempre são consideradas pela crítica. Além disso, poucos estudos debruçam-se sobre a produção de autoria feminina destinada ao público juvenil.

Em relação a essa produção juvenil, João Luís C. T. Ceccantini (2004) afirma que é notável certa ausência de estudos que se voltem para aspectos linguísticos e recursos estilísticos pontuais de uma obra. Pode-se acrescentar que também faltam estudos que considerem como se configura a escrita feminina enquanto outro lugar nos discursos hegemônicos e em suas representações sociais. Justifica-se a eleição do PNBE como objeto, pois esse Programa não só visa, como de fato democratiza o “acesso a obras de literatura infantil e juvenis, nacionais e estrangeiras, bem como o acesso a materiais de pesquisa e de referência a professores e alunos das escolas públicas brasileiras” (MACIEL, 2008, p.11).

A disponibilização de obras poéticas, por sua vez, justifica-se, pois não são as preferidas pelos jovens leitores do Ensino Médio. Essa preferência por determinados gêneros textuais pôde ser notada nos dados da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil 4* (FAILLA, 2016). Dos 2798 entrevistados, conforme Zoara Failla (2016, p.32), 321 (11,48%) possuíam idades, entre 14 e 18 anos, correspondentes em geral ao período em que o jovem se encontra no Ensino Médio. Entre esses sujeitos, 19 (6%) elegem o texto poético para suas leituras. Suas preferências recaem sobre romances (10,28%), contos (9,66%), a Bíblia (7,48%) e os livros didáticos (6,55%), ficando as histórias em quadrinhos (4,68%) e as biografias (3,74%) em classificação ainda posterior.

Neste texto, concebe-se gêneros textuais, segundo Marcuschi, como “entidades sociodiscursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa” (2010, p.19), por isso resultantes de trabalho coletivo. O baixo índice de preferência entre os jovens em idade escolar pelo gênero poema pode ser compreendido, segundo Márcia Abreu (2003), pois a escola não faculta a formação do gosto nos brasileiros, assim, à medida que os alunos mudam de etapa no ensino, leem e escrevem menos textos poéticos.

De fato, pode-se observar, em dados elencados na mesma pesquisa (FAILLA, 2016, p.32), a queda dessa predileção, pois entre os 204 entrevistados de 11 a 13 anos, idades associadas, em geral, ao Ensino Fundamental, 27 (13,24%) elegem o gênero poema.

A opção dos professores por restringir o trabalho com o texto poético na sala de aula, quando não silenciá-lo, suscita hipóteses, pois talvez nem professor e estudante tenham sido preparados para sua leitura. Para Alice Áurea P. Martha (2004), um dos equívocos dos professores, ao trabalhar com poemas, é o de conceber a literatura como instrumento formador “não só no aspecto moral e patriótico, mas ainda como meio de aprendizagem da língua. De semelhante equívoco decorrem problemas com a metodologia e com a seleção de textos para as diversas faixas etárias” (2004, p.127).

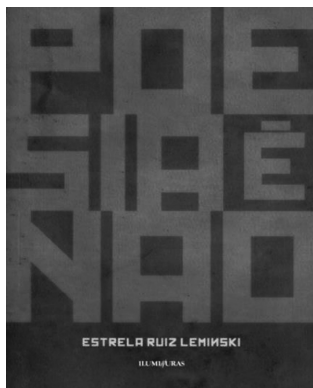
Conforme Paulo Franchetti (2014), também na universidade, o lugar da poesia é restrito e prevalece o estudo da prosa de ficção. Para os professores de literatura, segundo o estudioso, constringe menos o estudo da poesia em que a tradição é dominante, em que o verso e as formas poéticas são codificados, mas quando estes perdem a centralidade, como na produção contemporânea, surge certa insegurança. Além disso, o caráter um tanto performático da lírica moderna, manifesta pela difusão eletrônica, causa desconforto entre os intelectuais, levando-os a alegar que essa produção exige crítica hiperespecializada. O que restringe nos cursos superiores, segundo o estudioso, também o direito ao gosto educado.

Poesia é sim!

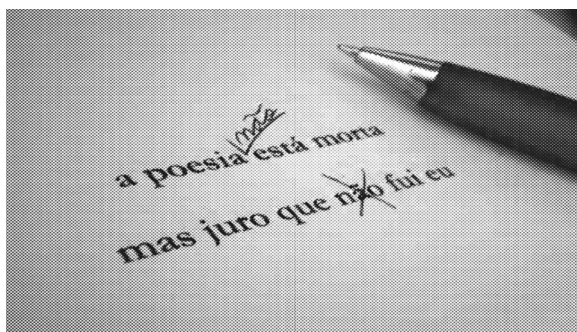
Estrela Ruiz Leminski, escritora e compositora brasileira, nasceu em Curitiba, em 1981, e cresceu em convívio com a poesia, pois é filha dos poetas Paulo Leminski e Alice Ruiz. Coursou Música,

pela Faculdade de Artes do Paraná, e concluiu sua especialização em Música Popular Brasileira e Mestrado em Música e em Musicologia na Universidade de Valladolid, na Espanha, além de outro mestrado em Música pela Universidade Federal do Paraná. Seu primeiro livro *Cupido, cuspido, escarrado* foi publicado em 2004, contendo poemas feitos na infância e adolescência. Já integrou as antologias *Geração 2000*, da editora Global, *Poemas para crianças de todas as idades*, organizado e ilustrado por Adriana Calcanhoto, e *XXI poetas de hoje em dia(nte)*. Também recebeu prêmios no Encontro Brasileiro de Haikai e no Concurso Zempaku-Haikai (WHOIS PRODUÇÕES, 2017).

Sua obra *Poesia é não* (2013) foi lançada em 2010 e configura-se como uma coletânea de poemas que dialogam com gêneros textuais diversos, com o cânone e a produção cultural contemporânea. Seu título, pela autonegação, indica que seus textos poéticos estão fundados sobre o primado da antítese, da metalinguagem e da experiência formal, problematizando a própria concepção de poesia como arte exclusiva da palavra. Essa percepção é reforçada pela quase total ausência de títulos em seus poemas, indicando que *Poesia é não* abarca praticamente a todos. A exceção recai sobre o poema “Poesia não é útil”, cujo título constitui a epígrafe e todos os versos das quatro estrofes. Esse título, por sua vez, complementa o do livro na definição de poesia pelo viés da negação. Pela exploração tipográfica do título do livro na capa, com amplo preenchimento, percebe-se o diálogo com o Concretismo em sua busca de expressão na arte de um geometrismo:



A plasticidade dos poemas de Leminski (2013) alcança relevo pelo projeto gráfico editorial que, desprovido de fólios³, indica que a leitura não precisa ser sequencial, nem folha à folha. De fato, alguns poemas só podem ser lidos em folha dupla, levando o jovem a rever seus conceitos sobre a disposição do texto de forma linear e sequencial, folha a folha; e sobre a abertura de um livro, a fim de entendê-la como expressiva (2013, p.10-11):



Pela leitura do poema, entende-se que se estrutura como um jogo metalinguístico e lúdico com o leitor. Como o poema, embora digitalizado, apresenta-se sob a forma de um rascunho, requer duplicidade de leitura. Assim, por meio dele, pode-se ler o texto original – “a poesia está morta/mas juro que não fui eu”, detectando-se um “eu lírico” que assegura não ter assassinado a poesia. Sob o texto rasurado, reconstruído por uma “revisão”, que pela fonte simula ter sido “feita à mão” e com uma caneta, aliás, imagneticamente posta ao lado do texto verbal, lê-se: “a poesia não está morta/mas juro que fui eu”. Assim, desvela-se para o leitor que a poesia está “viva”, presente em um poema, e o responsável por isto é o “eu lírico”. Como sua afirmação pauta-se por uma declaração falaciosa de que realizou

³Como não há numeração nas páginas, neste capítulo, colocamos a paginação, conforme nossa contagem das folhas.

algo que de fato não foi feito, pois “a poesia não está morta”, percebe-se o efeito de humor que pode conduzir o jovem leitor à reflexão sobre o poema, enquanto construto, ato de criação autoral proveniente de trabalho que escapa ao “eu lírico” – ser de papel. Além disso, produto de um projeto gráfico-editorial que, pelo imagético, suscita modos diversos de leitura.

Pelo título *Poesia é não* nota-se, ainda, o desejo da escritora de perscrutar a fronteira entre poesia e não-poesia, como forma de recusa e contenção da eloquência retórica romântica e parnasiana, do lirismo, da métrica e da rima. No poema a seguir pode-se observar a valoração do prosaico, do irônico, do verso livre, da pesquisa formal, da dialogia e do humor na tessitura do texto:

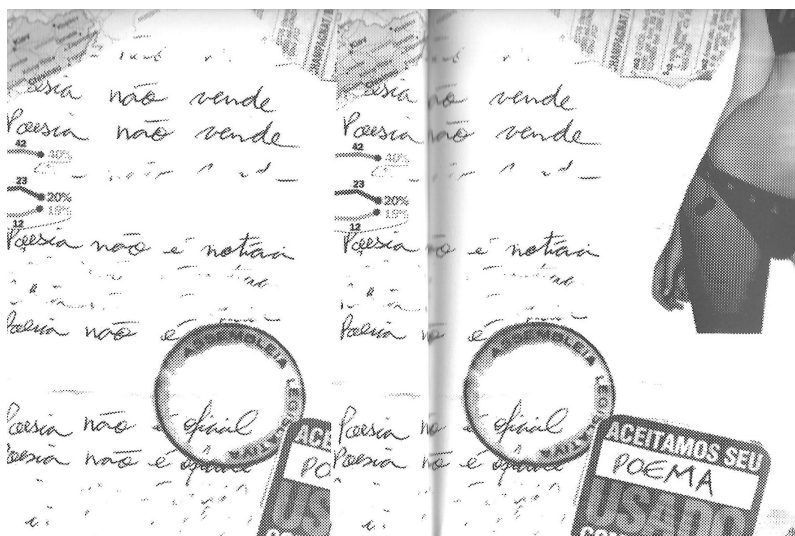
O amor, a poesia, a justiça, a política, a estética,
a propaganda, a família, a sociedade, a arte, a
religião, o trabalho é tudo relação de poder.

Vê se pode. (LEMINSKI, 2013, p.97)

Pela estruturação do poema, percebe-se o desejo da escritora de romper com o automatismo na leitura e nos consensos sociais. Assim, se no primeiro verso, os artigos acompanham seus substantivos; no final do segundo, o artigo “a” isola-se do substantivo a que se refere a – “religião” –, que aparecerá no terceiro verso. A separação entre ambos não é gratuita, pois sugere uma leve pausa no fluxo de leitura, o que conota certo cuidado na referência do “eu lírico” de que mesmo “a religião” é uma “relação de poder”, entre tantas outras. Diante dessas afirmações, entretanto, esse “eu lírico”, no último verso, busca não só cumplicidade com o leitor – “Vê se pode.” –, quanto o convida a uma dupla reflexão: a primeira sobre o que se afirma, facultando-lhe inclusive discordar e indignar-se; a

segunda metalinguística, sobre o próprio vocábulo “poder”, pois parônimo de “pode”, levando-o a deduzir que a existência do “poder” provém de quem lhe dá autoridade, acredita que um determinado sistema “pode” reger as regras sociais e determiná-las de forma definitiva. Desse modo, o poema convoca o jovem leitor a refletir de forma crítica sobre as relações de poder em sociedade que, conforme Guacira Lopes Louro (2014, p.57), “estão implicadas nos processos de submetimento dos sujeitos”. Essa reflexão é emancipatória, pois pode levá-lo a ansiar por relações sociais mais igualitárias.

Leminski, filiando-se à pós-modernidade, desnuda em seu poema os próprios processos de comodificação da poesia no mercado editorial (HUTCHEON, 1991), por meio de versos, como “poesia não vende”; “poesia não é notícia”; “poesia não é oficial” (2013, p.36-37):



Pela leitura do poema, observa-se dois carimbos da Assembleia Legislativa e dois anúncios recortados, fragmentados na imagem – “aceitamos seu poema usado” –, a foto parcial de um corpo feminino de *lingerie* e fragmentos que remetem a mapas e jornais, em especial, aos classificados. Por meio de análise gráfica do poema, percebe-se que a repetição de seus versos e a sua fonte, que simula uma escrita manual, configuram-no como uma punição escolar que, marcada pela cópia, visa fixar conceitos sobre poesia no produtor do texto: “não vende”, “não é notícia”, “não é oficial”. No processo de concretude, o leitor pode deduzir que, pela natureza subversiva da poesia – que precisa ser posta de “castigo” –, negam a ela certos “poderes”. Assim, ela não ordena, nem é relativa ou emana do Governo, por isto não possui autoridade reconhecida – “não é oficial” –; nem pode ser limitada por fronteiras geográficas (mapas); tampouco sai nos jornais – “não é notícia” –, não fornece emprego (classificados); nem tem “corpo”, materialidade, por isto não determina as regras do mercado de bens de consumo, tampouco possui valor comercial – “não vende”. O único que pode ter alguma valia é o poema, conforme os anúncios, mas não o contemporâneo, somente o “usado”, que pertence a uma tradição reconhecida socialmente. A fragmentação das imagens no poema sugere que os conceitos expostos são também parciais, pois o que “falta” à poesia é o que a liberta para que, em sua manifestação no poema, em sua comunicabilidade com o leitor e a cultura, possa problematizar quem determina, afinal, os valores em sociedade. Todos os cidadãos ou parte deles?

A negação na obra estende-se também a dois grandes pilares institucionais do sistema patriarcal – a Família e a Igreja:

que troço esquisito
que começa com para sempre

atravessa até que a morte nos separe
e termina com preferia nunca ter te conhecido? (2013,
p.13).

Nesse processo, o “eu lírico” relativiza seu discurso, mesmo porque este incorpora outros paradoxais: “até que a morte nos separe” – proferido pelos representantes da Igreja e da Família –; e “preferia nunca ter te conhecido” – proferido pelos ex-cônjuges. Aliás, os termos “casamento”, bem como “separação” estão em elipse, cabe ao leitor deduzi-los pelo contexto e preenchimento das lacunas.

O discurso do “eu lírico”, pelo ponto de interrogação, revela que este está intrigado e indignado. Seu questionamento dirige-se ao leitor, expondo o absurdo que perpassa as relações humanas, mesmo quando surgem do desejo de um casal de manter um convívio permanente, pois terminam motivadas pela vontade de ambos em obter completo afastamento, inclusive da memória, da história de vida. Sobressai no poema a denúncia da realidade social e a busca por uma comunicação mais autêntica, livre de estereótipos, com o leitor. Desse modo, o poema instaura o hiato para que, justamente por meio dele, se desvele a distância entre determinações sociais e realidade.

Na produção de Leminski prevalece a irreverência e o desejo de liberdade, conotando que anseia escapar a categorizações de gênero e fazer estético:

rima rica o cacete
prefiro a plebe dos verbetes
só vou ser uma poeta de reputação
e moça de boa família
o dia que acabar com este amor a rima

sem explicações concretas
posso exagerar no visual
sair pela estrada
em uma via marginal
[...]
(2013, p.12 – destaques gráficos nossos).

Esse rompimento é de natureza identitária, associado à subjetividade. Nota-se que o “eu lírico feminino” (“uma poeta”) recusa a classificação do sistema patriarcal – “moça de boa família” –, que implica contenção de comportamento e de fazer poético, por isto opta pela expansão: “exagerar no visual”. Essa recusa avulta inclusive no emprego de um termo chulo, “cacete”, que associado pela rima a “verbetes”, expõe o fazer poético que, filiado à “plebe”, rejeita o discurso empolado, e elege a via marginal que, por sua vez, rima com “visual”, conotando a experiência formal.

O poema suscita no leitor reflexões de ordem metalinguística sobre a produção literária de autoria feminina, a qual nega, pela aliteração em “r”, a “rima rica”, ou seja, os movimentos literários, filiados ao preciosismo da linguagem e ao apuro formal, e filia-se à subversão, ao Modernismo e Concretismo. Nota-se no poema que prevalece estreita relação entre “eu poético” como local da subjetivação do “eu feminino”. Justamente, a mesma relação que avulta nas obras de autoria feminina do acervo destinado às séries finais do Ensino Fundamental.

O jogo inteligente, significativo e metalinguístico com as palavras, e com a pontuação, também pode se notado no seguinte poema:

Você fala
Eu te amo.
Você fala.
Eu, te amo (2013, p.32)

Nesse texto, nota-se a universalidade do tema “amor”, porém visto de forma crítica, metalinguística e desprovida de romantismo, pois o poema aparece marcado pelo desencanto que provém do par antitético “verdade versus mentira”. Essa oposição revela que, em uma relação entre dois sujeitos: um define-se pela expressão em seu discurso de suas emoções: “Você fala/Eu te amo”; o outro – “eu lírico” –, embora não verbalize seus sentimentos ao primeiro, realmente o ama e decepciona-se, pois percebe que não é correspondido: “Você fala./Eu, te amo”. No plano sintático, nota-se a dupla realização da frase “Eu te amo”: a primeira dita falsamente, em ordem direta, conotando a facilidade de sua enunciação; a segunda obstaculizada, em ordem indireta, inova ao apresentar o sujeito da oração comportando-se como um aposto. Justamente, manifesta-se no plano do significante, o significado dessa relação para o “eu lírico”, que se sente como mero acessório de outro.

A subjetividade da autora manifesta-se em seu poema, pela caracterização de seu “eu lírico”, ora como autêntico, ora crítico, ora irônico, cômico, mas sobretudo determinado, marcado pela resistência em escrever (2013, p.78-79):

Sylvia desistiu
Marina se rendeu
Virgínia não quis mais

Aglaia pediu as contas
Dorothy abortou a missão
Alfonsina mandou às favas

Anayde entregou os pontos
Florbela abandonou o barco
Ana Cristina mandou tudo à merda
e eu aqui
de quando em quando
teimando
teimando
[...]

teimando
teimando
teimando

teimando
teimando
teimando
teimando
sendo
tentada
teimando
teimando
teimando
[...]

Percebe-se que os agentes das ações pretéritas eram mulheres, que desistiram de uma luta, uma causa. Em oposição a elas, o “eu lírico” continua de “quando em quando”, “teimando”, insistindo, mas não “sem ser tentada” a render-se também. Pela perspectiva histórica, o poema configura-se como um tributo a escritoras marginais e de vanguarda que, revolucionárias e engajadas politicamente, desafiaram padrões comportamentais e costumes de sua época, produzindo obra inesquecíveis que se perpetuaram pelo viés da subversão. Apesar dessas qualidades em suas obras, essas escritoras não suportaram a rejeição, a privação de direitos em níveis diversos, as perseguições políticas, bem como a incompreensão, provenientes da sociedade a que pertenciam. A provocação para o jovem leitor pode advir do estranhamento que os nomes dessas mulheres podem provocar, salvo “Ana Cristina”.

A curiosidade e/ou um mediador podem colocar o jovem em contato com os dados biográficos dessas escritoras, permitindo desvelar-lhe suas contribuições não só para a literatura e a cultura, mas para a história de resistência das mulheres escritoras. Desse modo, esse leitor pode ressignificar o poema, ao saber que: Aglaja Veteranyi (1962-2002), romancista romena, “pede as contas”, no caso, da função de escritora, aos 39 anos, atirando-se no Lago de Zurique; a poeta, crítica e dramaturga americana, Dorothy Parker (1893-1967), “aborta a missão”, certamente, de escrever, entregando-se ao álcool; a poeta, dramaturga e ensaísta argentina, nascida na suíça, Alfonsina Storni (1892-1938), “manda às favas” a escrita, aos 46, atirando-se ao mar; a poetisa, professora e paraibana, Anayde Beiriz (1905-1930), “entrega os pontos” na luta pela escrita, pois toma arsênico aos 25; a poetisa, Florbela Espanca (1894-1930), “abandona o barco” da literatura, aos 36, encerrando sua viagem nos barbitúricos; a poetisa russa e tradutora, Marina Ivánovna Tsvetáyeva (1894-1941), “rende-se” diante dos horrores da perseguição política, do exílio, da miséria

e da mortandade, cometendo suicídio aos 47¹; a romancista e autora de romances, Virgínia Woolf (1882-1941), “não quis mais” escrever, aos 59, afogando-se em um rio; a poetisa e romancista americana, Sylvia Plath (1932-1963), “desiste” de escrever e lutar, aos 30, inalando gás de cozinha; e a poetisa, tradutora e jornalista carioca Ana Cristina César (1952-1983) “manda tudo à merda”, aos 39, atirando-se da janela do apartamento de seus pais.

Observa-se, na obra, que a palavra “teimando” aparece em duas páginas, para descrever o elevado grau de insistência do “eu lírico”, tão poeta como as outras mulheres. Se, no final do poema a palavra “teimando” aparece em *dégradé*, como desaparecendo aos poucos, até apagar-se; sua persistência avulta pelo emprego do gerúndio, o qual indica uma ação ainda em curso, que se prolonga no tempo. Pode-se entender que a luta do “eu lírico” não termina, sobretudo porque confere continuidade à de outras mulheres, através de épocas diversas. Há uma resistência e esta se firma no próprio livro de Leminski (2013). Desse modo, o poema amplia o imaginário do leitor e o convoca não só a rever suas percepções sobre a produção poética de autoria feminina, quanto a ter coragem para também firmar sua “voz”, sobretudo, se esta for feminina.

A repetição do termo “teimando” leva, por consequência, à dedução de que a luta identitária não é fácil, mas deve ser permanente e constante. Para tanto, precisa se concretizar, ser registrada em uma obra. Os nove primeiros versos, enquanto mancha tipográfica, compõem uma curva crescente que não finda, pois prossegue na ação, mesmo que restrita do “eu lírico” de resistir – o que justifica a brevidade dos versos a este associados – 10º, 11º, 12º, em diante: “e eu aqui/de quando em quando/teimando/teimando/teimando [...] / sendo/tentada [...] / teimando...”

Seu poema é um convite à leitura das obras dessas mulheres, a partir de uma perspectiva de valoração, pois traz à tona o quanto

foram negligenciadas, ignoradas e desprezadas, por terem ousado, por meio da produção literária, transpor a normalização de gênero de suas épocas e sociedades. Se, no contexto histórico, social e político em que viveram, não conseguiram firmar suas identidades culturais, estas permanecem em suas obras que, na contemporaneidade, adquirem significados renovados.

Considerações finais

Pela análise de *Poesia é não*, de Estrela Ruiz Leminski (2013), nesta segunda fase da pesquisa, pôde-se verificar a validade da hipótese de que se trata de uma obra com poemas dotados de valor estético, por sua vez manifesto no plano da linguagem e da temática. Justamente por isto, essa obra, assim como as demais pertencentes aos acervos destinados ao Ensino Fundamental do PNBE 2013, revelam visões críticas sobre a sociedade, as quais favorece a formação do leitor crítico.

Em seus textos, Leminski (2013) utiliza-se de recursos estilísticos e imagéticos, explorando o espaço da página simples, bem como da folha dupla, para comunicar-se de forma significativa e interativa com seu leitor. A comunicabilidade em seus textos, por suscitar reflexão crítica desse leitor, pode levá-lo a rever seus conceitos prévios sobre relações de poder em sociedade, permitindo-lhe ampliar seus horizontes de expectativa. Além disso, o valor estético dos poemas que compõem o livro faculta a ele rever concepções preconceituosas sobre obras escritas por mulheres que, como afirma Vera Lúcia Dietzel (2002), são definidas como não literárias, apenas de valor documental e/ou panfletário, associadas a um marxismo vulgar.

Leminski (2013), em sua produção, dialoga com a cultura, mas também utiliza sua “voz” para a denúncia de formas de opressão social e enaltecimento da resistência da mulher em seu fazer poético.

Assim, a escritora, sem desconsiderar as heranças social, literária e cultural, subverte em seu discurso a condição do silenciado. Nesse exercício, nota-se que seus poemas problematizam a contemporaneidade, as estruturas de poder, o valor da poesia, bem como do poema na sociedade atual, sem deixar de expor sua subjetividade e firmar sua identidade, historicamente marcada, como a de outras escritoras, pela resistência. Nessa exploração da temática identitária, seus textos convocam, pelo viés crítico, o jovem leitor a tanto atribuir sentidos ao que lê, quanto a si mesmo e ao seu entorno político e sócio-histórico.

Enquanto mulher e escritora, Estrela Ruiz Leminski realiza em seus textos dupla função, pois é sujeito e objeto de sua produção. Assim, duplica-se também seu olhar, pois, ao tratar das experiências de outras escritoras, manifesta em seu poema as suas próprias, como escritora brasileira. Seus textos, pela liberdade criativa no emprego da voz do “eu lírico” e pela reflexão metalinguística que provocam no jovem leitor, expressam a potência da voz feminina e seu posicionamento em relação à produção escrita.

Seus poemas evidenciam para esse leitor a concepção de que a identidade é um construto social e coletivo, em especial, a feminina, pois confere continuidade à luta de outras mulheres que não aceitaram a padronização coercitiva de comportamentos individuais. Assim, rompe com o conceito de identidade, segundo Stuart Hall (2015), sustentado ao longo do Iluminismo, em que um indivíduo era visto durante toda sua existência como centrado, unificado e coerente em suas capacidades de razão, consciência e ação.

Pela epígrafe que abre este texto, pode-se perceber um “eu” múltiplo, cuja “voz” não é uníssona, mas sim construção coletiva e dialética, pois é parte de um todo cultural, ao mesmo tempo que nele interfere, “emana”, revelando que a essência do “eu” está justamente

no outro. Por sua vez, essa “voz”, ao reconhecer a diversidade e a pluralidade, rompe com o risco contemporâneo, conforme Evanir Pavloski (2012), de homogeneização identitária derivado, entre outras fontes, do processo de globalização. Por justamente rompê-lo, confere coragem para que outras “vozes” se firmem.

Referências

- ABREU, Márcia. A sociedade leitora e as políticas de leitura. In: RIBEIRO, Vera Masagão (org.). *Letramento no Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2003.
- CECCANTINI, João L. C. T. (org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica: Assis, SP: ANEP, 2004.
- DIETZEL, Vera Lúcia. Recepção literária na Alemanha: entre o diálogo cultural e algumas escritoras brasileiras contemporâneas. In: SANTOS, Luísa Cristina dos (org.). *Literatura e mulher: das linhas às entrelinhas*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.
- FAILLA, Zoara. Retratos: Leituras sobre o comportamento leitor do brasileiro. In: _____ (org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.
- FRANCHETTI, Paulo. Notas sobre poesia e crítica de poesia. In: ANTUNES, benedito; FERREIRA, Sandra. *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p.67-70.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12.ed., 1.reimpr. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol.2.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. vol.1.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LEMINSKI, Estrela Ruiz. *Poesia é não*. 1.reimpr. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

MACIEL, Francisca Isabel Pereira. O PNBE e o Ceale: de como semear leituras. In: PAIVA, Aparecida; SOARES, Magda (orgs.). *Literatura infantil: políticas e concepções*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 7-20.

MARCUSCHI, Luis Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Anna Rachel Machado; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p.19-38.

MARTHA, Alice Áurea P. *Oficina de leitura de poemas*. In: BENITES, Sonia Aparecida L.; PEREIRA, Rony Farto (Orgs.). *À roda da leitura: Língua e literatura no jornal Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12368&Itemid=574>. Acesso em: 30 jan. 2014.

MOISÉS, Carlos Felipe. A poesia brasileira contemporânea. In: ANTUNES, benedito; FERREIRA, Sandra. *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p.43-55.

MORICONI, Ítalo. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de síntese e vocabulário). In: ANTUNES, benedito; FERREIRA, Sandra. *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p.57-66.

PAVLOSKI, Evanir. Identidades instáveis: os fragmentos do sujeito moderno. In: SALEH, Pascoalina B. de O.; HARMUCH, Rosana A. (orgs.). *Identidade e subjetividade: configurações contemporâneas*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

RAMOS, Flávia B.; MARANGONI, Marli Cristina Tasca. O que dizem e como dizem as mulheres poetas no PNBE 2010? *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. v.9, n.1, jan./jun.2013, p.91-107.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Silvana Augusto Barbosa Carrijo. *Rompendo as fissuras do interdito*. OPSIS – Revista do NIESC, V. 6, p. 33-43, 2006.

WHOS PRODUTORES. Disponível em: <<http://www.whoisproducoes.com.br/pt/estrela-leminski/>>. Acesso em: 10 março 2017.

REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DE RESISTÊNCIA FEMININA

Maria Suely da Costa (UEPB/PROFLETRAS)

Introdução

O foco deste estudo passa pelo entendimento da poesia de cordel como uma expressão literária na qual o social é tratado como fator substancial ao texto, “não como causa nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura” (CANDIDO, 2008, p .14), portanto, reinterpretado sob os moldes da linguagem literária. Neste caso, tratamos de produções literárias que dão ênfase à biografia de heroínas negras brasileiras, investidas de representações identitárias de luta.

Não é raro de se 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 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 está voltado para a produção literária de cordel de autoria da escritora Jarid Arraes com ênfase para a representação da mulher negra em cordéis biográficos, como exemplo de heroínas negras que viveram no final do século XIX como símbolo da resistência na luta contra a escravidão e o preconceito, tornando-se protagonistas de suas histórias.

O lugar demarcado para a mulher negra carregado de negativismo e inferioridade na literatura vem dando espaço a uma outra representação focada na luta e resistência pela cidadania e respeito. No contexto contemporâneo, a poesia biográfica de Jarid Arraes revela uma nova visão da mulher negra em face de sua luta e coragem no período Pré-abolicionista no Brasil. Apesar dos esforços

misóginos ou racistas que tendem a apagar a história das mulheres negras, a literatura de cordel, a exemplo dos textos da Jarid Arraes, tem se apresentado como um importante veículo que busca retomar e ressignificar a memória de ícones da história brasileira. A representação de mulheres negras batalhadoras, dotadas de habilidades estratégicas, é imprescindível para a compreensão de um sistema social que nunca se confirmaram pelos processos discriminatórios e escravistas.

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), Franc'a (1998), Queiroz Junior (1982), Maxado (1994), Moura (1976), Munanga (2003), Reis (2003), Proença Filho (2004), dentre outros. Outro ponto de interesse nesta discussão se volta para a 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, tem sido fator presente na dinâmica textual dos folhetos de cordéis de autoria da poetisa Jarid Arraes, escritora cearense filha de cordelista. 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.

Comprometida com projetos sobre direitos humanos, Jarid Arraes tem atuado como jornalista na *Revista Fórum*, numa coluna semanal intitulada “Questão de Gênero”. É autora do livro *As Lendas*

de Dandara, e atualmente possui mais de 60 títulos publicados em Literatura de Cordel. Em seu exercício de escritora, trabalha 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 citada cordelista conta a história de mulheres negras que fizeram parte da luta pela resistência negra no Brasil no final do século XIX, dentre os vários títulos biográficos, destacamos os folhetos “Aqaltune”, “Dandara dos Palmares”, “Tereza de Benguela” e “Tia Simoa” e “Luísa Mahin”.

Histórias de mulheres negras

Usando de uma linguagem simples com características específicas ao gênero literário de poesia cordelista de versos ritmados, tem-se uma produção literária que exprime não somente a história singular de uma personagem, mas também os acontecimentos de uma sociedade. De forma que a leitura dos cordéis biográficos tende a possibilitar compreender a respeito de mulheres negras, todas personagens históricas que viveram no período Pré-abolição no Brasil, assim também sobre dados desse contexto. Um contexto marcado pela dura rotina de trabalho geralmente marcada por longas jornadas e a realização de tarefas que exigiam um grande esforço físico, gerando diversos confrontos.

Muitas semelhanças entre estas mulheres (Alquatune, Danadara, Tereza de Benguela, Tia Simoa, Luísa Mahin) podem ser encontradas, no entanto, o que mais se destaca é o fato de não aceitarem o destino que lhes foram imposto, marcado por muito sofrimento, escravidão, dor e resistência. Todas unidas pelo ideal: lutar por liberdade. Outro ponto comum entre elas 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, essas heroínas, do ponto de vista literário, ao ganhar destaque através da estética de cordel, não somente adquirem uma perspectiva de valorização na perspectiva de luta e de resistência, como também têm a possibilidade de suas histórias de valentia se tornarem conhecidas por muitos. Aspecto frisado nos versos:

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)

Traços como “bela”, “guerreira”, “gênio vingador”, “rebelde”, imponente”, “corajosa”, “forte referência” presentes nos versos dos cordéis biográficos, citados nestes estudo, demarcam uma outra representação identitárias da negras heroínas vencidas na luta, contudo enraizando outros significados à memória coletiva.

O folheto de cordel intitulado “Aqualtune” 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 experimentara

dor do estupro. Aqualtune 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 pessoas 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 folheto de cordel intitulado “Dandara dos Palmares” trata da biografia da esposa de Zumbi. Não se sabe ao certo onde ou quando ela nasceu, apenas registra-se uma história 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 pedra, 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 servidão e horrores da escravidão.

No Estado do Mato Grosso, havia um grande Quilombo chamado Quariterê. Este fora liderado por João Piolho e Tereza de Benguela, heroína negra que dá nome ao terceiro da lista de cordéis aqui citados: “Tereza de Benguela” 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 alguns 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
[...]
Foi por isso que Tereza
Por duas décadas reinou
Com a força do quilombo

Que com garra liderou
E por isso pra história
A rainha então ficou
[...]
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 folheto de cordel intitulado “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
Coroadas 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,

Até pouco tempo atrás
Simoa eu desconhecia
Mas na luta organizada
O seu nome aparecia
Através da companheira
Que rompeu essa fronteira
E de um pouco conhecia.
[...]

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. 3-5)

A história de Tia Simoa é uma amostra que muitas mulheres negras tiveram uma forte influência na formação da história brasileira, no entanto foram omitidas e apagadas. Na história da Abolição da Escravidão no Ceará, a Tia Simoa se inscreve como mais uma heroína, porém, nos padrões da cultura dominante, nos livros de história, é esquecida e desconhecida por muitos no meio social.

O folheto de cordel intitulado “Luísa Mahin” traz 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 que sua estratégia fora descoberta, durante a chamada revolta da Sabinada, acabou perseguida e encontrada. Não se sabe ao certo o que aconteceu com Luísa, alguns afirmam ter sido enviada para Angola. Contudo, 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)

A história da negra guerreira ganha capítulo importante na obra de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor*, publicada em 2006. Nela, a autora retrata a história da Revolta dos Malês, uma rebelião coordenada por escravos mulçumanos em plena Bahia, em 1835. Luísa Mahin aparece no romance, em um dos dez capítulos que se concentra na revolução fornecendo elementos relevantes no romance que ajuda a perceber o fim da escravatura, pretendendo instalar o que mais tarde se chamou de “Califado Baiano. O romance também mostra Luísa Mahin, que na trama recebe o nome de Kehinde, como uma mulher/lenda na Bahia. Aspectos lembrados nos versos:

Mas Luísa era guerreira
A rebelde sem igual
Fez sua casa na Bahia
Feito um quartel general

Onde eram planejadas
As revoltas sem igual.

(ARRAES, 2014, p. 5)

Luísa Mahin acabou sendo mais conhecida por ser a mãe do abolicionista Luiz Gama, do que pela participação na Revolta dos Malês (1835). Segundo a história, caso a revolta tivesse sido um sucesso, a guerreira teria sido nomeada Rainha da Bahia. O poeta e jornalista abolicionista Luís Gama, filho de um fidalgo português e de uma escrava baiana, diz em carta que a mãe desapareceu quando ele tinha por volta de sete anos e ele foi vendido pelo pai, aos dez, para quitar dívida de jogo e apresenta Luísa Mahin como uma mulher forte e uma das principais articuladoras da Rebelião dos Malês, dignificando o próprio passado:

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 Mahin na condição de referência:

E para as mulheres negras
Mahin é uma referência
Um espelho poderoso
Dessa forte resitência
É coragem feminina
E também resiliência.

(ARRAES, 2014, p. 4)

O ponto positivo dos cordéis biográficos citados está em tornar conhecida uma representação da mulher negra de modo afirmativo, pelo viés de uma identidade de luta e resistência. Para tanto, inserem uma nova representação da mulher negra na literatura, distante de uma linguagem marcada por estereótipos negativos do negro tão comum de serem encontrados na literatura.

Segundo Maxado (1994), o fato de que na literatura de cordel ter uma representação muito marcada de preconceito sobre o negro ocorre principalmente pela própria influência do contexto sobre os escritores brasileiros, principalmente daqueles que apresentaram um Nordeste sofrido, de seca, e de população miserável. 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 escritos por Jarid Arraes, aspecto relevante se comparado a outros cordéis escritos cujo traço de representações negativas e inferiorizadas dos negros tende a ser muito presente (FRANC’A, 1988). Essas novas abordagens do texto centrado na história, mas sob o olhar do outro muita das vezes silenciado, fazem do cordel uma manifestação entre fronteiras de tempo e espaço, a presentificar uma memória sobre a mulheres no contexto em que viveram, na condição de uma representação identitárias de resistência.

Considerações Finais

Os cordéis biográficos aqui apresentados, a título de exemplo de uma produção de mais de vinte cordéis já publicados pela autora Jarid Arraes, 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 heróicos e afirmativos dessas mulheres se sustentam na capacidade de que cada uma, na sua singularidade, teve 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, os textos de cordéis tendem a funcionar como um instrumento que muito pode contribuir para minimizar o esquecimento para com personalidades femininas negras atuantes no contexto histórico 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 patriarcal e racista. Nestes textos, de caráter biográfico, as mulheres negras são apresentadas não como simulacros do branco. São postas como vencedores, ainda que pesem as derrotas e os fracassos da luta.

No contexto literário, tais representações contribuem também para que identifiquemos a literatura de cordel sob uma ótica mais contextualizada, transformadora, focada no social. Implica ainda buscar compreendê-la inserida em uma ação educativa, comprometida com a construção de uma sociedade democrática, absorvida com os aspectos em relação às histórias de vida, à diversidade étnico-racial, cultural e social. Na esteira da estética literária, os poemas biográficos citados acabam por se inscreverem também no conjunto da literatura afro-brasileira enquanto discurso consciente, uma espécie de manifesto de sobrevivência e resistência do povo negro.

Referências

- ARRAES, Jarid. *Aqaltune*. 2014.
- ARRAES, Jarid. *Dandara dos Palmares*, 2014.
- ARRAES, Jarid. *Luisa Mahin*, 2014.
- ARRAES, Jarid. *Tia Simoa*, 2014.
- ARRAES, Jarid. *Tereza de Benguela*, 2014.
- BERND, Zilaì. *Introduc'apo a literatura negra*. Saõ Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BROOKSHAW, David. *Rac'a & 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.
- FRANC'A, Jean Marcel Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. Saõ Paulo: Brasiliense, 1998.
- PROENÇA FILHO, Domício. *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, Teoifilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. Saõ Paulo: Ática. 1982.
- MAXADO, Franklin. *O negro na literatura de Cordel*. Feira de Santana. Revista Sitientibus, n. 12, p. 93-100, 1994.
- MOURA, Cloivis. *O preconceito de cor na literatura de cordel: tentativa de análise sociológica*. Saõ Paulo: Resenha Universitária, 1976.
- MUNANGA, Kabengele. *Cem anos e mais de Bibliografia sobre o negro no Brasil*. Saõ Paulo: USP; Brasília: Fundac'apo Cultural Palmares, 2003.

PROENÇA FILHO, Domício. “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=S0103-401420040001](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.

SOB AS ASAS DA MENINA OU A RECONSTRUÇÃO LITERÁRIA DO CORPO DE CARLOTA JOAQUINA

Luana Antunes (UNILAB)

As mulheres voam como os anjos:
com as suas asas feitas
de cristal de rocha da memória

A representação do corpo feminino na história da arte do Ocidente foi marcada pela passividade da imagem construída da mulher, reforçada por elementos simbolizados como pertencentes ao seu universo. O brinco, a casa, o colar, o véu, o vestido, o vaso, a flor... Reconstituo, em nossa memória, uma longa lista de objetos simbolizados e, não raro, transformados em metonímias do todo-feminino, deparamo-nos com o espelho, que, se em um primeiro momento pode ser lido como símbolo da feminilidade exposta, da beleza à mostra, como em muitas culturas ocidentais, também se configura como instrumento, arma, objeto mágico, como nos lembram os mitos de representações femininas yorubás, fertilizadores do imaginário afro-brasileiro.¹

¹ Cf. O mito do conflito entre Oxum e Iansã e o mito de Iemanjá, rainha da criação, recolhidos por Pierre Verger (1997) e Reginaldo Prandi (2000).

A tradição de imaginar, olhar e representar o corpo da mulher parece ter sido marcada desde o Renascimento pela posição sexualizada do produtor artístico. No famoso quadro *A mulher no espelho* (1576), do pintor italiano Tiziano Vecellio (1485-1576), em um primeiro plano interpretativo vemos o retrato de um conflito por uma supremacia artística entre pintores e escultores, homens. Assistimos, assim, à cena privada em que uma jovem mulher veneziana, vestida, porém de ombros nus, olha-se diante de um pequeno espelho, em jogo especular com um outro, maior, posicionado às costas da

jovem. Os espelhos, o pequeno e o grande, são segurados pelas mãos de um homem que não mira as imagens refletidas e sim a referente, o seu corpo. Os olhares das figuras masculina e feminina não se cruzam. Pelo espelho pequeno, ela olha o jogo, sua imagem refletida, suas costas em tons escuros, a sombra dos cabelos e um pequeno detalhe iluminado que os adorna.

O tema do reflexo mútuo, introduzido pelo artista Giorgione (1470-1510), coloca em cena o espelho como instrumento emblemático, assim como o pincel, as tintas e a visão do artista, para compor a representação de uma mesma figura de diferentes pontos de vista, graças aos reflexos, o que provava o fato de a escultura não deter um privilégio estético sobre a pintura.

Contudo, o que mais nos chama a atenção neste quadro são os seguintes elementos simbólicos: a jovem, os espelhos, o homem, o pintor – este último, embora elíptico no quadro, se faz adivinhar. O homem, a manipular os espelhos onde a jovem, que se olha de frente, vê a imagem que se produz às suas costas. O homem em cena, esse duplo do produtor masculino, do artista, que não cruza o seu olhar com o olhar da mulher, da referente da obra, mas que olha o corpo, que o sexualiza e adorna. O homem em cena que

manipula o instrumento de sua técnica, manipula também a imagem representada da mulher. A obra se faz, portanto, como metalinguagem do domínio da técnica da perspectiva pictórica, mas também da supremacia masculina no ato da representação artística do belo, dos diferentes ângulos do feminino.

De um outro ângulo, vemos a mulher ao centro do quadro que, no ambiente privado, se olha. Se a miramos de frente, e podemos ver o que seria o seu todo representado sob a superfície do quadro, a mulher inteira não se vê. Ela mira a sua sombra, vê a imagem opaca e um adorno pequeno e brilhante nos seus cabelos em destaque, criando um efeito de luz no todo sombrio refletido pelo grande espelho. Ponto

brilhante no fundo preto, o adorno delicado é significado pela composição cromática, como metonímia do corpo branco, iluminado e feminino.

Séculos depois, por volta de 1785, o pintor espanhol Mariano Salvador Maella, discípulo de Gonzáles Vélazques, pintava o retrato da menina Carlota Joaquina Teresa Caetana de Bourbon e Bourbon (1775-1830), aquela que seria a “Princesa do Brasil”. A menina, por volta dos seus 10 anos, casava-se com o príncipe e futuro rei Don João VI, casamento negociado entre a famílias real de Carlos III, da Espanha, e a da rainha D. Maria I, de Portugal. No quadro que compõe o acervo do Museu del Prado de Madri, observamos a construção do corpo de Carlota Joaquina. Corpo de feições angelicais e pueris, que embora emoldurado pelo requinte das vestes, dos bordados e rendas – à moda francesa –, denota a inocência e a candura da personagem, características, portanto, confirmadas pela imagem do pássaro pousado em sua mão.

Por outro lado, como nos mostram os trabalhos da historiadora brasileira Francisca L. Nogueira de Azevedo (2003),

as narrativas históricas construídas sobre Carlota Joaquina, tanto no Brasil, quanto em Portugal, pintaram-na como uma mulher devassa, geniosa, feia, de modos grosseiros, inculta, com apetite sexual voraz, inimiga primordial da corte portuguesa e, sobretudo, de seu marido. Segundo Azevedo, “enquanto no Brasil sua historicidade é sempre analisada sob a marca da ‘lenda negra’, em Portugal sua memória oscila entre a ‘lenda negra’ e a ‘lenda dourada’ (AZEVEDO,2003, p.15).

De “Messalina” a figura de Carlota passa a ser considerada como uma espécie de heroína, a “Isabel dos novos tempos”, quando assume uma postura política contra-revolucionária pós-1822, sobretudo ao se negar a assinar e jurar à Constituição, dirigindo movimentos à favor da volta do absolutismo, como o movimento miguelista,

que levou o seu filho, D. Miguel, ao trono português. A polêmica que envolve a construção dessa personagem – historiográfica ou ficcional – não para por aí, sempre impulsionada pela profusão iconográfica de sua figura ao longo de sua vida e pelas narrativas históricas marcadas por um discurso patriarcal, clerical, conservador, atuantes na sociedade portuguesa, do século XVIII da Rainha D. Maria I ao século XIX, quando a narrativa historiográfica ibérica define, pela escrita de uma história oficial, os heróis e heroínas de seus povos.

Retornemos, então, à imagem da menina Carlota Joaquina, pintada por Maella. Sobre a tela, acrescenta-se uma segunda pele, agora, quando chamamos à cena de nossa leitura o outro texto, tecido pela escritora portuguesa Maria Teresa Horta (1937-). A escrita de Maria Teresa Horta, desde a publicação de seu primeiro livro de poesia, *Espelho inicial* (1960), confirma o seu engajamento político como mulher, escritora e jornalista.

Assumidamente feminista, como podemos ouvi-la em tantas das entrevistas concedidas à imprensa portuguesa e de outros países², ciente da necessidade da inscrição da voz feminina pela palavra literária, Horta é atenta à crítica sobre a opressão histórica que recaí sobre a mulher portuguesa do presente, buscando tirar do silêncio o passado. Seu trabalho crítico e artístico cria uma escrita em pacto com a liberdade de sua geração e das que virão; seu gesto político, pelo engenho de sua arte, é um pacto com o corpo social, com o feminino.

A poética de Horta é bastante profícua e mesmo quando a escritora se volta à prosa, como em *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), seu primeiro romance, é a dicção da voz poética e feminina que conduz a narrativa e a irmana ao verso da palavra-alada.

Como ela mesma nos lembrará pela voz epigráfica de Hélène Cixous, que inaugura as páginas de *Azul-cobalto*, livro de contos publicado no Brasil em 2014: “Voar, é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar”.

Assiste-se em seus doze contos, desde “Lídia”, que inaugura *Azul-cobalto*, ao conto homônimo ao título da obra, uma miríade de corpos femininos em performance de sobrevivência e de vivência pelos universos recriados em narrativas. Ora alçam vôos rasantes rumo à segurança do solo materno, ora desafiam ares e leis da física, lançando-se a alturas inimagináveis, a profundidades do espírito e do tempo, desafiando os ares e as geografias, instaurando, assim, a fluidez. Dentre os contos em que o corpo feminino é

²f. FERNANDES. Ana Raquel. Entrevista a Maria Teresa Horta: a fruição da palavra. Disponível em: [<https://revistacaliban.net/entrevista-com-maria-teresa-horta-a-frui%C3%A7%C3%A3o-da-palavra-6094ae10331a>]. Acesso em 10.08.2016.

expressivo da insubmissão feminina e de sua rebeldia frente aos sistemas de opressão patriarcal, destacamos, nesse trabalho, “A princesa espanhola”, cuja imagética dialoga com o quadro já referido de Mella.

O grito de Carlota menina abre a narrativa do conto e, a voz narrante que ouvimos como feminina, se irmana à personagem ficcional, adensada pela onisciência, pelo desejo de dizer, detalhadamente, o que poderia ter sido a história encoberta da outra, de Carlota como personagem histórica:

‘Brujas!’ grita, fugindo por entre as áleas do Palácio de Queluz, a tentar escapar de uma nova audiência ou de mais uma missa; tantas as cerimônias oficiais quantas as missas diárias, as multiplicadas contas de outro marchetado do rosário de esmeraldas e cruz de marfim, opalas e ametistas vermelhas, presente do príncipe D. João seu noivo à chegada dela a Vila Viçosa, cabeceando de sono e exausta da longa viagem pelos acidentados caminhos da Espanha (HORTA, 2014, p. 60)

Pela voz narrante, apresenta-se um corpo de menina em rebeldia, em resposta à violência sofrida, em resposta ao ambiente estranho que lhe fora imposto, ao rigor da vigia e da punição de sua época: “enfasiada e distraída no bocejo”, com “os dedos pegajosos, lambuzados de chocolate ou doce de leite comido à socapa”, “astuciosa, esconde os maus pensamentos, os ardis, as mentiras a que recorre sem se culpar, e também a incontrolável repulsa que tanto lhe desperta a tacanhez da Corte Portuguesa”

(idem, *ibidem*.).

Ao encenar a fuga de Carlota pelo bosque real, se torna mais incisivo o processo de rasura da imagem da infanta, construída pelas

tintas do pintor espanhol. Dessa vez, seu corpo perde a graça e a candura, perde as jóias pelo caminho, tem suas finas vestes rasgadas. A menina é obrigada a arrastar-se ao chão, a correr, a saltar arbustos, espeta-se nos espinhos das roseiras. Apresenta-se, assim, na escrita de Horta um corpo real, vivo, pulsante. A palavra literária recria a cena privada da infância de Carlota e saberes que

[...] enquanto ela deixa para trás riso e insultos lançados numa mistura embrulhada de português e castelhano, falsas pistas de laços trespassados e de rendas estilhaçadas a balouçarem nos agudos espinhos das roseiras de rosas pálidas matizadas de rubro, a cabeleira empoada, semeada de esmeraldas, os braceletes de diamantes atirados para longe, pedaços de seda e cetim do vestido presos na casca poeirenta dos limoeiros doces, onde se encosta para tomar fôlego (HORTA, 2004, p. 63).

O ápice da fuga de Carlota, no narrado, se dá no momento em que a personagem encontra-se “numa espécie de círculo que lhe permite escutar com nitidez o rumorejar dos ulmeiros, do rosmaninho e da madresilva, a queda translúcida da cascata grande, o ácido som das fontes dos repuxos, o rugido surdo das feras enjauladas (HORTA, 2004, p. 65). Nesse tipo de círculo sagrado do feminino, tão presente no imaginário de culturas européias e sempre relacionado às mulheres feiticeiras, em que o centro da floresta pode ser lido como imagem do inconsciente da personagem, é o lugar do encontro com a outra de si-mesma. A escrita, aí, adensa em profundidade ao nos revelar a figura alada, a Águia imperial, que com o seu grito quebra tanto o anterior silêncio instalado, quanto o som do sino clerical: “impõe-se os gritos profundos da água imperial que todos s dias àquela hora sobrevoa em círculo o Palácio de Queluz, antes de ir, em busca da caça” (HORTA, 2004, p. 65). Constrói-se, desse modo, a

cena do espelhamento da imagem da menina e a da ave. A grandiosidade do pássaro se opõe à pequenez da infanta que

Inveja-lhe a liberdade, a força harmoniosa das grandes asas quase quebradas; penas castanho-escuro, lustrosas, manchadas de um branco cremoso na coroa, cauda comprida e arguto olhar cinzento pontilhado de verde. Implacável na busca por presas que mata sem hesitar, com um golpe certo: bico adunco e cruel, amarelas garras afiadas que se cravam sem dó nem piedade no dorso dos animais incautos e descuidados (idem.ibidem).

Pela escrita de Maria Tereza Horta, a vontade de voar, de ser águia, expressos nos gestos da personagem menina, metaforiza mais além do que o seu desejo pela liberdade. Nos gestos da menina que sonha transformar-se em pássaro, lemos os silêncios da história de Carlota Joaquina e de sua época, que, à partir de um outro ponto de vista, está a nos ser revelados pela historiografia contemporânea, produzida por historiadoras que lançam luz à figura “forte, teimosa e voluntariosa”, como Francisca Azevedo intitula o seu artigo sobre a Rainha do Brasil (2013), ou ainda o seu carácter de líder e intelectual, como lemos na obra de Sara Marques Pereira (2008), D. Carlota Joaquina e os “Espelhos de Clio”: atuação política e figurações historiográficas.

Sob as asas da menina, inscrevem-se, em letra, os movimentos de mulheres que, como Maria Teresa Horta, Francisca Azevedo e Sara Marques, rasuram a imagem socialmente construída para a mulher portuguesa; afirma-se o compromisso com a escrita e com uma práxis intelectual criativa, atenta, em constante movimento subversivo. Ao encerramos essa nossa leitura crítica, retomamos a epígrafe desse texto, Anjos mulheres (1985): a imagem é de mulheres aladas, cujo instrumento do vôo é parte sensível do

corpo - asas poderosas, feitas da pedra primeira do mundo, a memória. Colocamo-nos, imaginariamente, no centro da floresta para, uma vez mais, ouvir o silêncio do feminino que nos ensina sobre a força e a necessidade da escrita de Maria

Teresa Horta. Revela-se, assim, mais uma vez, como um eco profundo de sua palavra artística, o pacto, pelo qual encerramos esse movimento de leitura e de aprendizado:

[...]

Temos um pacto
com aquilo que voa

- as aves da poesia

- os anjos do sexo

- o orgasmo dos sonhos

Não há nada
que a nossa voz não abra

Nós somos as bruxas
da palavra (HORTA, 1983, p. 119)

Referências

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. De Isabel a Messalina a Imagem Pública de Carlota Joaquina. In: Simpósio Regional da ANPUH, 2001, Niterói. *Cadernos de Resumo do Simpósio Regional da ANPUH*. Niterói: Editora da UFF, 2001. p. 36-36

_____. *Carlota Joaquina na corte do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Forte, teimosa e voluntariosa. In: *Revista de História*. Disponível em [<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/forte-teimosa-e-voluntariosa>]. Acesso em 02.07.2016.

BITTENCOURT, Raquel Morgante. *A poesia feminina e feminista de Maria Teresa Horta*. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Assis, 2005, 190p. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103662/bittencourt_mrm_dr_as_sis.pdf?sequence=1]. Acesso em 04.05.2016

CLÉMENT, Cathérine; KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: ROCCO, 2001.

HORTA, Maria Teresa. *Azul-cobalto*. Rio de Janeiro. Oficina Raquel, 2014.

LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. Paris: PUFF, 2016.

MUSEU DO PRADO. Disponível em: [<https://www.museodelprado.es/>]. Acesso em: 23.04.2016.

PEREIRA, Sara Marques. *D. Carlota Joaquina e os “Espelhos de Clio”*. Lisboa: Livros Horizontes, 1999.

SAID, Edward. *Representações do intelectual – as conferências Reith* (1993). Lisboa: Colibri, 2000.

CAROLINA MARIA DE JESUS: NOTAS SOBRE UM CORPO “DESLOCADO”

Marina Pereira de Almeida MELLO (Unilab-CE)

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)

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 èi difícil para nois pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas proíprias expectativas nos condicionam. NaDo nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e tambem o homem branco, que escrever naDo èi para mulheres como nois? (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, íntegr 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 começ’o dos anos 1980, Anzáldua passa a defender a posic’ão de que as mulheres de cor deveriam buscar meios para expressar suas ideias, 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 escrivãzinha 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* 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 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 raspem 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 repellido 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

locus 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 fidida! Carolina reflete: A mãe ouvia e não reprendia. 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 nao 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 consequente 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 sexuados 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 calcados 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 recalcado. 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. Ática, 2000.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. Bogotá-Colombia. Tabula Rasa. Número 9:73-101, julho-diciembre 2008.

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

DO DEVIR-VÊNUS NEGRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA IMPRENSA DOS ANOS DE 1960 ATÉ NOSSOS DIAS

Raffaella Andréa Fernandez (UFRJ)

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 lixeiras) e assim, passou a divulgá-los no jornal *Folha da 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 hotentote”, 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 hotetonte. 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 do Brasil esse tipo de reconhecimento que desconhece, 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

relembrar 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 deus 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 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 pouso 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. (MOSER, 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” interessava a todos.

Finalmente e fatalmente, podemos nos questionar se as aberrações do olhar branco estigmatizando 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

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. AAPMS 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. 1976.

A TRANSGRESSÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO RESERVADO À MULHER NA LITERATURA GREGA: PENÉLOPE

Orlando Luiz de Araújo*
Núcleo de Cultura Clássica
Universidade Federal do Ceará

Introdução

Na literatura grega antiga, narrativas que tratam do retorno do herói, após muitos anos longe de casa, são bastante comuns. Odisseu ou Ulisses, personagem principal da *Odisseia* de Homero, é o melhor modelo desse tipo de narração, seguido por Hércules ou Hércules, o maior herói da Grécia, e por Agamêmnon, o renomado chefe dos gregos, quando da expedição à Tróia. Todos estes heróis têm como particularidade o fato de desempenharem suas atividades fora do lugar em que vivem, longe do país, da casa, dos parentes e dos amigos. Enquanto suas funções se dão ao ar livre, fora do espaço doméstico, as ações de suas mulheres se restringem ao lar, ao espaço interno da casa. À primeira vista, pode-se observar neste contraste apenas uma diferença geográfica; mas quando se analisam as figuras de Penélope, Dejanira e Clitemnestra - mulheres que constituem, respectivamente, o contraponto a Odisseu, Hércules e Agamêmnon -, percebem-se os

aspectos social e cultural da questão. Após viver por dez anos longe de casa, Odisseu empreende o retorno à pátria, a fim de reencontrar a esposa, o filho e reaver seus bens que estão sendo expropriados pelos pretendentes de Penélope. Ao final, tudo se resolve com a chegada do herói.

Após quase um ano e seis meses longe de casa, resolvendo os “problemas do mundo”, a volta de Hércules parece ser a única esperança de sua esposa, Dejanira. Vitorioso na guerra contra os troianos, Agamêmnon é recebido, em Argos, tanto com as honras que lhe são devidas, quanto com a morte. Deste modo, a partida do herói para a guerra ou para o desempenho das suas funções fora dos limites da pátria, assim como seu reencontro com a esposa que o espera incansavelmente, são índices que apontam para uma tensão, no seio da própria cidade, que pode ser melhor entendida no binômio *pólis/oîkos*, cidade-estado *versus* propriedade, morada, casa, cujo simbolismo social e cultural se encerra no par formado a partir da relação masculino/feminino, em que o primeiro elemento guarda o caráter de exterioridade, pois vive fora do espaço doméstico, enquanto o segundo, mantém-se recluso, interno, vivendo afastado do espaço externo da política e restrito ao espaço interno da casa. A despeito dos limites espaciais destinados à atuação da mulher no mundo antigo, a literatura grega oferece muitos relatos e exemplos de transposição da linha divisória que pretende separar homens e mulheres. Partindo do pressuposto de que homens e mulheres estão separados pela função que ocupam na comunidade em que vivem, este artigo defende a ideia de que tal separação é frágil, visto que a mulher, a todo instante, reivindica um espaço maior na *pólis* para exercer suas atividades, e, para isso, necessita transgredir as regras do espaço a que lhe foi concedido nesta estrutura política soberana. Para tanto, figuras de mulheres como Penélope, Dejanira e Clitemnestra incorporam o padrão de comportamento adequado ao que se espera de uma mulher

e, ao mesmo tempo, de um modelo transgressivo desse comportamento. Apesar de Dejanira e Clitemnestra serem, claramente, exemplos de mulheres transgressoras, a discussão recairá tão somente sobre a personagem Penélope.

Penélope, o Primeiro Modelo

Na antiguidade grega, Penélope pode ser considerada um modelo para o que seria o padrão de comportamento feminino. Sensata (*Od.*, 1.329), igual a uma divindade (*Od.*, 1.332) e fiel (*Od.*, 1.343), a esposa de Odisseu parece reunir as qualidades de como deve se comportar a mulher casada. Na ausência de Odisseu, é vítima dos pretendentes, que consomem todo o patrimônio do filho de Laertes, e recebe a reprovação de Telêmaco, seu filho, que define o lugar da mulher nesta estrutura social. Após solicitar ao aedo Fêmio, que evite cantar os feitos realizados por Odisseu, porque o canto lhe causa tristeza no espírito, por vir à memória saudade do marido, o filho a repreende:

(...) volta para os teus aposentos e presta atenção
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas
que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens
que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa.
(*Od.*, 1.356-59)

Estar em casa e realizar os afazeres domésticos não configura, necessariamente, o fundamento da transgressão da ação feminina, mas a expressão *eis oïkon ioûsa* (*Od.*, 1.356), “volta para os teus aposentos” ou, numa tradução ao pé da letra e mais ampla, “vai para dentro de casa”, é o elemento deflagrador da reivindicação que permitirá à heroína grega demarcar seu papel, ainda que de forma utópica, no âmbito da política na qual predomina o masculino. Na

percepção de Telêmaco, a casa é o lugar onde a mãe está protegida dos olhares maliciosos dos pretendentes, entretanto ela deve, também, se ocupar com os trabalhos manuais, juntamente com o séquito de criadas, enquanto ele - o sucessor de Odisseu -, irá deliberar fora do espaço da casa.

Os versos começam e terminam fazendo alusão à palavra casa. Na primeira ocorrência, o substantivo vem regido pela preposição *EIS*, obrigando o substantivo a ir para o acusativo, enquanto que na segunda, regido pela preposição *EN*, o substantivo deve ficar no caso dativo. Apesar de parecer apenas um uso inocente e convencional da língua, as palavras do filho de Odisseu surtem o efeito esperado na mãe. Telêmaco atribui a si o lugar de rei, já que o pai, o verdadeiro rei, está ausente. Neste caso, todo o reino lhe pertence, e ele é o mandatário da casa, daí o uso estático do dativo. Penélope, por sua vez, é detentora de parte da propriedade. A ela, cabe tão somente os aposentos onde desempenhará seu papel de mulher reclusa. Neste sentido, a casa se reduz à moradia. Por meio da palavra casa, usada em dois casos diferentes, Telêmaco estabelece, na estrutura política, qual a função do homem e qual a da mulher. À primeira vista, há nessa distinção uma separação abissal que separa o masculino e o feminino, “regulamentando”, assim, a atuação e a identidade de cada um. No *Ménon*, de Platão, a personagem homônima do diálogo, respondendo a Sócrates o que é a virtude, enumera-as e, com isso, distingue homem e mulher:

Em primeiro lugar, se queres <que eu diga qual é> a virtude do homem, é fácil <dizer> que é esta a virtude do homem: ser capaz de gerir as coisas da cidade, e, no exercício desta gestão, fazer bem aos amigos e mal aos inimigos, e guardar-se ele próprio de sofrer coisa parecida. Se queres <que diga qual é> a virtude da mulher, não é difícil explicar que é preciso a ela bem administrar a casa, cuidando da manutenção de seu interior e sendo obediente ao marido. (*Ménon*,71e)

Na passagem, a divisão espacial da casa e da cidade define, claramente, o gênero. A cidade deve ser conduzida por homens, ao passo que a casa deve ser o lugar da mulher. Embora conduzir uma cidade e administrar uma casa possam parecer estar em paralelo e participando do mesmo campo semântico do administrar e do governar, a noção de obediência atribuída somente à mulher tensiona a relação entre o masculino e o feminino. Não é sem espanto que Penélope escuta as palavras de Telêmaco, ainda que tenha cumprido sua ordem de recolher-se. A fiel esposa de Odisseu pondera as sábias palavras do filho e chora o marido ausente, até que o sono se apodere dela, parecendo convencer-se de que os aposentos são, realmente, o único lugar que lhe cabe nesta estrutura social.

Ao choro conformado de Penélope se opõe o espírito reflexivo de Telêmaco que, durante toda a noite, refletiu acerca do plano que lhe traçara Atena. Mais uma vez, a mulher é caracterizada como excessiva, enquanto que o homem é visto como prudente. Algumas vezes, Penélope também é vista como sensata, mas sempre em relação a Odisseu ou a Telêmaco. Se ela se lamenta pelo retardo do marido, ou suplica aos deuses pela proteção do filho, é considerada sensata. Seus atributos subjetivos nascem da sua preocupação com o outro: o marido, Odisseu, e o filho, Telêmaco. O choro e a lamentação pelo marido distante, ou pelo filho que partiu em busca do pai, revelam uma Penélope conformada com sua situação de espera, atraindo, assim, a admiração de todos por sua fidelidade e sentimento materno. Quando - na sua viagem -, Odisseu desce ao mundo dos mortos e encontra Agamêmnon (*Od.*, 385-466), o filho de Atreu alude à sensatez de Penélope, por meio do adjetivo *períphron* “sensata”, “sábia”. Entretanto, a sabedoria a que Agamêmnon faz menção tem sua origem na espera da esposa pelo marido, já que ela era ainda muito jovem, quando Odisseu partiu para Troia, e nos cuidados que ela despendeu ao filho, sozinha, por todos esses anos. Assim sendo, a

prudência feminina se manifesta em função do masculino. Por aguardar o retorno de Odisseu e por amamentar o filho, Penélope pode ser vista como sensata aos olhos de Agamêmnon, encarnando, ainda que com certa precaução, o papel da mulher modelo:

(...) prudente e bem intencionada na sua mente
é a filha de Icário, a sensata Penélope.
Na verdade, deixámo-la como jovem esposa
quando partimos para a guerra, com um menino ao peito,
(...)
E outra coisa te direi, e tu guarda-a no teu espírito:
às ocultas, e não abertamente, debes fundear a nau
na terra pátria: já não se pode confiar nas mulheres.
(*Od.*, 445-56)

Mesmo que Agamêmnon reconheça Penélope como paradigma de esposa e mãe, ainda assim ele adverte Odisseu a ter cuidado, quando chegar a Ítaca. Apesar da mãe de Telêmaco se mostrar casta todo o tempo em que o marido esteve longe de casa e cuidadosa para com seus afazeres domésticos, ainda assim pesa sobre si a desconfiança, pois “já não se pode confiar nas mulheres” (*Od.*, 456). Isso reforça, fortemente, a separação entre os gêneros, revelando o conhecimento precário que homens e mulheres têm uns dos outros. No nível superficial das relações humanas, o espaço geográfico define as fronteiras de atuação do masculino e do feminino, como se viu até agora; enquanto que, no nível mais profundo dessas relações, a problemática se amplia para a cidade, trazendo à lume as controversas e contradições entre masculino e feminino.

O historiador e filósofo Xenofonte, interessado na maneira de administrar o lar, mais do que na constituição da *pólis*, debate o problema do público e do privado na obra *Econômico*, pondo na boca do personagem Iscômaco, em diálogo com Sócrates, palavras acerca

do papel do homem e da mulher no contexto do espaço citadino. Ora, como a sobrevivência humana depende de circunstâncias internas e externas, Xenofonte separa as atividades realizadas ao ar livre, fora do espaço da casa, daquelas executadas no interior do lar. Essa separação, que no primeiro momento é espacial, parece incidir na distinção entre o homem e a mulher, já que a essa se destina um lugar coberto, para que se dedique ao “cuidado com os filhos recém-nascidos, o preparo do pão a partir dos grãos e o feitiço das vestes com fios de lã” (*Econ.* VII, 23-5), ao passo que àquele está reservado a consecução do alimento – prática realizada ao ar livre – e o seu transporte para o interior da casa.

Aparentemente, harmônico, esse espaço está, continuamente, em tensão, visto que masculino e feminino estão, diuturnamente, em relação, ou, para aludirmos a LACAN (*Le Séminaire*, p.17), estão sempre em *rappor*t, isto é, em relação, mas não em harmonia, já que entre ambos há, necessariamente, uma assimetria. Nos termos da psicanálise do século XX, a emergência da subjetividade e o construto psíquico advindo da consciência do sujeito que dialoga e que constrói espaços e estratégias de convívio entre homens e mulheres; em termos do século IV a.C., Xenofonte nos descreve o papel ideal de homens e mulheres pertencentes a uma classe superior, e ordenados por leis divinas, em função das atividades que desempenham no espaço social:

Já que ambas as tarefas, as do interior e as do exterior da casa, exigem trabalhos e zelo, desde o início, na minha opinião, o deus preparou-lhes a natureza, a da mulher para os trabalhos e cuidados do interior, a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior da casa. (...) Mas, porque ambos devem dar e receber, aos dois deu em partes iguais a *memória* e o *zelo*. Sendo assim, não poderias discernir qual sexo, o feminino ou

o masculino, tem mais desses dons. Fez também que fossem igualmente capazes de controle sobre si mesmos e deu-lhes licença para que quem fosse o melhor, homem ou mulher, assumisse para si parte maior desse bem. E, pelo fato de que, por natureza, ambos não são igualmente bem dotados para tudo, precisam muito um do outro e a união é mais útil ao casal quando um é capaz daquilo em que o outro é *deficiente*. (*Econ.* VII, 18-28). (**grifos nossos**).

Desse discurso, destacam-se, para análise, os termos *memória*, *zelo* e *deficiente*, visto que são palavras que nos permitem vislumbrar a possibilidade de aprendizagem, abrindo espaço para se pensar em identidades, já que homens e mulheres são dotados dos bens - *memória* e *zelo* -, sem que se saiba qual dos dois tem mais de um ou de outro bem. Não saber o quanto cada um acumula abre espaço para se chegar ao terceiro termo – *deficiente* -, já que homens e mulheres são postos, no que diz respeito ao acúmulo dos outros bens, em lados distintos, portanto, cada um construindo sua própria identidade.

Não obstante o caráter de zelo que homens e mulheres possuem, isso também os coloca em oposição, tendo em vista o afastamento da mulher dos assuntos da política, segregando-a às tarefas domésticas; enquanto o homem zela pelo patrimônio político. Tal contradição não se apresenta apenas na *Odisseia*, como já se viu, mas também na *Ilíada*, poema que canta a fama dos heróis antigos, cuja glória advém de suas belas ações no campo de batalha e da piedade que têm para com o deus, cuja virtude está na sua masculinidade e na coragem de vencer ou morrer no campo de combate. Apesar de ser um poema de guerra, na *Ilíada*, a mulher ocupa, ao contrário do guerreiro que possui traços muito bem delineados, um papel controverso, uma vez que sua imagem pode ser tanto exaltada, tanto pode ser razão de escárnio. Por exemplo, Helena

é representada ora como fonte de disputa e elogio - podemos citar a luta que Menelau trava com Páris por sua causa -, ora como objeto de censura, por ser o motivo dos sofrimentos de gregos e troianos.

Se na *Iliada*, o comportamento de Helena figura como digno de reproche, na *Odisseia*, Homero parece reabilitar a mulher, reservando-lhe o lugar de dona de casa encerrada no gineceu e de esposa fiel à espera do marido, como Penélope; ou de filha exímia e irmã prendada, como Nausícaa e assim por diante. Se o cenário épico é o espaço por definição do masculino, enquanto agente no campo de batalha – é preciso lembrar que gregos e troianos se encontram, há anos, longe de casa para lutar por Helena, emblema, por excelência, da mulher que ousa transpor a soleira das portas do palácio, trazendo muitos males para os gregos. Se a figura de Helena leva a pensar em um papel ativo da mulher, na Antiguidade; não se pode esquecer de que ali os papéis de gêneros eram muito bem determinados, sendo os desvios de conduta, severamente, punidos. Por esta razão, Helena não parece ser o contraponto à esposa de Odisseu, mas a reprimenda exemplar para o restante das mulheres que queiram imitá-la. Por sua vez, Penélope também não parece encarnar o melhor paradigma de esposa, pois lhe falta a autonomia do discurso, reservada, especialmente, ao marido e ao filho. Por carecer do direito de fala, ela burla a norma, que a isola do mundo dos homens, e ressignifica a autonomia (im)posta pela palavra, por meio do silêncio, diante da tomada de decisão de ceder ou não às investidas dos pretendentes. À deficiência da palavra de Penélope se opõe a abundância discursiva de Odisseu, da mesma forma que a falta da expressão em Menelau se contrapõe ao excesso em Helena.

Contrariamente, Helena se apresenta, no dizer de Brandão (1989), como o “eterno feminino” ou, consoante a expressão de Worman (2001), como a esposa “arquetipal”, pois ela é, várias vezes, esposa. Ao mesmo tempo, esposa de Páris e de Menelau, chamando-

os, respectivamente, na *Ilíada* (3.427-29), de esposo e meu primeiro esposo (Perceau, p.3), Helena assume o duplo papel de esposa infiel e legítima (Mossé, p.23). Como infiel destaca-se pela beleza, e, como esposa, é sinônimo de destruição. A literatura grega antiga está prenhe de exemplos desta natureza: De um lado, o feminino reduzido à beleza, do outro, o masculino identificado com a força física. Como bem observa POMEROY (*Preface*, p.xii):

Alexandre, o Grande, com consciência, considerava-se a reencarnação do seu reputado ancestral, Aquiles, por ambos terem conquistado a Ásia pela espada¹.

Observa-se, aqui, que a força, retratada pela *andreia*, “a coragem guerreira no campo de batalha”, é a identidade da masculinidade. É nessa perspectiva que a personagem histórica, Alexandre, se equipara à representação máxima do modelo, que é Aquiles, o melhor entre todos os heróis que estiveram em Tróia. Contudo, se a fortaleza e a rizeza da musculatura dos guerreiros conformam o homem enquanto tal, o ideal de feminilidade se dá pela beleza da qual Helena, a quem atribui responsabilidade pela guerra, ilustra bem o exemplo. Além da beleza, é possível afirmar que a sabedoria prática de Penélope, no trabalho incessante de entrelaçar os fios que darão forma à tapeçaria, é o ornato do feminino como forma de resistência ao mundo dos homens, no poema homérico, representados pelos pretendentes comedores de presentes.

À Guisa de Considerações

As referências à personagem Helena, na *Ilíada*, e à Penélope, na *Odisseia*, são pontos de partida e de chegada para se abordar a categoria do espaço, como o lugar do feminino, na literatura grega arcaica e na produção subsequente. Entretanto, deve-se olhá-la, não obstante serem produtos de uma cultura feita por homens e

para homens, como personagens que se desviam da norma, cujo espaço é o do masculino, a fim de desempenharem suas tarefas no seio desse coletivo que é, nas palavras de Xenofonte (*Econ.* VII, 28), deficiente; se, porventura, masculino e feminino não estiverem cientes do seu papel nessa engrenagem. Ora, ainda na esteira de Xenofonte, se não for possível ver homens e mulheres como criações divinas, que não sofrem e não são capazes de se modificarem a partir do meio social, não admitindo que masculino/feminino é uma noção, um construto social passível de transformação.

Logo, o binômio privado/público, casa/cidade, dentro/fora se revelam como práticas que constituem discursos eficientes para moldar subjetividades e inseri-las em contextos sociais bem definidos que, muitas vezes, são excludentes, pois necessitam preservar certos privilégios. O primeiro elemento do binômio é sempre uma categoria de menor prestígio social, porque atribui àqueles, que estão em tal condição, serem os responsáveis pela transposição da convenção, transgressão dos valores e violação da norma. Dessa forma, Eros é o princípio que desvela e desencadeia tal processo. Se na *Teogonia*, de Hesíodo, Eros é o mote para construção do mundo e das relações, construtor de cidades e produtor e gerador de bens, enquanto participa da esfera pública; no âmbito da esfera privada, torna-se um tirano, o doce-amargo cantado pelos poetas líricos e o destruidor de cidades, como Hércules, vítima de Eros, em sua paixão descontrolada pela beleza de Íole, em *As Traquírias*, de Sófocles.

Referências Bibliográficas

BRANDÃO, Junito de Souza. **Helena, o eterno feminino**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

_____. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2003.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire**. Livre XX. Encore, 1972-73. Paris: Seuil, 1975.

MOSSÉ, Claude. **La femme dans la Grèce antique**. Paris: Albin Michel, 1983.

PERCEAU, Sylvie. «La Voix d'Hélène dans l'Épopée Homérique: Fiction et Tradition», **Cahiers «Mondes anciens»** [En ligne], 3|2012, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 19 octobre 2014. URL:<http://mondesanciens.revues.org/829>.

PLATÃO. **Mênon**. Texto estabelecido e anotado por John Burnet e tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

SÓFOCLES. **As Traquínias**. Tradução de Maria do Céu Lambujo Fialho. Coimbra: INIC, 1989.

XENOFONTE. **Econômico**. Tradução e introdução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WORMAN, Nancy. The Voice Which is not One: Helen's Verbal Guises in Homeric Epic. In: LARDINOIS, A. & McCLURE L. **Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society**. Princeton: University Press, 2001.

UMA ANÁLISE DE ÚRSULA A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GÊNERO

Mônica Saldanha DALCOL (UFSM)

Anselmo Peres ALÓS (UFSM)

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 cativo 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 cativo. *Úrsula* difere de todos os

romances¹ que envolvam a temática escravocrata, como, por exemplo, *Vítimas algozes*, de Joaquim Manuel Macedo, que configura o escravo como feio, malcriado e presunçoso. A própria linha justificativa para 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

¹O 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.

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 ardiam 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 interpretativa². 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

²Conferir, 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>

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 Said³, 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 históricas⁴.

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

³SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴“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).

brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que 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 Brasil⁴. 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. Consequentemente, 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.

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.



Algemira de Macêdo Mendes
Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Orlando Luiz de Araújo
(Organizadores)



Algemira de Macêdo Mendes

Professora Associada da Universidade Estadual do Piauí/ Universidade Estadual do Maranhão, atuando na Graduação e no Mestrado em Letras da UESPI/UEMA. Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT. Mestrado em Teoria Literária pela UFPE. Pós- doutora em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de Lisboa. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses –NELIPI e Núcleo de Estudos Literários e Genero NELG (UESPI). Membro do CLEPUL-Universidade de Lisboa. Bolsita de produtividade da UEMA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Feminina, História da Literatura. Possui varias publicacoes de livros, e artigos em periodicos nacionais e internacionais.



DIÓGENES BUENOS AIRES

Professor Associado da Universidade Estadual do Piauí atuando na Graduação em Letras e no Mestrado Acadêmico em Letras. Possui Mestrado e Doutorado em Letras (PUCRS). Realizou estágio de Pós-Doutorado (UPF/PNPD/CAPES). Editor-chefe do periódico Letras em Revista (UESPI), Coordenador do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL e integrante da RELER - (Cátedra UNESCO de Leitura/iilEr - PUC Rio), Coordenador do Grupo de Pesquisa Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Autor dos livros As crianças contam as histórias: os horizontes dos leitores de diferentes classes sociais (Edufpi), e A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusóé no Brasil (Edufpi/CRV).



ORLANDO LUIZ DE ARAÚJO

Professor Associado da Universidade Federal do Ceará onde atua na graduação em Letras, Filosofia e Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, Especialização em Filosofia Política e Licenciatura em Português-Literatura pela Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura e em Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: língua e literatura grega e tradução de textos clássicos, mitologia grega e gêneros literários na Antiguidade Greco-Romana. É membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (USP/CNPQ). Desenvolve o projeto Gêneros em Diálogos na Literatura Grega Antiga, especificamente, a tradução de *Dos amores apaixonados*, de Partênio de Niceia, e o estudo da relação literatura, teatro, história e mitologia nas narrativas de amor. Realizou um Pós-Doutorado com bolsa CAPES, no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o projeto intitulado *Dos Amores Apaixonados, de Partênio de Niceia: Tradução, Alusão e Diálogos de Gêneros*.