

Algemira de Macêdo Mendes

Fabio Mario da Silva

Iara Christina Silva Barroca

(orgs.)



LITERATURA E RESISTÊNCIA:

CORPOREIDADE, GÊNERO E DECOLONIALIDADE



Gioconda Belli Rosário Ferré
 Carolina de Jesus Maria Firmina
 Valéria Rezende Amélia Beviláqua Luiza
 Isabel Allende Juana Inés Flora Tristan Alfonsina
 Agustini Juana de Ibarbourou Rosario Castell
 Laura Esquivel Angeles Mastretta Gioco
 Clarice Lispector Nélide Piñon Esmeralda Ribeiro Valeria Reze
 Hilda Hilst Lya Luft Olga Savary Ana Miranda Isabel Allende Juana In
 Diamela Eltit María Luisa Bombal Delmira Agustini Juana de
 Ferré Carmen Bullosa Angeles Mastretta Laura Esquivel
 Nísia Floresta Conceição Evaristo Clarice Lispector Ní
 Amélia de Queiroz Elza Osório Hilda Hilst Lya Luft
 Montt Diamela Eltit Maria
 Gioconda Belli Rosário Ferré Carmen Bul
 Carolina de Jesus Maria Firmina Nísia Flo
 Valéria Rezende Amélia Beviláqua
 Isabel Allende Juana Inés Flora T
 Agustini Juana de Ibarbourou
 Laura Esquivel Angeles Mastretta
 Clarice Lispector Nélide Piñon
 Hilda Hilst Lya Luft Olga
 Montt Diamela Eltit
 Rosário Ferré Carmen P
 Maria Firmina Ní
 Amélia Beviláqua
 Flora Tristan
 Ibarrou Ros
 Angeles Mastretta
 Esmeralda

Algemira de Macêdo Mendes
Fabio Mario da Silva
Iara Christina Silva Barroca
(orgs.)

LITERATURA E RESISTÊNCIA:

CORPOREIDADE, GÊNERO E DECOLONIALIDADE

AVANT GARDE EDIÇÕES
Teresina - 2020

Literatura e resistência: corporeidade, gênero e decolonialidade
Algemira de Macêdo Mendes; Fabio Mario da Silva; Iara Christina Silva Barroca (orgs.)

(Teresina, setembro de 2020)

Avant Garde Edições
Editora e projeto gráfico
Revisão dos autores

Avant Garde Edições - Conselho Editorial

Marleide Lins de Albuquerque / Avant Garde Edições - Presidente

Algemira de Macêdo Mendes / UESPI

Assunção Sousa / UFPI

Orlando Luiz de Araujo / UFC

Daniel Rinaldi / Universidad de La República Uruguay,

Ana Mafalda Leite/Universidade de Lisboa

Maria Eunice Moreira / PUCRS

Homero de Oliveira Costa / UFRN

Cineas Santos / Presidente da FUNDAPI

Avant Garde Edições

CNPJ: 19.928.061/0001-41

Rua Oeiras, 2737 - Vermelha, Teresina -PI

marleidelins@hotmail.com

L776 Literatura e resistência: corporeidade, gênero e decolonialidade /Algemira de Macêdo Mendes, Fabio Mario da Silva; Iara Christina Silva Barroca (orgs.) – Teresina: Avant Garde Edições, 2020

300 p.

ISBN: 978-65-992208-1-4

1. Literatura – 2. Gênero.

CDD 800

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	9
2. A MULHER CONTESTA O SEU DESTINO: A TOMADA DE CONSCIÊNCIA EM <i>LES BELLES IMAGES</i> , DE SIMONE DE BEAUVOIR Ludmilla Carvalho Fonseca	15
2. ANGELES MASTRETA E O CONTO LATINO-AMERICANO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES Cecil Jeanine Albert Zinani	32
3. NOTAS DE REFLEXÕES SOBRE <i>LUZ COADA POR FERROS</i> , A OBRA DE ESTREIA DE ANA PLÁCIDO Fabio Mario da Silva	48
4. LÍDIA JORGE E A DIMENSÃO SIMBÓLICA EM “A INSTRUMENTALINA”: ESPAÇO, MEMÓRIA, OPRESSÃO. Márcia Manir Miguel Feitosa	62
5. MARCAS DA MEMÓRIA NA MENINA-MULHER EM <i>CADERNO DE MEMÓRIA COLONIAL</i> , DE ISABELA FIGUEIREDO Silvana Maria Pantoja dos Santos	75
6. QUESTÕES SOBRE A MATERNIDADE DA MULHER NEGRA EM NARRATIVAS DE BUCHI EMECHETA E CONCEIÇÃO EVARISTO Rosilda Alves Bezerra Joseane dos Santos Costa	92

7.	A PERSISTÊNCIA DE GRITOS SEDICIOSOS NO CORPO POÉTICO FEMININO Assunção de Maria Sousa e Silva	113
8.	CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA: UMA LEITURA DE <i>LUCÍOLA</i> , <i>O ANJO CAÍDO</i> Rosana Cássia dos Santos	129
9.	FLORES INCULTAS: O LUGAR DE LUIZA AMÉLIA DE QUEIRÓS NA LITERATURA BRASILEIRA Algemira de Macêdo Mendes Jurema da Silva Araujo	143
11.	OS MULTÍMODOS PERFIS FEMININOS EM <i>MEMÓRIAS DE MARTA</i> , <i>A FAMÍLIA MEDEIROS</i> E <i>A SILVEIRINHA</i> , DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA Cristiane Viana da Silva Fronza	160
12.	RESSIGNIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS FEMININOS NO UNIVERSO FICCIONAL DE LYA LUFT Iara Christina Silva Barroca	178
13.	A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR E LYA LUFT: IDENTIDADES SILENCIADAS Maria Edileuza da Costa	202
14.	<i>A REPÚBLICA DOS SONHOS</i> DE NÉLIDA PIÑON SOB A PERSPECTIVA DA MEMÓRIA Tatiane Silva Morais Diógenes Buenos Aires de Carvalho	220

15. A MULHER NEGRA NA LITERATURA BRASILEIRA: ENTRE A CONSTRUÇÃO E AS REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADE Keyle Sâmara Ferreira de Souza	238
16. METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E TESTEMUNHO EM <i>VOLTAR A PALERMO</i> , DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA Maria Suely Oliveira Lopes	256
17. DE INAUDÍVEIS A AUDÍVEIS: VOZES GAYS, VOZES DE RESISTÊNCIA Rubenil da Silva Oliveira	270
18. SOBRE OS AUTORES	291

APRESENTAÇÃO

Reunimos, neste volume, os textos apresentados nas mesas redondas e nas conferências do IV COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO, selecionados após uma análise realizada pelos pares. O evento congregou discussões entre os saberes regionais, nacionais e internacionais, por meio da investigação científica e da interdisciplinaridade entre áreas afins. Com isso, promoveu-se o debate sob a ótica da pluralidade e do respeito às diferenças, visando à troca de experiências mediante a transmissão de conhecimentos e de conteúdos disciplinares, centrados nas áreas de literatura, história, cultura, gênero, dentre outras.

Lembremo-nos de que o termo *gender* foi adotado pelos cientistas sociais na década de 80, em pleno século XX, para se referirem à construção social que se constituía em torno das acepções de masculino e feminino, analisando-as sob a ótica de diferentes culturas. Surgido inicialmente nos Estados Unidos da América, em 1968, com a publicação de *Sex and Gender*, o conceito de *gender* defendido por Richard Stoller demarca a origem do termo que, posteriormente, seria problematizado, especialmente pelos estudos feministas: “El pensamiento feminista norteamericano ha 'inventado' de este modo el concepto de género a falta de disponer del instrumento adecuado para expresar el pensamiento sobre los sexos, el pensamiento del dos es uno, a falta de un pensamiento formalizador sobre los sexos” (FRAISSE,

2003, p. 41). Aurelia Casares, por exemplo, esclarece que a noção de *gênero* surgiu com a necessidade de romper com o determinismo biológico implícito no conceito de *sexo*, que marcava, simbólica e efetivamente, o destino de homens e mulheres:

Esta nueva categoría de análisis científico reveló el carácter cultural de las construcciones identitarias de las personas, (...). No obstante, al igual que otras nociones y paradigmas cardinales en la investigación sócio-cultural, no existe una definición unívoca del género, ya que su significado está sujeto a constantes precisiones (CASARES, 2008, p. 38).

Essas constantes variações de conceituação e de significação da palavra *gênero* podem ser notadas nos léxicos de diferentes línguas. Na língua inglesa, por exemplo, observa-se que o termo *gender* constitui-se de um tom semanticamente acentuado, sendo mais compreensível se associado aos estudos sobre as mulheres, os quais se conhecem por *gender studies*. Em português, em espanhol e em italiano, o vocábulo parece abarcar alguma indefinição, já que, nessas línguas, *gênero* pode referir-se a várias e diferentes acepções, observadas desde uma simples conceituação literária, passando por *gosto*, *classe* e *estilo*, (o que, normalmente, configura uma ambiguidade de sentidos, em particular quando se fala em *estudos de gênero*), até uma conceituação mais ontológica do termo. Diferentemente disso, essa problemática não procede na língua francesa, já que, como elucida Casares, há uma certa resistência dos estudiosos franceses em se expressar por meio desse termo, justamente em função da abrangência semântica que ele alcança, ao suscitar (in)definições ambíguas, como comumente ocorre noutras línguas latinas. Essas podem ser possíveis razões pelas quais não se tenha chegado a um consenso em relação ao uso do termo de forma

categorizada e estanque, sobretudo quando a proposta é falar sobre gênero. Há, pois, quem prefira usar expressões como “rapports sociaux de sexe”, “anthropologie des sexes”, ou, ainda, “l’anthropologie appellée des sexes” (2008, p.39). Essa mudança e a flutuação do conceito acontecem, segundo Judith Butler, porque, para cada sociedade e dentro de cada contexto histórico, este vocábulo é entendido de modos diferentes, apesar de compreender que a forma de opressão às mulheres implica uma maneira singular e universal de veemente maneira de demonstração da dominação masculina:

Se alguém "é" uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da "pessoa" transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas, resulta que se tornou impossível reparar a noção de "gênero" das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2010, p. 20)

A proposta de Judith Butler é de desconstruir o conceito divisório entre *gênero* e *sexo*, no qual também se baseia a teoria feminista, já que, para ela, o gênero não expressará uma essência do sujeito (cf. SILVA, 2013¹). O que Butler aponta são as falhas inerentes ao feminismo,

¹ Muitas dessas discussões estão debatidas na tese de doutoramento de Fabio Mario da Silva, intitulada *Cânone literário e estereótipos femininos. Casos problemáticos de escritoras portuguesas*, apresentada à Universidade de Évora em 2013.

uma vez que há uma concepção extremamente velada sobre a (in)existência de uma *identidade feminina*. Por assim considerar, a autora transforma a dualidade sexo/gênero, conciliando a segunda noção como fato ligado à primeira, notando como essa associação é contestável, questionável, controversa e, portanto, discutível². O que a teoria feminista deveria problematizar seria outra dualidade: a de *gênero* e a de *desejo*, já que o conceito de *gênero* seria um fenômeno flutuante e contextual, e não o sentido de um ser substantivo, uma vez que constituiria “um ponto relativo de convergências entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2010, p. 29). Butler mostra a possibilidade de existência e de reconhecimento do feminismo sem a necessidade de construção de uma identidade fixa, representável por um sujeito (pré)determinado pelo sistema social, como forma de reconhecimento político. Por isso, as teorias da desconstrução do gênero de Butler são, para muitos críticos, mais propícias às teorias *queere* e dos movimentos de *gays* e de lésbicas do que as dos estudos feministas, por si só. Contudo, é com Joan W. Scott que tal debate começa, nos mesmos anos 80, com um artigo intitulado “Gender: a useful category of historical analysis”, no qual a autora alerta, entre outras coisas, para a complexidade que abrange o uso do termo, reforçando a ideia de que, no futuro, esta palavra deverá ser redefinida e reestruturada a partir de uma visão política e social igualitária, na qual se incluiria não somente o *sexo*, mas também *classe* e *raça* (1986, p. 1075). A esse debate, somam-se as palavras de Alain Touraine, que reforçam o determinismo social imposto às mulheres no que diz respeito à dominação masculina:

²Geneviève Fraisse vai ao encontro do pensamento de Butler ao afirmar também que “La dificultad del debate acerca del sexo y el género se debe a que permanece prisionero de la problemática de la identidad” (2003, p. 45).

[...] a ideia de gênero carregava em si um determinismo social, e mesmo ideológico, das condutas femininas. As mulheres eram supostas agir em função do seu lugar na sociedade; a sua subjetividade não era senão um conjunto de reflexos e de ilusões, que não as tornava capazes de ação autônoma. Ora, a partir do momento em que se substitui a esse determinismo vago mais geral a tese mais incisiva da dominação masculina, é preciso tomar consciência de tudo o que foi eliminado: a história pessoal, os sentimentos (*feelings*), as relações interpessoais, em suma, tudo o que intervém na formação da personalidade. Por isso não se deve escolher entre um determinismo social e uma subjetividade de ordem psicológica: tudo se combina para criar as identidades singulares. (TOURAINÉ, 2006, p. 21).

Considerando essas breves exposições, os textos que fazem parte deste e-book versam sobre os temas discutidos durante o IV COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E GÊNERO, em que diversas proposições como Decolonização, Corporeidade e Resistência foram revistas a partir das mais diversas perspectivas de abordagem de *Gênero*, resultando no diálogo científico, pedagógico e cultural que se estabeleceu entre a comunidade acadêmica, que congregou professores e pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, bem como de países como Cabo Verde, Portugal, Egito e Moçambique. Nesse sentido, espera-se que este e-book seja uma ferramenta especial a fomentar discussões sobre os caminhos da pesquisa, da extensão e do ensino nas áreas de Literatura, História, Cultura e Gênero, como também para divulgar o singular e especial trabalho da relevante produção científica de tantos professores e pesquisadores junto à

comunidade acadêmica das IES promotoras, aos pesquisadores de outras IES e aos docentes do Ensino Básico.

Algemira de Macêdo Mendes
Fabio Mario da Silva
Iara Christina Silva Barroca

Referências:

- BUTLER, Judith. *Problemas de género: femenino e subversão de la identidad*. Trad. Renato Aguiar. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CASARES, Aurelia Martín. *Antropología del género: culturas, mitos y estereótipos sexuales*. 2.^a ed. Madrid: Ediciones Cátedra - Universidad de Valencia, 2008.
- FRAISSE, Geneviève. “El concepto filosófico de género.” In: *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Trad. Silvia Tubert. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p 39-46.
- SCOTT, Joan W. “Gender: a useful category of historical analysis.” In: *The American Historical Review* 91.5, 1986, p.1053-1075.
- SILVA, Fabio Mario da. *Cânone literário e estereótipos femininos. Casos problemáticos de escritoras portuguesas*. Tese de doutoramento. Évora: Universidade de Évora, 2013.
- TOURAINÉ, A. *O mundo das mulheres*. Lisboa: Instituto Piaget, 2006.

A MULHER CONTESTA O SEU DESTINO: A TOMADA DE CONSCIÊNCIA EM *LES BELLES IMAGES*, DE SIMONE DE BEAUVOIR

Ludmilla Carvalho Fonseca

A mulher contesta seu destino

Simone de Beauvoir nasceu em Paris, em 1908, e faleceu em 1986, na mesma cidade. Além de ter produzido uma extensa obra filosófica, vinculada, sobretudo, ao feminismo e ao existencialismo, também publicou sobre diversos gêneros literários, incluindo: romances, memórias, uma peça teatral, cartas e novelas.

Suas obras de destaque são: as memórias, publicadas entre 1958 e 1972, *Memórias de uma Moça Bem Comportada*, *A Força da Idade*, *A Força das Coisas*, *Balanço Final*; *A Convidada* (1943); *O Sangue dos Outros* (1945); *Todos os Homens São Mortais* (1946); *Os Mandarins* (1954); *As Belas Imagens* (1966); *A Mulher Desiludida* (1968) e *Quando o Espiritual Domina* (1979). É considerada um ícone da literatura existencialista francesa, elaborando uma prosa de ficção que relaciona literatura e filosofia, que ela buscou denominar de romance metafísico.

Delphine Nicolas-Pierre (2013, p. 148) explica que o esforço de constituir a relação entre literatura e metafísica pela feminista existencialista advém da necessidade de superar a separação entre a literatura e a filosofia, projeto que se materializou através do estilo de escrita de seus romances.

Apresentando a interação possível entre dois modos de apreensão do real, Beauvoir parece já participar desse esforço de conciliação característico de sua época que tende a destruir as barreiras entre a literatura e a filosofia, através das expressões como “romance metafísico” ou “teatro de ideias”, que ela empregará nos anos quarenta³. (tradução nossa).

Na sua compreensão de romance metafísico, Beauvoir (2008) argumenta que ele é a maior expressão do desvendamento da existência, pretendendo alcançar o homem e os eventos humanos na sua relação com o mundo. Ao tratar dos fundamentos do romance metafísico, a autora aponta que alguns autores, ao tentarem elaborar uma literatura vinculada à filosofia, se desvencilharam do gênero romanesco. Sua proposta do romance metafísico, porém, é contrária, ou seja, busca unir a literatura com a filosofia de uma forma que possa alcançar as profundezas da manifestação estética e do plano das ideias.

Honestamente lido, honestamente escrito, um romance metafísico traz um desvendamento da existência assim como nenhum outro modo de expressão pode fornecer o equivalente; longe de ser, como às vezes se pretendeu, um perigoso desvio do gênero romanesco, ele me parece o contrário, na medida em que é bem sucedido, bem

³En pressentant l'interaction possible entre deux modes d'appréhension du réel, Beauvoir semble déjà participer à cet effort de conciliation caractéristique de son époque qui tend à détruire les barrières entre la littérature et la philosophie, à travers des expressions comme “roman métaphysique” ou “théâtre d'idées”, qu'elle emploiera dans les années quarante.

elaborado, pois se esforça em alcançar o homem e os acontecimentos humanos na sua relação com a totalidade do mundo, já que só ele pode preencher o que falta à pura literatura e à pura filosofia: evocar da sua unidade viva e da sua fundamental ambiguidade este propósito que é nosso e que se inscreve no tempo e na eternidade (BEAUVOIR, 2008, p. 84).⁴

Além de fazer parte do conjunto de autores que se dedicaram ao romance metafísico, Beauvoir também integra o grupo de escritores que escreveram romances existencialistas. Promovendo o debate da crítica que estabelece a relação entre *Nouveau Roman* e o Romance Existencialista, Nelly Wolf (1995, p. 35) destaca que:

Os comentadores mais atentos, Barthes, Blanchot, Dort, Pingaud, Nadaud etc., se utilizaram de categorias críticas oriundas do existencialismo, mas eles não chegaram a afirmar que o Novo Romance seria de fato o romance existencialista, ou melhor, com os novos romances, o romance existencialista nasceria, sendo imediatamente atribuído às obras de Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus . (tradução nossa).

⁴ Honnêtement lu, honnêtement écrit, un roman métaphysique apporte un dévoilement de l'existence dont aucun autre mode d'expression ne saurait fournir l'équivalent; loin d'être, comme on l'a parfois prétendu, une dangereuse déviation du genre romanesque, il m'en semble au contraire, dans la mesure où il est réussi, l'accomplissement le plus achevé puisqu'il s'efforce de saisir l'homme et les événements humains dans leur rapport avec la totalité du monde, puisque lui seul peut réussir ce à quoi échouent la pure littérature comme la pure philosophie: évoquer dans son unité vivante et sa fondamentale ambigüité vivante cette destinée qui est la nôtre et qui s'inscrit à la fois dans le temps et dans l'éternité (BEAUVOIR, 2008, p. 84).

⁵ Les commentateurs les plus avisés, Barthes, Blanchot, Dort, Pingaud, Nadaud, etc., ont joué avec des catégories critiques en provenance de l'existentialisme, mais n'ont pas été jusqu'à dire que le Nouveau Roman était en fait le roman existencialista, ou plutôt qu'avec un certain nombre de nouveaux romans, le roman existencialista venait de naître, le titre étant déjà attribué aux oeuvres de Sartre, Simone de Beauvoir et Albert Camus.

Com base em Germaine Bree e Édouard Morot-Sir (1996, p. 344), em *Histoire de la littérature française. Du surréalisme à l'empire de la critique*, Simone de Beauvoir faz parte dos escritores da literatura dos anos de 1940, na França. O contexto histórico “fornecerá o campo referencial de seus escritos, Beauvoir e Camus manterão uma distância entre a representação fictícia – na narrativa ou no drama – e esta atualidade.⁶” (tradução nossa).

Os traços que caracterizam a obra literária de Beauvoir são equivalentes ao conjunto de elementos que a autora nos legou com seu pensamento filosófico, já que ambos se entrecruzam e ganham suporte da fidelidade e da dedicação que a escritora teve com o movimento feminista. De acordo com Pierre-Henri Simon (1956, p. 213), no seu *Histoire de la littérature française au XXe siècle*,

Beauvoir traça um caminho em direção à autonomização, lidando com todas as questões relacionadas aos costumes que, desde então, evoluíram – liberdade sexual, liberdade da maternidade, aborto, trabalho e independência econômica. Algumas fórmulas célebres traçam os lineamentos de um combate que está longe de acabar.⁷

⁶“fournira le champ référentiel de leurs écrits, Beauvoir et Camus maintiendront une distance entre la représentation fictive – dans le récit ou le drame – et cette actualité.”

⁷“Beauvoir trace un chemin vers l'autonomisation, traitant de toutes les questions sur lesquelles les mœurs, depuis, ont évolué – liberté sexuelle, liberté de la maternité, avortement, travail et indépendance économique. Quelques formules célèbres tracent les linéaments d'un combat qui est loin d'être achevé.”

Nicolas-Pierre (2013, p. 238) chama a atenção para a necessidade de propor *uma outra periodização* da obra beauvoiriana, destacando que a literatura da autora passa por uma ruptura, nos anos de 1960, e inaugura o romance pós-existencialista, com *Les Belles Images*, enfatizando a importância dessa obra para o desenvolvimento do projeto literário existencialista de Beauvoir.

Por trás da ilusão retrospectiva beauvoiriana de uma transformação radical, que permite justificar “duplamente” o indivíduo e a História com suas Memórias, é evidente a *continuidade* de uma trajetória entre o primeiro romance e as obras posteriores, que deve ser revista, a fim de propor uma outra periodização do trabalho da escritora, em que a ruptura literária mais importante aparece bem mais tarde, no fim dos anos sessenta, com *Les Belles Images*.⁸ (tradução nossa).

Em *Les Belles Images* serão apresentadas ao leitor as questões mal resolvidas de Laurence, que Nicolas-Pierre (2013, p. 376) analisa da seguinte forma:

A narrativa ficcional exerce uma particularização explorando uma singularidade e confrontando as circunstâncias e as situações da vida cotidiana.

⁸Derrière l'illusion beauvoirienne rétrospective d'une transformation radicale, permettant de justifier du “pas de deux” de l'individu et de l'Histoire dans ses Mémoires, c'est bien plutôt la continuité d'une trajectoire entre premier roman et oeuvres ultérieures qu'il faut mettre au jour, afin de proposer une autre périodisation du travail de l'écrivaine dont la rupture littéraire la plus importante intervient bien plus tard, à la fin des années soixante, avec *Les Belles Images*.

Constituída pela experiência viva, ela enfatiza a circularidade das reflexões de Laurence, as repetições, as reformulações, os recomeços e os dilemas com os quais ela é confrontada: fechar-se na segurança ilusória do “seio familiar”, mergulhar na imanência, ou abrir-se a um mundo e aos outros desejos, ou seja, optar pela transcendência. (tradução nossa).

As belas imagens: Hápax existencial, epifania e tomada de consciência.

Em *Les Belles Images*, de Simone de Beauvoir (2013), a mulher contesta seu destino a partir do momento que se insere no processo de tomada de consciência. É um processo, em decorrência de ter certa extensão no tempo/espaço e por abranger outros fenômenos que compõem toda a condição de emancipação feminina e a contestação dos instrumentos de dominação masculina¹⁰ usando uma expressão de

⁹La narration fictionnelle opère bien une particularisation en explorant une singularité et en la confrontant aux circonstances de la vie quotidienne et aux situations. Formée sur l'expérience vive, elle met en relief la circularité des réflexions de Laurence, les répétitions, les reformulations, les recommencements et les dilemmes auxquels elle est confrontée: s'enfermer dans la sécurité illusoire du “cocon familial”, plonger dans l'immanence, ou s'ouvrir à un monde et à des désirs autres, c'est-à-dire opter pour la transcendance.

¹⁰[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado de uma língua (ou de uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou de uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente simbolicamente é essa propriedade corporal inteiramente arbitrária e não predicativa que é a cor da pele.” (BOURDIEU, 2012, p. 7–8).

Pierre Bourdier (2012), que a protagonista do romance, Laurance, estava inserida. Desse modo, manifestam-se perturbações físicas e emocionais na protagonista, sendo aqui chamada de hápax existencial; bem como manifestações fenomênicas excepcionais, revelações, que causam reflexões e rupturas, esclarecimentos e prenúncios de mudanças radicais no plano pessoal, ideológico e social, aqui denominadas de epifania.

A tomada de consciência permeia toda essa obra de Beauvoir, não se manifesta isoladamente e nem em parte restrita do romance. Espalha-se por todo ele, vai amadurecendo e solidificando até o final da obra, enunciada por Laurance através de suas indagações e tomadas de decisão, que vive o fenômeno do hápax e os momentos epifânicos. A escritora se utiliza da perspectiva existencialista feminista, no romance em questão, para conduzir rupturas na superficial condição existencial da vida cotidiana da personagem.

Ao longo da narrativa, esse suposto equilíbrio, sustentado por valores de classe, se depara com uma situação de profunda reflexão, e são, por sua vez, estilhaçados na medida em que a protagonista passa a contestar seu destino, jogando por terra todos aqueles valores morais, simbólicos e estéticos transmitidos pela sociedade dominante.

Esse processo de tomada de consciência tem início com o fenômeno do hápax. Em *A Arte de Ter Prazer*, obra em que Onfray (1999) introduz a reflexão sobre os hápax existenciais, este argumenta que eles são

[...] experiências radicais e fundadoras ao longo das quais do corpo surgem iluminações, êxtases, visões que geram revelações e conversões que se configuram em concepções do mundo coerentes e estruturadas.

A tensão habita a carne longamente. O corpo é um estranho lugar em que circulam influxos e intuições, energias e forças. Às vezes, a resolução dos conflitos, dos enigmas, as soluções para conjurar sombras e confusões aparecem num momento de excepcional densidade que cinde a existência e inaugura uma perspectiva rica de todas as potencialidades. [...] A razão só produz ordem quando o corpo fornece o material. Os que conhecem o homem neuronal certamente diriam de que modo uma singularidade filosofante é, talvez, antes de tudo um corpo excêntrico, uma carne que delira (ONFRAY, 1999, p. 29 – 30).

No caso de Laurence, o que estimula o impulso contestatório da situação de angústia por ela vivida é justamente a manifestação equivalente dos fenômenos: hápax existencial e tomada de consciência. Na narrativa, ocorrem a revelação e o processo de conversão que vai habitar seu corpo e culminar na tomada de consciência, como um fenômeno mais complexo que excede o hápax existencial. Manifestam-se, então, radicais experiências que fundam iluminações e tensões, abrindo possibilidades para novas visões de mundo, estimulando a resolução de crises existenciais, criando singularidades.

Por sua vez, esse momento perturbador da situação de aparente equilíbrio, inaugura a tomada de consciência, momento que decorre do hápax existencial como estímulo inicial do processo maior, que vai generalizar na transformação da consciência, promovendo a reflexão existencial de caráter feminista, que irá suceder o passado convencional, superficial e moralizante da personagem Laurence.

Esvaziou a xícara, e o seu coração começa a bater, fica coberta de suor. Só o tempo de correr até o banheiro e de vomitar; como anteontem e trasanteontem. Que alívio. Queria se esvaziar mais totalmente ainda, vomitar-se totalmente. Passa água na boca, se joga em cima da cama, esgotada, acalmada (BEAUVOIR, 1989, p. 131).

Esse momento, durante o processo de contestação da realidade, seja intersubjetiva ou social, moral, simbólico ou existencial, baseada em uma existência superficial, conduz à mudança de curso na vida da personagem, compondo a tomada de consciência.

Ao longo dessa narrativa beauvoiriana, decorrem eventos, ou mesmo revelações, que causam transformações profundas na consciência da personagem, o que pode ser classificado como epifania. “O termo epifania vem do grego *epi* = *sobre* e *phaino* = *aparecer, brilhar*; *epipháneia* significa manifestação, aparição” (SÁ, 2000, p. 168). De acordo com Affonso Romano de Sant'Anna (1973, p. 187), epifania é o “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação.” Um dos momentos epifânicos, no romance, se dá quando Laurence contempla uma criança dançando sem se preocupar com os olhares alheios. Diante desse evento, a seu ver, de profunda beleza, manifesta-se uma genuína bela imagem.

Uma charmosa menininha que se tornaria aquela matrona. Não. Eu não queria. Havia bebido *ouzo* demais? Era possuída também por essa criança que a música possuía. Esse instante apaixonado não teria fim. A pequena dançarina não cresceria; durante a

eternidade ela rodopiaria e eu a olharia. Recusava-me a esquecê-la, a voltar a ser uma jovem mulher de viagem com o pai; recusava que um dia ela se parecesse com a mãe, sem sequer se lembrar que fora essa adorável bacante. Pequena condenada à morte, horrível morte sem cadáver. A vida ia assassiná-la. Eu pensava em Catherine que estavam assassinando. (BEAUVOIR, 1989, p. 123).

Além da epifania – fenômeno que se aproxima do hápax existencial – presente em *Les Belles Images*, é de suma importância compreender que esses eventos promovem, na narrativa, o mergulho da protagonista no processo de tomada de consciência, a reflexão existencial feminista que perdura ao longo de toda a obra. Dessa forma, é importante salientar que o processo de tomada de consciência em Lurance engloba desde a sua origem (hápax existencial ou epifania), o decorrer desse processo, momento em que a personagem modifica seu modo de pensar e passa a contestar a condição social, ideológica e simbólica na qual está inserida, bem como a condição existencial feminina.

Simone de Beauvoir (2009), em *O Segundo Sexo*, demonstra o processo de passividade no qual a mulher está inserida, sendo produto da dominação masculina. Segundo a autora,

Enquanto o conformismo é para o homem muito natural – o costume tendo sido estruturado de acordo com suas necessidades de indivíduo autônomo e ativo – será necessário que a mulher, que é também sujeito, atividade, se dissolva em um mundo que a destinou à passividade. É uma servidão ainda mais pesada porque as mulheres, confinadas na

esfera feminina, lhe hipertrofiaram a importância. [...] A partir do momento em que se livra de um código estabelecido, o indivíduo torna-se um revoltado (BEAUVOIR, 2009, p. 883).

Neste contexto, no plano literário, a transformação da personagem Laurence ocorre quando esta rompe com as superfícies cristalizadas e as estruturas simbólicas de dominação, mergulhando no estágio de tomada de consciência, tornando-se outra mulher.

Tomando como sustentação o trabalho de Armelle Chanel Balas (1998) e a discussão conceitual que ela promove com base na reflexão sobre tomada de consciência formulada por Piaget, é possível verificar a hipótese de que existem vários graus de consciência:

Jean Piaget cria a hipótese da existência de vários “graus” de consciência por três razões. A primeira é a presença de “compromisso” entre o sucesso precoce e os primeiros erros da tomada de consciência (lançar do fundo). A segunda está dotada de uma ação que o resultado é completamente inconsciente. A terceira é que se a conceitualização é um processo, então seu grau de consciência deve variar. A construção do conhecimento também progride do conhecimento momentâneo (por exemplo, a hora vista, mas não registrada) – quer dizer, uma consciência fugaz sem integração conceitual ou representativa, em direção a uma consciência cada vez mais estável e cada vez mais ampla. A “tomada de consciência” é o processo de conceitualização, reconstruindo depois ultrapassando (por semiotização e representação) o que foi adquirido em esquemas de ação. Não existe diferença de natureza entre a tomada de consciência da ação própria e a tomada de consciência das

sequências exteriores ao sujeito, todas as duas comportam uma elaboração gradual de noções a partir de um dado, que consiste em aspetos materiais da ação executada pelo sujeito ou pelas ações que se efetuam entre os objetos¹¹. (BALAS, 1998, p. 33 – tradução nossa)

Este fenômeno é visto como um processo, conforme já foi destacado, não como um dado momentâneo, ao contrário do hápax e da epifania. Nessa interpretação, entende-se que o conhecimento passa da percepção imediata para uma apreensão mais ampla, complexa e profunda. A tomada de consciência da ação própria está interligada à tomada de consciência das sequências exteriores ao sujeito.

Tomando como base essa assertiva, pode ser feita uma reflexão sobre o papel da mulher que, inserida no contexto de uma sociedade patriarcal, adquire consciência da sua condição existencial de ser mulher nesse mundo dominado pelo androcentrismo, rompendo com a dominação masculina e tomando consciência de si enquanto sujeito e consciência do mundo no qual ela está imersa.

¹¹ Jean Piaget fait l'hypothèse de l'existence de plusieurs “degrés” de conscience, et ceci pour trois raisons. La première est la présence de “compromis” entre la réussite précoce et les débuts erronés de la prise de conscience (lancer de la fronde). La seconde est qu'il est douteux qu'une action qui réussit soit complètement inconsciente. La troisième est que si la conceptualisation est un processus, alors son degré de conscience doit varier. La construction de la connaissance va ainsi progresser de la conscience momentanée (par exemple, l'heure vue mais non enregistrée) - c'est à dire une conscience fugace sans intégration conceptuelle ou représentative, vers une conscience de plus en plus stable et de plus en plus large. La “prise de conscience” est le processus de conceptualisation reconstruisant puis dépassant (par sémiotisation et représentation) ce qui était acquis en schèmes d'action. Il n'y a donc pas de différence de nature entre la prise de conscience de l'action propre et la prise de connaissance des séquences extérieures au sujet, toutes deux comportant une élaboration graduelle de notions à partir d'un donné, que celui-ci consiste en aspects matériels de l'action exécutée par le sujet ou des actions s'effectuant entre les objets (BALAS, 1998, p. 33).

Refletindo sobre si e sobre seu papel na sociedade, ela não se vê fora dessa realidade. Quando a mulher reconhece que está sendo subjugada, quando não consegue exercer sua liberdade plena dentro de uma sociedade machista, poderá buscar transformar a situação de opressão na qual está inserida. O ser-mulher e a sociedade não se separam, eles são um amálgama. Ela é um sujeito que quer mudar o próprio sujeito e quer mudar o objeto. Nesse caso, há uma relação entre sujeito-sujeito e sujeito-sociedade.

Quando ela toma consciência de si, engaja-se na luta pela libertação das estruturas repressoras. A partir daí, não é possível conviver somente com a consciência individual, porque, dessa forma, ela percebe que há um abismo entre o sujeito e a sociedade.

Já no caso de Jean-Paul Sartre (2007), em *O Ser e o Nada*, este elabora sua teoria existencialista, baseando-se na produção da consciência como modelo de explicação da relação entre o ser e o objeto, submetendo esse trânsito à questão da faticidade. Na sua compreensão, a tomada de consciência jamais é consciência pura do instante, pois ela é sempre parte de um empreendimento ou um processo de construção:

Na verdade, como vimos, tomar consciência (de) si jamais significa tomar consciência do instante, pois o instante é apenas uma “visão do espírito”, e, ainda que existisse, uma consciência que se captasse no instante já não capitaria *nada*. Só posso tomar consciência de mim enquanto *tal* homem em particular comprometido em tal ou qual empreendimento, contando antecipadamente com tal ou qual êxito, receando tal ou qual resultado, e, pelo conjunto dessas antecipações, esboçando na íntegra sua *figura* (SARTRE, 2007, p. 570).

Para Beauvoir (2009), a tomada de consciência está ligada ao rompimento com as convenções sociais que incluem o modelo de sociedade instaurado nos privilégios patriarcais. Em sua interpretação social, a escritora e filósofa demonstra que o patriarcado está presente em toda sociedade em virtude deste ter sido estabelecido através da tomada de consciência do homem, que não possibilita que a mulher tome consciência autônoma de si e da realidade, submetendo-a às suas convenções de dominação.

E é por isso que toda sociedade tende para uma forma patriarcal quando sua evolução conduz o homem a tomar consciência de si e a impor sua vontade. Mas é importante sublinhar que, mesmo nas épocas em que ainda se sentia confundido ante os mistérios da Vida, da Natureza, da Mulher, nunca abdicou de seu poder; quando, assustado ante a perigosa magia da mulher, ele a põe como o essencial, é ele quem a põe e assim se realiza como o essencial nessa alienação em que consente; apesar das fecundas virtudes que a penetram, o homem permanece o senhor, como é o senhor da terra fértil; ela destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna (BEAUVOIR, 2009, p. 112 – 113).

No caso da narrativa *Les Belles Images*, tomar consciência é um ponto crucial no decorrer da resolução dos conflitos existenciais da personagem. E diante desse processo de ruptura com a realidade que a sufoca, resta à personagem reconstruir seu caminho, desfazendo os conceitos preconcebidos por uma sociedade burguesa, quebrando essa ordem, deixando em pedaços esses valores, sobretudo o de beleza, reconhecendo outras belezas fora da esfera das imposições normativas do falocentrismo.

Ela recai sobre o travesseiro. Vão forçá-la a comer, vão fazê-la engolir tudo; tudo o quê? tudo que ela vomita, a sua vida, a dos outros com os seus falsos amores, as suas estórias de dinheiro, as suas mentiras. Vão curá-la das suas recusas, do seu desespero. Não. Por que não? Aquela toupeira que abre os olhos e vê que está escuro, de que adianta ela? Fechar os olhos outra vez. E Catherine? pregar-lhe as pálpebras? “Não”; ela gritou alto. Catherine, não. Não permitirei que façam com ela o que fizeram comigo. O que fizeram de mim? Essa mulher que não gosta de ninguém, insensível às belezas do mundo, incapaz até de chorar, essa mulher que eu vomito. Catherine: ao contrário, abrir-lhe os olhos logo e talvez um raio de luz filtre até ela, talvez ela se salve... De quê? dessa noite. Da ignorância, da indiferença. (BEAUVOIR, 1989, p. 139 – 140).

Ela passa pelo processo de tomada de consciência, rompe com os padrões, e destitui os elementos que aprisionam a mulher aos códigos simbólicos da dominação masculina. Devido à ruptura com o caráter banal e superficial do modo de vida angustiante que a protagonista estava inserida, a tomada de consciência provoca a ressignificação de sua condição existencial. Esta ganha profundidade e conteúdo no desfecho do romance quando Laurance passa a associar autodeterminação e transformação da consciência à liberdade enfrentando tudo e todos que se colocam à frente de seus novos destinos.

Com essa obra, Beauvoir demonstra um novo significado para esses termos que, no romance, adquirem caráter filosófico, distanciando-se de suas acepções superficiais. Partindo do conceito de beleza, noção que de um modo geral foi posta para forjar o ser mulher pela interpretação falocêntrica, esse romance apresenta a tomada de consciência por uma perspectiva ampla, abarcando todo o processo de

ruptura da condição de dominação em que a a mulher está submetida, resultando na ruptura dessas representações formatadoras.

Les Belles Images conduz a leitora por diversos caminhos convergentes: os recursos narrativos que estimulam a reflexão existencial, o caráter ideológico que porta a obra ao abordar temas vinculados à autodeterminação de ser mulher, e a maneira como ocorre o processo de tomada de consciência da personagem como perspectiva do feminismo existencialista na narrativa ficcional. Estes recursos possibilitam a reflexão, e garantem o questionamento do patriarcado, fazendo com que o romance funcione como um instrumento que estimula a mulher a refazer seus caminhos e lutar pela liberdade.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. *As belas imagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BEAUVOIR, S. *Les belles images*. Paris: Gallimard, 2013.
- BEAUVOIR, S. *Littérature et métaphysique*. In: _____. *L'existentialisme et la sagesse des nations*. Paris: Gallimard, 2008
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BREE, G.; MOROT-SIR, É. *Histoire de la littérature française. Du surréalisme à l'empire de la critique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1996.

- CHANEL BALAS, A. *La prise de conscience de sa manière d'apprendre*. De la métacognition implicite à la métacognition explicite. Docteur en Science de l'éducation (thèse de doctorat). Université Grenoble II. Pierre Mendes-France U.F.R. Sciences de l'Homme et de la Société Département Sciences de l'Éducation. Saint-Martin-d'Hères, 1998, 325 p.
- NICOLAS-PIERRE, D. *L'oeuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir: l'existence comme un roman*. (thèse de doctorat). Littérature française du XXe siècle. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2013, 555 p.
- ONFRAY, M. *A arte de ter prazer*. Por um materialismo hedonista. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ONFRAY, M. *A escultura de si. A moral estética*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SARTRE, J.-P. *O ser e o nada*. Ensaio de ontologia fenomenológica. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- SIMON, P.-H. *Histoire de la littérature française au XXe siècle (1900-1950)*. Vol. 2. 8ª ed. Paris, Armand Colin, 1956.
- WOLF, N. *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*. Genève: Librairie Droz, 1995.

ANGELES MASTRETA E O CONTO LATINO-AMERICANO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Cecil Jeanine Albert Zinani

Na América Latina, o conto tornou-se um gênero muito significativo, tendo em vista que autores relevantes como Borges, Cortázar, Bioy Casares, García Márquez obtiveram resultados extraordinários nessa modalidade de literatura, construindo um acervo respeitável. Essa literatura, de inegável qualidade, era produzida, na maioria das vezes, sob o signo do masculino. Alguns anos, após o *boom* da literatura latino-americana, ocorrido nos anos sessenta do século XX, surgem autoras como Isabel Allende, Cristina Peri-Rossi, Luisa Valenzuela, Ángeles Mastreta, entre outras, que, além de escrever romances, destacam-se, também, como realizadoras de obra contística de grande valor artístico.

Ainda que o conto seja um gênero literário bastante problemático, haja vista o posicionamento de teóricos e mesmo de contistas que se debruçaram sobre esse tema na vã tentativa de conceituá-lo, autoras tanto do Brasil como de outros recantos da América obtiveram resultados que as inscrevem como grandes realizadoras do gênero, nada ficando a dever a profícuos escritores os quais construíram um significativo acervo bibliográfico nessa modalidade de escrita.

Ao destacar a valorização da literatura produzida por mulheres, é relevante lembrar dois aspectos imbricados nessa questão: em primeiro lugar, trata-se da superação do próprio contexto sócio-histórico; em segundo lugar, relaciona-se a uma produção intelectual bastante recente. O lugar da mulher sempre foi, por tradição, o domínio do privado. Desde o momento em que o homem saiu da caverna para caçar, provendo assim a subsistência, e a mulher permaneceu no abrigo, zelando pela prole, estabeleceu-se uma divisão de tarefas que vai marcar a trajetória de homens e mulheres ao longo do tempo. Essa situação permaneceu quase inalterada até que a ocorrência de determinados eventos modificaram essa situação. Um dos aspectos implicados nessa transformação foram as guerras, com a consequente necessidade de suprir a mão de obra masculina, ocupada nas frentes de batalha; dessa maneira, as atividades nos campos, nas fazendas, nas fábricas, nas ruas foram atendidas pelas mulheres. Essa circunstância provocou, também, uma nova percepção do sujeito feminino sobre si mesmo, na medida em que houve premência tanto da tomada de decisões quanto da realização de ações para que o processo produtivo não apresentasse solução de continuidade. Ou seja, as mulheres saíram da condição de objeto para se transformarem em sujeito. Ainda que, com o final dos conflitos, houvesse um certo retrocesso, sempre pode ser considerado um saldo positivo.

O segundo aspecto apontado refere-se à produção intelectual da mulher como um fato recente, uma vez que o acesso à educação formal feminina aconteceu bastante tardiamente. Acreditava-se que as mulheres não deveriam estudar, inclusive, que o excesso de conhecimento poderia prejudicar as funções fisiológicas necessárias à

maternidade, como pregavam os higienistas do século XIX (STEIN, 1984). Aos poucos, percebeu-se que rudimentos de educação favoreciam no cuidado e na criação dos filhos, possibilitariam um governo do lar de forma mais racional, assim como seria ampliada a representação social do marido cuja esposa tivesse alguns conhecimentos, tal como música, fosse uma boa anfitriã e conseguisse entreter os convidados com uma conversa socialmente inteligente. Ainda assim, a educação oferecida às meninas não tinha muita relação com o que os meninos aprendiam, pois, enquanto eles estudavam latim e álgebra, as meninas restringiam-se a noções básicas de leitura, das quatro operações e de trabalhos manuais. Porém, com os poucos fundamentos de leitura adquiridos, as figuras femininas não se restringiram aos livros de orações, também tiveram acesso ao mundo das letras, tornando-se, primeiramente, leitoras, para depois se apropriarem da palavra, transformando-se em escritoras, com a ocupação, inicialmente, dos rodapés dos jornais, para, posteriormente, assumirem espaços mais relevantes (PERROT, 1998). Essa jornada foi longa e não sem empecilhos, porém os resultados estão aí. Hoje, contamos com uma plêiade de escritoras de excelente nível técnico e artístico.

Na perspectiva de uma literatura escrita por mulheres, podemos observar que o conto, enquanto gênero literário, tem obtido resultados significativos, pois, além de manter fundamentos adequados para a realização dessa modalidade de literatura, evidencia tanto a presença de personagens femininas, transformadas em sujeito da ação, como também de uma instância narradora que dá voz e espaço a essas personagens. Ainda que Elaine Showalter (1994) afirme que a modalidade crítica feminista adequada seja a ginocrítica, considerando, nessa circunstância, somente obras de autoria de mulheres,

acreditamos que esses dois aspectos – personagem e voz narrativa – constituam os pilares para que seja considerada uma literatura feminina ou feminista.

Outro tópico interessante, além da questão das orientações da crítica, é observar o efeito produzido por essa literatura na perspectiva do leitor ou da leitora. Ou seja, como afirma Jonathan Culler (1997), a impressão sobre o imaginário de homens e mulheres não vai ser a mesma, uma vez que a leitura ocorre no contexto do/a leitor/a. Nessa situação, a leitura feminina é precedida de toda uma história de opressão a que o gênero tem procurado subverter, bem como a luta para transformar um sistema patriarcal e androcêntrico em um contexto que atribua a todos os mesmos direitos e respeite as diferenças.

A contista mexicana Ángeles Mastreta nasceu em 1949, em Puebla, no México, cenário de muitas de suas histórias. Jornalista, escritora, produtora cultural, publicou dois romances premiados: *Arranca-me a vida*, cujo título remete a uma canção de Augustín Lara, pelo qual recebeu o prêmio Mazatlán, tendo sido, posteriormente, adaptado para o cinema, e *Mal de amores*, obra vencedora do Prêmio Internacional de Romance Rómulo Gallegos, conferido pelo governo da Venezuela. Além de colunista, publicou, entre outras, obras de memórias e dois livros extraordinários de contos: *Mulheres de olhos grandes* e *Maridos*. Editada em 1987¹², a obra *Mulheres de olhos grandes* narra histórias de mulheres corajosas, as tias, que subvertem seu cotidiano medíocre, criando novas perspectivas de realização. Na esteira de *Mulheres de olhos grandes*, em 2007, a autora publica *Maridos*, seleção de contos, os quais, ainda que não tratem de tias, colocam em cena personagens femininas que nada ficam a dever às corajosas tias.

¹² A edição utilizada no presente estudo é de 2001.

Os contos de *Mulheres de olhos grandes* não apresentam título, sendo identificados pelas tias que são as protagonistas. A obra é formada por 37 contos, iniciada com a narrativa sobre tia Leonor, com alguns textos muito curtos, com cerca de meia página, como o que tem por personagem central tia Eloísa, cuja peculiaridade foi declarar-se ateia, vivendo muito feliz com seu marido e os dois filhos. Outros mais longos, como o de tia Elvira, menina que tinha estranhas visões, a qual, após seu rapto, torna-se uma excelente administradora, recuperando a fortuna da família, finalizando com a história de tia José Rivadanera e sua filha de olhos grandes.

O primeiro texto tem como protagonista tia Leonor, que “tinha o umbigo mais perfeito do mundo. Um pontinho afundado bem no meio da barriga planíssima” (2001, p. 7).¹³ Tia Leonor era irretocável. Casou-se aos 17 anos “com a cabeça e com um homem que era exatamente o que uma cabeça escolhe para assentar na vida” (p. 7). O escolhido, Alberto Palacios, era 15 anos mais velho e mais experiente do que tia Leonor, além de muito rico. Nesse segmento podemos perceber dois aspectos de Leonor: primeiro, era muito bonita, segundo, possuía uma personalidade marcante. Numa época, meados do século XX, no interior do México, em que as possibilidades de uma jovem restringiam-se a casar ou ficar cuidando dos sobrinhos, Leonor tratou de “usar a cabeça” a fim de assentar-se na vida, ou seja, seu objetivo era totalmente racional e tratou de pô-lo em prática. O bacharel Palacios já havia sido

¹³ Como todas as citações foram copiadas da mesma edição: MASTRETA, Ángeles. *Mulheres de olhos grandes*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, será mencionado apenas o número da página entre parênteses.

noivo diversas vezes, com “várias mulheres aborrecidas” (p. 7), que ficavam muito chateadas quando descobriam que o noivo não tinha pressa alguma em concretizar seu projeto matrimonial. Conheceram-se na ocasião em que Leonor fora acompanhar sua mãe ao cartório para encaminhar o inventário de seu finado marido.

A mãe de Leonor, Luisita, era o oposto da filha, pois o marido não deixava que ela pensasse por conta própria, e ela obedecia. A realidade chegava a ela mediada pelo marido, que lhe explicava as notícias do jornal, determinando o que ela deveria pensar, as opiniões que deveria ter. Mesmo no cinema, ia narrando as cenas do filme a que assistiam juntos. Consequentemente, Luisita tornou-se uma pessoa totalmente dependente, sem iniciativa; assim, a morte do marido tornou-se uma verdadeira catástrofe, necessitando de toda a ajuda para organizar a sua vida. Nesse contexto, ainda de luto, tia Leonor casou-se com o bacharel.

Os conselhos maternos a respeito da vida sexual não deixam de ser risíveis, mas, perfeitamente plausíveis para uma mulher que não tinha ideias próprias nem o menor senso de realidade. Luisita aconselhava a filha, nos “transes difíceis [...] fechar os olhos e rezar uma ave-maria” (p. 8). Aliás, Leonor rezava muitas ave-marias porque, às vezes, seu descomedido esposo podia demorar dez mistérios do rosário para chegar à série de gemidos e suspiros com que culminava o circo que fatalmente armava quando, por algum motivo, previsto ou não, punha a mão na breve e suave cintura de tia Leonor” (p. 8).

Leonor chegou aos 25 anos com três filhos, porém, devido à sua natureza privilegiada, a maternidade não lhe deixou conseqüências físicas perceptíveis; além disso, dispunha de muitas joias, perfumes, roupas, enfim, tudo o que queria “inclusive a devoção do marido que,

pouco a pouco, começou a se dar conta de que a vida sem aquela mulher essencial seria insuportável” (p. 8). A vida de Leonor era perfeita, constituída por uma família feliz, que era admirada e elogiada pela comunidade. Porém... toda história tem um “porém”.

E o porém apareceu com o retorno ao passado devido às nêsperas que Leonor comprou no mercado, no passeio dominical que costumava fazer, as quais trouxeram à lembrança aquelas outras arrancadas dos galhos da árvore na casa da avó com o primo Sérgio, quando tinha 10 anos. Na época, a avó lhes dissera que os primos não podiam casar entre si porque Deus os castigaria com filhos que parecem bêbados. Essa lembrança ofuscou a felicidade do presente. O que Leonor desejava era somar a vida maravilhosa que tinha ao primo que fazia “tremar seu umbigo perfeito”, sabendo, agora, que ele não lhe era proibido, e ela o merecia. Certo domingo, encontraram-se, casualmente, na saída da igreja. Sérgio era um homem belo, solteiro, especialista no cultivo de azeitonas, muito rico e alvo cobiçadíssimo por todas as moças da cidade em idade de se casar. E a casa da avó não era longe.

A avó pintava um quadro quando eles chegaram. Comentou que eles eram bons apanhadores de nêsperas, e que ninguém mais as apanhava para ela. Leonor e Sérgio saíram para colher as frutas, voltaram três horas depois com o corpo apaziguado e três galhos de nêsperas. Leonor desculpou-se pela parca colheita, alegando que haviam perdido a prática, ao que a avó retrucou: “Pois tratem de recuperá-la, porque a vida é curta” (p. 12).

O conto apresenta três gerações de mulheres muito diferentes. Luisita, a mãe de Leonor, representa a mulher tradicional, dependente do

marido, que não precisa pensar. Essa personagem está acomodada e feliz na sua dependência, não esboçando esforço algum para mudar o *status quo*. O resultado dessa subordinação reflete-se nos problemas decorrentes do inventário, o que leva as duas mulheres a procurarem o tabelião. Tia Leonor, o oposto da mãe, casa com a cabeça e não com o coração, ou seja, revela um espírito racional e pragmático que lhe assegura uma vida abastada e feliz. A avó morava numa casa imensa e estranhou ver Leonor e Sérgio juntos. Leonor lembrou-lhe que lhes dissera que os primos que casam entre si têm filhos idiotas. Reconhecendo que fora responsável pela separação dos jovens, apoia o reencontro, incentivando-os a recuperar a prática perdida em colher nêsperas. Dessa maneira, não é possível categorizar as personagens pelo corte geracional, pois a avó quebra essa expectativa ao apoiar o romance dos jovens.

A voz narrativa, além de privilegiar a presença de personagens femininas, delinea-as de modo a valorizar aspectos relevantes como a subserviência de Luisita, a inteligência e a sensualidade de Leonor e a perspicácia e cumplicidade da avó. A iniciativa de ir à casa da avó, de certa maneira, pertence a Leonor, pois o primo ficou desnortado quando Leonor lhe disse que se arrependera de ter saído correndo da casa da avó no último sábado em que se viram. Em relação à tradição, Luisita, a mãe de Leonor, representa a manutenção da tradição patriarcal, condizente com a sociedade de meados do século XX no interior do México. Por sua vez, Leonor e a avó configuram-se como sujeitos, na medida em que subvertem a tradição.

Outro conto instigante é o de tia Cristina Martínez, que não era bonita, mas muito interessante. O problema é que os homens de Puebla, naquela época, estavam mais interessados em mulheres bonitas do que em mulheres interessantes.

Por isso, aos 21 anos, Cristina sentia-se humilhada, uma vez que suas quatro irmãs, mesmo as mais novas, estavam casadas, bem ou mal, considerando que é melhor casar mal do que, simplesmente, não casar. O casamento configura-se, então, como a única opção viável para a mulher, caso isso não se concretize, por algum motivo, resta-lhe a humilhação de ser considerada encalhada pelos próprios familiares, além da preocupação materna a respeito do futuro da filha que, por desventura, houvesse ficado solteira.

Ao ir para a cidade comprar rendas e botões, Cristina parou em uma joalheria e experimentou um anel de noivado magnífico. Considerou uma injustiça não poder comprá-lo, enquanto um homem poderia fazê-lo, mesmo não tendo noiva, podendo até escolher uma noiva que combinasse com o anel, enquanto às mulheres só resta esperar, ou, até mesmo, usar um anel sem gostar dele. As reflexões dessa tia demonstram um espírito inconformado com as tradições da localidade em que vivia. O anel, na verdade, consiste numa metáfora que espelha a condição feminina, ou seja, aos homens cabe a iniciativa, a possibilidade de realização de seus projetos, escolhendo uma noiva que lhes agrade, enquanto às mulheres somente resta esperar que alguém se interesse por elas, não tendo projetos próprios. É a polarização ativo/sujeito x passivo/objeto que está evidenciada no conto, cabendo às figuras femininas a inação, o ser escolhida, não tendo a possibilidade de escolher, e conformar-se com o destino. No entanto, tia Cristina não tinha o espírito de quem se conforma com uma situação negativa sem, ao menos, esboçar alguma reação.

À tarde do mesmo dia, chegou um mensageiro com o anel que a jovem havia experimentado na joalheria e sido objeto de seu discurso e um envelope lacrado, endereçado à tia Cristina. A carta era um pedido de casamento do Senhor Arqueros, que teria ficado muito impressionado com as opiniões de Cristina e decidido que ela era a mulher certa para ele, porém, não podia solicitar sua mão pessoalmente, pois seu navio estava partindo para a Espanha. Na carta também nomeava seu amigo Emílio Suárez como seu procurador para organizar os trâmites da cerimônia e representá-lo no casamento, devendo tia Cristina encontrá-lo dentro de seis meses na Espanha. “A mãe de Cristina negava-se a acreditar que ela só vira o espanhol uma vez e, quando Suárez se retirou com a resposta de que iam pensar, acusou-a de mil coisas dignas de uma prostituta” (p. 29). Ao ver o espanto de Cristina desculpou-se, pedindo perdão a ela e ao finado marido pelo despropósito de casá-la com um desconhecido. De qualquer maneira, era preferível correr o risco de dar a mão da jovem a um desconhecido do que encarar a possibilidade de ter uma filha solteira em casa, pois, afinal, quem cuidaria dela no futuro? O peso da tradição justifica o risco de aceitar uma proposta tão inusitada; volta-se ao mote: é melhor casar mal do que não casar.

Seis meses depois realizou-se a festa de casamento com pompa e circunstância, como se o noivo estivesse presente. Dois dias depois, Cristina, com seu enxoval, viajou até Veracruz e daí para o porto, a fim de tomar o navio que a levaria para a Espanha, para junto do senhor Arqueros. De Valladolid, onde o casal estabeleceria residência, passou a escrever cartas para a mãe e para as irmãs, dando conta de sua vida de casada, comentando os costumes locais, elogiando o marido, homem atencioso e trabalhador, e sua família, inclusive mandando receitas típicas para a mãe e poemas de García Lorca para as irmãs.

Um ano depois, Cristina escreveu uma missiva breve em que anunciava o falecimento do senhor Arqueros, gerando consternação na mãe e nos demais parentes que se condoeram de sua dor. Estavam aguardando alguma carta que esclarecesse a situação, quando chegou tia Cristina, deslumbrante em seu luxuoso traje de viúva, com saltos altíssimos e presentes para toda a família. As más línguas disseram que o senhor Arqueros nunca existiu, que fora invenção de tia Cristina e de Emílio Suárez. E a fortuna que ela dizia ter sido herança do finado marido era produto do contrabando que levava escondido em seu enxoval de noiva. Cristina e Emílio Suárez permaneceram excelentes amigos até o final da vida, aspecto difícil de entender e de perdoar na Puebla daquela época.

Nesse conto, evidencia-se uma sociedade patriarcal com espaços bem definidos e delimitados para homens e mulheres. Cristina foi à cidade comprar botões de madreperla e renda, comprovando que trabalhos de agulha eram de domínio feminino. Esse aspecto é reiterado pela impossibilidade de uma moça comprar um anel de noivado, ainda que tenha gostado da joia, precisando aguardar o pedido formal, recebendo, então, o anel como símbolo do compromisso. Nesse caso, o anel perde o caráter de adorno, assumindo a forma de uma obrigação imposta por um homem sobre uma mulher, numa relação em que não prevalece a simetria, mas o princípio da dominação. O destino da mulher é o casamento, justificando-se a preocupação da mãe, que reproduz a sociedade patriarcal, a respeito de quem cuidaria de Cristina no futuro, subentendendo-se que a mulher não tem capacidade para tomar conta de si própria, ou seja, ela é sempre o Outro que está na dependência do Um. Além disso, há que considerar a pressão da família, pois já estava com 21 anos, e, em pouco tempo, seria chamada de encalhada pelos sobrinhos, acrescentando a humilhação de estar ficando para tia.

Como tia Cristina não tinha os dotes que poderiam interessar aos homens de Puebla, já que somente era interessante, havia chegado aos 21 sem um pedido de namoro sequer; dessa maneira, sua situação era bastante problemática e requeria muita criatividade para equacionar essa dificuldade. Ao voltar para casa, contou que havia conhecido um espanhol simpático na joalheria La Princesa. Daí a carta, o pedido, o casamento e a viagem para a Espanha foram decorrência natural do encontro na joalheria. No entanto, havia necessidade de fechar o círculo, com o retorno de Cristina, o que é viabilizado por meio da viuvez. Porém, Cristina não retorna da mesma maneira que viajou, agora não é mais uma tia, um estorvo para a família, mas a viúva Arqueros. Numa sociedade em que a mulher não é digna de respeito se não for casada, a única alternativa para subverter o sistema é ludibriá-lo, utilizando suas próprias regras. Assim, Cristina voltou, sem padecer as mágoas de uma solteirice indesejada, já que era uma viúva, alegrando-se com seu piano e sua voz ardente.

O último conto do livro *Mulheres de olhos grandes* inicia com uma referência ao título da obra: “Tia José Rivadanera teve uma filha com os olhos grandes como duas luas, como um desejo” (p.195). A criança mostrou um ricto nas asas dos lábios que parecia estar fazendo uma pergunta. Tia José admirava a filha, orgulhando-se dela. Após três semanas, a menina ficou doente. Em poucas horas, deixou-a toda a vitalidade e parecia que a morte era iminente. A criança foi internada no hospital, e a entrada da mãe foi proibida. O marido acreditava na ciência médica, por isso, o desespero da mulher o perturbava muito. A menina ficou em uma unidade de terapia intensiva em que as mães só podiam permanecer por meia hora. Nos primeiros dias, tia José apenas pedia à

criança que não morresse e chorava até que as enfermeiras a tirassem dali. Um dia, sem saber por que, aproximou-se da criança e começou a contar as histórias das mulheres da família, quem eram, como teceram suas vidas, que homens haviam sido importantes para elas, que prazeres e atribulações haviam constituído suas existências, em suma, qual era sua herança e o que lhe cabia continuar. Assim, a mãe falava sem parar de tudo aquilo que lembrava, que imaginava, que inventava. Até que, numa quinta-feira, ao entardecer, “a filha abriu os olhos e olhou-a ávida e desafiante, como seria o resto de sua vida” (p. 197). O marido agradeceu aos médicos, os médicos agradeceram ao avanço da ciência, mas somente tia José Rivadanera sabia o poder das mulheres de olhos grandes, podendo-se acrescentar, o poder da palavra narrada.

A cura pela palavra está presente em muitas civilizações: ora é o oráculo que enuncia as causas das desgraças que afligem determinada comunidade e a direção que deve ser adotada, ora o xamã que pronuncia as palavras mágicas que afastam os malefícios e curam as doenças, ora o exorcista que expulsa os demônios, restaurando a paz de espírito. Na literatura, talvez o caso mais emblemático seja o de Sherazade, que se oferece para casar com o rei Chahriar depois que estão, praticamente, esgotadas as opções de “esposas”, uma vez que o rei manda matar a mulher no dia seguinte ao casamento, depois que descobriu a traição da primeira. Sherezade, no entanto, tem um plano que põe em ação após o casamento; inicia a narração de uma história, com a qual procura atrair a atenção do rei. Na expectativa da conclusão das histórias da jovem, o rei suspende, temporariamente, sua morte. Essa situação repete-se noite após noite, até que, depois de 1001 noites, ouvindo as histórias da esposa, o rei suspende a pena de morte. Pode-se, então, afirmar que o rei curou-se

de seu trauma, ou seja, curou-se pela força da palavra. A psicanálise poderia explicar esse fato, atribuindo à fabulação a possibilidade de elaboração do problema que afetava o rei. Inserida nessa tradição, está a narrativa de tia José Rivadanera que, pouco a pouco, traz a filha à consciência, curando-a de seu mal. Na verdade, a mãe tratou, por meio da narrativa sobre as mulheres especiais que havia na família, convencer a filha que valia a pena viver, para tornar-se ela também uma mulher de olhos grandes.

Nesse conto, configura-se com mais efetividade a voz narrativa, presente em todos os contos da obra *Mulheres de olhos grandes*, como feminina, uma vez que é a mãe da menina de olhos grandes que estava à morte quem narra as histórias que compõem a obra. A narradora dá voz àquelas mulheres corajosas que, de uma maneira ou outra, tecem seus destinos, tornando-se sujeitos de suas vidas, capazes de dirigir-se para onde lhes aprouver, independentemente do contexto familiar ou social.

Vejam os casos de tia Leonor, que consegue, com seu descomedimento, associar a vida maravilhosa que tem ao lado do marido atencioso e dos filhos amáveis ao primo desejado desde sempre, com quem foi impedida de casar devido ao parentesco e à advertência de sua avó. É uma mulher que tem a iniciativa de realizar seus objetivos de vida. Primeiramente, age de forma racional e pragmática ao casar com o bacharel Palacios, formando uma família benquista e elogiada, que serve de modelo na cidade em que vivem. Depois, recupera seu passado, no reencontro com o primo, ao agir de forma emocional. Na realização dos segmentos racional e emocional encontra-se o equilíbrio e a felicidade de tia Leonor.

Tia Cristina Martínez talvez seja o caso mais emblemático. Decidida a ser sujeito de sua história, é protagonista de um casamento inusitado, o noivo nunca aparece, o qual encontra a jovem na joalheria e envia-lhe, por terceiros, um pedido de casamento, juntamente com o anel que ela havia escolhido. Depois do casamento por procuração, viaja e, um ano após, retorna viúva e rica. Havia resolvido sua situação, não seria mais uma abominada “solteirona”, mas uma viúva. O senhor Arqueros existiu mesmo ou seria tudo uma farsa de tia Cristina? As más línguas diziam que ele foi uma invenção de tia Cristina e de Emílio Suárez e que a riqueza da viúva devia-se ao contrabando que levava misturado a seu enxoval. O que fica evidente é que, numa sociedade patriarcal rígida, não há como mudar a mentalidade das pessoas para que aceitem as demais sem preconceitos de toda a ordem. A alternativa é utilizar o sistema, subvertendo suas regras, ou usar as próprias regras do sistema para subvertê-lo. Se o fundamental é casar, então faça-se isso, não importando o como, nem que, para isso, seja montada uma encenação com um noivo inexistente.

A história de tia José ata todos os fios narrativos da obra, ao valorizar as mulheres da família, o que fizeram, o que poderiam ter feito, enfim, narra o cotidiano daquelas tias, as quais conseguiram, de uma maneira ou de outra, subverter os ditames de uma sociedade rígida, abrindo brechas e conseguindo realizar o destino escolhido por elas, afinal, eram mulheres de olhos grandes.

Ainda que o conto seja um gênero de difícil realização, tem sido considerado adequado para apresentar experiências singulares, quer traduzam ações, quer se limitem a criar atmosferas, dada a expressiva publicação de obras desse gênero. Afinada com essas tendências,

Ángeles Mastretta apresenta uma obra em que a narradora explora aspectos inusitados das tias personagens tanto em relação ao contexto social, quanto na relação consigo próprias. Nesse sentido, afirma-se, cada vez mais, o valor de uma literatura que dispensa a tutela de um cânone para ser reconhecida e apreciada.

REFERÊNCIAS:

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

MASTRETA, Ángeles. *Mulheres de olhos grandes*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MASTRETA, Ángeles. *Maridos*. Tradução de Helena Pitta. Alfragide, Pt.: Asa II, 2007.

PERROT, Michele. *Mulheres públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (23-57).

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

NOTAS DE REFLEXÕES SOBRE LUZ COADA POR FERROS, A OBRA DE ESTREIA DE ANA PLÁCIDO

Fabio Mario da Silva

Para o Paulo Motta Oliveira, pelo resgate da obra de Ana Plácido

Ana Augusta Plácido (1831-1895) era uma mulher que escrevia compulsivamente,¹⁴ dedicou-se em distintos períodos de sua vida a produção de vários gêneros literários, desde poemas, contos, meditações, crônicas e dramas até cartas, diário e romances. Estreou com *Luz coada por ferros*¹⁵ em 1863,¹⁶ sendo que muitos dos textos dessa obra foram escritos durante o seu segundo período de encarceramento, em 1860.¹⁷

¹⁴Segundo Maria Amélia Campos: “como era hábito de Ana, escrevia em qualquer papel que apanhasse pela frente” (2008, p. 207).

¹⁵A inspiração para o título da obra na qual estão inseridas as “Meditações”, segundo Alberto Pimentel, foi retirada duma passagem do livro de Camilo Castelo Branco: “Este titulo, o mesmo que D. Anna Placido deu ao seu livro, publicado em 1863, pertence a Camilo, foi por Ella colhido n'uma nota ao *Amor de Perdição*. Diz a Nota: 'este romance foi escripto n'um dos cubiculos-carceres da Relação do Porto, a uma luz coada por ferros, e abafada pelas sombras das abobadas” (PIMENTEL, 1899, p. 293). Contudo, como a primeira obra de Ana Plácido, *Luz coada por ferros*, foi, por um lado, publicada simultaneamente e escrita no mesmo período de cárcere que Camilo, e, por outro, quase todas as narrativas de Plácido focam em demasia o tema luz *versus* trevas, pensamos que talvez o próprio Camilo tivesse se inspirado nos textos de Ana, visto que tal temática aparece com frequência também na obra do escritor. (cf. SILVA, 2020, p. 137).

¹⁶A obra teria sido publicada em 1863 e teve recensões crítica imediatas da *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (ALONSO, 2014, p. 58). *Luz coada por ferros* teve uma segunda reedição em 1904.

¹⁷Ana Plácido passa cinco semanas num convento em Braga, de 27 de junho a 3 de agosto de 1859, aconselhada por influência do marido traído, Pinheiro Alves, e dos seus amigos, para, num segundo momento, ficar presa dezesseis meses na cadeia do Porto, de 6 de janeiro de 1860 a 17 de outubro de 1861, à espera do julgamento de acusação de adultério. Foi absolvida em outubro de 1861. Depois disso, passa uma terceira fase encarcerada num convento em Lisboa, entre março e agosto de 1862 (CAMPOS, 2008, p. 177; Alonso, 2014, p. 39-41).

Luz coada por ferros se inicia com uma dedicatória de Ana à sua irmã falecida de tuberculose, Maria José,¹⁸ e, apesar de a autora entrar no mundo literário com uma introdução de um conceituado folhetinista, Júlio César Machado, essa dedicatória teria uma intenção reparadora, segundo Cláudia Pazos Alonso:

a imagem maculada da irmã mais nova poderá ajudar a contrabalançar a escandalosa imagem pública de Ana enquanto mulher desvirtuada; porém, poderá ter sido também uma tentativa (literária) inconsciente de remediar uma enorme assimetria de gênero, ao inscrever deste modo a irmã musa. (2014, p. 43-44)

Por seu turno, Alberto Pimentel vai revelar que alguns personagens de *Luz coada por ferros* “denunciam o estado de desalento que invadira o espírito da auctora ao sentir que o amor de Camilo havia esfriado” (1899, p. 337).

A obra teve sua elaboração na época da clausura, como bem confessa a autora na nota introdutória: “grande parte d'estes escriptos nasceram na calamitosa época do cárcere e do escarneo dos meus algozes, nunca saciados das torturas que me infligiram” (1995, p. 5).¹⁹ Alude aos seus irmãos, dos quais, entre doze, já sete haviam falecido e os que ainda estavam vivos lhe ignoravam nessa altura de sofrimento: “nem um só lembra de mim: todos esqueceram a que lhes serviu

¹⁸Maria José Plácido, a mais nova das irmãs, nasceu em 1844 e faleceu em Braga a 28 de outubro de 1858, acometida por tuberculose. Maria José frequentara a casa de recolhimento de Nossa Senhora da Esperança, depois que sua mãe falecera a 28 de novembro de 1855 (cf. CAMPOS, 2008, p. 35).

¹⁹Todas as citações à obra *Luz coada por ferros* referem-se à edição fac-similada de 1995, que reproduz a edição de 1863. Assim, nas próximas citações da referida obra apenas indicaremos o número de páginas.

de segunda mãe!” (p. 5), pedindo intercessão divina à irmã morta, Maria José, para lhe adoçar o último trânsito de vida. Ou seja, desde que se tornou público o envolvimento de Ana com Camilo, ela fora, pelo menos nessa fase inicial, abandonada ou condenada pela família, menos a irmã mais nova, que nunca lhe deixou de ter afetos, fatos comprovados via dedicatória e citações em cartas.

Luz coada por ferros possui nove narrativas e, em sua maioria, apresenta histórias de imposições amorosas, casamentos impostos e arranjos, uniões que se realizam visando ao sistema econômico e interesses familiares, jogo social no qual a mulher predomina como vítima. O primeiro texto intitula-se “Adelina”, homônimo da protagonista do conto, que ficou órfã da mãe aos 10 anos, educada no Convento da Encarnação em Lisboa, filha de Borges da Silveira, um coronel que, antes de sua morte, perfilha a protagonista, para que pudesse ter direito à sua herança. Adelina chega aos seus 18 anos “senhora de bens de fortuna”, mas a viver sozinha, visto que a sua única familiar, tia Suzana, irmã do pai já falecido, precisou afastar-se da família por ter sucumbido a um grande amor do passado, e por isso adverte que Adelina deve fugir das paixões:

A minha velhice é solitária, não está livre d’esse jogo pesado imposto à mulher, e d’essas atribulações da esposa que vê fugir com a mocidade, ou mesmo antes, os carinhos do marido convertidos em completa indiferença e abandono, quando não é o aborrecimento, que é pior ainda (p. 14).

D. Susana aconselha a sobrinha, alertando-a sobre a hipocrisia social, as relações conjugais e a fealdade dos homens: “Verás o homem, perdida a vista da razão, ou cynico para tudo o que lhe diz respeito,

defrondar a honra alheia, e moralizar para os outros, esquecendo-se a si” (p. 13). Tal fala serve como oráculo, porque Luiz, “homem gasto e sem alma”, alto, magro e propenso melancolia, seduzia Adelina com intenção de possuir a sua herança: “conheceu o que se passava n'aquela coração virgem, e a sua vaidade incitou-o a não afrouxar a corrente magnética, a que tinha presa a victima que lhe sorria” (p. 16). Assim, “Luiz apressou quanto pôde o momento em que pudesse chamar sua à fortuna que cobizava” (p. 17), afastando Adelina do seu primeiro amor, Fernando, amigo dele, homem de cabelos ruivos e bigodes louros, astuto, filho de sua tia, que é obrigado a se casar devido a questões financeiras. Como grande e única amiga, Adelina tinha Sofia, órfã de mãe aos 14 anos, ambiciosa,²⁰ criada cheia de mimos, nem era bonita nem feia, almejava um casamento que lhe garantisse opulência. Sofia iludira o seu noivo Alberto, com quem mantinha um relacionamento de cinco anos, pois estava a ter relações extraconjugais com o marido de Adelina, Luiz, e, segundo a narradora, tal amizade, por parte de Sofia, baseava-se na rivalidade, pois nunca “perdoara a Adelina a superioridade physica e moral que não podia deixar de reconhecer nos estorcimentos do odio” (p. 42).

Devido a tantas traições na vida, sejam amorosas ou de amizade, Adelina decide se recolher ao convento onde fora educada, mudando o seu nome e esquecendo o passado, de tal modo que a narradora revela o

²⁰Segundo Maria Eduarda Borges dos Santos, a personagem Sofia representa uma outra face feminina social: “Se algumas das suas personagens são volúveis ou hipócritas, como Sophia, em “Adelina”, não é menos certo que, na realidade, tentam demonstrar, sobretudo dadas as circunstâncias em que são obrigadas a viver, que são inteligentes e que não estão dispostas a suportar o jugo masculino imposto pela lei do pai: a astúcia e a dissimulação femininas surgem como forma de escapar à lei opressora que impedia a mulher, anjo ou demónio, de ser proprietária do seu destino” (2011, p. 113).

triste fim de quem tem “coração”, ou seja, de uma mulher que foi honesta consigo mesma e com os seus sentimentos: “Fernando vive feliz. A ambição satisfeita abafou-lhe todos os outros sentimentos. Luiz congratulou-se da fugida esposa, e reconciliou-se com Sophia. Desgraçada foi só ella, porque só ella tinha coração” (p. 60). Segundo Rocha Martins, Ana Plácido ao escrever essa narrativa: “Alfinetava o Porto à conta da heroína do romancinho, a Adelina, nome que continha a primeira e a última sílaba de Ana; troçava dos maridos velhos que se arrazoavam, descrevia as dores duma sentimental” (MARTINS, s.d, p. 151). Tal explicação demonstra, assim, o carácter autocrítico de sua escrita. Por fim, Paulo Motta Oliveira resume bem o eixo central do conto: “cria-se, no texto, um cenário que parece, implicitamente, mostrar que o amor puro é impossível, e que o casamento é, na maior parte das vezes, uma monstruosidade” (2017, p. 223).

Já o segundo texto, intitulado “Meditações”²¹, enumerados de I ao VII, é de cariz autobiográfico, na medida em que se configura como crônica, como nos explica a nota de rodapé de Gonçalves de Bastos²² ao dizer que se trata do relato de uma infeliz senhora que viveu as amarguras do cárcere, razão por que a sua alma lhe pediu “ensaios de inteligência que lhe promettessem para o futuro trabalhos de mais fôlego e mais segura garantia à sua substância” (2015, p. 62). Releva-se, assim, o carácter experimental dessa sua escritura inicial, bem como aludindo ser esse o ofício de Ana como meio de obter algum rendimento por seu labor, além de enfatizar que ela escreve “porque o escrever lhe é um desafio às lágrimas” (2015, p. 62).

²¹ Para um maior aprofundamento crítico de leituras das “Meditações”, de Ana Plácido, consultar os trabalhos de Flores (2015 e 2017) e Silva (2020).

²² Segundo Alberto Pimentel (1913, p. 30).

A terceira narrativa se intitula “Amor”, é dividida em quatro partes e conta a vida de Maria, uma pobre mulher de trinta anos, vítima de uma sedução e abandonada, rechaçada pela sociedade e condenada pela família, com uma filha de dezoito meses, Paula. Maria entrega sua filha à D. Cândida de Melo, senhora da alta burguesia e respeitada pela sociedade. Paula, nos seus dezoito anos, desperta a atenção e cobiça dos homens, como Manuel da Cunha, prometido desde a infância à prima, Adelaide, por quem nutria um amor fraternal, mas que também a enganara. Paula carregará a sina da mãe, como uma espécie de “herança social feminina”, da infelicidade no amor e dos desenganos com os homens, ao se envolver com Manuel da Cunha, já casado. No decorrer da trama, a personagem chega à conclusão de que o amor, na sua vivência plena, é para poucos: “O amor é uma essência sublime e delicada, que em raras almas fructifica. Encontra-se nele, à mistura, o ansiar tumultuoso da paixão, e o receio, ou pesar, de profanar o ídolo.” (p. 120).

“Recordações”, dividida em duas partes, inicia-se com a escrita do diário de Mariana, filha de um distinto cavalheiro, que a perfilha aos três anos de idade, depois de uma relação com a criada de sua casa, Eugênia. Mariana recebera uma pequena herança do seu pai, cujo montante rapidamente esvaiu-se com os gastos de sua mãe, restando-lhe uma quinta no Porto. Aos quinze anos, sua mãe a encerra no Recolhimento das órfãs do Porto, onde passa a estudar e se dedica com afinco às ciências humanas, sendo, por isso, chamada de “filósofa”. Através da dedicação de Mariana aos estudos, a narradora assim arremata a sua ideia sobre a educação das mulheres: “os livros, os estudos, sérios demais para mulher, que ela exigia com pasmo dos mestres, levavam-lhe o tempo veloz, descuidado e feliz” (p. 142).

Ficamos a saber, seguidamente, que a escrita desse diário é para confessar o quanto amou e acreditou no amor de Ângelo, primo de sua amiga Júlia, também encerrada no mesmo recolhimento, e que se afasta de Mariana progressivamente, tal como sua mãe, que poucas visitas lhe fez. Assim, essa mudança de atitude de Ângelo revela as nuances do próprio desinteresse masculino depois que conquista uma mulher: “Ângelo, não diremos que aborreceu Marianna, mas enfadou-se daquele viver monotonico, que fizera as delicias dos primeiros dias do seu amor. Enfastiado, detestou a penetração da infeliz que não se prestava ao engano” (p. 150). Tal história de amor infeliz e as mudanças de espírito do amor dos homens são de tal modo comuns na diegese que a narradora chega a inferir que: “são tão vulgares esses quadros, que o romanceá-los é já uma impertinência” (p. 153).

Já “Profecia no leito de morte” é mais uma narrativa “destas criaturas que a fatalidade marcou o berço” (2015, p. 155). Assim, encontramos, mais uma vez, a ideia de herança maldita feminina. Neste caso, a trajetória de D. Margarida Emília Freire de Andrade, que “herdou, com o nome ilustre, brios e elevação de carácter rara” (p. 155), além de ter passado a infância no recolhimento de Nossa Senhora da Esperança, depois que ficou órfã de pai ainda criança. Viveu, após adulta, longe dos familiares e da mãe. No seu leito de morte, refere à narradora personagem a “herança” funesta que passa através de gerações na família: “queria deixar-te como recordação duradoira as ruínas onde estão gravadas as armas dos meus antepassados” (p. 160).

Em “Martírios obscuros”, a narradora refere uma mulher feliz, rodeada pela família, mas que se achou, em poucos meses, nas trevas da orfandade e do desalento, quando é encerrada num convento, momento a partir do qual perde o contato com o seu filho. Nesse espaço, conhece Angélica, que lhe narra a sua estória de vida: o bom convívio com os seus pais e depois a paixão por Carlos, filho de um rico proprietário comprometido a se casar com uma prima, senhora de grandes fazendas. Por conseguinte, é aludida a sua desgraça devido a essa grande paixão e ao aconselhamento que a fez rumar para uma vida religiosa. O convento ou casa de recolhimento, enquanto espaço feminino por excelência, é também um lugar de penitência, e não apenas de religiosidade. Alberto Pimentel observa um fato importante sobre a personagem encerrada nesse convento e a quem Angélica relata a sua tragédia amorosa: “É esta a única mulher que, em todo o livro de Ana Plácido, não sofreu ao eleito do seu coração os vexames do tédio ou do abandono, mas nem por isso deixou de ser menos infeliz que as outras” (1913, p. 94), tendo em vista sobretudo que, no caso placidiano aqui analisado, a infelicidade prende-se mais aos mecanismos psíquicos de percepção afetiva que de circunstância ou mera facticidade.

Por seu turno, “Impressões indeléveis” vai focar na relação amorosa e extraconjugal de Manuel por Luísa e Joana, demonstrando a rivalidade feminina, a falsa moralidade social, o adultério masculino brandamente mais aceitável pela sociedade, tendo a amante, Luísa, um fim trágico e o marido, por seu turno, perdoado pela esposa oficial, Joana. Essa narrativa cumpre, assim, de maneira mais enfática, a realidade aceitável da sociedade oitocentista, que primava em primeiro lugar o casamento, mesmo que infeliz, mas fundado nas relações financeiras e nos comprometimentos familiares – o que ainda revela

certos resíduos culturais de uma lógica matrimonial muito preponderante na Idade Média. Contudo, mesmo assim, não se deixa de fazer uma crítica aos homens que, no final, quase sempre saem perdoados socialmente do seu adultério e de seus atos falhos contra as mulheres. Tais temáticas, da infelicidade feminina como consequência amorosa, também podem ser encontradas na obra de Camilo Castelo Branco, dentro de outra dinâmica e linguagem, através de temas como os amores infortunos e os aprisionamentos em conventos “com suas paixões infelizes, suas meninas envelhecidas penando peccados d'amôr na soledade dos mosteiros, seus paes tyrannos e seus brasileiros grotescos de joanetes” (OSÓRIO, 1908, p. 313).

“Às portas da eternidade”²³ é centrado no martírio e queixume de uma mulher moribunda que escreve duas cartas de despedida, como exercício memorialístico que resgata origens do seu primeiro amor, António Augusto, que morrera débil e muito jovem, e de como o sentimento amoroso desgraçou a sua vida. A sua segunda carta de despedida é endereçada ao seu grande amor, Christiano, uma paixão infeliz que não se concretizou, em cujas linhas afirma a superioridade do amor das mulheres: “só a mulher conserva puro de mancha o amor que a santificou” (p. 201).

O último texto da obra, intitulado “A Júlio César Machado”, é uma narrativa de agradecimento, que vem acompanhada de uma nota de rodapé assinada por A. L.²⁴, que exalta os escritos de Ana Plácido:

²³ Para uma análise pormenorizada deste conto, conferir os trabalhos de Silva (2020) e Ganhão (2020).

²⁴ O texto da nota de rodapé que acompanha uma dedicatória “À Julio César Machado” assinado apenas A.L. é do Sr. Augusto Luciano Simões de Carvalho, segundo Alberto Pimentel (1913, p. 118).

“são folhas avulsas, que caem do livro íntimo duma senhora. Leiam e respeitem o pesar que as dicta.” (p. 205). Por seu turno, Ana Plácido refere a sua admiração por Machado, que a visitara quando esteve presa, e afirma: “quem o ouviu uma vez, estima-o” (p. 205). Ele é um amigo que inspira Ana Plácido, que, por sua vez, estimula a avidez de espírito do amigo, para que ele não caia em tristezas, aconselhando-o sobre as paixões e o enamoramento: “aceite o conselho de sua admiradora. Fuja dos prazeres do coração, desses haustos ardentes, que lhe volverão depois em soro puríssimo das suas ilusões choradas” (p. 210). Nessa narrativa, deparamo-nos de maneira mais enfática com uma defesa das mulheres através de um relato de estupro, um tema tabu e sensível para a altura, mas Ana Plácido, mesmo sem aprofundar a questão, relata tal abuso no sentido de demonstrar ao amigo como as mulheres sofrem todo dia de subjugação masculina em uma sociedade que não as protege:

Depois, abutres esfomeados agarravam-se cobiçosos na presa, e roubaram-lhe este inofensivo viver. A pobre mulher, toldada e escurecida a estrela do seu destino, conheceu os dias negros e a dependência triste (...) Foram quatro contra a desgraçada, que se debatia entre quatro pulsos de homem, e duas vozes feras e implacáveis de mulher” (2015, p. 209)

Por isso, por abordar temas que refletem à condição feminina, devido à multiplicidade dos olhares femininos e a reflexão sobre as relações de gênero, Cláudia Pazos Alonso interpreta esse conjunto de narrativas placidianas a partir do talento inegável da autora:

Evidenciado na sua encenação de um leque de realizações possíveis aos desenganos de amor: por um lado, perdão ou resignação sublimes, ambos geralmente tidos como comportamentos tipicamente femininos; mas por outro, a raiva exteriorizada (que leva ao assassinio) ou o desespero interiorizado (que conduz ao suicídio ativo, através do punhal, símbolo fálico, note-se), podendo ambas as reações consideradas de estirpe masculina. É possível que a escrita ajudasse Plácido a passar por um processo de luto ao ver os seus sonhos de amor caírem por terra: é natural que alternasse entre dois pólos opostos (a cólera e a depressão), antes de chegar a uma aceitação que, enquanto escritora, lhe permitiria constituir uma trajetória de agenciamento feminino. (2014, p. 49-50)

Em *Luç coada por ferros* encontramos múltiplas vozes de personagens e narradoras que, uníssonas, demonstram como o sistema social era de tal maneira condicionado que fugir aos ditames que esse mesmo sistema impõe à maioria das mulheres mostrava-se quase impossível e, por isso, pagava-se um preço muito alto a quem não se adequasse a essa estrutura. Isto revela o talento da autora, como aponta Alonso, ao utilizar-se da literatura para abordar uma questão social, de cariz feminista, e autobiográfica. São narrativas que têm em comum a intenção de dar voz às personagens femininas, como um ato de denúncia pelos seus malogros na vida, revelando alguns dramas inerentes à sociedade burguesa do século XIX. Assim, encontramos personagens que, além de ficcionais, representam um recorte quase fiel da realidade feminina, de como a força patriarcal tem o controle sobre as mulheres. Há, nessas narrativas, como bem atenta Fernanda Damas Cabral, um padrão: “*Em Luç Coada por Ferros* temos a repetição de

heroínas dramaticamente marcadas pela fatalidade do destino, marginalizadas pela sociedade. Heroínas sempre órfãs, sempre infelizes, e a quem a felicidade, ainda que fugaz, não se pereniza.” (1991, p. 22).

Em suma, com essa narrativa final de agradecimento ao amigo Júlio César Machado, que dialoga com a introdução de Machado ao livro, o ciclo da obra começa e termina exaltando essa amizade que muito estimulou Plácido nas suas leituras e incentivou-a na escrita de seus textos. Todas as narrativas têm como personagens principais mulheres que, de alguma maneira, sofreram pela natural necessidade de assumir o seu próprio destino, geralmente atrelado a um homem, a uma grande paixão, que as levaram à derrocada numa sociedade burguesa (tão real na ficção placidiana quanto na sua vida), que não perdoa os deslizos femininos que possam vir abalar a estrutura familiar dessas relações de poder.

REFERÊNCIAS:

ALONSO, Cláudia Pazos. A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo. In: SOUSA, Sérgio Guimarães de. *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão. Casa Camilo/Centro de Estudos Camilianos, 2014, p.39-64.

CAMPOS, Maria Amélia. *Ana, a Lúcida*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 2008.

FLORES, Conceição. Ana Plácido: uma mulher à frente do seu tempo. In: *Revista Ártemis*. Volume XIX. Jan-Jul, 2015, p. 26-32. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/26194/14088>>. Acesso 3 de janeiro de 2020.

FLORES, Conceição. Meditações autobiográficas de Ana Plácido. In: *Revista Soletras*. N.º 34. Rio de Janeiro: Faculdade de Formação de Professores da UERJ, p. 165-176, 2017. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30758/22308>>.

Acesso 4 de janeiro de 2020.

GANHÃO, Mónica. Ana Plácido e o terror da consciência feminina “Às portas da eternidade”. In: *Revista de Estudos da Cultura*. São Cristóvão (SE): UFS. V. 6, n.º 16, Jan. Abr., 2020, p. 141-150. Disponível em <file:///C:/Users/FABIO MARIO/Documents/14169-Texto%20do%20artigo-40675-1-10-20200804%20(2).pdf>. Acesso em 7 de setembro de 2020.

MARTINS, Rocha. *A Paixão de Camilo (Ana Plácido)*. Lisboa, Edição do Autor/Oficinas gráficas do ABC, s/d.

OLIVEIRA, Paulo Motta. De construções e apagamentos. Camilo e Ana. In: SOUSA, Sérgio Guimarães de (org.). *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*. Vila Nova de Famalicão: Casa Camilo-Centro de Estudos, 2014, p.229-249.

OLIVEIRA, Paulo Motta de. As mulheres de Camilo: vozes ocultas na trama romanesca. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Dantini (org.). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.136-168.

OSÓRIO, Paulo. *Camilo: a sua vida, o seu génio, a sua obra*. Porto: Magalhães & Moniz, 1908.

OWEN, Hilary; ALONSO, Cláudia Pazos. Women Writers up to 1974. In: PARKINSON, Stephen; ALONSO, Cláudia Pazos; EARLE, T. F. Earle (ed.). *A companion to portuguese literature*. Woodbridge: Tamesis, 2009, p.168-181.

PEDRO, Carlota Maria Conceição Aires. *Educação feminina no século XIX em Portugal: em busca de uma consciência*. Dissertação de mestrado em educação. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006.

PLÁCIDO, Ana. *Luz coada por ferros/ Herança de Lágrimas*. Prefácio de Anílcal Castro Pinto. Edição facsimilada. Vila Nova de Famalicão: Lello & Irmãos Editores/ Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1995.

PIMENTEL, Alberto. *Os Amores de Camilo*. Lisboa: Libano & Cunha Editores, 1899.

PIMENTEL, Alberto. *Memórias do tempo de Camilo*. Porto: Campanha Portuguesa Editora, 1913.

SILVA, Fabio Mario. Entre a Luz e a escuridão. Uma leitura das “Meditações”, de Ana Plácido. In: *Revista Todas as Musas*. Ano 12. Número 1, São Paulo: Todas as Musas, jul.dez. 2020, p.137-144.

Disponível em <https://www.todasasmusas.com.br/23Fabio_Mario.pdf>. Acesso em 7 de setembro de 2020.

SILVA, Fabio Mario. O suicídio enquanto *topos* romântico na narrativa “Às portas da eternidade”, de Ana Plácido. In: *Revista Entheoria*. Vol. 7, n.º 1, UFRPE: Serra Talhada, 2020. Disponível em <<http://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/3683>>. Acesso em 7 de setembro de 2020.

SANTOS, Maria Eduarda Borges dos. *Da identidade feminina na ficção portuguesa de Oitocentos: voz(es) de mulher, perspectiva (s) de autor*. Tese de doutoramento. Salamanca: Universidade de Salamanca, 2011.

LÍDIA JORGE E A DIMENSÃO SIMBÓLICA EM "A INSTRUMENTALINA": ESPAÇO, MEMÓRIA, OPRESSÃO

Márcia Manir Miguel Feitosa

*Sonbei com a bicicleta bem colorida, os da minha rua brincavam com ela, o Camarada Mudo ria muito, a Avó Dezanove dizia para termos cuidado para não sermos atropelados por nenhum carro e para não atropelarmos mais nenhum bicho, a bicicleta do meu sonho era bem grande e zunia muito, amarela nas rodas, o quadro e o volante eram vermelhos e os para-lamas assim pretos, só que à frente, um pouco abaixo da zona do volante, ninguém ainda tinha visto: a bicicleta tinha uns bigodes iguais ao do tio Rui.
(A bicicleta que tinha bigodes, Ondjaki, 2013)*

Introdução

Considerado um dos contos mais representativos da vasta obra de Lídia Jorge, “A instrumentalina” se destaca por sua sensível poeticidade, aliada a uma sutil dimensão simbólica que beira a alegoria. Tendo sido publicado pela primeira vez em 1992, pela Editora Dom Quixote, ganhou outros companheiros na edição de 1997, encabeçada por “Marido”, conto impactante que prima pelo fluxo de consciência.

“A instrumentalina” consiste numa narrativa em 1ª pessoa de uma narradora que reencontra o tio, após trinta anos, no Canadá, e sobre o qual nutriu sentimentos de intensa afetividade na infância. De forma cíclica, o conto de Lúcia Jorge tem início, portanto, com a rememoração da narradora sobre tal encontro, apenas suscitado no início e no fim do texto. O que interessa mesmo para o fenômeno da memória é o grande *flashback* desenvolvido pela sobrinha, que remonta à infância no sul do Algarve quando teve contato com a “Instrumentalina”, a famosa bicicleta do tio Fernando. Narrado, portanto, *in ultima res*, a personagem situa o momento da narração após ter sido transcorrida toda a história contada.

Romancista nata e amplamente prestigiada, a Lúcia Jorge contista publicou, a rigor, somente três livros: *Marido e outros contos*, de 1997; *O belo adormecido*, de 2004 e *Praça de Londres*, de 2008, o que não tira o mérito de suas narrativas curtas. Pelo contrário. Segundo Marlise Vaz Bridi (2004, p. 8-9), responsável por organizar e prefaciara *Antologia de contos de Lúcia Jorge*, publicado em 2014, “examinar os contos é, no mesmo compasso, ter em mira os romances da escritora, pois as estratégias narrativas de Lúcia Jorge, ainda que respeitadas as diferenças que os gêneros impõem, têm sua marca e, no mínimo, são de interesse para a compreensão mais abrangente das duas faces de obra tão significativa”. Dentre as marcas mais significativas de sua produção, figuram, como ressalta Maria Graciete Besse (2015), as identidades em disputa, a força dos segredos e o propósito da liberdade.

É o que pretendemos demonstrar ao longo dessa análise, que se fundamentará na fenomenologia da memória de Paul Ricœur, nos estudos sobre espaço e lugar de Yi-Fu Tuan e na perspectiva da repressão simbólica de Pierre Bourdieu, tendo em vista que “A instrumentalina” fala de uma época, de um período histórico bem definido: o Salazarismo.

Um conto dicotômico: liberdade x opressão; modernidade x passadismo; espaciosidade x apinhamento

Nesse conto, é possível perceber que Lídia Jorge dá voz ao feminino na figura da narradora – personagem anônima –, referenciada pela sua condição de parentesco com a família, ora sendo a neta do avô, ora a sobrinha do tio Fernando, o único personagem nominalizado. Em comentário publicado na contracapa do livro *O visual e o social no romance de Lídia Jorge*, de Branca Bakaj, a escritora revela que:

Minha escrita é feminina, assumidamente feminina, mas não feminista. Não chamo a atenção para problemas de um estatuto especificamente feminino. Mas quando escrevo, é claro, a dedada do feminino está lá. Minha perspectiva é da pessoa e nela a mulher, sem dúvida, está presente.

Segundo Maria de Lurdes Trilho, na tese *O feminino na obra narrativa de Lídia Jorge*, “a autora afirma que sua escrita é de resistência, escreve para incomodar, inquietar, em vez de tranquilizar o leitor, abrindo caminhos novos...” (2016, p. 84). Em “A instrumentalina”, evidenciamos uma grande inquietude que incomoda não só a narradora, mas os personagens como um todo. Tamanha inquietude se verifica, de fato, quando do fluxo das recordações da narradora, em que o passado é revivificado em forma de pequenos flashes, sobretudo aqueles que registram a presença do tio e da sua bicicleta voadora. “É à memória”, salienta Paul Ricoeur (2007, p. 108),

que está vinculado o sentido de orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para a frente, por assim

dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo.

De fato. No presente vivo da narrativa, a narradora anseia pelas imagens fotográficas do que foi o passado, vivido numa infância em que a palavra de ordem era o futuro. O grande objeto de desejo da narradora, e de seus primos na infância, consiste numa bicicleta cujo dono é o famoso tio Fernando, o único filho do avô que não emigrou e que não deixou entregue ao abandono a propriedade em que ficaram à mercê do tempo suas quatro cunhadas, o pai e os sobrinhos, dentre eles a narradora.

O cenário da infância da narradora gira em torno da casa enorme do avô que abrigou “quatro férteis mulheres sozinhas, entre as quais a minha mãe, [que] trabalhavam desde o romper do Sol com a força das formigas”. (JORGE, 1997, p. 80). Uma casa mergulhada no meio rural, longe, portanto, da metrópole e, por consequência, da industrialização. Uma casa a viver o momento histórico da ditadura salazarista, cuja política econômica “privilegiava uma postura antiliberal, de natureza isolacionista e ruralista. A industrialização era rejeitada, pois era vista como causadora de problemas laborais e de classe”. (MARTINS, 2006, p. 6). É o que observamos no comportamento especificamente de um dos personagens mais temidos – o pai de Fernando, avô da narradora.

Sentado numa cadeira de inválido, ele exercia o seu “magistério de homem diretor”, que nutria um ódio intenso a tudo que representasse a liberdade, a imagem do futuro. Um Salazar, simbolicamente falando; um tirano que via na bicicleta voadora do filho o perigo das mudanças, o descortinar da mobilidade. Pela palavra, ele tentava exercer o poder

simbólico de que nos fala Bourdieu (1989) quando profere o insulto de chamar a bicicleta marca Deka de “Instrumentalina”. Assim, de “figa”, “trambolho” e “oito do Inferno”, o “maldito instrumento” ganha, curiosamente, uma denominação que atrai as crianças da fazenda, a ponto de a ela se referirem não mais como a bicicleta do tio Fernando, mas como “Instrumentalina”. Assim, “o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia [...]” (BOURDIEU, 1989, p. 14-15).

Ao ter denominado a bicicleta de “Instrumentalina”, o avô intentou manter a ordem e impor o seu poder de autoridade sobre o filho, desprestigiando o seu objeto de conquista do mundo. O uso depreciativo da denominação se generaliza pelo conto, chegando a ser adotado, ironicamente, como um “nome de família” pelas crianças, grafado sempre com letra maiúscula.

Logo, de forma subversiva, tornou-se um ente querido, cultuado ludicamente e através do qual as crianças alimentavam seu espírito de liberdade. A espacialidade – de que nos fala Yi-Fu Tuan em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013) - revela-se o desejo mais ansiado pelas personagens crianças que coroam o tio e o que ele representa em matéria de esperança.

Nas palavras de Tuan, “liberdade implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. Estar livre tem diversos níveis de significado. O fundamental é a capacidade para transcender a condição presente, e a forma mais simples em que essa transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se”. (TUAN, 2013, p. 70). O

poder básico de locomover-se é a mola propulsora que impulsiona as crianças para a vida, ao contrário do que se verifica com as mulheres, abandonadas por seus maridos e estáticas em suas decisões. O que as movia era a expressão manifesta nas missivas, nas cartas que escreviam sem uma resposta em contrapartida:

Vendo-as à distância, e sabendo o que se passava então na Terra, percebo como elas eram seres parados, objectos encantados pelo tempo. A parte feminina daquela casa estava intacta, com seus chilreios, seus amuos circulares, suas guerras de cozinha, seus filhos, suas roupas interiores escondidas no fundo das gavetas que não trocavam nunca. À noite choravam junto das janelas. (JORGE, 1997, p. 81)

Eram “objetos” também, comparativamente à Instrumentalina ou à máquina fotográfica, mas “encantados pelo tempo”, mortos para a mudança, para o vislumbrar da modernidade antevista como o futuro. Outro indício de que as mulheres se encontravam na linha monocórdica do tempo é a referência da narradora a suas “canetas primitivas” com as quais escreviam as cartas para os maridos que se autoexilaram. Tudo nelas simbolizava o caráter passadista de Portugal, mergulhado no atraso e no abandono.

Entretanto, o conflito mais pungente no conto se dá na relação entre o pai e o filho mais novo, avô e tio da narradora, isto porque o avô deposita no único filho que não emigrou a esperança por continuar a cuidar da enorme casa, o que não constitui o desejo de Fernando, amante da fotografia e corredor de bicicletas. Em um dos primeiros diálogos suscitados pela memória da narradora, observa-se a estreita associação com Jesus e o Criador no momento da crucificação:

“Eu, Pai, mas porquê eu?”

‘Porque Deus quis que fosses tu o amparo do Pai, da sua saúde e dos seus haveres, bem como destas crianças e destas mulheres que os outros aqui deixaram...’” (JORGE, 1997, p. 83).

Simbolicamente, portanto, o pai se coloca no lugar do Pai Criador que, para salvar a humanidade, sacrifica o próprio filho. Mas Fernando não era o Ungido: apesar de ter aceitado viver na casa da campina – para alegria das crianças –, não era o filho desejado para assumir as funções de dono do lar. Sua índole dinâmica e inconstante se contrapunha à invalidez física e mental do pai, avesso a tudo que representasse movimento e novidade. O mais interessante é que esse espírito de modernidade constitui o grande chamariz que parece hipnotizar os moradores mirins daquela casa. Assim, não só a bicicleta, mas a máquina fotográfica e a máquina de escrever simbolizam a liberdade espelhada no futuro – tempo distante do presente vivido no desamparo.

Marisa Martins Gama Khalil, em “Lídia Jorge: por uma poética dos objetos em 'Instrumentalina'”, destaca o papel crucial dos objetos no conto da escritora portuguesa, exercendo, por vezes, o protagonismo:

A bicicleta permite o quase-voou de Fernando pelos campos, desencadeia o seu sonhar acordado; a máquina fotográfica permite o registro de algumas cenas que, paradoxalmente, se eternizam numa fotografia, a qual armazena a leveza de viver em liberdade; a máquina de escrever permite a Fernando seu exercício de escrita pelas noites adentro, registrando seus sonhos diversos (KHALIL, 2018, p. 95).

Tamanho é o protagonismo que muitos destes objetos são reconhecidos metonimicamente, a exemplo de Kodak para a máquina

a fotográfica e de Citroën para o carro que conduziu até a fazenda a mulher que, supostamente, Fernando desposaria. A evidente oposição entre imobilidade, representada pelas mulheres e pelo avô, e a mobilidade, representada pela Instrumentalina e por todos os objetos frutos da industrialização, invadem a narrativa, de modo a suscitar constantes dicotomias.

Uma delas é o apinhamento, que se contrapõe ao fenômeno da espaciosidade. Segundo Tuan, “são basicamente as pessoas que nos apinham; elas, mais do que as coisas, podem restringir nossa liberdade e nos privar de espaço”. (TUAN, 2013, p. 78). É o que podemos verificar no comportamento das mulheres, cada vez mais gordas e lerdas e, sobretudo, no avô, imóvel em sua cadeira de inválido: “A sua imobilidade possuía alguma coisa de fatal que enchia a casa, conferindo-lhe uma sombra de prisão” (JORGE, 1997, p. 85).

Em plena ditadura salazarista, a liberdade proporcionada pela bicicleta constitui um perigo para a manutenção do poder de opressão. Daí a necessidade de extirpá-la, de impor sobre o “transgressor” a punição. Curiosamente, no Dicionário de símbolos (1995), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, esse meio de transporte assinala o seu caráter individual que impele o condutor para a frente, garantindo-lhe o equilíbrio, não estando subordinado a ninguém. Assim, “como o veículo simboliza a evolução em marcha, o sonhador monta no seu inconsciente e vai adiante por seus próprios meios, [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 135). Tal qual pretende o espírito liberto de Fernando, afeito aos pedais da Instrumentalina, ao seu selim que nada se assemelha às cadeiras de coxim onde jaziam as mulheres gordas, escritoras de cartas.

E, assim, o avô/ditador consegue extirpar o “mal” ao subornar, primeiramente, a neta com uma moeda de ouro (suborno malogrado) e depois as noras com meia libra de ouro para cada uma. Exerce, novamente, portanto, o poder simbólico, “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (BOURDIEU, 1989, p. 7-8). A Instrumentalina é encontrada dentro de um poço em estágio de naufrago: “Partida, convertida num monte de sucata, a triste parecia um ser humano de pescoço torcido sobre as ervas”. (JORGE, 1997, p. 99-100). Do clímax vem o desenlace: a tentativa do tio (“Nem sequer fez ainda vinte anos!” – diria uma das tias da narradora) de escapar daquele martírio. Entra em cena outro instrumento: a máquina de escrever, a escrita, a palavra. Um dos objetos que já faziam parte da sua arca de tesouro, mas que, com o desaparecimento da Instrumentalina, ganha novo fôlego, voltado agora para o exterior: cartas que ele depositava na caixa do correio com o intuito, segundo a voz da narradora, de fugir da prisão que o impedia de correr mundo afora.

E a fuga acontece. Um “carro cor de grão” – percebido pela narradora – vem buscá-lo para também se juntar aos irmãos na condição de emigrado. Com a sobrinha nos braços, Fernando promete, ao pé do comboio, voltar um dia, tão cedo quanto pudesse, o que não se verifica. De forma ressentida, a sobrinha o acusa de mentiroso, visto que nunca mais voltou, tendo se “dispersado pela Terra como um espírito” (JORGE, 1997, p. 103). Nem fotos, nem cartas. Os instrumentos que poderiam aproximar tio e sobrinha ficaram no passado, esquecidos no frescor da juventude.

A sobrinha, qual uma verdadeira testemunha, presenciou, diante do comboio que o levaria para longe dela e da campina, a promessa de retorno: “Volto logo, miúda. Vou e volto. Logo, logo” (JORGE, 1997, p. 102) e, em seguida, expressa, no presente da narrativa, o quão mentirosa essa promessa se configurou. Paul Ricoeur atesta, no que diz respeito ao tópico “O testemunho”, em *A memória, a história, o esquecimento*, que

a especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência. E é a testemunha que de início se declara testemunha. Ela nomeia a si mesma (RICOEUR, 2007, p. 172).

Ao declarar para o leitor o não cumprimento da promessa, a narradora confirma o seu papel de testemunha não só da fuga do tio, mas, e sobretudo, da tentativa de manutenção da esperança por dias melhores quando do retorno prometido. Afinal, nem tudo estava perdido: o dono da Instrumentalina voltaria para libertá-la e a seus primos da prisão salazarista. Em vão. Toma lugar, a partir desse desenlace, o véu do ressentimento.

Considerações finais

Os parágrafos finais desse conto emblemático de Lídia Jorge perfazem o retorno ao tempo presente da narrativa, ao momento mesmo do ressentimento quando a narradora traz à baila, no início do relato, “escondida no saco de reservas proibidas”, a Instrumentalina de seu tio Fernando, bem como os acontecimentos especialíssimos da infância transcorridos na casa da campina.

O “até logo” enunciado linhas antes, no contexto da memória vivida, transforma-se em “adeus” no tempo presente, a guardar laivos do desgosto sofrido. Significativa é a comparação tecida em torno do comboio responsável por extrair o tio do convívio com a família: um canhão de Austerlitz, a suscitar a famosa batalha, travada em 1805, entre o Império francês e a Terceira Coligação, considerada a obra-prima de estratégia tática de Napoleão Bonaparte. Em outras palavras, a estratégia de fuga foi excepcional, tanto que promoveu a difícil e insuperável separação entre ambos.

Passados trinta anos, num cenário em que vigora a frieza do gelo, advém a reaproximação por meio de duas linhas escritas num cartão com o timbre de uma firma de motores – mais um indício da ligação forte do tio com as máquinas, com o futuro. O encontro no Royal York Hotel, numa “cidade estendida e empinada à beira do Lago Ontário”, para a narradora, adquire ares de uma “revolução”, dado o silêncio de tantos anos, a ressuscitar os tempos idos da “terra da poeira”.

Mais uma vez, dicotomicamente, a narrativa prima pelas oposições, de modo a contrapor os campos de calor da campina ao sul do Algarve, em que vibrava o perfil da Instrumentalina, ao gelo ofuscante e contido da alegria na sala do Royal York Hotel, onde os olhares entre tio e sobrinha deveriam se cruzar.

A expectativa pelo encontro contagia o leitor que aguarda ansioso a cena que ora se descortina. Em meio à frieza do lugar onde reina o inverno da estação, a narradora tira o véu da angústia e o tio lá está: um cavalheiro de meia-idade que, em passos lentos, dela se aproxima. Pelo olhar sempre jovem e livre da sobrinha, Fernando acaba por dizer: “Cresceste, miúda, cresceste. Mas a tua cara é ainda a mesma...” (JORGE, 1997, p. 104).

O olhar mediterrânico e o espírito que o impulsionou para as corridas com a Instrumentalina permaneceram. A liberdade e o crescimento pelo sonho conseguiram, enfim, sufocar a opressão e a inércia, a falta de perspectiva de futuro. A espaciosidade foi, de fato, conquistada em sua máxima expressão.

REFERÊNCIAS

- BAKAJ, Branca. *O visual e o social no romance de Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus, 2000.
- BESSE, Maria Graciete. Lídia Jorge e a paixão do arquivo: a metamorfose das “migalhas do real”. *Colóquio/Letras*, n. 189, Maio/Agosto 2015, p. 130-137.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

- BRIDI, Marlise Vaz. Lídia Jorge contista: a face menos visível de uma escritora maior. In: JORGE, Lídia. *Antologia de contos*. São Paulo: Leya, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- JORGE, Lídia. *Marido e outros contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- KHALIL, Marisa Martins Gama. Lídia Jorge: por uma poética dos objetos em “Instrumentalina”. In: BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Ozires; MORAES, Jorge Luiz Marques (orgs.). *O espaço literário na obra de Lídia Jorge*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.
- MARTINS, Maria Antonia Dias. *A mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o Salazarismo*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: USP, 2006.
- ONDJAKI. *A bicicleta que tinha bigodes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- TRILHO, Maria de Lurdes Mota Pires de Aguiar. *O feminino na obra narrativa de Lídia Jorge*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2013.

DESCOLONIZAÇÃO E MEMÓRIA: IMPACTOS SOBRE A MENINA-MULHER EM CADERNO DE MEMÓRIA COLONIAL, DE ISABELA FIGUEIREDO

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Introdução

A memória tem caráter ambíguo, ao tempo em que possibilita a (re)vivência de acontecimentos é também marcada por questionamentos, na tentativa de compreensão do passado que pode ser individual, coletivo ou histórico. Isso é possível porque o processo memorialístico dá-se de forma relacional, cujas vivências no tempo presente acabam interferindo no acontecimento lembrado, resultando no prolongamento da experiência a partir do revezamento entre passado/presente, lembrança/esquecimento.

A literatura, por sua vez, caracteriza-se pelo lugar de produção de relatos possíveis de emergir uma memória de contornos singulares. Obras literárias em que o processo de rememoração torna-se evidente, em geral problematizando o passado a partir da tensão que envolve o modo de representá-lo, o que se considera uma evidência de relevo nos estudos contemporâneos. Assim, em textos literários que problematizam o passado, há um delineamento da memória reconhecível em sinais dos mais relevantes, uma configuração do passado que é sentida muito mais que definida.

Neste trabalho, então, proponho analisar os impactos do processo de descolonização sobre a personagem feminina de *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo, a partir do modo como ela rememora os acontecimentos. A obra, de caráter autobiográfico, tem uma narradora-protagonista que ressignifica as suas vivências em Moçambique, sua terra natal, na convivência com os pais e com a comunidade de colonos portugueses que ali residiam e, depois, em Lisboa. Suas impressões de menina-mulher põem em evidência a problemática político-social decorrente do processo de descolonização. A protagonista recupera as lembranças por meio de imagens que perpassam a infância e início da adolescência em Moçambique, revessando-se com cenas posteriores da sua vida em Lisboa, terra dos ancestrais, para onde fora obrigada a mudar-se por circunstâncias da guerra colonial.

Isabela Figueiredo nasceu em Lourenço Marques, capital de Moçambique, hoje Maputo. Aos 13 anos de idade, pelas circunstâncias da guerra, Isabela tivera que, abruptamente, deixar o país em 1975 e mudar-se para Portugal, onde vive atualmente, deixando para trás os pais que não conseguiram sair e também todas as suas referências da terra natal. A obra *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, foi publicada em 2009 em Portugal, estando atualmente na quinta edição. Para este trabalho adotei a edição brasileira publicada em 2018, que apresenta uma breve apresentação da autora, dois prefácios, sendo um de Paulina Chiziane e outro de José Gil, ambos escritores moçambicanos, além de um posfácio exclusivo também da autora. No prefácio de Chiziane, chama a atenção o modo como ela se reporta à autora:

A tua escrita é tão poderosa e tão real, Isabela! [...] estávamos eu e tu, cada uma no seu lado da barricada, quando o colonialismo aconteceu. Tu, branca, filha de um colono racista e eu, negra, filha de um colonizado, também racista (CHIZIANE. In: *Caderno de memórias coloniais*, 2018, p. 13).

A alteridade reconhecida por Chiziane advém de uma realidade cultural impregnada ao longo do processo histórico, qual seja, o racismo que acabou sendo mais danoso sobre as mulheres. Na narrativa, as memórias da protagonista passam pelas retinas de quem viveu até o início da adolescência em Moçambique no final do império português; uma garota que tenta levar uma vida normal, mas que percebe, e não entende, por que a sua criação fora diferente das crianças negras.

Na sistematização das ideias aqui apresentadas, iniciarei com uma contextualização sobre a guerra colonial portuguesa, delimitando-a no momento histórico, seguida de reflexão sobre os impactos dela no processo de descolonização. Posteriormente, dialogarei com a obra, objeto deste escrito, com foco na rememoração da figura feminina, a partir do seu deslocamento decorrente da descolonização, que deixa entrever desejos, rejeições e conflitos interiores. Por fim, registrarei breves reflexões (in)conclusas acerca das minhas impressões de leitura.

Sobre os impactos da colonização portuguesa

O processo de independência das colônias portuguesas - Angola, Guiné-Bissau e Moçambique - deixou marcas profundas decorrentes de conflitos armados e posterior desestabilização de colonos portugueses em terras africanas. A Revolução dos Cravos, ocorrida em 25 de abril de 1974, é o marco da destituição do governo ditatorial de Oliveira Salazar pelo regime democrático e consequente abertura para a independência das colônias.

Em Moçambique, a guerra iniciara em 25 de setembro de 1964 e tivera fim com o acordo realizado entre a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e o Estado Português em 7 de setembro de 1974, que resultou na independência do país. Tal acontecimento, embora pacífico, não se refletira em Moçambique, posto que iniciara uma guerra civil que perdurou por 17 anos.

No artigo intitulado *O período pós-colonial e a negociação da 'memória que fica' em duas autoras portuguesas: Dulce Maria Cardoso e Lúcia Jorge*, a pesquisadora Miriam Denise Kelm assim se posiciona sobre o processo de descolonização:

Este talvez seja um dos aspectos mais contraditórios e perversos do processo imperial: tanto os deslocamentos espaciais, migratórios, como as opções políticas adotadas em meio aos conflitos (a exemplo dos africanos que lutaram ao lado dos portugueses, durante a luta pelas independências das colônias) produziram sujeitos *intervalares* que passaram a ocupar entre-lugares espaciais e sociais, situados, além disso, no entre-meio temporal, onde o passado de nada mais servia (ou ficava a doer) e o futuro escancarava-se como uma exigência quase impossível de ser imaginada, menos ainda construída (após o retorno a Portugal) (KELM, p. 97. *Itálico e parênteses da autora*)

Entre 1974 a 1975, gerou-se uma onda de perseguições aos portugueses residentes em Moçambique que tiveram que retornar às pressas, deixando para trás tudo que conquistaram em terras africanas, situação que remete a uma cadeia de vingança possivelmente decorrente dos anos de opressão vividos pela população moçambicana. Os que não conseguiam sair com suas famílias enviavam seus filhos de volta para

Portugal, salvando-os dos conflitos. Entra em cena o repúdio dos portugueses aos retornados, pois a mudança dos portugueses para a África representou o rompimento dos laços familiares e sociais. Acerca disso, Margarida Calafate Ribeiro reavalia a postura do imperialismo português e as consequências da guerra colonial.

Hoje [...] é possível reflectir sobre os modos, os processos e o tempo que demorou à sociedade portuguesa negociar o que se deveria esquecer e o que se deveria recordar – da ditadura, de África, da Guerra Colonial – para, sobre este pacto de esquecimento e recordação, inventar uma possível democracia no tempo prescrito de eleições e outros urgente processos que compõem o corpo social e político dos sistemas democráticos ocidentais. Memória e não memória, silêncio, trauma, recalçamento, mas também exaltação, imaginação, invenção e novidade são assim alguns dos pressupostos sobre os quais se erguem a nossa jovem democracia, nascida sobre uma revolução imaginada como pacífica, esquecendo assim, de um só golpe, todo o sangue de África que ela continha (RIBEIRO, 2012, p. 89)

A guerra colonial, com todas as suas implicações, tem sido revisitada de forma recorrente por diversos escritores e escritoras portuguesas e também por filhos e filhas de portugueses, nascidos nas ex-colônias, na tentativa de entender os reflexos desse contexto conturbado da história de Portugal, bem como de revelar as marcas deixadas na história pessoal e coletiva, como é o caso da obra *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo.

O olhar retrospecto da personagem feminina em *Caderno de memórias coloniais*

Caderno de memórias coloniais não se organiza em formato de diário, mas sim de caderno de anotações; no entanto, assim como o diário, o caderno de memórias de Isabela Figueiredo comporta o passado que poderá sempre ser recordado e que permitirá que, nele, a pessoa que se pronuncia se recolha. A capa apresenta uma margem, própria dos cadernos, complementada pela fotografia sombreada em preto e branco, tingida de vermelho, da autora quando criança, talvez numa tentativa de revelar, logo de início, o quão sangrento fora reelaborar, via linguagem, o passado revisitado.

O caderno, assim como o diário, comporta a escrita de si que, no caso de Isabela Figueiredo, se completa com outras fotografias de álbum de família ao longo da narrativa. Ao desnudar-se por meio do processo memorialístico, a narradora, ao tempo em que registra o vivido, vai imprimindo reflexões por meio de um olhar crítico que explora e amplia a visão sob os fatos. Assim, a narradora avalia a história de colonos portugueses a partir da visão feminina e de um lugar de fala proibido: o contexto de Portugal, uma escrita que atenua a solidão e possibilita entender o sentido do vivido.

Os registros memorialísticos seguem sem datações relacionadas às vivências particulares da protagonista. Somente três datações aparecem de forma contundente na narrativa: os anos de 1974, 75 e 76, talvez por se tratar de datas que mudaram o curso de sua vida. Fora isso, o leitor vai adquirindo informações sobre a vida da menina colonial de forma fragmentada: a mãe, uma dona de casa passiva; o pai, extremamente racista, um português que exercia em Moçambique uma função modesta, a de eletricitista, mas que em "terra africana" abusava de uma autoridade que lhe fora concedida.

O 7 de setembro, correspondente ao ano de 1974, data sangrenta da guerra colonial: “Tudo o que sei sobre o 7 de setembro de 1974 é isto: os brancos estavam a ganhar aos pretos, talvez já não houvesse a tal independência de que se falava, e que os brancos tanto temiam. Mais nada” (p. 100); o dia 25 de abril, marco da Revolução dos Cravos que aconteceu em 1975, aparece de forma sutil sem fazer menção ao ano: “Soubemos do 25 de abril a 26. Contaram ao meu pai, ao final da tarde [...]. O 25 de abril ia entregar África aos brancos, e depois íamos ser felizes” e o mês de novembro de 1975, data da sua chegada a Lisboa e o impacto que a descolonização exercera sobre ela.

Nas citações em destaque, as impressões da narradora-menina dialogam com o pensamento conservador e opressor de portugueses que acreditavam que a colonização era o meio viável à prosperidade da nação e daqueles que residiam nas colônias. No entanto, em se tratando da visão de uma criança, vejo que não se pode entender como um posicionamento dela exatamente, mas adquirido por tabela, no dizer de Izquierdo (2009), já que as pessoas tendem a incorporar como suas as memórias disseminadas pelos outros, em especial aquelas defendidas pelos membros dos grupos aos quais pertence. Esse raciocínio vai ao encontro do que prega Halbwachs (2006) ao afirmar que a memória é produzida no interior do grupo, logo, alimenta-se de sentimentos, ideias e valores que lhe dão identidade.

Caderno de memórias coloniais não traz relatos da guerra em si, mas um testemunho que faz pensar sobre o que representou o processo de descolonização sobre a vida da narradora-protagonista, uma menina-mulher que integra uma geração de filhos de colonos portugueses em terras africanas. Diz a autora no texto preliminar da obra que os colonos portugueses são formados pelo mesmo molde que fora produzido o pai dela, fruto da política do Estado Novo que ambicionou integrar o continente africano à metrópole.

Do pai e da mãe, carrega sobre os ombros o peso por não compreender as coisas que presenciava continuamente; isso acompanha todo o enredo, através de acontecimentos paralelos e também entrecruzados.

Os brancos iam às pretas. As pretas eram todas iguais e eles não distinguiam a Madalena Xinguile da Emília Cachamba, a não ser pela cor da capulana ou pelo feitio das tetas, mas os brancos metiam-se lá para os fundos do caniço, com caminho certo ou não, para ir à cona das pretas (FIGUEIREDO, 2018, p. 34).

O pai também ia às pretas, muitas vezes quase às vistas de seus maridos ou companheiros, uma situação genérica que escancara a condição social das colônias portuguesas, cuja exploração do corpo feminino negro insistia em se reproduzir na relação dominador/dominada. As retinas da menina capturam o comportamento abusivo do pai, compatível ao dos demais colonos portugueses, mas a compreensão de tudo isso só ocorre *a posteriori*, quando lança o olhar retrospecto – via memória - aos acontecimentos.

Ao longo da história, a imagem da mulher negra figurou como lasciva aos prazeres sexuais do homem branco, já que ela permeava o imaginário dele como dotada de apetite sexual, associado ao animalesco, reforçando os estereótipos de que as negras (e os negros) seriam seres inferiores e bestializados.

[...] como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia,

religião, origem nacional e orientação sexual, são, “diferenças que fazem diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação (CRENSHAW, 2002, p. 173. Aspas do autor).

Há uma manutenção da imagem negativa da mulher de cor que serve como mecanismo de exclusão. Nessa perspectiva, as negras na obra são consideradas corpos sem mentes. Para justificar a exploração da mulher negra pelo homem branco e os estupro cometidos durante a escravidão, por exemplo, a cultura branca produziu uma iconografia de corpos nus de mulheres negras, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado (HOOKS, 1995, p. 469).

Em *Caderno de memórias coloniais*, o abuso do homem branco sobre o corpo da mulher negra se repõe também na depreciação desta por parte da mulher branca. Ou seja: o corpo da mulher negra sofre ataques concretos e simbólicos na postura de mulheres brancas, incapazes de desenvolver o senso de alteridade, o que reforça mutuamente a opressão. “As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fosse, como animais” (FIGUEIREDO, 2018, p. 13), assim as mulheres brancas, esposas de colonos, se referiam às mulheres negras, nivelando-as a animais.

A menina observava o mundo no qual estava inserida, escutava os adultos e, naturalmente, era induzida a pensar como os brancos que ali viviam, no entanto à proporção que vai amadurecendo e, conseqüentemente, tomando consciência das coisas, passa a não pensar como os pais. Em vez disso, enovela-se, orienta-se para a sua interioridade, e um estilhaçar interior passa a ser uma constante ao longo

da narrativa: como resolver o dilema de ser uma colona, filha de português e ter que conduzir o legado da violência colonial? Ao mesmo tempo, como alimentar o desejo de continuar sendo a nativa moçambicana? O pai a instrui: “Não te esqueces do que tens de contar. Agora és uma mulher. Já és uma mulher. Está tudo nas tuas mãos. Coragem. Não te esqueças de contar a verdade!” (FIGUEIREDO, 2018, p. 130). Qual verdade interessaria aos portugueses, a dívida alheia que caberia a ela?

O que meu pai pretendia que eu contasse era o caos em que se transformara a descolonização, a vida ameaçada a cada segundo, o risco físico, constante, real, de não saber se se conseguiria voltar a casa, depois de sair. O que ele queria que eu contasse era apenas uma parte de um gigantesco todo (FIGUEIREDO, 2018, p. 150).

No seu íntimo, a protagonista pensa não ser possível transmitir a mensagem. Como trair a terra que também é sua? “Não havia forma de poupar o meu corpo às manchas da terra, contudo estava proibida de me manchar dela; Não havia forma de me libertarem dessa necessidade de me manter imaculadamente branca” (FIGUEIREDO, 2018, p.125). Então como lidar com o imponderável?

A narradora segue remoendo o conflito interior: como ter que romper com o mundo africano com todos os seus excessos, com o seu cheiro de terra úmida, de mato verde, de cromatismo, de claridade, de calor para, abruptamente, absolver o clima gelado e a cultura de Portugal? Como abdicar do universo negro que também é seu em prol da terra imediata e desconhecida, que também é sua, aparentemente transparente, mas sempre residual?

Distanciada no tempo, subjaz a personagem adulta que se coloca diante de suas lembranças para tentar entender a si mesma. Como diz Beatriz Sarlo (2007, p. 54), na narrativa memorialística emergem os percalços de uma memória que “ora entende, ora não entende aquilo mesmo que tenta reconstituir”. A narradora já adulta diz na metade do livro:

É noite, e uma noite especialmente só. A primeira noite em que ninguém me mandou apagar a luz, e em que me encaminho para a mulher que escreve estas palavras. A mesma mulher, ainda menina, o mesmo cabelo e os olhos claros vasados pela miopia, as mãos com muitas linhas, as pernas gordas nas coxas que continuam a rasgar as calças entre as pernas (FIGUEIREDO. 2018, p. 126).

Esse trecho, que bem poderia ter sido apresentado no introito da narrativa, justifica o revezamento, próprio da memória, de que trata Sarlo e também o que anuncia a própria narradora um pouco antes: “precisamos de tempo para compreender” (FIGUEIREDO, 2018, p.98). A autora, por sua vez, teve o cuidado de anunciar em uma nota de esclarecimento anterior à narrativa propriamente dita, algo que só enxergamos quando olhamos para nós mesmos a uma certa distância. Diz ela: “O paradoxo reside no facto de só se ultrapassar os choques de uma vivência, desenterrando-a, revolvendo os seus restos. O tempo silencioso apenas se abstrai de produzir ruídos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 08).

Como se alarmada diante de tudo que passa a fazer sentido, expressões como “naquela altura eu ainda acreditava em tudo” (p.63), “foi há muitos anos” (p. 126), “Sei-o, hoje” (p.127), “Só nesse ano

percebi que...” (p. 142), indicam a não passividade do olhar. A perplexidade ante à própria vida que se descortina à sua frente anuncia um modo diferente de ver o que outrora era embaçado, o que só faz sentido a partir da tomada de distanciamento entre as coisas vividas e as lembradas.

De súbito, a narradora-protagonista dá-se conta de que a liberdade também assusta; percebe que tudo mudara, mas que ela ainda é “a mesma mulher, ainda menina”, apenas mais amadurecida, cujas mãos comportam “muitas linhas”, talvez o momento propício para entender os fatos, e dar o seu testemunho.

A protagonista-mulher, branca, do contexto colonial, carrega o estigma de retornada e enfrenta o dilema do entrelugar, da crise do pertencimento. Privada do seu lugar de origem: “os desterrados são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166), e negada em Portugal, terra de seus ancestrais: “[...] como retornada, logo, era uma gorda retornada” (FIGUEIREDO, 2018, p. 148), o preço a ser pago era sentir-se constantemente deslocada.

A minha terra havia de ser uma história, uma língua, um corpo enterrado na esperança, uma ideia miscigenada de qualquer coisa de cultura e memória, um não pertencer a nada nem a ninguém por muito tempo, e ao mesmo tempo poder ser tudo, e de todos, se me quisessem, para que merecesse ser amada. (FIGUEIREDO, 2018, p. 110).

Moçambique, o espaço original que deveria ser sinônimo de aconchego e proteção, usando aqui a perspectiva de Bachelard (2003), a expurgou: Moçambique transformara-se em uma nuvem de poeira

vermelha que deixara para traz; por sua vez, Portugal, que deveria ser sinônimo de liberdade e segurança, tornou-se um espaço que também a expurgava. Sobre essa questão Kelm assevera:

A descolonização, no caso específico português, reintroduziu uma parcela populacional indesejada na metrópole falida economicamente, e que, aos olhos da coletividade, não é mais percebida como legítima quanto à nacionalidade lusitana (KELM, 2017, p. 96).

A menina que chegara a Portugal com a missão designada pelo pai de narrar a violência e o massacre que os negros imprimiram sobre os portugueses, pós-independência, emudece, não consegue falar. Que importância teria o testemunho de uma retornada aos portugueses? Em Portugal, acostumado a um imaginário de sucessos e conquistas, seu testemunho seria atestar o fracasso da nação em sua ex-colônia, fato que era sabido de todos, mas conveniente soterrar.

A memória da narradora transcende o relato e instaura um projeto de percepção sobre o vivido e, com isso, expõe um sentido em torno do que percebe e processa, portanto o modo como as coisas são lembradas, ou presdigitalizadas, para usar um termo de Izquierdo (2009), é o que dá sentido à rememoração. A retomada do passado é determinada pela perspectiva dialógica entre o eu e o outro: o pai racista, odiado e amado; os colonos portugueses; a pátria ancestral.

A relação que a narradora tem com o pai adquire caráter ambíguo, de atração e repulsa, de afeto e raiva, de aconchego e medo, uma relação que passa sempre pelo corpo, pela descrição de como ele era fisicamente, de como gostava de sentir o seu cheiro, de como a sua figura agigantada e poderosa proporcionava-lhe proteção, imagem simbólica da falta na perspectiva psicanalítica, a falta do falo imaginário, o poder simbólico.

A mãe inacessível, cujo toque era negado pela sua condição de instruí-la a ter modos de branca. Diz a narradora: “o corpo da minha mãe era geométrico e seco. Não tinha autorização para lhe tocar. No corpo da minha mãe apenas me interessava o seu peito grande e mole” (FIGUEIREDO, 2018, p.161).

A fronteira entre o eu e o outro consiste, então, no território do não - pertencer, implica estar numa solidão vivida fora do espaço de reconhecimento; então a memória, enquanto capacidade de revisitação do passado, em *O retornado* e em *Caderno de memórias coloniais* surge como possibilidade de reconciliação da personagem feminina consigo mesma, com os pais e com o passado histórico.

Considerações finais

Em *Caderno de memórias coloniais*, a rememoração é determinada pela perspectiva dialógica, por meio de sistemas entrecruzados entre o presente e o passado, lembrança e esquecimento. Trata-se da memória individual que vai ao encontro da coletiva, porque aborda uma situação que experimenta um evento-limite, envolvendo o destino de muitos, vivos e mortos, moçambicanos e portugueses, arrebatados por situações semelhantes. Não é só ao pai a quem ela dirige sua crítica, mas, também, a todo um sistema falido personificado na figura de um homem. Ribeiro ao se referir a essa questão em torno de *Caderno de memórias coloniais* diz:

E, por isso, este livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português; e é um luto, porque é um choro prolongado pela figura colonial do pai e pela violência que ela contém ao transformar o grito (trauma) num choro (luto) do qual dificilmente se sai, na eterna busca de pertença a um mundo às avessas, do qual mal ou bem todos nós emergimos (RIBEIRO, 2012, p. 93).

As esferas pessoal e coletiva surgem interligadas, tornando-se esta narrativa memorialística da infância, da adolescência e da fase adulta também uma espécie de heterobiografia, como pontua Antonio Candido (2000) ao analisar obras memorialísticas dos escritores mineiros Pedro Nava, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, um processo que vai do eu para o outro, do individual para o universal. De modo semelhante, a protagonista de *Caderno de memórias coloniais*, ao tempo em que registra o peso do processo de descolonização que recai sobre si, acaba falando também de outros, que viveram situação semelhante, mas que não ousaram falar. Ao rememorar, os fios da vida vão sendo entrelaçados aos dos outros, de forma fragmentada e reelaborada. Inscrevem-se em procedimentos interpretativos a visão de um eu-narradora que toma distância dos fatos, o que lhe favorece refletir criticamente sobre eles.

Caderno de memórias coloniais é, então, uma obra visceral: voltada a eventos cruciais da história recente de Portugal, qual seja, o modo como o colono português brutalizou o africano e, sobretudo, a africana, envolvendo a exploração da mão de obra negra, a violência e a exploração sexual de mulheres negras, metonimicamente representadas na narrativa pela figura paterna.

Desse modo, *Caderno de memória colonial* possibilitou-me pensar não somente sobre a reviravolta da realidade política e social de Portugal e de uma mulher acometida pela delicada condição de retornada do continente africano, mas, sobretudo, a obra levou-me a refletir sobre a condição da mulher, tanto a branca, que sofreu na carne o processo de descolonização quanto a negra, subjugada pelo racismo de homens e mulheres brancos.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CRENSHAW, Kimberlé. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, pp. 171-188, 2002.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia. 1. ed, 2018.
- HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou: Centauro, 2006.
- HOOKS, Bell. *Não sou eu uma mulher: Mulheres negras e feminismo*. 1. ed. Plataforma gueto, Rio de Janeiro, 1995.
- IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

KELM, Miriam Denise. O período pós-colonial e a negociação da “memória que fica” em duas autoras portuguesas: Dulce Maria Cardoso e Lídia Jorge. In: *Literatura e identidade: construções narrativas*. Silvana Maria Pantoja dos Santos; Andrea Teresa Martins Lobato (Orgs.). São Luís: EDUEMA, 2017.

RIBEIRO, Margarida Calafate. O fim da história de regresso e o retorno a África: leitura das literaturas contemporâneas portuguesas. In: BRUGIONI, Elena et all. *Itinerâncias – Percursos e representações da pós-colonialidade*. Humus/Universidade do Minho, 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

QUESTÕES SOBRE A MATERNIDADE DA MULHER NEGRA EM NARRATIVAS DE BUCHI EMECHETA E CONCEIÇÃO EVARISTO

*Rosilda Alves Bezerra
Joseane dos Santos Costa*

O período pós-Guerra Mundial trouxe ao mundo novos ideais de representações no que se refere a posições políticas, questões de raça, gênero, religião, demarcações territoriais. Nesse contexto, a literatura não poderia deixar de ser influenciada. Assim, nas novas literaturas, o questionamento das tradições torna-se uma marca dos textos, que se dá principalmente por oportunizar não mais a representação, mas a representatividade e o lugar de fala. Essa literatura contemporânea, que se afasta de narrativas autoritárias, ou seja, aquelas caracterizadas não somente pela condução unilateral da leitura, mas principalmente por perpetuarem estigmas de gênero, de raça, de classe, de geração, etc, possibilita, frequentemente, o confronto de posições acerca de temas significativos a serem estudados.

Historicamente, as mulheres, por muito tempo, tiveram seus direitos negados, dentre eles, o direito de promover a escrita, tendo que recorrer a pseudônimos de homens para, através da literatura, se expressarem. O apagamento da voz feminina ocorreu de forma contundente na literatura. Embora em diferentes épocas, com diferentes temáticas, escritoras publicaram seus textos, mas não conseguiram o mesmo reconhecimento que os escritores homens, uma vez que, em uma sociedade estratificada como nossa, a literatura também pode ser estratificada.

A luta das mulheres negras por obtenção de espaço é histórica no Brasil, e muitos casos marcam essa batalha, como a história de Tereza de Benguela, uma mulher que, em 1770, liderou o Quilombo de Quariterê, no Mato Grosso, e acabou sendo assassinada; assim como Dandara, outra importante figura na luta contra a escravidão e que, por muito tempo, foi citada apenas como a esposa de Zumbi, o líder do Quilombo dos Palmares, quando ela era também uma líder, dominava técnicas de capoeira, participava ativamente na elaboração de estratégias e nos embates para defender o Quilombo.

Rememoramos essas duas personas, históricas, reais, para mostrar que essa movimentação diária das mulheres negras em busca de um mundo mais solidário, igualitário, diverso e pluricultural não é algo que teve início no século XX até chegar no século XXI. Na verdade, ultrapassa os séculos, mas continua sendo um importante aspecto a ser discutido na contemporaneidade, pois à medida em que elas sempre defenderam ideais libertários e igualitários, tiveram suas mortes decretadas, em sua maioria, pelo estado brasileiro.

O Brasil continua a contar com importantes ativistas negras, idealizadoras de projetos sociais que contribuem para a manutenção de uma sociedade mais democrática. Dentre elas Sueli Carneiro, idealizadora do Geledés-Instituto da Mulher Negra, uma organização independente, feminista, que promove propostas de políticas de igualdade e equidade em questões de gênero e raça. Assim como Jurema Werneck, militante, coordenadora da Ong Criola, fundada em 1992, e que atua na defesa incondicional das mulheres afrodescendentes, além de ser a primeira mulher negra a coordenar uma conferência nacional de saúde e também a ocupar o mais alto cargo da Anistia Internacional. Entre muitos problemas, essas mulheres enfrentam um sistema sólido de precarização de trabalho da população negra, constituindo-se como

partes estruturantes e fundamentais no que diz respeito ao debate das desigualdades no campo das políticas públicas. Os movimentos de mulheres e negros enfrentam, assim, a reprodução do passado na educação do presente.

Desta maneira, alicerçada em ideias que promovem e legitimam formas de repressão e subalternização da diferença e de tudo o que porventura possa ameaçar a estabilidade do sistema postulado, a violência contra negros é facilmente justificada. Isso se dá, sobretudo, através da estereotipação e da estigmatização, ao passo que tudo aquilo que advém da favela ou da cultura de periferia, por exemplo, não é percebido de maneira positiva.

Nesse contexto, a literatura traz inúmeras possibilidades de entendimentos ou como enfatiza Todorov:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro (TODOROV, 2012, p. 76).

Na literatura, essas representações tornam-se aspectos também notórios, tendo em vista que no decorrer da história perpetuou-se ideais que promoviam a figura do homem branco como o eixo central das narrativas, constituindo-se como o narrador por excelência (DALCASTAGNÈ, 2012). Além disso, essa ideia estendia-se também aos demais personagens das obras, que refletiam os aspectos de classe que vigoraram durante muito tempo no panorama sócio histórico

brasileiro. Nesse sentido, personagens femininas, negras, homossexuais e qualquer outro tipo que não se enquadrasse no perfil tido como ideal, eram retratadas com estigmatização e estereotipia.

Ao tratar da literatura em um contexto africano, percebemos que os ideais de classe se acentuam ainda mais, observando que a relação entre ficção e história se faz intrínseca na maioria das obras publicadas por autores na África. É nesse contexto que situamos o romance *Alegrias da Maternidade* (2017), da escritora nigeriana Buchi Emecheta e os contos “Quantos Filhos Natalina Teve” e “Maria”, ambos presentes na antologia *Olhos d'água* (2016), de Conceição Evaristo. As obras se distinguem nos aspectos narrativos, mas assemelham-se em suas temáticas, ao tratarem acerca da maternidade da mulher negra.

As *Alegrias da Maternidade* (2017) trata da possibilidade da mulher ser feliz em um lugar onde exigem muito do ser feminino, do seu lugar de reprodutora, mas também onde ela pode transformar tudo isso em poder. É justamente essa complexidade das mudanças que a personagem Nhu Ego representa. Ela é uma jovem de etnia igbo, filha de um importante chefe de aldeia e que casa por duas vezes através de arranjos realizados por seu pai; obediente, em momento algum se contrapõe às regras centenárias que regem o seu destino. Ela sai de um casamento que fracassou por não ter conseguido engravidar; assim, inicia outro, visto como uma oportunidade para se redimir da vergonha e do desgosto causado ao seu pai. Por isso, não se contrapõe às imposições culturais sobre seus direitos pessoais.

Neste segundo matrimônio, Nhu Ego consegue ser mãe muitas vezes, sem esquecer que gerou os filhos e precisa agora trabalhar para criá-los. Ainda que tudo corrobore para a glória do seu marido, esse fato

não impede que conheçamos os dilemas dos demais personagens através de um narrador onisciente, que rege a narrativa, sabedor dos pensamentos mais íntimos dos personagens:

Estava afastado do trabalho da lavoura havia tanto tempo que preferia tentar a sorte em Lagos. Em casa as exigências da família não teriam fim. Achava que teria condições de viver mais tempo se não entrasse no que parecia um vendaval familiar. Claro, enviaria dinheiro para as esposas Owulum e ficaria atento para que os filhos delas cuidassem de pequenas lavouras. Mas seria de mais ajuda para eles se ficasse aqui em Lagos. Sem dúvida, iria com Ubani no dia seguinte assumir o trabalho, caso o aceitassem. (EMECHETA, 2017, p.164).

O que podemos perceber nesse trecho é uma narrativa que representa o ponto de vista do homem, reproduzindo o discurso que reflete a questão do masculino na sociedade. No desenrolar do enredo, ficam expostos os desencontros entre o marido e a esposa, além das dificuldades e imposições que ele enfrenta para assumir o papel patriarcal que também lhe é imposto.

A vida do casal, que já não era fácil, torna-se ainda mais conturbada com a chegada da segunda esposa do seu marido Nnaife, um homem que mora em Lagos há cinco anos, tendo se afastado de sua terra natal Ibuza. Com essa aproximação e vivência com a cidade, o personagem afasta-se de alguns costumes igbo, e assim, mesmo tendo problemas financeiros, prefere ficar na cidade, ainda quando eles se acentuam pelo aumento da família, com a chegada de uma outra esposa que foi herdada após a morte de seu irmão mais velho.

A nova esposa em questão é Adaku, que vai de encontro ao novo marido, e se depara com um ambiente de pobreza para viver, torna-se a segunda esposa e acha-se em desvantagem perante ela, uma

vez que enquanto a outra tem dois filhos homens, ela tem apenas filhas mulheres, praticamente uma sentença que retirava seus direitos de se manifestar contra algo que lhe desagradasse. Nesse caso, os dois foram à casa dela e o caso foi exposto, mas, em vez de pôr a culpa toda em Nhu Ego, eles fizeram Adaku perceber que visto que não fornecera nenhum filho homem à família, não tinha o direito de se queixar quanto ao comportamento da esposa mais velha:

“

“Então você não sabe que de acordo com o comportamento do nosso povo, você, Adaku, filha seja lá de quem for, está cometendo um pecado imperdoável?” Relembrou-a Nwakusor. Nossa vida começa em imortalidade e termina em imortalidade. Se Nnaife fosse casado apenas com você, teria concluído a vida dele nesta etapa de sua visita à terra. Se que você tem filhas, meninas, que em alguns anos partirão e ajudarão a construir a imortalidade e um outro homem; E você com suas belas roupas e seu comércio lucrativo causa infelicidade à única mulher que está imortalizando seu marido. (EMECHETA, 2017, p. 230-231).

Nnaife enalteceu sua masculinidade a partir da chegada de Adaku, tendo aumentado sua autoestima e vaidade, conseguindo inclusive causar ciúmes em Nhu Ego, que sempre o desprezou por não ser um homem parecido com seu pai e irmãos. Enquanto isso, a sua segunda esposa seguia insatisfeita por jamais conseguir se igualar à primeira, por só ter concebido "para o marido" meninas.

A postura crítica da obra denota um interesse pelo questionamento de verdades e comportamentos pré-estabelecidos acerca da masculinidade e das relações de gênero e matrimoniais em algumas sociedades africanas. A autora norte-americana bell hooks, em sua obra *Olhares Negros, raça e representação* (2019), traz uma

importante discussão sobre os problemas provocados pela disseminação de ideias que afirmam ser o homem negro simbolicamente castrado, porque, por muito tempo, não teve direito de ter uma família, trabalhando até a exaustão, sozinho.

Tal concepção parte dos problemas sociais, que tornaram o período pós-escravidão mais propício para as mulheres conseguirem emprego que os homens, uma vez que elas conseguiam trabalhar em casas de família. Embora, mais uma vez, passassem a ser exploradas economicamente e fisicamente, ainda assim assumiam o lugar de provedora das casas. Enquanto nas Américas existe essa castração baseada nos moldes econômicos, em alguns países africanos esse não é um problema, de modo que a mulher deve, inclusive, se responsabilizar por manter as despesas de seus filhos. No entanto, o falocentrismo selvagem sim, predominava ali:

Com o surgimento de um falocentrismo selvagem, um homem não era mais um homem de verdade porque sustentava sua família: era um homem simplesmente porque tinha um pênis. Além disso, sua habilidade de usar aquele pênis na arena da conquista sexual poderia tanto trazer status quanto levar dinheiro para casa e torná-lo provedor. Uma masculinidade definida no ideal sexual e enraizada na dominação física e na posse sexual de mulheres poderia ser acessível a todos os homens. Dessa forma até homens desempregados poderiam conseguir status, serem vistos como a personificação da masculinidade, dentro de uma moldura falocêntrica. (hooks, 2019, p. 183).

Esse falocentrismo permite que o homem não precise provar o seu valor, perante a sua família, o seu status de “macho” faz com que não seja cobrado socialmente tanto quanto as mulheres, e que torne-se

de certa forma o dono do que está ao seu redor, do corpo da mulher, dos filhos, e a produção de bens que elas possuem. A relação entre homens e mulheres é uma relação marcada por desigualdades e hierarquias sociais, atribuindo *a priori* comportamentos que devem reger a vivência de homens e mulheres, sendo essas em quase todos os horizontes de expectativa representadas como rebeldes, culpadas por tudo o que não deu certo.

A desigualdade de gênero se reflete diretamente na literatura, um espaço que está cercado por tensões e nos deixa evidente a diferença entre "Literatura" e "literatura" (DALCASTAGNÈ, 2012). A grafia com "L" maiúsculo, que promove inúmeros estereótipos e, frequentemente, enfatiza a figura do macho branco, heterossexual, projetando uma representação da mulher e de todos os demais grupos marginalizados a partir de um único modelo de narrador (masculino). Em contrapartida, está a literatura com "l" minúsculo, que vai de encontro à literatura legitimada, tanto pela crítica como pela imprensa.

No conto "Quantos filhos Natalina teve?", podemos observar a força discursiva e social de personagens que aparecem ainda que rapidamente, como a patroa de Natalina, uma mulher rica, que vivia em viagens, mas não conseguia engravidar de seu marido. Com isso, desesperava-se por não poder dar a ele uma descendência.

A infertilidade para as mulheres é um assunto delicado, pois existe toda uma construção social que tende a enquadrar o "ser mulher" em pressupostos e funções femininas, como a docilidade e a abnegação, características essenciais para ser uma "boa mãe". Segundo Del Priore (2006), a imposição identitária para a mulher está cercada por

moralismos, ao passo que se torna estigmatizada quando se relaciona de forma informal com homens (casamento ilegítimo), caso tenha algum divórcio. Até mesmo quando trabalha, recebe a alcunha de mãe relapsa, “mulher pública”.

Desde os séculos passados, em sua vida regida pelos valores da elite colonial, o comportamento ideal vem servindo como instrumento ideológico para demarcar a distinção entre as mulheres burguesas e as mulheres pobres. Nesse contexto, uma mulher "normal", independentemente da classe social, deve estar disposta a sonhar com a maternidade, entendê-la como um sofrimento indispensável.

Dessa forma, através da patroa de Natalina (personagem secundária), notamos o quanto as identidades sociais são influenciadas por discursos que afirmam que as mulheres devem conviver com a "glória da maternidade", com o "ápice da realização feminina". A personagem em questão sente-se triste e incompleta, uma vez que a infertilidade a faz se autodepreciar por não conseguir atingir o destino biológico das demais mulheres. Conseqüentemente, passa a se sentir afetada diante das prescrições e normatizações:

Era a patroa que ligava do estrangeiro, em prantos, lhe pedia ajuda. Ela queria e precisava ter um filho. Só Natalina podia ajudá-la. Ela não entendeu o telefonema, nem as palavras da patroa. Ficou aguardando o regresso dos dois. Daí uns dias a patroa voltou. Natalina ouviu e entendeu tudo, a mulher queria um filho e não conseguia. Estava desesperada e envergonhada por isso. (EVARISTO, 2016, p 47).

Assim, nos é evidenciada a importância que a personagem dá à parentalidade, que se configura até mesmo um objetivo de vida; considerando-a, assim, como uma justificativa para o marido

manter relações sexuais com Natalina frequentemente, até ter certeza da gravidez. Em momento algum, a patroa suscita a possibilidade de uma adoção, mas atenta-se ao fato de que a personagem protagonista traz alguns traços parecidos com o marido, e, por isso, ninguém suspeitará que a criança não é fruto do seu próprio relacionamento: “Um filho do marido com Natalina poderia passar como sendo seu” (EVARISTO, 2016, p. 47).

Ao que parece, a existência de um filho era imprescindível para a felicidade e manutenção do casamento. É notório o quanto a maternidade e paternidade são representados de forma diferentes; enquanto a primeira é enxergada como algo natural, sobretudo pelo vínculo da mãe da gestação ao parto e a não maternidade sendo considerada praticamente uma transgressão, a segunda faz parecer muitas vezes que o homem se torna pai a partir de um dado momento, quando tanto o exercício da maternidade quanto o da paternidade são socialmente aprendidos.

Embora saibamos que o conto é semelhante ao romance em alguns aspectos, possuindo estruturas parecidas como narrador, personagens, enredo, tempo e espaço, é evidente também que se diferenciam em algumas questões, sobretudo pela concisão que se espera do conto, delimitando-se assim seu espaço de ação, por vezes o impulsionando a apresentar um só conflito. Todavia, ao direcionarmos nosso olhar para os contos que fazem parte deste *corpus* de análise, teremos dificuldades em extrair deles uma única temática, uma ação delimitada por brevidade.

As personagens presentes no romance *As Alegrias da Maternidade*, em um primeiro momento, perpassam a ideia de serem planas ou caricaturais, contudo, contribuem significativamente para a

narrativa, ou seja, adquirem, constantemente, novos comportamentos, não precisando ser ou se tornarem protagonistas para tal. Como podemos observar.

Nnaife inicia o romance com aspecto de um homem calmo, até mesmo afeminado. E, do meio para o fim, comporta-se como um homem um tanto amargurado, violento: “Uma coisa era certa: conquistara o respeito e mesmo o temor da esposa Nhu Ego. Agora podia até espancá-la, se ela ultrapassasse os limites do que ele tolerava (EMECHETA, 2017, p.165).

No conto “Maria”, os passageiros assumem para si o papel de justiceiros e lincham a mulher que voltava do trabalho. À frente do grupo, um “rapazinho negro e magro, com feições de menino” (EVARISTO, 2016, p. 42), e que, de acordo com a personagem, lembrava um dos filhos dela, e o menino acabou sendo, assim, “a voz que acendeu a coragem de todos”. Certamente, ao negar a sua ancestralidade, sente-se mais parecido com o modelo sancionado como superior, o do homem branco. A ação do personagem em questão, portanto, nos parece uma tentativa de superação da inferioridade que a sua cor e seu fenótipo representam, consegue atingir tal objetivo com a trucidação da mulher sendo linchada.

A persistência do racismo, desde o período pós-abolição, reflete de forma direta no comportamento, inclusive, de pessoas negras. O conto nos explicita que o personagem, também negro, mostra-se refém de uma ideologia de branqueamento no terreno do estético, dando indícios de que não reconhece a trajetória da luta contra o racismo estrutural no país, ou ignora para ter a sensação que está no outro lado da margem, o lado puritano, legalizado, o lado dos não marginais.

Nós sofremos o golpe empobrecedor da ditadura militar. Movimentos de resistência, feministas, escritores se esforçaram para

sobreviver durante aquele que foi um dos períodos mais obscuros de nossa história e, para sobreviver, disfarçaram seus propósitos teóricos.

Diante do período conturbado, os estudos acerca das relações de raça e maternidade ficaram adormecidos dentro do movimento feminista, para posteriormente serem retomados. No Brasil, apenas em 1995 foi publicado o primeiro artigo discorrendo sobre os estudos das relações de raça, por meio de um texto da bell hooks, pois até então as revistas abordavam o movimento negro, mas não direcionavam especificamente para as questões feministas.

Enquanto as mulheres brancas lutavam para ter direito de estudar e votar, as mulheres negras tentavam garantir direitos básicos como moradia e alimentação; foram invisibilizadas, continuavam ocupando as residências e cuidando dos afazeres domésticos para que as mulheres brancas conseguissem circular nos espaços públicos. Nessa constante, o feminismo no Brasil iniciou-se para dar conta de mulheres que, legalmente, não existiam como cidadãs e, conseqüentemente, não podiam participar da vida pública. Segundo Badinter, de uma certa forma as mulheres foram ludibriadas sobre seu papel materno na sociedade:

[...] durante quase dois séculos, todos os ideólogos lhes prometeram mundos e fundos se assumissem suas tarefas maternas: "Sede boas mães, e sereis felizes e respeitadas. Tornai-vos indispensáveis na família, e obtereis o direito de cidadania." Inconscientemente, algumas delas perceberam que ao produzir esse trabalho familiar necessário à sociedade, adquiriam uma importância considerável, que a maioria delas jamais tivera (BADINTER, 1980, p. 146).

Nesse contexto, a experiência da maternidade sendo bastante significativa e simbólica na vida das mulheres, tanto quando se concretiza como quando se ausenta, os estudos, até então, não questionavam o porquê da literatura invisibilizar tais experiências, sobretudo ao tratar-se de personagens negros. Assim, outras questões foram suscitadas, como por exemplo: qual o motivo da maternidade ser uma imposição e não uma opção?

A mulher afro-brasileira, nesse contexto, é duplamente discriminada, tanto através do preconceito de gênero quanto de raça, pois mesmo quando o estado não oferece condições ideais – suporte para cumprir o papel de “boa mãe” –, não se abstém de cobrar delas um determinado comportamento, exigências do ponto de vista legal, social, econômico. Podemos observar essa problemática em algumas campanhas governamentais, a exemplo a de aleitamento materno, que apresenta a prática como uma obrigação e dever de toda mãe. No entanto, sabemos que boa parcela dessas mães são pobres e vivem em condições precárias, subnutridas, trabalhando na informalidade, consequentemente sem licença maternidade, tendo um tempo reduzido com os filhos; fatores que a impossibilitam se enquadrar nos moldes esperados e idealizados para a maternidade.

O mundo vem se transformando com os discursos acerca da igualdade de gênero, novos horizontes de expectativas surgem. Na Espanha, o governo aprovou a equiparação das licenças maternidade e paternidade, e, de acordo com o novo decreto, os pais terão direito de afastarem-se de suas atividades laborais por dezesseis semanas, tendo em vista que a licença paternidade era de cinco semanas. Com a mudança, a Espanha será o país europeu que permite o benefício mais extenso para os pais.

A personagem Maria tem sua morte sacramentada por fazer parte de um grupo étnico considerado inferior, ou seja, descender de um povo escravizado e também por ser mulher, além de não estar situada em um espaço de poder, que seria longe de trabalhos domésticos e de pessoas que convivem em um mundo degradado com a presença marcante da pobreza e da violência.

Deste modo, ao pensarmos no desfecho de Maria, percebemos que problemas de ordem nacional estão ali situados, como as mazelas sociais provocadas pelo período escravocrata e, conseqüentemente, as relações raciais ambíguas, havendo também uma ausência de distinções raciais claras, fato que observamos até os dias de hoje, por meio das discussões acerca de questões étnicas em nosso país. Nesse sentido, é possível repensarmos o mito fundador das relações raciais brasileiras, “a democracia racial”, sendo esta apenas uma teoria para mascarar o preconceito racial, que nem mesmo o status e o dinheiro poderiam erradicar.

Percebemos um contraste acentuado entre as narrativas na abordagem do aspecto racial; em Maria, há o assassinato brutal da personagem: “A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. Olha só, a negra ainda é atrevida, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher” (EVARISTO, 2016, p.42). Diante disso, não há, assim, a romantização da condição de subalternidade dos negros, acatando os discursos e os abusos do outro, mas sim um ideal de resistência. O episódio em questão nos permite refletir, ainda, acerca do quanto o corpo da mulher negra foi visto, no decorrer da história, como objeto legítimo para o abuso, sendo brutalizada sem que houvesse conseqüências para o agressor, mesmo quando não era rico, bastando ser branco.

No que diz respeito às funções de manifestação anímica do autor narrador e/ou personagem, bem como o apelo social, tomando como objeto de estudo as relações sintáticas entre substantivo e adjetivos nos contos: Maria, por exemplo, traz no título uma adjetivação, expressa através da simbologia do nome, a beatificação, o nome da mais importante mãe da história do Cristianismo. Porém, ao mesmo tempo, apresenta-se uma certa dualidade, tendo em vista que é também o nome de uma pecadora, adúltera que, por pouco, não foi apedrejada.

Dentre os traços estilísticos que se sobressaem no conto em questão, podemos observar substantivos que refletem a situação de dor, abismo social e econômico que vive a personagem: “No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso a patroa ia jogar fora” (EVARISTO, 2016, p. 39, grifos nossos).

Os substantivos grifados possuem considerável força significativa, pois situam o lugar que essa mulher está inserida. O texto é construído com frases curtas, abordando um leque de temáticas como a paternidade, abandono, violência, trabalho informal, entre outros. O conto pode ser visto como uma metáfora da vida dos pobres do nosso país, que, além de enfrentarem o sistema, são vítimas de seus iguais. Os personagens, além de representarem uma crítica à situação político social do país, podem ser vistos também como estopim da revolta dos interlocutores, que podem analisar o quanto os ideais colonialistas conseguiram estratificar o racismo no país.

Os efeitos da suposta superioridade do homem branco são enxergados como benefício e não como violência, o negro é visto como selvagem primitivo, sem nenhum tipo de valor civilizatório, e tal alienação faz com que violências provocadas pelo racismo estrutural não sejam questionadas, sejam passíveis de falta de punição para outros, quando estes têm um corpo não negro.

O conto “Quantos filhos Natalina teve?”, por sua vez, se difere um pouco da narrativa anteriormente mencionada ao focalizar a questão da mulher e do corpo, distanciando-se da concepção de mulher-objeto, da sexualidade controlada. Natalina, pois, renega os papéis sociais de mãe e esposa, negando-se a cumprir as exigências do patriarcado, afastando-se do que é socialmente aceitável para uma mulher.

O texto é narrado em terceira pessoa, e traz um entrecruzamento entre maternidade romantizada e violência física. Embora Natalina pertença a uma família pobre, convive com o modelo estrutural e nuclear, uma mãe (empregada doméstica), pai e sete filhas. De acordo com o texto, percebemos o quanto a prática do aborto é recorrente para a mãe, que se utiliza de chás abortivos, e, em último caso, recorre à parteira do morro, que também faz procedimentos abortivos. A mãe de Natalina não revela nenhum tipo de afeto em relação à gravidez da filha, utiliza termos como “troço” e “coisa” para referir-se ao feto.

Natalina torna-se uma “menina-mãe” aos 14 anos de idade e acaba por rejeitar seu primeiro filho, assim como os outros dois que o sucedem. Rompe com as expectativas masculinas e, sobretudo, com o discurso social que insiste em tornar inseparável a imagem da “verdadeira mulher” com a da mãe: “condoeu da mulher que almejava ,

sentir o útero se abrir em movimento de flor-criança” (EVARISTO, 2016, p.48). Isso, de certa forma, é um contraste com as violências de cunho psicológico e físico que a personagem sofre, sobretudo na quarta gravidez, episódio que ocorre quando ela é retirada de casa algemada, após ser estuprada: “Ele “puxou-a violentamente jogou-a no chão”... desamarrou suas mãos, exigiu que lhe fizesse carinho e violentou-a: “Ele gozou feito cavalo enfurecido em cima dela” (EVARISTO, 2016, p. 50).

O estupro é reconhecido como uma das formas mais arcaicas de violência e, em muitos momentos, utilizado como uma arma de guerra; ainda assim, é silenciado em escala mundial pelas mídias, por mais que afete mulheres de todas as classes. De acordo com as perspectivas internacionais, por exemplo, em alguns países muçumanos, a mulher é considerada propriedade do marido e deve acatar a sua vontade de ter relações sexuais sempre que ele demonstrar interesse, mesmo que ela despreze a ideia, de modo que ali o estupro é institucionalizado.

Angela Davis (2016) chama a atenção para o quanto as sociedades em todo o mundo recriminam as mulheres e não os seus algozes, apontam e discutem a maneira que essas mulheres devem se vestir, comportarem-se, declarando suas saídas noturnas como nocivas e absurdas, corroborando, assim, com uma espécie de proteção ao comportamento masculino, de modo que consideram o homem incapaz, por natureza, de dominar seus impulsos sexuais. Conceição Evaristo utiliza personagens protagonistas femininas, utilizando uma linguagem que se aproxima de um discurso de inconformismo, um discurso de denúncia, embora exija atenção do leitor para chegar a tal conclusão.

No romance *As alegrias da Maternidade*, de Buchi Emecheta, as personagens protagonistas também são figuras femininas. Emecheta, com um estilo não tão moderno, porém não menos vivaz, nos apresenta um território onde a tradição é a regra e, a partir dela, faz uma crítica social à questão dos valores patriarcais, mas também coloca em foco a questão da sexualidade, da maternidade e da mulher. Sendo ela uma vítima dos homens e da sociedade em que está inserida, é também responsável por manter a família, os filhos no que se refere aos aspectos econômicos, ainda que não tenha o esforço reconhecido.

A autora aborda também o envelhecer a partir de uma personagem feminina, e nos faz pensar o que teremos quando não formos úteis como força de trabalho. Na sociedade atual, a instituição família é percebida de formas diferentes pelas pessoas, oportunizando diferentes concepções de família, para além daquelas que são compostas de forma tradicional, ou seja, pai, mãe e prole, que têm em comum o laço sanguíneo. Como exemplo desses diferentes arranjos familiares, há aquelas famílias que surgem a partir dos laços de afinidade, ocorrendo, assim, novos casamentos, trazendo novos agregados para a família, genros, noras, cunhados, netos e bisnetos.

Embora a obra de Emecheta não evidencie através de suas personagens o inconsciente do ser humano, seus pensamentos e questionamentos, provoca certa expectativa no leitor. O romance reflete posicionamentos da sociedade nigeriana da época e que, mesmo passados mais de cinquenta anos, continuam atuais. Interpretamos a obra de Emecheta procurando compreender os sentimentos de Nhu Ego enquanto filha, mulher, esposa, matriarca de uma família, tendo em vista que toda a ação se desenrola a partir das experiências vivenciadas por ela.

Na sociedade na qual a personagem está inserida, em seu espaço ficcional, as aparências importam mais que essência do ser humano. Inclusive, muitos julgam o grau de felicidade das outras pessoas de acordo com a forma como estão vestidos, lugares que frequentam. Em meio a essa família que sofre com problemas financeiros, porém insiste em mostrar o contrário sempre que possível em reuniões com os amigos, há encontros nos quais existe uma disputa implícita entre as mulheres, todas querendo demonstrar para o outro, que vive muito bem; se não economicamente, mas com a quantidade de filhos que possui.

Contudo, mal consegue dinheiro para a alimentação deles e ainda assim continuava a engravidar: “a nova gravidez não era motivo para festejos, seria simplesmente mais uma boca para alimentar (EMECHETA, 2017, p. 191)” e, assim, as dificuldades financeiras aliadas aos atritos vivenciados no lar de Nhu Ego, Nnaife e Adaku faz com que convivam permanentemente em um clima tenso. Nhu Ego acreditava que os homens deveriam ser fortes, ter ordem, caso contrário, não mereciam respeito de ninguém quanto mais o seu. Ela rememora o quanto o pai era corajoso, forte e como suas mulheres eram obedientes ao marido, porque ele sim, “era um homem de verdade”.

O comportamento dela nos permite questionar o quanto seus posicionamentos acerca do ideal de homem e de mulher tendem a influenciar o comportamento de sua família, já que ela tem uma ideia restrita de masculinidade como tudo aquilo que é forte (não somente biologicamente, mas também nos moldes modernos), aquele que deve se sobressair em relação à inteligência, cargos profissionais, comando da casa, em todos os papéis superando as mulheres.

O próprio Nnaife desconstrói o estereótipo de pai autoritário, por mais que tente, haja vista que é impossível não assimilar o discurso que coloca o homem como macho dominante nas relações sociais, econômicas e culturais. O comportamento da personagem em questão destoa do que é esperado, contudo, lembramos de Butler (2017, p.18) quando afirma que o “eu não tem história própria que não seja também a história de uma relação ou conjunto de relações para com um conjunto de normas”. Normas essas que são internalizadas pelas mulheres, que acabam por incentivar estereótipos de seus próprios grupos, estigmatizando a si mesmas e aos homens, esperando um dado comportamento destes para assim poder respeitá-los.

A partir da narrativa, Emecheta mostra o quanto uma das mais importantes instituições da história, a família, vive a partir de comportamentos que beiram à hipocrisia. As relações de poder e a importância que é dada às aparências ultrapassam todos os conceitos morais e amorosos que se espera de uma família. A autora reflete, ainda, acerca do maniqueísmo, por meio das personagens da obra, em especial o caso de Nhu Ego, que é vista como uma mulher realizada com muitos filhos; mas também é vítima de egoísmo, pois seus filhos demonstram falta de interesse em cuidar dela. O romance *As alegrias da maternidade* também aborda o colonialismo e o decolonialismo, discute e reflete sobre as relações de gênero, raciais e econômicas em África. Não tem como pensar as mulheres africanas sem notar o papel da economia em suas vidas e o quanto esse papel é determinante para as identidades

REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. *O amor incerto*: História do amor maternal do séc. XVII ao séc. XX. Lisboa: Relógio D'Água, 1980.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017.
- DALCASTAGNE, Regina. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEL PRIORE, Mary. *História de amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- EMECHETA, Buchi. *As alegrias da maternidade*. Porto Alegre: Dubliense, 2017.
- EVARISTO, Conceição. Maria. In: *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- hooks, Bell. *Olhares negros*: raça e representação. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

A PERSISTÊNCIA DE GRITOS SEDICIOSOS NO CORPO POÉTICO FEMININO

Assunção de Maria Sousa e Silva

Nas literaturas contemporâneas não causa mais estranheza que a voz feminina se faça insistentemente presente, sobretudo quando promove reflexão, a partir de uma perspectiva de valorização das vozes subalternizadas, em contraponto ao que persiste sob a égide do pensamento hegemônico, patriarcal e ocidentalizante. No redemoinho das reviravoltas históricas e políticas que vêm se sucedendo, os sujeitos femininos tencionam as arenas de poder e procuram demarcar os seus lugares de enunciação. Podemos confirmar que a conquista de espaço das vozes femininas no seio da literatura brasileira, angolana e são-tomense provoca novas configurações nos sistemas literários desses países, caracterizadas não mais pela secundarização do lugar do feminino.

Como procedimento, dá-se no discurso poético a repercussão de vozes femininas inquietas, contrapondo-se ao preestabelecido, indignadas, construindo resistências. Essa inquietação traduzida no corpo poético revela, sob mesma medida, corpos femininos em embate com as variadas forças controladoras no centro da relação binária masculino / feminino, em que às mulheres são reservados modelos de obediência e o submetimento às decisões de homens e do Estado, em cuja máquina de poder prevalece os ditames da supremacia masculina. O sujeito poético feminino projeta e reforça, como via do possível, discurso de denúncia coletiva.

As poéticas das autoras em foco, Paula Tavares, Conceição Lima e Conceição Evaristo, concebem esteticamente um modo feminino de estar no mundo, utilizando-se de processos metafóricos e metonímicos, assentados em signos como “cercado” “haste”, “seiva”, “saliva”, dentre outros que se estabelecem como (re) alimentadores de rede de solidariedade que rasura o discurso social em cada esfera de atuação.

Nos poemas da brasileira Conceição Evaristo, da angolana Paula Tavares e da são-tomense transitam sujeitos que expõem de forma inquietante a condição feminina na emaranhada relação de poder, demarcada pela hierarquização, masculino X feminino, a qual remete à realidade feminina atual de seus países. Neles repercutem vozes femininas situadas em mundos poéticos labirínticos, onde uma das formas de intervir como mecanismos de ser e estar são “gritos sediciosos” ecoados em gradativa intensidade.

GRITOS EM DOIS POEMAS DE PAULA TAVARES

Podemos identificar tal procedimento, por exemplo, em poemas de Paula Tavares, já assinado anteriormente pela crítica que se debruçou sobre sua produção literária.

Numa perspectiva analítico-reflexiva, os poemas de Paula Tavares explicitam o procedimento do testemunho poético das vozes mulheres angolanas no enfrentamento da violência da guerra e seus efeitos. Identificamos, em leitura, certas estratégias no processo de construção poética para revelar os mecanismos de subjugamento feminino, seja na alusão ao contexto da tradição, seja no contexto pós-independência.

Em seus poemas, evidenciam-se maneiras de como a sociedade angolana convive com o sujeito feminino e como este tende a questionar e a resistir às concepções cristalizadas sobre os lugares que tradicionalmente lhes são destinados. Talvez a voz intermediadora que vigore nos poemas de Paula Tavares seja aquela que expõe os gritos sufocados na revelação da consciência e dos anseios de emancipação. Assim se projeta uma via poética centrada no signo do “cercado” que revela primeiro uma constatação, seguida da possibilidade de seu enfrentamento e de ultrapassagem. No decorrer da obra, vemos que se apresentam inúmeras tentativas de o sujeito feminino saltar o “cercado”. Contudo a persistência do enfrentamento com o “cercado” também indica a dificuldade de fazê-lo em razão das forças contrárias que tolhem esse movimento. Essa ação contínua de enfrentamento e de superação revela-se, linguisticamente, pelo grito poético indicando uma das formas de emancipação feminina.

No poema “Estrangeiro”, por exemplo, o grito está assinalado como manifestação de revolta da natureza diante da presença do estrangeiro que chega para cercar os sítios. Nele, a voz do estrangeiro atua como “ruído surdo” que desestabiliza tanto o ambiente quanto os que ali se encontram. Ilustramos tal argumento com a passagem que diz:

[...]
a tua voz
é um ruído surdo
um murmúrio atento

estrangeiro,
com a tua presença
a minha dança não correu
a manteiga passou

a manteiga passou
o leite cresceu azedo pelo chão
a vaca mansa de estrela na testa
não entrou no sambo
a bezerra pequena varreu a noite de gritos

estrangeiro
ontem não nasceu ninguém no ehumbo
e a lua estava alta e nova
o velho que sofre
não consegue morrer

estrangeiro,
afasta de mim
teus passos perdidos
e a maldição.
(TAVARES, 2011, p. 146-147)

O poema de Paula Tavares (2011) ressoa importantes episódios da história angolana, remetendo aos ruídos, aos gritos, evocando as metáforas de morte ou de abafamento dos atritos e dos traços culturais distintivos dos grupos. Alude, portanto, aos gestos e aos elementos culturais suprimidos e decompostos no esquecimento.

O sujeito abalado e em crise, no tempo e no espaço, expressa indignação e, com a insistência do uso do vocativo, anuncia desestabilização, rasuras e vazios no universo poetizado, imprimindo as impossibilidades de dinamização das ações dos sujeitos.

estrangeiro
ontem não nasceu ninguém no ehumbo
e a lua estava alta e nova
o velho que sofre
não consegue morrer

estrangeiro,
afasta de mim
teus passos perdidos
e a maldição.
(TAVARES, 2011, p. 147) “ (tese p. 56 -57)

Noutro poema, “Canto de nascimento”, cujo acento revela o momento de parir, os elementos naturais e materiais como fogo, água, faca e panos brancos são apresentados como objetos ritualísticos do ato de nascer no seio da tradição. Vemos que a preparação para o momento se realiza com eles e por eles, como significativo foco para a “faca de cortar” cujo efeito, metonimicamente, recompõe-se no primeiro verso da estrofe seguinte em que a dor se instala. E pela marca do tempo, a dor não só diz sobre o ato de parir, mas também do ato de entrega ou de oferta do corpo feminino que remete a um tempo anterior, ao lobolo:

uma dor fina
a marca os intervalos de tempo
vinte cabeças de leite
que o vento trabalha manteiga

a lua pousada na pedra de afiar.
(TAVARES, 2011, p. 77)

Em seguida, se instala o grito, que parece partir das entranhas femininas em “intervalo de lágrimas”, quando diz

[...]
Uma mulher oferece à noite
o silêncio aberto
de um grito
sem som nem gesto
apenas o silêncio aberto assim ao grito
solto ao intervalo das lágrimas”
(TAVARES, 2011, p. 77)

Como testemunhas da memória dolorida da fêmea que pare, são as velhas que após o rito “acende a noite de palavras/ depois aquecem as mãos de semear foqueira” (p. 77). Semelhante voz de estribilho, a estrofe seguinte apresenta o estado de desconstrução da mulher no simbólico fogo de dores. Enquanto uma vida que se rompe no seio da comunidade, uma mulher arde de dores que se igualam às outras dores na condição de subalternidade.

uma mulher arde
no fogo de uma dor fria
igual a todas as dores
maior que todas as dores.
esta mulher arte
no meio da noite perdida
colhendo o rio.
(TAVARES, 2011, p. 78)

Efetando um discurso metafórico em que a dor da maternidade retoma a dor da falta de liberdade do eu poético para suas decisões mais íntimas, percebemos também a evocação à memória como procedimento para reencenar no vão temporal mais profundo o passado e o lugar da mulher na tradição. Assim, Paula Tavares evidencia as vivências femininas no seio da tradição angolana que, de certa forma, forjam aquilo que, do ponto de vista autoral, deve ser lembrado em contraposição ao esquecido nas camadas do discurso hegemônico da nação. Esses poemas avivam o olhar questionador sobre as relações de gênero que confinam o feminino ao âmbito do que se mencionava há pouco no tocante à subalternidade, numa trajetória permeada de dor e sacrifício.

"O GRITO DA IMANÊNCIA" EM CONCEIÇÃO LIMA

ILHA

Em ti me projecto
para decifrar do sonho
o começo e a consequência
Em ti me firmo
para rasgar sobre o pranto
o grito da imanência.
(LIMA, 2004, p. 27)

O poema “Ilha”, inserido no livro *Útero da casa* (2004) projeta um corpo poético e, assim, o faz para perseguir um objetivo: “decifrar do sonho / o começo e a consequência”. A projeção da ilha pelo eu poético de Conceição Lima faz vigorar a representação identitária do sujeito que fala e do lugar de onde fala. A ilha projetada e construída do imaginário pessoal, a partir da condição de pertencimento, também diz do movimento de resistência do eu. A sextilha revela, sinteticamente, mas com grande profundidade que, através do “grito de imanência” as marcas da identidade individual persistem e por elas se engendra o sentimento de pertença à nação são-tomense.

O sujeito se traduz pela ligação ao território e vontade de “decifrar do sonho/o começo e a consequência” do projeto nacional imaginado. A alusão à consciência latente desanuvia possíveis esquecimentos de uma nação forjada pela ideia de unidade e homogeneidade. A vontade de romper o “grito da imanência” como perspectiva de uma afirmação do eu poético sinaliza a postura do sujeito de revistar os escombros da história e assim proceder a busca do que lhe seria essencial.

Neste sentido, evoca-se também o poema “Haste”, onde o eu poético conduz e sustenta a ideia de resistência que se dissemina nos demais poemas da autora através da metáfora do micondó, onde se localiza a seiva que nutre as relações afetivas. Em “Haste”, o foco incide no “caule” que verga se nele “roça o ego da intempérie”. Desenvolve-se a ideia de que é pelo fio da palavra que a seiva ação-movimento verga mas não tomba, pois o corpo-poema se duplica e se ergue.

Em qualquer campo aquém do luar
num estreito canto de um país vulgar
o caule cede o dorso
se lhe bate a mão da ventania –
duplica na coluna o peso do próprio corpo.

Soergue depois a inclinação da linha
e retoma o vertical instinto de sua raiz –
permanece.
(LIMA, 2012. p. 42)

Assim, no poema, crava-se a ideia da resistência da palavra e, ao mesmo tempo, sinaliza para a do povo são-tomense. Por essa via, o efeito parece ser o de aplacar a dor que reside no profundo dos cantos poéticos da são-tomense.

3 A NEGAÇÃO DO GRITO NO ATO DE RECORDAR DE CONCEIÇÃO EVARISTO

A histórica de marginalização e subjugamento do segmento feminino e negro brasileiros, durante o processo de colonização, interfere como herança dolorosa sobre a autoestima e a ascensão da pessoa negra social e economicamente. Diante disso, a poesia de

Conceição Evaristo sempre expõe a ferida, o cancro social, a dor que se individualiza e, ao mesmo tempo, coletiviza-se, reservando ao poema o lugar da voz da resistência quando grita e esse ato chega a tal exaustão que provoca o movimento inverso, o de se negar a gritar no seio do turbilhão da dor na esfera social.

Desta maneira, podemos identificar vários poemas do livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2011) que revelam um eu poético afetado pela problemática da identidade racial, buscando possíveis reconstruções identitárias, pois envolvido no contexto histórico-social. Cita-se, dentre eles, o poema “As amigas”, “Filhos da rua”, “Meu corpo igual” e “Bendito o sangue de nosso ventre”, por exemplo.

Estendendo a pulsação do corpo-mulher, semente-maternidade como foco dos poemas de Evaristo, visualizamos o signo-elemento motivador da criação poética, a criança, que no campo macro-textual projeta-se como “futuro da nação”. No entanto, em sendo negras têm o futuro incerto pelos efeitos do racismo e da discriminação, problemas que se reverberam nos poemas “Os sonhos”, “Do feto eu em mim brota”, “Para a menina”. “Da menina, a pipa” e “Do menino, a bola”.

A condição de exclusão que mina as forças e as possibilidades de inserção dos sujeitos a patamares dignos no campo dos direitos humanos clama por atitudes de cumplicidade e solidariedade através de uma rede de relações e de identificação. O fortalecimento dos laços de irmandade, cantado nos poemas de Conceição Evaristo, revestem-se de esperança na mudança. Isto está bem visível nas estrofes do poema “Malungo, brother, irmão”.

A adesão aos signos linguísticos que se referem à cultura indígena e africana “calumbé”, “malungo” no solo brasileiro e em outros campos de tensão da luta dos afrodescendentes parece vivificar e clamar uma necessária irmandade com fim de escrever uma outra história em meio a gritos sufocados. Parece ser por este percurso que as identidades se fortalecem:

No fundo do calumbé
nossas mãos ainda
espalmam cascalhos
nem ouro nem diamante
espalham enfeites
em nossos seios e dedos.

Tudo se foi
mas a cobra
deixa o seu rastro
nos caminhos aonde passa
e a lesma lenta
em seu passo-arrasto
larga uma gosma dourada
que brilha ao sol.

Um dia antes
um dia avante
a dívida acumula
e fere o tempo tenso
da paciência gasta
de quem há muito espera.

Os homens constroem
no tempo o lastro,
laços de esperanças
que amarram e sustentam
o mastro que passa
da vida em vida.
No fundo do calumbé
nossas mãos sempre e sempre
espalmam nossas outras mãos
moldando fortalezas esperanças,
heranças nossas divididas com você:
malungo, brother, irmão. (p. 49)

Nas estrofes acima de “Malungo, brother, irmão”, podemos aventar que no fundo do calumbé (gamela) em que os cascalhos estão espalhados pelas mãos negras, consiste, nas entrelinhas, o lugar do esquecimento. Entre irmãos, a retomada da memória dolorosa das perdas e nenhum ganho alude à qualidade dos cascalhos que não é “nem ouro nem diamante”, porém “tudo se foi”. Tudo passou no campo da enunciação, mas agora se revigora no tempo do enunciado poético para ser fundamento da “saturação da dívida acumulada”. Perpassa, no poema, a ideia do forjado esquecimento que não se tornou possível simbolicamente pelo “rastros da cobra” e da “gosma da lesma”. Esses fios metafóricos que tecem as estrofes resvalam para a sustentação do “mastros”, em que na última estrofe remete por extensão à vida. Então percebemos como o eu poético liga as esperanças de agora com o significado movimento das mãos de outrora no fundo do calumbé, cujo efeito se traduz na herança da solidariedade.

O mesmo gesto de mãos empalmadas é retomado no poema “Amigas” em que a poetisa volta a tematizar o código da solidariedade agora no movimento de agregação e cumplicidade feminina. Chama atenção, no decorrer do processo de testemunho vivencial do eu, um grito que vem se estendendo de maneira latente nos poemas de Evaristo e que aqui procura ser, estrategicamente, sublimado, já que eu poético opta por “fingir a não dor”.

AMIGAS

Trago na palma
das mãos,
não somente a alma
mas um rubro calo,
viva cicatriz,
do árduo
refazer de mim.

Trago na palma
das mãos
a pedra retirada
do meio do caminho.

E quando o meu pulso dobra
sob o peso da rocha
e os meus dedos murcham
feito a flor macerada
pelos distraídos pés
dos caminhantes,
eu já não
grito mais.
Finjo a não dor.

Tenho a calma
de uma velha mulher
recolhendo seus restantes
pedaços.
e com o cuspo
grosso de sua saliva,
uma mistura agridoce,
a deusa artesã cola, recola,
lima e nina
o seu corpo mil partido.
e se refaz inteira
por entre a áspera intempérie
dos dias.
(EVARISTO, 2011, p. 37)

No emaranhado da lógica colonizadora, o eu poético se conscientiza dos calos deixados pelas “pedras do meio do caminho” e são essas marcas que dimensionam sua fala, que está inserida em um fingimento poético, enfaticamente declarado no verso: “Finjo a não dor.” O título “Amigas” alude a uma evocação às mulheres, uma vez que o poema se estrutura pelo eu que fala, “a velha mulher” e a “deusa artesã”. O processo metafórico de equiparação da força

feminina e de duração do esforço artesão traduz três estados ou condição feminina:

a) a dor vivencial sentida no percurso do tempo, aludida nas cicatrizes e na existência das pedras colhidas nos caminhos do autoprocesso de refazimento; b) o fingimento necessário que sufoca o grito; c) o estado de resignação ajustado à calma para recolhimento dos pedaços do corpo capitaneado pela “velha mulher”, auxiliado pela “deusa artesã” a fim de completar o refazimento no final do poema.

As quatro estrofes sintetizam a condição feminina no momento presente e autoriza que se diga que tal presente não pode ser avaliado sem uma revisão dos caminhos coletivos dolorosos, figurada no eu que fala, na velha mulher e na figura da deusa artesã, miticamente simbolizada. Um olhar cuidadoso sobre a estrutura do poema revela que foi construído por meio de contenção e divisão de versos marcados por um ritmo forte e cadenciado, cujo efeito de sentido evoca os três estados e condição feminina destacados no parágrafo anterior.

A forma de divisão dos versos em desdobramento e pausa dão força e vivacidade às imagens que repercutem no eu feminino. Ademais, a autora utiliza o procedimento intertextual – dialógico - com dois poetas canonizados: Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa, dimensionando uma leitura de “semiose” desconstrutivista na revelação de sujeitos em deslocamento. Vê-se, portanto, no momento final do poema o peso do sofrimento e da dor vivenciados e transplantados para uma cumplicidade coletiva.

O eu poético emoldurado nos grilhões mencionados anteriormente se reconstitui, através de uma capacidade mítica implícita na figura da deusa artesã, tal qual Aracne: “E se refaz inteira/ por entre a áspera intempérie/ dos dias”. Desta forma, o poema tende

a sustentar a ideia corrente nos poemas de Conceição Evaristo sobre a força e a resistência femininas diante das intempéries, já que a proposta poética não se limita apenas a mostrar um retrato.

Como no mito de refazimento de Aracne, o poema de Evaristo reversa a possível leitura de que é da batalha na vida, da luta diária, que nasce a capacidade do feminino negro de se reconstituir. A escritora, aproveitando-se do recurso metafórico, faz do poema uma metanarrativa em que se realizam dois movimentos: o da construção do poema e o do refazimento identitário feminino, de forma que o poema finda quando o eu poético feminino se recompõe.

O ato de fingir pessoano, parece vir reforçar o argumento de resistência no poema de Conceição Evaristo, embora ela o trace particularizando e dando um significado às avessas. Do poeta que “finge a dor que deveras sente” transcorre a variante semântica do “Fin[gir] a não dor”. Sentidos paralelos e equidistantes de um mesmo tópico, mas que permitem a ruptura com o sentido do verso português.

Desta forma, Conceição Evaristo homenageia o poeta lusitano, mas seguramente desconstrói o antológico tema, para que com sua “big pena”²⁵, possa construir outra via semântica. Mas para chegar a isso, Evaristo revela os obstáculos encontrados e retirados, pois havia a “pedra no caminho”. Se no poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, o jogo hábil do verso reiterativo “tinha uma pedra no meio do caminho” enfatiza o problema e os obstáculos que a vida proporciona ao ser humano e com isso mobiliza-o, o eu poético de Conceição Evaristo traz “na palma/ das mãos / a pedra retirada / do meio do caminho”. Isto é, o eu poético procura escapar do modelo

²⁵ “big-pena” é a expressão de um verso do poema “Stop” (p. 56), quando diz “E a big-pena / rabisca sinais luminosos: STOP!” (EVARISTO, 2011, p. 56).

pedra retirada / do meio do caminho”. Isto é, o eu poético procura escapar do modelo imobilizador que atrofia mais intensamente o sujeito negro brasileiro. Então, parece ser preciso o ato de bravura poética para que a metáfora se liberte dos sentidos propugnados nas leituras do poema drummoniano. A autora modifica, invertendo o sentido do poema de Carlos Drummond de Andrade, deslocando o problema, os obstáculos, como se, desta forma, o eu poético negro refizesse o seu processo vivencial. (SILVA, 2016).

Neste breve espaço de reflexão, procuramos ilustrar como os poemas de Paula Tavares, Conceição Lima e Conceição Evaristo procedem uma lapidação da linguagem, utilizando recursos linguísticos e estratégias construtivas para adensar (condensar) o grito no trato de inquietantes vozes femininas que se revelam, ao mesmo tempo, como haste e seiva-signo, a fim de alicerçar o discurso poético que poderíamos chama de teor denunciativo e de resistência, primado pelo vínculo da solidariedade entre os sujeitos poéticos em cada produção das autoras.

Logo, poemas de Paula Tavares e Conceição Lima e Conceição Evaristo tecem uma rede imaginária de vozes femininas solidárias. As resistências se revelam em relação a visão da tradição (cultura) quanto à concepção do feminino e ao diálogo com a literatura canonizada que vigem nos países de cada uma e, alusivamente, às demandas sociais exclusivistas que afetam os sujeitos femininos poetizados.

REFERÊNCIAS

- EVARISTO, Conceição. *Poema da recordação e outros movimentos*. 2ª edição. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. ed. esp. São Tomé e Príncipe; Mecenas: Rui Mendonça, 2012.
- LIMA, Conceição. *O útero da casa poesia*. Lisboa: Editora Caminho, 2004.
- TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos*. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- TAVARES, Paula. *Entrevista da poetisa angolana Ana Paula Tavares concedida exclusivamente para a pesquisa de doutorado de Assunção de Maria Sousa e Silva*. Faculdade de Lisboa, em 14/04/2016.
- SILVA, Assunção M S. *Nações entrecruzadas: tessitura de resistência na poesia de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação da PUC MINAS, Belo Horizonte: PUC MINAS, 2016.

CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA: UMA LEITURA DE *LUCÍOLA*, O ANJO CAÍDO

Rosana Cássia dos Santos

Pretende-se analisar a morte da personagem feminina no romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar (1829-1877), na tentativa de se compreender a razão de sua morte e o significado que ela adquire no romance.²⁶

No Brasil colonial, a base familiar era centrada no patriarcalismo, no qual o patriarca detinha em suas mãos muito poder, inclusive o de decidir o melhor matrimônio para as mulheres da família, priorizando interesses financeiros e também, indiretamente, a manutenção da ordem estabelecida. Havia um papel imposto ao comportamento feminino e esperava-se que as mulheres fossem submissas às escolhas feitas em seu nome pela figura paterna.

Em *Lucíola*, Alencar contou a história do “anjo caído” que ansiava por sua regeneração. Anteriormente, o autor já tinha tratado do mesmo tema e havia sido duramente criticado:

[...] devemos considerar também um episódio polêmico que está na história da produção de *Lucíola*: o escândalo, as críticas e as rélicas provocadas pela peça de Alencar *As asas de um Anjo*. A obra traça a trajetória de Carolina, uma jovem que se deixa seduzir pelo luxo e troca a vida segura e o amor casto e tranquilo por uma aventura amorosa e

²⁶Uma versão deste texto integra a dissertação de mestrado da autora.

pela prostituição. Sua degradação culmina ao encontrar o pai, que bêbado, tenta seduzi-la. O incesto não se consuma e Carolina, arrependida e ajudada por amigos, entra em processo de expiação, assumindo a filha que tivera com o sedutor e resignando-se a um casamento branco com Luís – seu grande amor. O escândalo estoura no Rio de 1858, por conta do exagerado realismo da cena que trazia a possibilidade do incesto e da integração da prostitua no seio da família. A polícia impediu que a peça continuasse em cartaz e o assunto ocupou os jornais. (DE MARCO, 1986, p. 73).

Ainda em relação à obra *As asas de um Anjo*, o próprio autor se defende argumentando:

Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito frequente na sociedade, deduz dele consequências terríveis que servem de munição não só aos seus autores principais, como àqueles que concorrem indiretamente para sua realização? (ALENCAR, apud DE MARCO, 1986, p. 28).

Através desse episódio, Alencar já havia percebido que a sociedade da época não estava ainda preparada para tratar de certos temas, mesmo com o tom moralizante que o autor diz estar impresso em sua obra. Se o tema era explorado na Europa, aqui no Brasil sua recepção seria diferente. No entanto, o escritor voltou a criar a figura da cortesã decaída, arrependida e ansiando por sua regeneração em 1862, com *Lucíola*.

Alencar elege como narrador da história o personagem Paulo, que vive um relacionamento amoroso com a cortesã Lúcia, e ensaia um afrontamento à sociedade da época. A figura de Paulo como personagem-narrador é restritiva e unilateral, pois é ele quem transmite

ao leitor as ações e reações de Lúcia. Paulo escreve cartas dirigidas à “senhora”, da qual reúne toda a correspondência e a transforma em livro. Em resposta a Paulo, a “senhora” critica a sociedade da época, embora ao mesmo tempo colabore para a manutenção das regras morais: “Demais, se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que lêem nesse país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.” (ALENCAR, 1998, p. 11).

A cortesã possuía duas faces, que poderiam corresponder ao anjo e ao demônio: Maria da Glória, íntegra e angelical, e Lúcia, a cortesã que carregaria em seu nome uma carga semântica próxima a Lúcifer, o mais belo dos anjos criados por Deus e que depois se revolta, passando a ser chefe dos demônios. Seria uma espécie de esquizofrenia literária, a mulher como representação da pureza da figura de Virgem Maria, e também a personificação da tentação. Ela procura se reabilitar e para Lúcia a redenção é acompanhada de castigo e autopunição, pois ela própria contribui para a manutenção dos preconceitos da época em relação à sua condição de prostituta.

Paulo se constitui no elo entre as duas faces da personagem. De início, chegando recentemente ao Rio de Janeiro, conhece-a e a toma por Maria da Glória. Custa-lhe crer que a moça que conhecera era na verdade uma cortesã com fama de caprichosa e interesseira. Depois, quando ele imagina estar no comando da situação, trata-a com distanciamento e como pensava que deveria ser tratada uma prostituta: “Incomodava-me essa ideia de pensares que estava disposto a fazer-te a corte. Seria soberamente ridículo para nós ambos.” (ALENCAR, 1998, p. 24). A partir daí, a personagem rebela-se interiormente e deixa aflorar a cortesã, que se entrega à força do amor carnal. Era então outra mulher depois do primeiro encontro sexual. O narrador escreve: “Vendo então este corpo inerte e pasmo, com os olhos vítreos e as mãos crispadas, tive dó e como

um pressentimento de que a vida a abandonaria em breve.” (Alencar, 1998, p. 26). Neste momento aparece, pela primeira vez, a menção à morte da personagem. Na página vinte e seis do romance sua morte é anunciada.

O narrador também escreve: “[...] e conheci que essa mulher ia se tornar uma necessidade, embora momentânea, da minha vida.” (Alencar, 1998, p. 28). O narrador reduz seu relacionamento com Lúcia ao que deveria ser estritamente: um relacionamento efêmero, não excedendo os limites máximos que uma relação assim permitiria. A partir do exposto nessas duas páginas citadas, já se tem uma prévia do final da história. Não havia ilusões quanto à forma que a narrativa iria se encaminhar. A ousadia do escritor de *As asas de um Anjo* teria começo e fim: a ideia, um início e, após as primeiras vinte páginas do livro, um panorama que parece acalmar o público leitor com uma mensagem nas entrelinhas para que não se agastasse, pois logo tudo voltaria à normalidade.

Fica claro o interesse que ambos têm um pelo outro e, depois de alguns desencontros, começam um relacionamento amoroso. Lúcia cerca-se de cuidados para não comprometer a imagem de Paulo perante a sociedade, buscando ela mesma artifícios para deixar que o romance fique envolto em segredo: “Lúcia disse-me adeus; não consentiu que a acompanhasse, porque isso me podia comprometer”. (ALENCAR, 1998, p. 48).

Logo, no entanto, a sociedade se faz ouvir através das figuras de Sá, Couto e Cunha, que personificam os preconceitos da época. Paulo é pressionado por seu relacionamento fora dos padrões aceitos, levantando-se, inclusive, a desconfiança de que ele estivesse se aproveitando financeiramente de Lúcia, o que faz com que novamente o casal entra em conflito.

Lúcia confirma sua realidade, a de que, tendo fugido dos padrões sociais, seria marginalizada para sempre, não importando os motivos que a fizeram tornar-se uma cortesã. Não haveria atenuantes chegar a essa situação:

[...] enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1998, p. 68).

O retorno em busca de Maria da Glória estava condenado a não se concretizar. A partir de seu erro, apesar do narrador ter lhe dedicado páginas que o justificassem, ela nunca mais seria acolhida pela sociedade como se nada tivesse acontecido. E ainda, quem a ela se ligasse de uma forma que não fosse passageira e com o intuito de uma aventura, seria também condenado por esta mesma sociedade que, sendo assim, não perdoaria Paulo por transgredir seus conceitos morais.

Lúcia, enquanto cortesã, vivia cercada de luxo e de amantes. Ao se apaixonar por Paulo e tentar recuperar sua identidade como Maria da Glória, torna-se vulnerável. Ela passa a ser recriminada por querer o que não lhe é mais facultado desejar.

A personagem feminina em questão seduz Paulo como a cortesã, como o “demônio” tentando para o pecado: “Ela lá estava, sempre bela, sempre radiante. Júbilo satânico dava a essa estranha criatura ares fantásticos e sobrenaturais entre as roupas de negro e escarlate.” (ALENCAR, 1998, p. 75). Ela pode assim ser considerada culpada por querer desvirtuar Paulo, exigindo-lhe mais do que ele poderia lhe proporcionar.

Em sua busca desesperada por se regenerar, ela começa um processo de mortificação. De seu vestuário escarlate passa a usar trajes simples: “Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por joias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem.” (ALENCAR, 1998, p. 94). A beleza através dos contornos da morte próxima foi tema de Mário Praz, em seu livro *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*:

[...] e se dissertava sobre a beleza moribunda, nestes termos: "Tênues veias azuis, como finos arebescos, marcam sua tez mate, traço sombrio de beijos dados pela Morte, a Morte, a quem ela talvez venha a pertencer logo, ela, a quem amo até a loucura. [...] Em volta da boca esvoaçavam-lhe matizes azulados e nacarados como sobre um fruto que pressentisse as primeiras marcas da decomposição... Eu a amo por todo esse mistério de morte que encerra, pelo símbolo vivo que, a meus olhos, ela representa, da universal destruição; amo-a pela sua graça funerária, como bela ânfora alongada e grácil, colocada sobre o sepulcro...". (PRAZ, 1996, p. 58).

Alencar pagou tributo a essa forma mórbida de admirar a beleza da morte personificada no corpo de uma mulher, incitando impressões a princípio antagônicas, como horror e atração, por exemplo. O narrador descreve como ficava Lúcia quando ela e Paulo se aproximavam fisicamente e sua figura é comparada novamente à personificação do mal: “[...] o corpo tinha, não a doce flexibilidade que lhe era natural, porém uma elasticidade nervosa e convulsa, que o enrolava como a cauda de uma serpente em agonia.” (ALENCAR, 1998, p. 99). Poderia ser, por analogia, Maria da Glória retornando e tentando se libertar da

cortesã Lúcia. A partir de então, Paulo renuncia definitivamente seu interesse físico por ela.

Neste processo de autopunição, Lúcia também procura uma vida mais simples, distante de luxos e ostentação. Ela se mostra extremamente arrependida do sacrifício que a levou à prostituição: “Se eu ainda tivesse junto de mim todos os entes queridos que perdi, disse-me com lentidão, veria morrerem um a um diante de meus olhos, e não os salvaria por tal preço.” (ALENCAR, 1998, p. 111). Alencar construiu uma heroína que não escolheu ser cortesã, fora levada a isso no intuito de sacrificar-se pela família durante o surto de febre amarela de 1850. Tudo na história convergia para esse destino, pai e mãe doentes, sem ninguém por perto que pudesse auxiliá-los, ela ainda muito jovem e inexperiente sendo seduzida por uma pessoa inescrupulosa, Couto, que depois viria a ser hipocritamente um dos representantes da moral a atacá-la com seu preconceito. O público leitor é levado a pensar todos esses aspectos, atenuantes da conduta de Lúcia. “Perdoá-la” e possibilitar seu caminho de volta como Maria da Glória seria abrandar demasiadamente seu erro.

Valéria De Marco chama a atenção para o vínculo que se poderia estabelecer entre três personagens as quais retratam a mulher decaída pela prostituição, como Manon, em *Manon Lescaut*, de Abade Prévost (1697-1763); Margarida, em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824-1895) e Lúcia, em *Lucíola*: “Se partirmos apenas de *Lucíola*, entramos em um caminho interessante porque trilhado pela leitura da personagem principal: Lúcia lê e comenta *A Dama das Camélias*, comparando-se a Margarida, que, por sua vez, é leitora de *Manon Lescaut*.” (DE MARCO, 1986, 75). Alencar faz referência explícita a um deles ao apresentar a personagem Lúcia lendo um livro quando surge Paulo e pede-lhe para ver de que obra se trata:

Era um livro muito conhecido – *A Dama das Camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se, não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração? (ALENCAR, 1998, p. 81-82).

A própria Lúcia condena Margarida, o que a princípio pareceria um contrassenso. Alencar já havia deixado explícito o matiz moralizante que deveria ser impresso ao tratar deste tema que poderia servir como crítica à mazela social que seria a prostituição feminina no Brasil do Segundo Império. Seria inadmissível, portanto, que a cortesã pudesse amar com o coração “puro” depois de vender-se ao melhor preço. Haveria diferentes formas de chamar a atenção para o problema, a maneira escolhida por Alencar foi a de mostrar a repulsa que Lúcia tinha de si mesma, e a morte que encerrou seus vícios e sofrimento, deixando finalmente livres de seu estigma as pessoas que lhe eram caras, como sua irmã e Paulo. Segundo Valéria De Marco:

Ao tentarem amar com o mesmo corpo que tantos haviam comprado, elas estariam prostituindo seus sentimentos. Censurando *A Dama das Camélias*, Lúcia aprofunda o abismo entre o amor e o prazer, entre a esposa e a cortesã, entre a realidade de seu passado e a impossibilidade de qualquer sonho futuro. (DE MARCO, 1986, p. 174).

Um ou outro fio de esperança ainda havia na narrativa de que Lúcia pudesse encontrar a felicidade. No entanto, um filho gerado de seu “pecado” colocaria um ponto final em qualquer expectativa de final feliz que ainda se conservasse:

Havia oito dias que Lúcia não andava boa. A fresca e vivace expansão de saúde desaparecera sob uma langue morbidez que a desfalecia; o seu sorriso, sempre angélico, tinha uns laivos melancólicos, que me penavam. Às vezes a surpreendia fitando em mim um olhar ardente e longo; então ela voltava o rosto confusa, enrubescendo. Tudo isto me inquietava; atribuindo sua mudança a algum pesar oculto, a tinha interrogado, suplicando-lhe que me confiasse as mágoas que a afligiam (ALENCAR, 1998, p. 118).

Maria da Glória não conseguiu sufocar completamente Lúcia, pois um filho havia permanecido como marca de seu passado. Novamente se percebe a mão de Alencar encaminhando a narrativa para um desfecho inevitável. Para uma personagem que havia tentado se “purificar” ao limite máximo, renegando seu amor e procurando sublimar seu sentimento, uma gravidez representaria o fracasso de sua tentativa, seu corpo exibiria as marcas de seu desvirtuamento moral, a partir de uma visão conservadora. Desse momento da narrativa em diante, muitas são as citações que remetem à ideia de morte:

– Iremos juntos!... murmurou descaindo inerte sobre as almofadas do leito. Sua mãe lhe servirá de túmulo.
– Se eu pudesse viver, haveria forças que me separassem de ti? Haveria sacrifício que eu não fizesse para comprar mais alguns dias de felicidade? Mas Deus não quis. Sinto que a vida me foge!
Agora que o corpo já está morto e a carne àlgida, não sente nem a dor nem o prazer, é a minha alma só que te beija, que se une à tua e se desprende parcela por parcela para se embeber em seu seio.
Se alguma coisa me pudesse salvar ainda, seria esse bálsamo celeste, meu amigo!
Vou te amar enfim por toda a eternidade (ALENCAR, 1998, p. 124-125).

A única chance de redenção para Lúcia seria sua própria morte, ela era a representação do pecado, da falha moral nociva à sociedade. Conviria à moralidade da época que ela morresse, pois sua morte também representaria o restabelecimento da ordem social. Cada personagem, representante fictício da realidade burguesa, voltaria a cumprir seu papel.

Sob esse olhar, Lúcia errou ao escolher o caminho da prostituição, por mais justificado que pudesse ser seu ato, tornou-se pária e sua intenção de recuperar a antiga condição de moça pura e casta estaria impossibilitada para sempre. A prostituta que ousara enfrentar a sociedade e contrariar preceitos morais estaria definitivamente enclausurada em seu túmulo e todos poderiam respirar aliviados. Conviver com Lúcia seria se conspurcar. Sua irmã se beneficiaria de seu dinheiro sem a sombra da vergonha e da humilhação. Paulo havia vivenciado um relacionamento surpreendente para sua simplicidade provinciana e logo as lembranças tomariam o lugar do sofrimento.

No romance *Lucíola*, Alencar oferece um enfoque diferente à personagem feminina. Se não levou a cabo sua ousadia em dar a Lúcia uma regeneração sem vinculá-la à morte, teve ao menos o mérito de criar uma heroína romântica com conflitos psicológicos. Segundo Antonio Candido em comentário sobre a obra de José de Alencar: “[...] em *Senhora* e, sobretudo, em *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas.” (CANDIDO, 1981, p. 225).

Lúcia se sacrificou por seus familiares, quando seu pai descobriu o sacrifício que a filha havia feito, expulsou-a de casa. Logo depois do

que foi considerado sua falha moral, ela já sentiu o preconceito vindo do próprio pai, a quem ela intentava ajudar. Depois disso, assumiu-se como a cortesã Lúcia, adotando uma personalidade que se amoldasse à sua nova condição e preservando intacta, porém adormecida, sua identidade como Maria da Glória. A luxúria e a degradação física e moral seriam uma forma de renovar seu sofrimento, multiplicando as oportunidades de autopunição. Antonio Candido destaca sobre a personagem: “Este processo psíquico, admiravelmente tocado por Alencar no mais profundo de seus livros, reduz-se – em termos da presente análise – a uma dialética do passado e do presente, cujo desfecho é a redenção final.” (CANDIDO, 1981, p. 229).

O sofrimento da personagem seria aliviado por sua morte. Padre Antonio Vieira escreveu em um de seus sermões:

O mors, quam amara est memoria tua, homini pacembabenti!
Ó morte, quão amarga é a tua memória para o homem que vive em paz e descanso! Não diz para todos, senão para o que vive em paz e descanso; porque para o que vive em paz e descanso é amarga; para o que vive em trabalho e miséria é doce. (apud PÉCORA, 1994, p. 109).

Na descrição da morte de Lúcia todo o seu abnegado amor romântico foi exposto, exaltando o perfil de Paulo, não por acaso o narrador do romance:

– Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios.
Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não

a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro.

Lúcia pediu-me que abrisse a janela: era noite já; do leito víamos uma zona de azul na qual brilhava límpida e serena a estrela da tarde. Um sorriso pálido desfolhou-se ainda nos lábios sem cores: sublime êxtase iluminou a suave transparência de seu rosto. A beleza imaterial dos anjos deve ter aquela divina limpidez.

– Recebe-me... Paulo!... (ALENCAR, 1998, p. 126).

A posição da personagem masculina é dúbia, e resta saber qual seria o “verdadeiro” sentimento que Paulo reservava para Lúcia, pois sua postura como personagem-narrador contribui para enevoar suas intenções e para mostrar até que ponto a situação estava sob seu controle. Valéria De Marco comenta sobre a personagem masculina:

Este [Paulo], construindo seu depoimento como recomposição de um processo de conhecimento, oculta seu amor por Lúcia, seu desejo de mergulhar no prazer, sua incapacidade de conviver com as contradições, sua aceitação tácita da ordem social que gera e pune a cortesã, pois, afinal, ele jamais pensou em casar-se com Lúcia ou sentiu-se culpado pelos sofrimentos daquela mulher (DE MARCO, 1986, p. 187).

No livro de June Hahner *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas*, há a reprodução da primeira página da edição inaugural do jornal *O Sexo Feminino*, datado de 7/9/1873 e sua redatora, D. Francisca S. M. Diniz, dirige-se ao público leitor em um artigo intitulado “A educação da mulher”:

Zombem muito embora os pessimistas do aparecimento de um novo órgão na imprensa – *O Sexo Feminino*; tapem os olhos os indiferentes para não verem a luz do progresso, que, qual pedra desprendida do rochedo alcantilado, rola violentamente sem poder ser impedida em seu curso; riam os curiosos seu riso sardônico de reprovação à ideia que ora surge brilhante no horizonte da cidade da Campanha; agourem bem ou mal o nascimento, vida e morte do *Sexo Feminino*; persigam os retrógrados com seus ditérios de chufa e mofa nossas conterrâneas, chamando-as utopistas: *O Sexo Feminino* aparece, há de lutar, e lutar até morrer: morrerá talvez, mas sua morte será gloriosa e a posteridade julgará o perseguidor e o perseguido (DINIZ, apud HAHNER, 1981, p. 47).²⁷

O tom utilizado demonstra o quanto havia de conservadorismo na época e a forma como as mulheres eram consideradas, o que se torna ainda mais agravado se considerarmos as interseccionalidades identitárias das mulheres. Alencar deixou bem claro o aspecto moralizante que ele gostaria de imprimir no romance. Sua intenção era a de trabalhar o tema da prostituição, construindo uma história em que a personagem Lúcia serve como exemplo a não ser seguido. A mesma sociedade que tolerava Lúcia, passou a desejar expurgá-la a partir do momento em que ela tentou se afastar do espaço que lhe era destinado. Sua morte foi assim providencial, apelou ao sentimentalismo e restabeleceu os princípios morais.

Alencar reservou à personagem Lúcia uma morte que parece agradar até mesmo a ela: “Um sorriso pálido desfolhou-se ainda nos lábios sem cores: sublime êxtase iluminou a suave transparência do seu rosto.” (ALENCAR, 1998, p. 126). O êxtase pela morte que chega como alívio ao seu sofrimento e também como supremo persão por suas faltas. Nada mais havia ela a aspirar do que a isto: uma morte piedosa com o aval da sociedade e as bênçãos da moral.

²⁷ A ortografia do excerto foi atualizada.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- DE MARCO, Valéria. *Império da Cortesã*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de se matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PÉCORA, Alcir (org.). *A Arte de Morrer: Os Sermões de Quarta-Feira de Cinzas de Antonio Vieira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. São Paulo: Ed. Da Unicamp, 1996.

FLORES INCULTAS: O LUGAR DE LUIZA AMÉLIA DE QUEIRÓS NA LITERATURA BRASILEIRA

*Algemira de Macêdo Mendes
Jurema da Silva Araújo*

Introdução

A mulher passou a figurar na Literatura e na Crítica Literária como um dos temas discutidos desde os anos de 1960 com o desenvolvimento do pensamento feminista. Conforme Zolin (2009, p. 217), a presença do tema em encontros, simpósios, congressos, cursos, pesquisas e teses “ultrapassa o pontual e o eufórico para se conjugar a todo um processo histórico-literário” que gerou um tipo de crítica literária: a crítica feminista. Sua origem remonta ao ano de 1970 com a publicação da tese *Sexual Politics*, de Kate Millet nos Estados Unidos. Esta tese vai além do aspecto puramente ficcional, literário e expande a compreensão do papel secundário que as heroínas têm ocupado nos romances de autoria masculina (ZOLIN, 2009).

O intuito da discussão que se segue provoca, incita pensar o texto literário de autoria feminina para além da estética. Revela um compromisso da crítica feminista em desnudar relações de poder alocadas na literatura. Desta feita, o texto poético impulsiona questionamentos acerca da memória ou os seus silêncios.

A diáde literatura e memória faz-nos pensar as sutilezas do discurso da dominação masculina que tenta silenciar a produção de escritoras piauienses. Assim, o texto parte de um revisionismo da ginocrítica de Elaine Showalter para desnudar os dois estágios da escrita feminina em *Flores Incultas* (1875), de Luiza Amélia de Queiroz.

Rompendo o casulo: os caminhos da crítica feminista

Surgida na década de 1970, no bojo do feminismo, a crítica feminista toma como perspectiva a alteridade e a diferença para contestar o essencialismo, a homogeneização e o universalismo promovidos pela ideologia patriarcal que se estendia ao cânone literário.

A crítica feminista surge paralelamente ao movimento feminista. Essa crítica articula-se aos discursos que pretendem resgatar as *vozes* silenciadas. É, portanto, uma crítica que não se fixa em um único método de abordagem, mas dialoga com as diversas áreas do saber. Ela não busca uma *neutralidade* diante do texto literário ou uma suposta objetividade. Enquanto a crítica científica lutou para afastar qualquer subjetivismo, a crítica feminista reafirmou a autoridade da experiência. Para Showalter (1994), ensaísta norte-americana, esse que parecia um impasse teórico, na verdade constituía uma fase evolutiva.

De acordo com Showalter (1994, p. 24), até bem pouco tempo, a crítica feminista não possuía uma base teórica, era “um órfão empírico perdido na tempestade da teoria”, uma vez que a construção de um quadro teórico próprio encontrou limitação justamente na dificuldade de circunscrever uma iniciativa expressiva e dinâmica: havia uma dissonância de raça, classe, linguagem e significação, história e desconstrucionismo.

Acerca da crítica feminista, Showalter (1994) afirma que ela é, de algum modo, revisionista. Mas esse revisionismo pode salientar algumas dificuldades, como se tornar um tipo de homenagem aos *mestres*, ou depender da aprovação dos *white fathers* – mentores intelectuais homens da cultura branca.

Para Showalter (1994), a obsessão da crítica feminista em “corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina” (p. 28) – baseada exclusivamente na experiência masculina apresentada como universal – mantém a crítica feminista dependente, retardando o desenvolvimento dos próprios problemas e epistemologias. É nesse sentido que Showalter (1994) propõe um discurso crítico especializado na mulher escritora, definido por ela como ginocrítica. Segundo a estudiosa, a ginocrítica oferece mais oportunidades teóricas que a crítica feminista, pois

Ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceitual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual nos deparamos. Não é mais o dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas, mas a questão essencial da diferença (SHOWALTER, 1994, p. 29).

As teorias da escrita das mulheres utilizam, hoje, quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Eles se sobrepõem e são mais ou menos sequenciais, pois cada um incorpora o anterior (SHOWALTER, 1994).

Conforme Showalter (1994), a crítica biológica é a manifestação do pensamento da diferença sexual mais extremada, uma vez que entende o texto como marcado indelevelmente pelo corpo, numa tentativa de textualizar a anatomia. Contudo, adverte Showalter (1994) que essa textualização do corpo pode invocar um retorno ao essencialismo do sexo que tanto oprimiu a mulher no passado.

Showalter (1994) propõe, então, que a compreensão da escrita da mulher deve estar relacionada com o contexto cultural no qual ela se inscreve: esta é a vantagem da ginocrítica, pois ela incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, interpretando-as de acordo com o contexto cultural no qual elas se vinculam. Reconhece a existência de diferenças igualmente importantes entre as mulheres escritoras: raça, classe, nacionalidade e história. Assim, a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro de um todo cultural.

Para Showalter (1994), a cultura feminina situa-se numa zona selvagem. Os limites que definem a cultura do homem são intersecutivos com os limites da cultura da mulher. Essa postura faz-nos pensar numa zona selvagem da cultura das mulheres espacial, experimental ou metafísica: espacialmente, porque é uma área só de mulheres; experimentalmente, porque os aspectos do estilo de vida feminino que estão fora diferem daqueles dos homens; metafisicamente, porque não há espaço masculino correspondente. Ou seja, uma vez que homens e mulheres partilham de um contexto cultural patriarcal, pensado a partir das experiências masculinas, o espaço do homem é conhecido de todos; mas a experiência feminina, historicamente silenciada, é um interdito para os homens. É a esse interdito que Showalter chama de zona selvagem.

O território selvagem corresponde, portanto, a um espaço imaginário que escapa ao alcance dos homens. Os homens o desconhecem porque negligenciam essa alteridade, negligenciam esse modo de ver o mundo com os olhos das mulheres, por considerarem a experiência feminina extremamente subjetiva (contrapondo-se ao suposto racionalismo masculino) e, portanto, menor.

Para algumas críticas feministas, a zona selvagem (espaço feminino) deve ser o lugar da crítica, de uma teoria e arte genuinamente centradas na mulher, tornando o peso simbólico da consciência feminina visível. Contudo, devemos compreender que não pode haver escrita ou crítica totalmente fora da estrutura dominante: nenhuma publicação é totalmente independente das pressões econômicas e políticas da sociedade dominada por homens (SHOWALTER, 1994). É nesse sentido que Rocha-Coutinho (1994, p. 53) afirma:

Os sistemas simbólicos e os aparatos conceituais não apenas vêm sendo construídos tendo como padrão o homem, como também, em sua maioria, têm sido criações masculinas. Isto porque, há muito os homens detêm as posições de poder e os postos-chave de comando da estrutura social. São eles que têm dominado, através dos séculos, a ciência, as artes e as letras. [...] A relação da mulher com a cultura, portanto, da qual a linguagem é parte integrante e importante mediadora, tem sido, quase sempre, indireta.

A primeira tarefa da ginocrítica é delinear o *locus* cultural da identidade feminina e descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras; e, também, situar as escritoras com relação às variáveis da cultura literária: modos de produção, distribuição, relações entre autor e público, relações entre arte de elite e cultura de massa e hierarquias de gênero (SHOWALTER, 1994).

Pensando nisso, Showalter (1985) afirma que o trabalho coletivo de algumas escritoras apresenta uma recorrência, de geração para geração, de temas, padrões, problemas e imagens. De acordo com a ensaísta, as mulheres construíram sua tradição literária.

Conforme Showalter (1985), todas as subculturas literárias: negra, judia, canadense, anglo-indiana, etc. percorrem três grandes fases: a de *imitação*, a de *internalização* dos padrões dominantes; e a fase da *autodescoberta*, marcada pela busca da própria identidade. Adaptadas à crítica feminista, essas fases correspondem a: *fase feminina*, *fase feminista* e *fase fêmea*. A fase feminina corresponde à imitação e internalização dos valores e padrões vigentes; a fase feminista liga-se ao protesto contra valores e padrões vigentes e a defesa dos direitos e dos valores das minorias; a fase fêmea traz a autodescoberta e a busca da identidade própria.

No Brasil, esse percurso guarda algumas especificidades: a fase *feminina* é iniciada com o romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina e se estende até 1944, quando Clarice Lispector inaugura uma produção literária caracterizada como a fase *feminista*, com *Perto do coração selvagem*. A fase *fêmea* emerge no final da década de 1980 e início da década de 1990, com *A república dos sonhos* (1984), de Nélide Pinõn (ZOLIN, 2005).

Entretanto, essas três fases não são estanques. Elas se imbricam, de modo que não é possível encaixar uma obra em apenas uma fase, como ocorre em *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, que desponta como a emergência da fase feminista, mas que assinala questões relativas à identidade feminina, correspondentes à fase fêmea.

A seguir, passamos à análise de *Flores Incultas* (1875) alicerçada na ginocrítica de Showalter.

Luiza Amélia: o silêncio irrompido

O dia 26 de dezembro de 1838 vê nascer, em Piracuruca (PI), Luiza Amélia de Queirós. A pouca instrução que recebera a fez buscar mais conhecimento por esforço próprio (ALBUQUERQUE; MENDES; ROCHA, 2009). Luiza Amélia gozava de uma situação financeira favorável que lhe possibilitava publicar seus escritos. Para Rocha (2007), além do poder aquisitivo, o conhecimento e a leitura de uma literatura de autoria feminina teriam influenciado Luiza Amélia a publicar suas produções, pois a condição financeira desencadeava os demais fatores, considerando-se que, àquela época, somente as mulheres piauienses abastadas tiveram acesso a alguma instrução. De acordo com Rocha (2007, p. 50)

Luiza Amélia de Queiroz insere-se no contexto do que se tem denominado de primeira onda feminista na sociedade brasileira, filiando-se aos questionamentos expressos em publicações de redação feminina da época aos quais ela pode ter tido acesso. Além da instrução feminina, muitas escritoras da época também defendiam ideias republicanas e abolicionistas. Nesse sentido destaca-se que Luiza Amélia de Queiroz colaborou com o jornal *Telefone* (1883 - 1889), que publicava textos favoráveis à República e à Abolição da Escravatura.

Em 1875 a poetisa publica *Flores Incultas* e, em 1898, *Georgina ou os efeitos do amor*. Dentre os autores que influenciaram Luiza Amélia estão

Safo²⁸, Maria Amália Vaz de Carvalho²⁹, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo. Considerada a primeira poetisa piauiense, Luiza Amélia de Queirós recebeu o título de Princesa da Poesia Romântica do Piauí e ocupou a cadeira 28, da Academia Piauiense de Letras. Foi também patrona da Academia Parnaibana de Letras e da Academia de Letras da Região de Sete Cidades (ALBUQUERQUE; MENDES; ROCHA. 2009). São recorrentes, em suas poesias, temas como o bucolismo, a abolição da escravatura, o nacionalismo, o romantismo, a relação homem e mulher e a própria lírica.

Assim como a portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho, Luiza Amélia colaborou com publicações em jornais e revistas, como o *Novo Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro*. Mas, apesar de toda a produção e do mérito poético reconhecido, sua produção literária foi criticada, pois

Em uma sociedade em que os espaços de saber e poder no mundo público eram delimitados como masculinos, incomodavam as atitudes de uma mulher que publicava em periódicos, impunha-se em práticas

²⁸ Nascida em Mytilene de Lesbos, é considerada a maior poetisa lírica da Antiguidade, recebendo de Platão a alcunha de A décima musa – para a mitologia grega são nove as musas, filhas de Júpiter e Mnemosine, que possuem conhecimento, desenvoltura e inclinações artísticas. De acordo com Joaquim Brasil Fontes (1994, p. 115) a escrita de Safo influenciou textos mais antigos e mais contemporâneos: “o nome de Safo de Lesbos provoca os sentidos, e eles vêm à tona, erguendo aos nossos olhos encantados um pequeno espetáculo de amor e perdição”.

²⁹ Natural da freguesia de Santa Catarina, Lisboa, Maria Amália Vaz de Carvalho publica seu primeiro trabalho literário em 1867: *Uma primavera de mulher*, evidenciando a influência positiva do ambiente frequentado pelos artistas do Romantismo português, como António Feliciano de Castilho, Latino Coelho, Bulhão Pato. Com o falecimento precoce do marido, Gonçalves Crespo, e a necessidade de prover os dois filhos do casal, Maria Amélia passa a se dedicar intensamente à produção em jornais de Lisboa, do Porto, de Paris e do Brasil.

não recomendadas para seu sexo, correspondia-se livremente com homens e defendia ideias abolicionistas. Certamente, não era vista como um exemplo a ser seguido pelas outras mulheres da época (ROCHA, 2007, p. 48).

A própria Luiza Amélia, em resposta irônica às críticas, escreve:

Não me julgues feliz donzela,
Não me invejes querendo imitar;
Desta vida que julgas tão bela,
Deus te livre das dores provar.
[...]
Qual o louro que a fronte me cinge?
Qual a glória que eu posso alcançar?
Nesta terra que trama-se e finge
O que posso de bom esperar?
(BRANDÃO, 1875, p. 191-193).

Mas Luiza Amélia sabia que o ofício literário deveria ser um direito feminino. Assim, poemas como *Quem foi que me deu a Lira?* (NUNES, 1975, p. 293) e *A mulher* (NUNES, 1975, p. 71-75) questionam a apropriação da escrita como atividade exclusiva do homem. Em resposta a uma carta do Tenente-Coronel J. Francisco de Miranda Filho – carta contestando, provavelmente, a escrita de Luiza Amélia – escreve em *Flores Incultas*:

Oh! se uma lira eu tivesse
Tão bela, tão afinada,
Como essa bem fadada
Que descreves com ardor!
No peito donde se emanam
Minhas mágoas concentrando,
Para cumprir o teu mando
Eu cantaria, senhor! [...]
(BRANDÃO, 1875, p. 237-241).

Luiza Amélia viveu em uma época cujos expoentes da literatura eram Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo. A escrita destes autores tinha em comum a recorrência aos temas sentimentais, a exaltação da natureza e a busca por uma identidade nacional. Tais características qualificam esta escrita como romântica³⁰

Conforme Zinani (2006), a voz da mulher foi historicamente silenciada, como ocorre com todas as minorias. Isso a impediu, por exemplo, de desenvolver uma linguagem própria, precisando, pois, servir-se da linguagem do gênero dominante. Assim,

[...] a conquista do espaço feminino acontecerá, de acordo com Showalter, na medida em que a mulher assumir seu discurso e, conseqüentemente, de modo que ela adquira visibilidade e voz, subvertendo o silêncio milenar a que sempre foi submetida. Esse rito de passagem se opera na medida em que acontece a travessia do invisível para o visível, e que o silêncio se transforma em fala (ZINANI, 2006, p. 25).

Seguindo as tendências literárias da época, Luiza Amélia de Queirós escreve *Flores Incultas* (1875), livro com mais de trezentas páginas, no qual reúne poesias que exprimem as particularidades desse período literário, como o apelo ao nacionalismo e ao patriotismo (*Ao Brasil*, p. 57-61), por exemplo. Reflete também os ideais românticos em geral: forte religiosidade (*A Deus*, p. 105), sentimento amoroso (*O*

³⁰No Brasil, a poesia romântica divide-se em três momentos: a primeira geração perseguia os ideais de nacionalismo, cujo maior símbolo era o índio; a segunda geração – considerada ultra romantista – sofreu forte influência de Lord Byron e Musset, exaltando o gosto pelo mórbido e pelo pessimismo desesperado, amparado no mal do século e a terceira geração, sobretudo pelos ideais de liberdade.

somno do coração, p. 79-81) e extremo subjetivismo (Desconforto, p. 77-78). Luiza Amélia de Queirós promove a travessia da qual Zinani (2006) nos fala: ao escrever e publicar, a poetisa passa do invisível para o visível, do privado para o público.

Interessa-nos, aqui, analisar a lírica de Luiza Amélia, buscando os referenciais da crítica feminista propostos por Showalter (1985), divididos em fase feminina, fase feminista e fase fêmea.

Em *Flores Incultas* (1875) não encontramos referências à fase fêmea, estando as anteriores diluídas no seu texto. A obra passeia entre as fases feminina e feminista, pois tanto apresenta os padrões e temas recorrentes da época quanto desponta como escrita que denuncia a condição feminina e reivindica a autonomia da mulher.

Alguns poemas apresentam como epígrafes versos de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo, remetendo às influências desses autores sobre a obra de Luiza Amélia. Por exemplo, *Lembranças da Infância* (BRANDÃO, 1985, p. 211-213) evoca *Meus Oito Anos*, de Casimiro de Abreu:

Da minha infância querida
A doce recordação,
É como gotas de orvalho
Sobre as flores do verão.
Em vós penso suspirante,
Porque vos tenho saudade,
Oh! Distrações inocentes
Da minha formosa idade!
Minha infância, meus amores,
Nunca vos hei de esquecer
Sonho puro e vaporoso,
Que resume o meu viver!

[...]

Em *Se eu morresse amanhã* (p. 298), há referência direta ao poema de Álvares de Azevedo, que possui o mesmo título:

Se já me fosse dado esta existência
Que se desbota de penoso afan,
Entre sonhos de gloria – no futuro –
 Eu findar amanhã.
Oh! Se as ferreas cadeias, que me prendem
N'este desterro a uma vida vã.
Eu pudesse quebrar! ... Tranquila e leda,
 Se eu morresse amanhã.
Minh'alma qual incenso voaria
A Deus seu Creador, pura e louçã:
Por mais ditosa hoje eu me teria,
 Se eu morresse amanhã.

E, embora nestes exemplos estejam patentes as influências literárias da época, a estética romântica, os signos que suscita, Luiza Amélia extrapola a fase feminina ao contestar o sexismo que impregnava a crítica literária da época, para a qual a escrita literária restringia-se aos domínios do masculino: a lira era um interdito ao feminino.

O poema *A Mulher* (BRANDÃO, 1875. p. 71-75) evidencia, também, os traços da fase feminista, da fase da denúncia da condição feminina.

A mulher que toma a penna
Para em lyra transformar,
É, para os falsos sectários,
Um crime que os faz pasmar!
Transgride as leis da virtude;
A mulher deve ser rude,

Ignara por condição!
Não deve aspirar a glória! ...
Nem um dia na história
Fulgurar com distinção
Mas eu, que sinto no peito,
Dilatar-me o coração,
Bebendo as auras da vida,
Na sublime inspiração:
Eu que tenho uma alma grande,
Uma alma audaz que s'expande
No espaço a voejar,
Não posso curvar a fronte,
Nesse estreito horizonte
E na inercia ficar!
[...]

O título *Flores Incultas*, por exemplo, consiste em uma crítica à precariedade da educação destinada às mulheres – ou mesmo a ausência desta – e à representação social do feminino como a flor viçosa que moldura o homem. É nesse sentido que a afirmação da experiência feminina como constituinte do território selvagem põe em relevo o lugar social da mulher através dos séculos, significando, portanto, ouvir as vozes que, embora sendo alvo de um processo histórico de silenciamento, emergem como fonte de representação e sentido (SHOWALTER, 1994).

Considerações finais

Assim, a partir das contribuições de Showalter à crítica literária feminista vemos o texto de autoria feminina de perto, em seu sentido

real e não aquele idealizado ou metafórico. A interpretação da escrita feminina adentra, portanto, nas diversas camadas do texto, evidenciando que, embora ele não seja anacrônico, há uma recorrência de tendências e também de transgressões, como constatamos a partir da análise de *Flores Incultas*.

Reconhecemos, pois, que esta crítica se baseia na complexidade do fenômeno literário não desvinculado do contexto cultural, econômico e histórico da produção feminina, mas que reconhece a suposta assexualidade do texto como inconcebível.

A construção da genealogia brasileira excluiu a participação do *outro*. Serviu, pois, como uma reafirmação do modelo cultural dominante, representado pela figura do colonizador. Não havia espaço para a alteridade. A nação se consolidara em uma ordem social simbólica que sublimava a imagem de um sujeito nacional ideal: homem, branco e burguês. As materialidades resistentes – raça, classe e gênero – representavam a ameaça ao sujeito uniforme e hegemônico e ao movimento por sua representação exclusiva na literatura nacional (SCHMIDT, 2007).

O cânone literário nacional excluía as memórias subterrâneas, os discursos de fronteira. Nesse sentido, o resgate e o reconhecimento de uma literatura escrita por mulheres afeta o estatuto da história cultural e literária, até então marcadamente masculinas, questionando as representações dominantes não assinaladas pela diferença. Esse esforço questiona a matriz ideológica do paradigma universalista, pois reconhece a nação como espaço heterogêneo. Comungando com o pensamento de Zolin (2005), a análise das obras literárias de autoria feminina constitui uma intenção de desnudar a alteridade do discurso feminino, como um discurso do *outro* em relação ao *mesmo*.

Ao publicar *Flores Incultas* em 1875, Luiza Amélia de Queirós foi pioneira, pelo menos, em dois sentidos: primeiro por ousar publicar um livro de poesias em uma época na qual os papéis convencionalmente tidos como femininos concentravam-se principalmente nos afazeres domésticos, no ambiente privado – escrever e publicar seus escritos eram atividades ultrajantes para a mulher; segundo porque, por meio de sua poesia, Luiza Amélia contestou a condição feminina daquele período.

Isso nos leva a considerar que Luiza Amélia adentra no universo literário e sua presença anuncia a representação feminina na literatura piauiense, convergindo para o que Showalter (1985) considera como fase feminina. Mas, embora influenciada pelos padrões estéticos do romantismo e seus representantes, a escritora ultrapassou os níveis puramente formais e denunciou a repressão social enfrentada pela mulher: a restrição à escolarização, a infidelidade masculina, a reserva com que a crítica literária – confessadamente masculina – olhava para o texto de autoria feminina, além do limitado espaço da mulher em jornais – elas apenas escreviam se assinassem com pseudônimos (ROCHA, 2007).

Atualmente, vislumbra-se construir não mais uma história na horizontalidade, mas diferentes histórias com diferentes nuances.

Destaca-se, também, o reconhecimento das marcas indiscutíveis que a literatura piauiense possui para que, em trabalhos futuros, se possa tirar do anonimato outras escritoras e suas obras para discussão junto à comunidade acadêmica, procurando sistematizar uma crítica sobre as produções literárias, realçando a relevância delas para a história da literatura no Piauí e do Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Marleide Lins de; MENDES, Algemira de Macedo; ROCHA, Olívia Candeia Lima. *Antologia de escritoras piauienses: século XX à contemporaneidade*. Teresina: Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC / Fundação de Apoio Cultural do Piauí / FUNDAPI, 2009.
- BRANDÃO, Luiza Amélia de Queirós Nunes. *Flores incultas*. Parnaíba: s.n. 1875.
- GINOCRÍTICA. In: BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007. p. 132-133.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos. A mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 66.
- ROCHA, Olívia Candeia. *Lugares, saber e poder: apropriação feminina sobre as práticas discursivas entre 1875-1950*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2007.
- SCHMIDT, Rita Teresinha. Mulheres reescrevendo a nação. In: PISCITELLI, Adriana; PUGA, Vera Lúcia; MALUF, Sônia Weidner; MELO, Hildete Pereira de. *Olhares feministas*. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2007. p. 395-409.
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*. New Jersey: Princeton UP, 1985.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Literatura de autoria feminina*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2005. p. 275-283.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Crítica feminista*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

OS MULTÍMODOS PERFIS FEMININOS EM MEMÓRIAS DE MARTA, A FAMÍLIA MEDEIROS E A SILVEIRINHA, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Cristiane Viana da Silva Fronza

É consabido que perdurante longo tempo a história foi escrita sob o prisma masculino e pela classe hegemônica. Destarte, esse tipo de estudo engendrou um material exíguo ponderando meramente acerca da figura do homem como sujeito ecumênico. O patriarcado dispôs que mulheres fossem inferiores e, portanto, deveriam ser submissas aos homens, e esses, superiores, dominadores.

No condizente ao exercício da escrita, essa foi, para as mulheres do século XIX, uma forma de romper os limites entre o privado e o público, sendo que o primeiro era o único local aceitável para uma mulher até então. Nesse sentido, o ato de escrever produziu, talvez, uma ação de transgressão que extrapassava as balizas sociais convencionadas por uma sociedade reacionária e escravocrata (TAVARES, 2007).

Júlia Lopes de Almeida é um capítulo em demasia enquanto se pretende clarificar a posição social da mulher brasileira em momentos postimeiros do período oitocentista nacional. Nesse ímpar, ela foi uma escritora com uma larga produção literária e teve grande valia para a literatura brasileira, pois, semelhou pensar a literatura como um produto estético não determinado pelo meio, assim como não construído para

determiná-lo como algo típico. Nada obstante, as marcas culturais parecem influir os processos de formação com suas singularidades e possibilidades, quer dizer, a averbação de uma esquematização das dissimilaridades e das peculiares formas de se lidar com os tentames da eclosão social e cultural, tanto o individual quanto o global. (MEDEIROS, 2011).

Nessa continuação, Júlia Lopes de Almeida era apreciadora dos pensamentos positivistas e científicos de seu quartel. A referida escritora pressupunha que a República moveria o Brasil para o progresso, porém, suas obras de cunho naturalista apresentavam ao público leitor uma aparente falência lâmpeda de suas expectativas políticas. Conquanto, Júlia Lopes de Almeida continuou suas investidas junto ao seu primacial público legente que eram as mulheres e as crianças, pois essa produziu variadas obras para literatura infantil e fora considerada como uma antessignana da literatura infantil brasileira.

O redescobrimento de Júlia Lopes de Almeida e de sua produção literária aconteceu, mormente, nas postremas três décadas do século XX, designadamente no meio acadêmico e máxime nas áreas das Ciências Sociais e das Letras. Nesse sentido, os trabalhos mais nupérrimos circundando a escritora puderam propalar o pecúlio de sua produção e a sua relevância no contexto em que vivia e no qual buscava influenciar. (SALOMONI, 2005).

Nessa prossecução, é possível analisar a obra almeidiana pelo viés que o livro permanece sendo, aparentemente, imagem do mundo. E como tal, é tanto mais total quanto mais fragmentado (DELEUZE, G. & GATTARI, F. 1995). Destarte, Júlia Lopes de Almeida apresenta nas suas narrativas, especificamente *Memórias de Marta* (1889), *A Família Medeiros* (1892) e *A Silveirinha* (1914), objetos dessa pesquisa, características que podem configurar um discurso no qual o sexo, ou seja, as representações femininas têm consciência de si mesmo.

Sonhando agora em ser mestra, eu não imaginava o descanso, o repouso ameno que eu lhe daria como recompensa dos grandes sacrifícios feitos por ela para meu bem-estar; eu não pensava em ser útil, em torna-me necessária, imprescindível: eu queria ser mestra para não morar em um cortiço mal alumiado, infecto, úmido, nesta terra onde há tantas flores, tanta luz e tantas alegrias! (ALMEIDA, 2007, p. 72-73).

De acordo com a supracitação da obra *Memórias de Marta*, de Júlia Lopes de Almeida que apresenta ao público legente a representação feminina Marta, que é, presuntivamente, oprimida pelo sistema patriarcal que impunha às mulheres sua inferiorização perante a sociedade, dessarte, careceriam ser subservientes aos homens, esses, súperos, imperantes. A figura da mulher configurada no *corpus* assoma uma representação feminina que vai pujar pela cupidez de ter educação, trabalho e emancipação. É possível analisar ainda, segundo o trecho supra transcrito, as ascensões e acomodações no discurso almeidiano, porquanto a autora intercede pela autossuficiência feminina através da educação e do trabalho.

Júlia Lopes de Almeida alvitra, aparentemente, a (re)pensar a condição feminina nos Oitocentos extrapassando a expectativa paradigmática e regulamentária da época. A autora transpassa o espaço privado do lar e a partir da sua produção romanesca, *Memórias de Marta*, seu exordial romance será considerado peça basilar para compreender toda a sua obra, visto que as suas taciturnidades e vazios interiores aquiescem lucubrar sobre algo mais, possivelmente, preenchendo interstícios na ação de delinear sobre a própria tessitura desvelada.

Nessa continuação, é possível ponderar que ao pensar o passado como uma renda, presumível, perduravelmente retrabalhada, deve-se

rememorar que não são somente as linhas, laços e a sociedade, por mais nuançados que possam ser que dão conformação ao desenho planejado. Pois, “são, justamente, os buracos, os vazios, as ausências, que são responsáveis por fazer aparecer com nitidez o que se pretendia fazer” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 153). Como se pode perceber na citação que segue:

Supunha eu que o meu ordenado bastasse só por si para uma completa modificação na nossa vida. Alegrava-me por poder assumir a responsabilidade de tudo. A sala da aula com o seu relógio de parede colocado sobre o crucifixo de marfim, em frente ao retrato litografado do imperador, parecia-me a visão do paraíso. Era dentro daquelas paredes que eu tiraria o sustento e a independência para minha mãe. (ALMEIDA, 2007, p. 91)

O supradito exterioriza o desejo de Marta que teve a possibilidade de seguir uma educação, e ainda, a vontade de ser uma mulher emancipada capaz de sustentar a casa e a mãe. Assim, a aparente felicidade demonstra que a única saída para prosperar na vida é o estudo e o trabalho.

Perrot (1988) apresenta ao público lente que o feminismo foi propalado historicamente como um movimento social e não político, possivelmente, o que engendrou a concepção de que a governação não era assunto para mulheres. Nessa situação, a mulher não fora, propriamente, supressa do campo de trabalho, o que aconteceu deveras foi uma regulamentação ideológica imperante e seus lugares de atuação convencionados.

Nesse seguimento, é possível deslindar que as mulheres do século XIX lutavam por direito à educação e paridade com o outro sexo. Elas encetaram também na luta pelos direitos daqueles considerados menos favorecidos, dessarte, o movimento feminista estava interessado nas causas das minorias étnicas e pela paz. Consequentemente, as mulheres do século XIX instituíram uma significativa vanguarda dos movimentos sociais coadjuvando com as doutrinas e ações progressistas.

Na obra romanesca intitulada *A Família Medeiros*, Júlia Lopes de Almeida apresenta ao público leitor uma temática diferenciada à época do século XIX, pois na sua obra são refletidos os debates acerca dos percursos e dos destinos do Brasil que nutriam aquele momento.

Oliveira (2011) assevera que mais alinhada com os princípios democráticos e republicanos, contudo não acordando plenamente com todos eles, Júlia Lopes de Almeida apresenta ao público legente uma obra que tenciona a derrocada da ordem escravagista. No romance, objeto de estudo, soterrar o patriarca do escravista figura modernizar o Brasil, de outra maneira, principiar a abertura das portas para instauração da República, para fundação da mão de obra assalariada em um país modelado nos gérmenes da razão, da justiça e do direito.

A Família Medeiros, de Júlia Lopes de Almeida, apresenta um enredo que trata da vida cotidiana, no interior de São Paulo, no final do século XIX, de escravos e da transição para o trabalho assalariado.

- Ora, ainda bem! Pois, como ia dizendo, apareceu-me o negro queixando-se de maus tratos e expondo à minha compaixão o corpo emagrecido e retalhado. Mande tirar-lhe os ferros, curá-lo; dei-lhe cama, jantar, e, como do legado do Sr. Gabriel restassem ainda setecentos mil réis, escrevi ao Antunes propondo por esse preço a liberdade do escravo. Respondeu-me com uma tremenda descompostura, exigindo-me a entrega do negro. Nem por um conto o vendo, dizia ele na carta; eu cá o ensinarei (ALMEIDA, 1919, p. 69-70).

De acordo com a supracitação, é possível analisar que a protagonista do romance tem um ideário abolicionista, pois pretende ajudar o negro preso aos ferros por conta do regime escravocrata. Assim, é factível analisar Eva como uma representação feminina que confronta essa cultura escravagista do século XIX em prol de um Brasil revolucionário e contra o tráfico negreiro.

Segundo Oliveira (2011), esse romance apresenta ao público leitor informações basilares sobre a prostração da Monarquia diante dos movimentos incipientes dos republicanos e abolicionistas. Nesse sentido, é possível analisar e acrescentar que a escravização e as tensões causadas com a propinquidade da abolição fomentava uma demasiada reflexão em derredor dessas questões. A representação feminina Eva traz à tona uma protagonista que se exprime sobre a política e a mofina escravagista. Essa figura feminina atea a bandeira que defende as mudanças que a sociedade reivindicava, entre elas às concernentes à educação da mulher, *in verbis*:

Como passaria agora as noites? A mestra era o seu refugio; na sua companhia corriam rapidamente as horas, aprendia deleitosamente nesses seroes íntimos a entreter conversações uteis e despreziosas; os seus bordados, os seus livros, os seus desenhos parecer-lhe-iam monótonos e dificultosos desde que lhe faltassem o conselho, a influência da amiga e o apoio da sua inteligência superior. Respeitava-a, e nas horas de desalento, enfadada daquela casa sombria, onde estava condenada a viver, naquela convivência da família que em vão procurava achar agradável, fora sempre o braço salvador da estrangeira que a impelira para o trabalho, como único consolo verdadeiro e a única distração. (ALMEIDA, 1919, p. 80)

O trecho susodito apresenta ao público lente uma figura feminina com sentimentos bovaristas, isto é, possivelmente, idiossincrasia psicológica caracterizada aos que aspiram por uma vida descoincidente da sua, estruturada e compensatória, mas também, uma mulher multisciente, que gosta de livros e de arte. Eva configura uma representação feminina que é aos olhos do tio uma atemorização ao modo de vida defendida por esse, escravocrata conservantista. Ele divisa nas atitudes “subversivas” da sobrinha não só a precipitação do que aconteceria com as manifestações abolicionistas, como também uma atamancada ingerência para as suas filhas. (OLIVEIRA, 2011).

- Venho pedir-lhe que perdoe ao Manuel Sabino; ele promete ser obediente daqui por diante. Mande tirar-lhe os ferros, sim?

- Asneira! Deixe-se disso, que não é da competência das moças. Se não quiser ver o negro com os ferros, não olhe para ele. Era o que faltava!

-Não olho, mas nem assim deixo de saber que os traz. (ALMEIDA, 1919, p. 19).

Segundo a supracitação, é possível observar uma mulher que argumenta contra uma injustiça, no caso, a um escravo preso aos ferros. A personagem discute com um senhor escravocrata, pois este não aceita o pedido dela para retirar as amarras do negro. Isto fica visível no diálogo, cujos argumentos do escravista querem mantê-lo preso.

As ideias da figura feminina Eva, na óptica de Oliveira (2011), parecem descortinar valores que farão parte, por exemplo, da instrução feminina, do tratamento igualitário entre homens e mulheres e desvelam, na verdade, preceitos que acolitarão numa nova ordem social prestes a emergir em objeção aos provecos valores defendidos pela consueta aristocracia rural. Eva revela, em seu próprio nome, o renascimento, a transfiguração, a gênese de uma nova mulher que, instruída, examina sua realidade e sabe fazer suas próprias opções. Nesse segmento, é possível analisar que a obra romanesca almeidiana exhibe ao público leitor o inopinado, porém coerente, desenlace quando Eva, objetando o remate que se encaminhava para o himeneu com Otávio, prefere casar-se com Paulo, com quem se identifica intelectivamente.

Transportando de júbilo, Paulo tomou a cabeça de Eva entre as mãos, e beijo-a nas pálpebras, repetidas vezes.

E, assim, sem pronunciar uma palavra definitiva, eles declaram-se apaixonadamente o seu amor (ALMEIDA, 1919, p. 317-318).

Para Biroli e Miguel (2012), a ideação feminista efetivou-se como um elemento medular da teoria política. Nessa continuação, as preexistentes requisições relacionadas aos direitos governamentais pelas mulheres, conquanto significativa e ostensivamente justas, eram, aparentemente, exíguas pertinentes pelo prisma teórico.

Os referidos autores afirmam que a análise crítica da posição da mulher na sociedade e, sobretudo, dos papéis sociais distintos reservados a mulheres e homens, então apresentados, descerraria uma trajetória a diversas críticas ulteriores, porém não estaria em discussão as relações entre as variadas maneiras de coibição à autonomia das mulheres e às instituições políticas que assessoraram para reproduzir sua posição dúctil.

A figura feminina Eva, aparentemente, estava interessada no acesso aos espaços de deliberação política quando expôs seu pensamento com relação ao escravo preso aos ferros. É provável analisar que Júlia Lopes de Almeida estaria colaborando para a evolução póstera de uma, talvez, teoria política feminista. Pelo simples motivo de Eva argumentar adversamente sobre uma maneira práxis de opressão, no caso, a escravização, do mesmo modo que pensar em uma igualdade racial.

Em *A Silveirinha*, obra romanesca publica em 1914, a protagonista experiencia as vicissitudes da religiosidade e expõe uma ostensível maneira de subjugação à igreja. Perrot (2012) secunda essa temática asseverando que as religiões e as mulheres são dúbias e incongruentes. Nesse caso, a explicação dessa assertiva seria porque as religiões são, concomitantemente, poder sobre as mulheres e poder das mulheres.

Nessa sequência, a explicação que a referida autora apresenta sobre esse aparente poder sobre as mulheres é que as religiões monoteístas efetuaram da dissemelhança dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um de seus parâmetros. A jerarquia do masculino e do feminino é, supostamente, da ordenação de uma Natureza concebida por Deus. Essa vericidade é fundeada pelos livros instituidores, a Bíblia,

o Corão, e, mais ainda, para as concepções que são confeccionadas a esse respeito, sujeitas a questiúnculas e a reexames. Dessarte, acontece com o relato de Adão e Eva no Gênesis, esgrimido contemporaneamente pelas teólogas feministas. De acordo com a versão primigênia, o homem e a mulher teriam sido criados isocronamente. Para uma versão transata, eles foram gerados um depois do outro, sendo a mulher segunda ou derivada, “vinda de um osso sobressaltante”, como observa Bossuet para exortá-las à desafetação, nesse caso, a Igreja Católica adotou essa segunda versão (PERROT, 2012). No trecho subsecutivo de *A Silverinba*, é possível notar o que a supracitada autora postula.

-Como assim?

- Pois não acabei de lhe contar que ela se apresentou ao noivo coberta de santinhos? Certamente que não fez aquilo, senão para o avisar: veja bem como eu sou e quais as minhas ideias. (ALMEIDA, 1997, p. 23)

O susodito aborda sobre a representação de uma mulher que possui um fanatismo religioso. Nota-se também a solidez nas suas palavras, isto é, o noivo já sabe quais são os seus ideais. A religião, ao que tudo indica, eminentemente.

Em unissonância com a predita autora, ela clarifica outro fato mencionado anteriormente sobre a religião ter poder sobre as mulheres. Para tal, vale ressaltar que se acentua nos construtivos dessas religiões, as quais, todas elas, aprazam a supremacia dos clérigos e sujeitam as mulheres, correntemente exclusas do exercício do culto, ou mesmo de seu espaço. Nessa continuação, é significativo exemplificar com o que acontece nas mesquitas do islã, conquanto o profeta Maomé fosse circunvalado de mulheres, como alude a escritora argelina de língua francesa Assia Djebar (1985).

Nesse seguimento, provavelmente, o catolicismo é, por conjectura, clerical e masculino, o retrato da sociedade de sua sazão. De modo consequente, exclusivamente os homens tinham acesso ao *sacerdotium* e ao latim. Por consequência, eles assenhoreiam o poder, o saber e o sagrado. Nada obstante, consentem, talvez, tergiversações para as mulheres pecadoras, nesse caso, a prece, o convento das virgens consagradas e a santidade. E assim, é possível compreender o abrolhar da relevância de Virgem Maria, antídoto de Eva e consagrada à soberana da cristandade mediéfica.

- Que barbaridade! Nem você deve desprestigiar os padres. E isso que está dizendo acaba com a reputação de um homem; tanto mais que padre Gil é mais que um homem – é um santo!

- Eu não desacredito. Comparo-o apenas o monsenhor Pierre, sempre bem escovado, tanto nas batinas, como você notou, como nas ideias, que são de uma limpidez admirável (ALMEIDA, 1997, p. 41).

A citação supramencionada apresenta ao público leitor a notoriedade que o padre Gil, aparentemente, retém, visto que ele é abalizado um santo, por outra forma, os padres eram apontados como representantes de Deus na terra, por conseguinte assemelhados a santos terrenos. De tudo isso, as mulheres compuseram o sustentáculo de um contrapoder e de uma sociabilidade. Nesse sentido, a piedade e a devoção eram, para elas, uma incumbência e gáudio. Elas poderiam ser vistas nas igrejas paroquiais como atuantes no coral e/ou rezando no altar. Sem embargo, não exprimia que os cônjuges sobejavam exultantes de suas esposas estanciarem mais na residência paroquial que nos seus próprios lares:

-Quatro! Cinco horas, filha! Prefiro tudo a este inferno de nunca estar contigo. Por que não esperaste pela noite, para irmos juntos? Também eu gosto de música, mas gosto, sobretudo da tua companhia, que me falta cada vez mais (ALMEIDA, 1997, p. 60)

Nessa lógica, as mulheres propagavam fé nas cidades interioranas. Assim, elas abstergiam as igrejas e acastelavam o soar dos sinos. De tal forma que elas se tornaram, na sociedade, um objeto de disputa entre os republicanos e a Igreja, estando, em parte, no orto das lutas pela laicidade, no caso, na França (PERROT, 2012).

É patente que a história tem um grande peso no que diz respeito à situação em que se vê a mulher ainda hoje. Nesse seguimento, aparentemente, o sistema patriarcal e seu princípio dualista, jerárquico, despótico e sexista coarctas as mulheres. Por conseguinte, o Cristianismo teve influência tanto do judaísmo quanto do helenismo, em outras palavras, originou-se sobre um pano de fundo patriarcal, inclusive em sua concepção de mulher. Dessarte, a mulher é, em concordância com a exegese bíblica, subordinada e equivalente ao homem. (PERROT, 2012).

Nessa continuidade, falar da mulher na sociedade também é falar da influência religiosa. É axiomático que a sociedade é idealizada por leis e convenções morais agudamente religiosas, por isso, fica ímprobo desjuntar o fenômeno religioso que subjaz o primórdio de quase toda sociedade humanal. *A Silveirinha*, de Júlia Lopes de Almeida, expõe ao público legente o provável lado da obstinação religiosa, de uma esposa que opta ficar mais tempo na Igreja que na sua residência junto ao cônjuge.

Oliveira (2011) declara que no século XIX, adentro as transfigurações espólias desse tempo histórico, desinentes, mormente, da industrialização e urbanização presentes na Europa e Estados Unidos, convicções amestradoras são potencializadas por grupos sociais que planeavam a educação e a religião como estratégias na relação de poder para estatuir uma idiosincrasia social particular e globalmente credível.

Em conformidade com a autora supracitada, conquanto a coerência do patriarcalismo assemelhe rija e solidificada e, em vários momentos, uma parede irremovível, figurada por agremiações com poderes pactuados, é possível observar que existiram e existem grupos que ocasionam modificações no decurso da história. Essas conversões podem ser vistas na sociedade hodierna, ainda que, descomedidamente patriarcalista, por dentro de hesitações de poder no condizente às relações de gênero, a mulher obteve mais espaços de ação na construção da sua historicização.

O espaço social que fora reservado às mulheres no século XIX era assente pelo patriarcado e o poder decisório delas tinha moderada alcançabilidade. Gretando esse arquétipo patriarcalista tem-se a figura feminina Silveirinha que utiliza todos os recursos para cooptação do cônjuge à religião católica:

-Tomara ver-te forte...

- Para irmos para o Rio. Afinal essa doença veio atrasar-nos em um mês....

- E para assistir à missa em ação de graças pela tua saúde! Fica sabendo que as minhas amigas estão so à espera disso para levantarem acampamento...Algumas até fazem sacrifício de estar aqui (ALMEIDA, 1997, p. 298)

Bourdieu (2010) pontua sobre as variadas situações em que o poder é ordinariamente menosprezado, porém ele ressalta que esse é anuído pelos agentes que estão envolvidos. Na sua obra epitetada *O Poder Simbólico*, o referido autor apresenta ao público leitor a arte, a religião, a língua entre outros como estruturas, que ele nomeia em diversos momentos na sua obra como *modus operandi*, que traduzindo do latim quer dizer modo de operação.

Em concordância com o supramencionado, o poder simbólico é, aparentemente, impercebível porque é uma configuração demudada e professada das diversas formas de poder. O referido autor reitera que só é possível análogo poder porque existe uma mancomunação daqueles que não têm interesse em saber que lhe estão subjugados ou mesmo que o executam. É possível analisar que a figura feminina Silveirinha é persuadida pela Igreja Católica e que simultaneamente com essa Instituição ela anseia converter o marido ao catolicismo.

Bourdieu (2010) assevera que o responsável pela produção dos sistemas simbólicos seria o grupo de especialistas circunscritos nos seus campos específicos. Esses tentam legitimar seus discursos e manter o sistema de dominação de uma classe sobre a outra. Isto quer dizer, o discurso patriarcalista que subjugua as produções intelectuais de mulheres, ou seja, a imposição de uma literatura canônica elaborada por homens e o apagamento de obras de literatura de autoria feminina.

Nessa significação, o campo é o espaço onde as relações são categoricamente definidas através do modo como são distribuídas as diversas formas de capital. Os agentes, atinentes de cada campo, são qualificados para as atribuições e as contendadas *sui generis* desse. Intrinsecamente referente à concepção de campo, está o conceito de *habitus* que Bourdieu (2010) estabelece como um grupamento de

disposições, decursivo de um sistema produzido individualmente consoante o posicionamento ocupado na ordenação social, que direciona os agentes a atuarem de acordo com as capacidades presentes dentro do sistema do campo.

Em unissonância com a discussão da problemática religiosa abordada por Júlia Lopes de Almeida na sua obra *A Silveirinha*, é sintomático apresentar a discussão compreendida por Bourdieu (2010) que robora, inicialmente, que a terminologia por ele empregue para elucidar o campo religioso é pertencente ao mundo judaico-cristão e, sendo assim, é bastante conhecido para a teologia, a saber, sacerdotes, profetas, magos/feiticeiros e desconhecedores. Essa nomenclatura também foi aplicada por Max Weber e esse influiu nos estudos desenvolvidos por Pierre Bourdieu. Nessa significação, vale sobressair que sacerdote é, presumivelmente, o representante da instituição fixada. Dessarte, esse produzirá a partir do interior e advogará pela instituição e, nesse caso, não será gerador do novo³¹

Bourdieu (2010) corrobora que existe no campo religioso uma negociação que se entabula entre a igreja e os fiéis e que ele nomeia de “economia da oferenda”³². Nessa acepção, é sabido que existe um grupo experto na produção dos cabedais religiosos, o clero, e de uma coletividade produtora do sobejo financeiro, os leigos, para sustentar, precisamente, esse grupo especializado que, em contrapartida, fornece a subsistência espiritual. Nesse esclarecimento, é importante salientar que a igreja também é, provavelmente, uma mercancia. O autor predito

³¹OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. A teoria do trabalho religioso em Pierre Bourdieu. In: TEIXEIRA, Faustino (org.). *Sociologia da Religião: Enfoques teóricos*. Petrópolis: Vozes, 2003, (p. 177-197.) p. 186s., 188.

³²Cf. BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996, p. 158.

sobreleva que essa assertiva prefigura um reducionismo e pode chegar ao olvidamento porquanto é factual a imprescindibilidade de objetar essa circunstância. Consequentemente, o autor supramencionado ratifica que “a veracidade da empresa religiosa tem duas verdades: a verdade econômica e a verdade religiosa que a repudia”³³:

Como se aproximasse o dia do aniversário do Padre Pierre, as devotas do seu altar e as suas confessadas organizaram uma comissão a fim de angariar donativos para um mimo que lhe deveria ser então oferecido.

A ideia partira da Magdalena, que andava pelas casas das amigas, alvoraçando almas e combinando cousas. (ALMEIDA, 1997, p. 101).

É cògnito que Júlia Lopes de Almeida, no decurso das suas produções romanescas, acentua decerto gnose sobre a relevância do *locus* axiomático nos processamentos de criação de escopo no discurso literário. Em outras palavras, é factível observar durante uma leitura mais esquadrinha que a escritora não limita sua voz narrativa a circunstancialismos. A referida autora era integrante do joierado círculo de mulheres escritoras que produzia capital cultural nos sistemas imaginativos e simbolização da identidade autóctone no Brasil, no fim do século XIX e primícias do século XX.

Por fim, pode-se inferir que Júlia Lopes de Almeida, por conjectura, partilha das convenções do patriarcado, dado que suas produções romanescas englobam asserções que versam sobre os

³³Idem, p.184.

afazeres domésticos e a maternidade. Contudo, como estrategista, a *diegesis* apresentada ao público leitor, na maioria, mulheres, traz à tona, provavelmente, pitos de uma sedição na esfera social, porquanto exterioriza às mulheres a probabilidade de educação como evolução cognitiva.

Júlia Lopes de Almeida expõe, também, as mulheres leitoras que a política não se limita aos homens e que a República é imprescindível para que vicissitudes aconteçam na nação brasileira, *exempli gratia*, a modernização do país e o fim da escravatura. A referida autora aponta na sua narrativa, ademais, críticas ao fanatismo religioso. Por conseguinte, a condição da mulher nos romances almeidiano traz à tona figuras femininas que objetivam por transmutações nas filosofias do discurso patriarcalista, pois que o âmbito do privativo ambiciona identicamente o direito pela paridade cultural, do mesmo modo que a sua reconhecimento pela provável cultura reinante, isto é, o patriarcado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Marta*. Pesquisa, organização, cronologia e introdução de Rosane Saint-Denis Salomoni. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

_____. *A Família Medeiros*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional de Publicidade, 1919.

_____. *A Silveirinha* (crônica de um verão). Florianópolis: Mulheres, 1997.

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “Um leque que respira: a questão do objeto em história”. In: _____. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2007, pp. 149-164.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz, 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- DJEBAR, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Paris: J. C. Lattès. (1985).
- DELEUZE, G. & GATTARI, F. Introdução: rizoma. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. São Paulo: Ed. 34. Coleção TRANS. 1995.
- MEDEIROS, Marcelo. *Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?*. In: XIV Seminário Nacional e V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília. Palavra e poder: representações literárias, 2011.
- MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia (Orgs). *Teoria política e feminismo: abordagens brasileiras*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Estratégias de modernização do Brasil: uma leitura de *A família Medeiros (1892)*, de *Júlia Lopes de Almeida*. Diadorim (Rio de Janeiro), v. 1, p. 106-117, 2011.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M. S. Correa. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- SALOMONI, Rosane Saint-Denis. *A escritora/os críticos/a escritora: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- TAVARES. Eleuza Diana Almeida. Literatura e história no romance feminino do século XIX - Úrsula. In: *XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural*, 2007, Ilhéus-BA. Anais do Seminário Mulher e Literatura, 2007.

RESSIGNIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS FEMININOS NO UNIVERSO FICCIONAL DE LYA LUFT

Iara Christina Silva Barroca

Quando eu era menina, a verdade parecia estar nos livros: ali moravam as respostas e nasciam os nomes. Quanto mais procurei, mais me perdi na trilha das indagações: as respostas não vinham, a verdade era miragem, a busca era melhor que a descoberta, e nunca se chegava.

(Viver era mesmo sentir aquela fome.)

(LUFT, Para não dizer adeus, 2005, p.123).

Lya Fett Luft nasceu em 15 de Setembro de 1938, em Santa Cruz do Sul, no Rio Grande do Sul. Nessa pequena cidade de colonização alemã, vivenciou, juntamente com seu único irmão, Ney, uma infância marcada pelo encantamento do convívio familiar, sob os cuidados de seus pais, Arthur Germano Fett e Wally Neumann Fett, e de seus avós maternos, Emília e Theodor Neumann.

Lya conserva, como traço dessa harmoniosa experiência familiar, as lembranças de uma casa em que, frequentemente, se tocava piano, cantava-se música alemã e as histórias eram contadas pelas avós.

Na pequena comunidade onde nasceu, era muito comum crianças lerem e falarem alemão, uma vez que Santa Cruz era constituída, essencialmente, de famílias tradicionalmente alemãs. Lya, mesmo tendo nascido no Brasil, aprendeu, como língua materna, o alemão, e somente depois de algum tempo veio aprender o português. A convivência em um universo estritamente adulto, em que a leitura era considerada fator constituinte de uma boa educação familiar, trouxe solidez para sua formação cultural e intelectual. Sob a influência do pai, que era advogado e que foi nomeado juiz em Santa Cruz do Sul, Lya aprendeu a ler muito cedo, especialmente porque tinha acesso a uma vasta biblioteca constituída dentro de sua própria casa. Seus livros vinham da Alemanha e, com isso, já aos 11/12 anos, decorava poemas inteiros de Goethe e Schiller.

Essa tendência literária, delineada já na infância, ganha força quando Lya se forma em Letras Anglo-Germânicas e conclui dois mestrados: um em Literatura Brasileira e outro em Linguística Aplicada. Para além dessa formação literária, Lya trabalhou, desde os vinte anos, como tradutora de alemão e de inglês, tendo já vertido para o português inúmeras obras de autores consagrados, como Virginia Woolf, Günter Grass, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht, Herman Hesse, Doris Lessing, e muitos outros. Traduziu, recentemente, o livro *O compromisso*, de Herta Müller – autora que ganhou o prêmio Nobel de Literatura no ano de 2009.

Como escritora, Lya Luft recebeu os prêmios: Alfonsina Storni de poesia, em Buenos Aires, (1980); Érico Veríssimo, da Assembléia do Rio Grande do Sul, pelo conjunto de sua obra (1984); da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), pela melhor obra de ficção de 1996, o livro *O Rio do Meio*. Como tradutora, recebeu, recentemente, o prêmio União Latina de melhor tradução técnica e científica, pela tradução de *Lete: arte e crítica do esquecimento*, de Harald Weinrich.

Sua carreira literária teve início na década de 60, quando, como professora de Linguística e Literatura, começou a escrever poesia e lançou suas primeiras manifestações poéticas nos livros: *Canções de Limiar*, e *Flauta doce – tema e variações* (1965-1969). Nessa época, publicava, regularmente, poemas e crônicas no jornal *Correio do Povo*, e também alguns artigos de crítica literária. Foi premiada, em 1962, no Concurso Estadual de Poesias, promovido pelo Instituto Estadual do Livro, e teve sua obra *Canções de Limiar* publicada dois anos depois. Em 1972, foi publicado o livro *Flauta doce*, e em 1978, foi publicada, também pelo Instituto Estadual do Livro, uma coletânea de crônicas intitulada *Matéria do Cotidiano*.

Como registro desse momento inicial da escrita de Lya Luft, transcrevo um poema de *Flauta doce*, intitulado "Indefinição":

Não me perguntem pelo meu poema
nada sei do coração do pássaro
que a música inflama
não queiram entender minhas palavras
não me dissequem, não prendam entre vidros
essa cantiga de asas de névoa.
Nem eu, querendo, poderia esfolhar
meu verso
se digo flor é flor, se digo água
é água
mas pode ser disfarce de um segredo.
Se não podem sentir, não cortem
a árvore-de-coral dos meus silêncios
deixem ser o meu poema
poema: volta, sereno abismo
ilha-talvez-viagem
primavera calada, chuva miudinha
nos olhos dos meus mortos, abraços desencontros
(solidões) a morte a guerra
os imponderáveis anjos
o vaso de sete cordeirinhos subindo a colina ao vento
sem jamais chegar, a rosa intata, a data

perdida, o cheiro da velha casa, o relógio,
um nome aflorando as ondas da memória...
Não me queiram prender como a um inseto
no alfinete da interpretação
se não podem amar o meu poema, deixem-no.
Nem eu ousou erguê-lo entre os dedos e aspirar
a sua liberdade.
Deixo que sonhe, gire, nasça e deite
seu mel na solidão da alma inquieta
e brote, instante imprecisado,
num escrito qualquer com o meu nome embaixo.
(LUFT, *Flauta doce*, 1972, p.49-50)

A *solidão* das almas inquietas, a idéia de *ilha-talvez-viagem* e a incessante busca pela *liberdade* são temas que prenunciam, já na poesia, a estréia da carreira literária de Lya Luft também na ficção, marcada com a publicação do romance *As parceiras*, em 1980. Um romance que abriga não só os conflitos interiores que circundam o âmbito do humano, mas também aqueles que explicitam a difícil trajetória que se constituiu para que os textos de *autoria feminina* fossem reconhecidos, também e principalmente, como uma nova configuração das produções literárias.

Revelar os conflitos humanos e a condição de mulheres que se viam, constantemente, confinadas aos espaços domésticos, e, assim, submetidas às imposições que regiam o sistema patriarcal, parece ter sido a grande motivação de Lya Luft na constituição da maioria de seus romances. A dedicação a essa temática enfatiza, também, as marcas de um percurso que trouxe solidez e reconhecimento à produção literária feita por mulheres.

Nos romances de Lya Luft, é comum verificar a angústia de mulheres que não conseguem se desvencilhar das regras instituídas pelo sistema repressor, de ordem patriarcal, de que se fazem constituir o inconsciente coletivo feminino. Embora o domínio do patriarcado já se

mostre decadente nesse período, o sistema de dominação ainda impede qualquer forma de transcendência aos valores individuais. A família, traço fundamental para o exercício das repressões de ordem moral e social, costuma ser descrita como uma instituição falida: fonte geradora de muitos conflitos e, conseqüentemente, de sucessivas repressões. Nessa perspectiva, a família e a instituição do casamento passam a ser, então, um espaço *tragicamente* irrecuperável, o *beco sem saída* de cada personagem.

Nessa esfera, Lya Luft estreia como romancista com a publicação do romance *As parceiras*, em 1980 – livro que nos apresenta um contexto em que a personagem Catarina, matriz de uma família de mulheres, se mostra vítima do jogo *sujo* da moral patriarcal, uma vez que é dada em casamento, ainda muito jovem, a um homem bem mais velho: “Catarina tinha catorze anos quando casou [...]. Catorze recém-feitos. Jogaram com ela um jogo sujo.” (LUFT, *As parceiras*, 2003, p.11). Diante da imposição do casamento, Catarina se viu também condenada à maternidade precoce, numa aparente fatalidade biológica que imprime, no corpo da mulher, a supremacia das marcas culturais:

Quando casou Catarina von Sassen mal começara a menstruar. E, se já não acreditava piamente que o sinal no dorso de sua mão vinha duma bicada da cegonha, também não tinha certeza de como os bebês entravam e saíam da barriga das mães. Casamento era para ela a noção difusa de abraços e beijos demorados, e alguma coisa mais, assustadora. (LUFT, *As parceiras*, 2003, p.13).

A família e a instituição do casamento – “o beco sem saída, onde todas nós nos encolhíamos” (LUFT, *As parcerias*, 2003, p. 41) –, embora sejam frequentemente questionadas nesse romance, não deixam de impor as regras do jogo social. Com isso, acabam apresentando a mulher como vítima inerte a essas imposições. A dominação masculina, aqui, se faz presente até mesmo na violência corporal a que é submetida a jovem Catarina:

Casando, Catarina deixou na cama de solteira três bonecas de rosto de porcelana. A mãe voltou para a Alemanha, aliviada por estar a filha em boas mãos, destino assegurado. O destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. (LUFT, *As parcerias*, 2003, p. 13).

O segundo romance de Lya Luft – *A asa esquerda do anjo* – foi publicado em 1981, e manteve a família como cenário de representação de diversos conflitos. Aqui, diferentemente de *As parcerias*, a narradora Gisela se vê diante de uma constante crise identitária, provocada por práticas sociais que privilegiavam a permanência de uma dada cultura – a alemã – em detrimento de outra – a brasileira. Sempre dividida entre o *ser* e o *pertencer* a uma família, Gisela acaba cedendo às imposições, admitindo, mais uma vez, a inércia das personagens femininas diante de práticas repressoras.

Em 1982, é publicado seu terceiro romance: *Reunião de família*. Alguns estudiosos consideram esse livro como parte de uma *trilogia da família*, identificada, assim, em função de *Reunião de família* conservar o cenário familiar dos romances anteriores, em que se expõem vivências de

personagens que se defrontam, permanentemente, com situações limítrofes. Mais uma vez, as estruturas familiares e pessoais são ameaçadas por acontecimentos inesperados, que põem em xeque as aparências sob as quais elas costumavam se sustentar. Ademais, vale dizer que o caráter de atribuição a uma trilogia pode estar associado ao fato de que *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família* foram publicados, seguidamente, um ao outro. Ainda sobre os traços que se reconstituem nesse espaço singularmente romanesco, cito:

Ambiguidade, eis o que caracteriza a ficção de Lya Luft. [...] Participamos do texto, nele nos integramos, somos envolvidos por ele, pela sua pungência, pela estranheza das personagens, entre a morbidez e o devaneio, somos dominados por esse dom, que Lya possui, de recriar a vida, organizadamente, de dentro para fora. (LUFT, 1982, capa).

Sobre o efeito catártico que seus romances nos possibilitam, menciono:

Não nos propicia Lya Luft o desencanto do mal através da escrita? Vitória sobre o Apocalipse, o texto é uma nova criação. [...] A novelista, em seu discurso poético, íntimo, autêntico, ao ritmo do coração, propõe a solução da loucura da vida na loucura do texto que refaz e rediz, à sua moda, a própria vida. (LUFT, 1982, capa).

Seguindo-se a *Reunião de Família*, foi publicado, em 1984, o quarto romance de Lya Luft: *O quarto fechado*. Um livro denso e impactante, uma vez que Lya institui, como princípio organizador da narrativa, a *morte*. No velório do filho suicida, Renata inicia um doloroso percurso em busca de sua identidade. Pianista de sucesso, ela abandonou a carreira artística para se casar com Martim, e, assim, atender às exigências da vida doméstica:

– Eu não sirvo para casar – dizia ela antigamente, vendo mulheres de sua idade rodeada de filhos. Depois de casada, tarde demais, reconheceu que tinha razão. Embora solitário, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano. (LUFT, *O quarto fechado*, 2004, p. 15).

O livro de poemas *Mulher no palco* também foi publicado em 1984. Dedicado à escritora Nélide Piñon, Lya reuniu, nele, poemas inéditos e alguns outros, já publicados em *Flauta doce*. A poesia que aqui se lê flui, levemente, dos fortes ares que inspiram o imaginário de Lya Luft: a condição da mulher, a vida, a morte e sua própria condição, enquanto escritora. Para isto, cito:

Abro a gaveta e salta uma palavra:
dança sedutora sobre o meu cansaço,
veste-se de indefinições, retorcede-se
no labirinto das ambigüidades.
Tento uma geometria que a contenha
no espaço entre dois silêncios quaisquer.
Mas ela inventa o que faço: peso de fruta
no sono da semente, assiste à minha luta
Belo enigma. Eu, mediação incompetente.
(LUFT, *Mulher no palco*, 1992, p. 61).

Ainda sob o efeito desse lirismo poético, transcrevo:

Quero uma cartola de mágico,
mas que funcione bem,
para enfiar nela meu coração delirante
e retirar uma engrenagem melhor.
Quero esconder na manga, na bolsa,
nessa cartola encantada,
minha alma falida, a asa quebrada,
tanta contradição.
Prefiro um objeto mais útil:

calculadora de emoção, maquininha de esquecer,
relógio de sonho preso num lugar.
(Umhas peças de metal enfiadas no peito:
só o essencial, para que a cara
não desabe de todo no chão.)(LUFT, *Mulher no palco*,
1992, p. 67).

Após *Mulher no palco*, Lya retorna ao espaço romanesco e publica, em 1987, o livro *Exílio* – último romance da década de 80. Numa perspectiva *tão mesma* e *tão diversa* dos romances anteriores, *Exílio* nos apresenta a trajetória de uma mulher – *A Doutora* – que busca, no resgate das imagens da mãe suicida, compreender a razão para vários de seus conflitos pessoais e familiares. E é ela quem nos diz: “[...] preciso de presenças simples, para falar banalidades, porque meu coração está povoado de assombrações.” (LUFT, *Exílio*, 1991, p. 55).

A busca dessa *realidade* acontece quando a personagem decide se hospedar em uma pensão decadente, conhecida como A Casa Vermelha. Lá, ela conviverá com pessoas que retratam as mais diversificadas situações, através de suas pungentes histórias pessoais. Diferentemente dos contextos anteriores, a protagonista não está mais enredada nos espaços domésticos: obstetra dedicada à carreira, *a doutora* se vê obrigada, muitas vezes, a abandonar o marido e o filho, em função do seu trabalho.

Em 1988, Lya publica *O lado fatal* – seu único livro circunstancialmente autobiográfico, uma vez que o corpo de seus poemas traduzem o sentimento de luto, em função da morte de seu segundo marido, o psicanalista Hélio Pellegrino. Mais uma vez, a morte se constitui no texto, destituindo-se da ficção para dar lugar à enunciação pulsante de um depoimento pessoal. Diante dessa circunstância, é a própria Lya quem nos diz:

Insensato eu estar aqui, viva.
O rosto dele me contempla
vincado e triste no retrato sobre minha mesa;
em outros, sorri para mim, apaixonado e feliz.
Insensato, isso de sobreviver:
mas cá estou, na aparência inteira.
Vou à janela esperando que ele apareça
e me acene com aquele seu gesto largo e generoso,
que ao acordar esteja a meu lado
e que ao telefone seja sempre a sua voz.
Sei e não sei que tudo isso é impossível,
que a morte é um abismo sem pontes.
Sobrevivo, mas é insensatez.
(LUFT, *O lado fatal*, 1991, p. 21).

Nesse momento *autobiográfico*, os poemas de amor e morte estigmatizam essa dor, que habita o *lado fatal*:

Sento-me na cadeira que foi dele
onde anos a fio escreveu cartas, poemas, artigos de
jornal,
bilhetes que me deixava pela casa
(e a toda hora me chamava para eu ver o que fazia).
Nela escrevo também esses poemas de amor e morte
Que falam dele agora.
Na frente do rosto afivelei a máscara
para que os outros me suportem:
atrás dela, o redemoinho
do sangue da solidão borbulha sem parar.
Minha dor ferve em mim:
todo o resto é mentira.
(LUFT, *O lado fatal*, 1991, p. 47).

E para acentuar o teor de sofrimento e luto, revelado sob um *tom* extremamente pessoal, transcrevo:

Não digam que isso passa,
não digam que a vida continua,
que o tempo ajuda,
que afinal tenho filhos e amigos
e um trabalho a fazer.
Não me consolem dizendo que ele morreu cedo
mas morreu bem (quem não quereria uma morte
como [essa?])
Não digam que tenho livros a escrever
e viagens a realizar.
Não digam nada.
Vejo bem que o sol continua nascendo
nesta cidade de Porto Alegre
onde vim lamber minha ferida escancarada.
Mas não me consolem:
da minha dor sei eu. (LUFT, *O lado fatal*, 1991, p. 41).

Seis anos após esse período de reclusão, Lya reabre as cortinas de seu palco ficcional e publica, em 1994, o romance *A sentinela*. Uma narrativa que representa uma mudança significativa em relação ao posicionamento da mulher diante de suas escolhas. Como bem nos diz a própria Lya:

[...] uma casa é, mais uma vez, o meu cenário: as casas-concha, as casas-santuário, as casas-labirinto. Uma mulher tenta decifrar-se. O amor é fruto de êxtases e tormentos, e, mais do que em meus outros livros, os personagens são também senhores de suas opções. (LUFT, 1994, orelha)

Nora, personagem narradora, após uma infância e adolescência sofridas, seguidas de perdas, desencontros e desafetos, decide mudar o curso de seu próprio destino. Para isso, ela inaugura uma tecelagem, na tentativa de recompor, como a uma *colcha de retalhos*, o curso de suas escolhas, e, conseqüentemente, de sua própria vida. Como ela mesma

nos diz, “Este é o meu território: desenrolando fios, tramando novas urdiduras, como destapando um furo pelo qual eu mesma escoasse para elaborar melhor o que espera ser modelado.” (LUFT, *A sentinela*, 1994, p. 15). A vida, aqui, reelaborada na atitude de tecer os fios, parece apontar os rumos para uma nova identidade, destituída das imposições inerentes ao gênero. Diante da “audácia de se jogar” e do perigoso jogo de viver, a vida se torna, para ela, rica e plena.

Seguindo-se à *A sentinela*, foi publicado, em 1996, *O rio do meio* – livro que ganhou o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes. Um livro que reúne ficção e realidade como coautoras das vozes que se pronunciam sobre o ofício da própria escritora. O livro, ora narrado em primeira, ora em terceira pessoa, concilia histórias vividas com outras imaginadas, estabelecendo, assim, um jogo com o leitor, com quem divide cumplicidades acerca da fragilidade das relações humanas, bem como de temas essencialmente recorrentes na obra de Lya Luft, como a morte, o tempo e a solidão humana. Um livro cuja proposta de escrita se pronuncia pela própria voz autoral, em sua primeira página, a partir de títulos de capítulos que sugerem a composição do tecido desse texto. Assim, lemos: “Eu falo de infância e maturidade” (p. 17), “Eu falo de mulheres e destinos” (p. 37), “Eu falo de homens e seus sonhos” (p. 59), “Eu falo da vida e suas mortes” (p. 85), “Eu falo de ficções como realidade” (p. 107). Seguidos a esses títulos, temos, no primeiro capítulo, intitulado *Assobiando no escuro*, a voz da própria autora:

Este livro será um apanhado desses diálogos – portanto, pertence um pouco aos que deles participaram comigo. Não será uma autobiografia, embora o leitor ingênuo teime em achar que o escritor viveu todas as experiências de seus livros.

Não será uma obra da imaginação, ainda que entre elementos reais haja outros inventados; várias dessas histórias me foram contadas, algumas criei, outras acompanhei ou vivi. (LUFT, *O rio do meio*, 2003, p. 15).

Em 1997, tem-se a publicação de *Secreta mirada*: saborosa forma de unir prosa e poesia, poemas antigos foram mesclados a novos poemas, e a outros que, como nos diz Lya, “podem ter sido escritos por personagens meus, e como não couberam no romance, arranjei-lhes um lugar aqui.”

Secreta mirada é um livro sobre o amor. Mistura reflexões pessoais, depoimentos de terceiros, observações e também pensamentos e experiências de personagens dos meus vários romances. Portanto fala de amores fictícios – que podem englobar algum amor real. Digamos que é um romance em que o personagem central já não é a morte nem os conflitos humanos mais sombrios, mas o sentimento amoroso, ambíguo, surpreendente, iluminador e tantas vezes torturante. (LUFT, *Secreta mirada*, 1997, p. 13).

Essa série de reflexões *prosopoéticas* abriu caminho para a constituição do último romance de Lya Luft, publicado na década de 90: *O ponto cego*, lançado em 1999. Um livro que surpreende pelas novas formas que Lya conferiu à representação dos conflitos humanos, e, especialmente, à condição da mulher. Um romance excepcionalmente narrado por uma voz masculina, o Menino – excepcionalmente porque, até então, em todos os romances anteriores, os personagens narradores eram mulheres. Agora, este narrador, do seu ponto de vista, descreve os conflitos e os dramas de sua história familiar, invertendo o olhar constituído e configurado sob uma ótica de (in)submissão dos papéis delimitados ao feminino:

Esta é a história de um Menino e da Mãe do Menino: uma história de muita sombra. História de desvãos, do embaixo do debaixo, do secreto. Narração de olhares, de um olhar. História de invocações... Na trama da minha vida, sei que a Mãe preferia o Menino, mas o Pai queria era a irmã do Menino, bem mais velha. Era ela o futuro, era o homem, herdeira da força, dos desejos e projetos, a futura diretora da empresa. Ela ia com o Pai, visitava com ele o escritório e as fábricas onde havia um capacete adaptado à sua delicada cabeça. A menina dos olhos do Pai, diziam (LUFT, *O ponto cego*, 2003, p.16-17).

Seguindo-se à publicação de *O ponto cego*, Lya publica, em 2000, *Histórias do tempo*. Nesse livro, Lya Luft mistura ficção e reflexões, numa narrativa que se constitui de histórias ouvidas, observadas e inventadas. Nesse jogo de *realidades e ficções*, ela faz falar duas personagens – *Medésima*, voz que remete à realidade cotidiana, e *Altéria*, a que narra quem sou. Aqui, o leitor se vê diante do mesmo sugestivo convite feito em *Secreta mirada*: o de realizar diversas experiências, constituídas, muitas vezes, de realidades e ficções. Sobre essa proposta, Lya nos diz:

[...] este livro às vezes aparentemente desconexo anda na beira de uma estreita diferença e forja a trama de dois livros: o da ficção e o das realidades. Este é o seu jogo. O espanto é mais essencial do que a compreensão. O espanto é essencial *para a compreensão*. Aqui se faz poesia e memória e adivinhação, e se fala no tumulto das mudanças em nossa vida, na derrubada de mitos e construção de outros, em relacionamentos, e homens e mulheres e famílias. E isolamento também. Este é um livro sobre contágio e sombra e simulacro de liberdade e também revela algumas de minhas utopias quanto a tudo isso (LUFT, *Histórias do tempo*, 2000, p. 6).

Ainda sobre a especial proposta de constituição dessas histórias do tempo, Lya nos declara:

Nestas páginas sopra o fluir do tempo que aparentemente tudo leva e tudo devolve como as marés, e que só existe enquanto lhe dermos crédito. Falo do tempo que é sonho, o tempo que precisa ser domesticado como um bichinho de estimação para não nos devorar. Perdas e ganhos dependem do nosso momento e da perspectiva de quem olha (LUFT, *Histórias do tempo*, 2000, p. 8).

Seguindo-se a essas histórias, Lya publica, em 2002, *Mar de dentro*. Um livro que abrigou, no lugar de ficção e invenção, muitas histórias de sua própria vida, experimentadas na infância, sendo ele, portanto, constituído com base em relatos autobiográficos:

Sinto-me um pouco intrusa vasculhando minha infância. Não quero perturbar aquela menina no seu ofício de sonhar. Não a quero sobressaltar quando se abre para o mundo que tão intensamente adivinha, nem interromper sua risada quando acha graça de algo que ninguém mais percebeu. Tento remontá-la aqui num quebra-cabeças que vai formar um retrato – o meu retrato? Certamente faltarão algumas peças. Mas falhada e fragmentária, esta sou eu, e me reconheço assim em toda a minha incompletude (LUFT, *Mar de dentro*, 2004, p. 13).

A partir do ano de 2003, o percurso literário de Lya Luft assume uma nova direção, especialmente com o lançamento do livro *Perdas & Ganhos*: um livro constituído de uma escrita poético-reflexiva – modo de escrita já introduzido no livro *O rio do meio*, de 1996 –, que privilegia temáticas já constituintes de suas narrativas e entrelinhas poéticas. Cito:

Que livro é este? Talvez um complemento ao Rio do meio, de 1996. Escrito na mesma linha, retomando vários dos que são meus temas. Toda a minha obra é elíptica ou circular: tramas e personagens espiam aqui e ali com nova máscara. [...] Que livro é este, então? Eu não o chamaria de “ensaios”, porque o tom solene e a fundamentação teórica que o termo sugere não são jeito meu. Certamente não é romance nem ficção. Também não são ensinamentos – que não os tenho para dar. Como em muitos campos de atividade, surgem novos modos de trabalhar ou criar que precisam de novos nomes. Cada um dê a esta narrativa o nome que quiser. Para mim é aquela mesma fala no ouvido do leitor, que tanto me agrada e faço em romances ou poemas – um chamado para que ele venha pensar comigo (LUFT, *Perdas & Ganhos*, 2003, p. 13-14).

Ainda sobre a dificuldade de se estabelecer uma classificação para o que agora se escreve, Lya acrescenta:

O que escrevo aqui não são simples devaneios. Sou uma mulher do meu tempo, e dele quero dar testemunho do jeito que posso: soltando minhas fantasias ou escrevendo sobre dor e perplexidade, contradição e grandeza; sobre doença e morte (LUFT, *Perdas & Ganhos*, 2003, p. 16).

Perdas & Ganhos abriu caminho para outros dois livros, constituídos, também, sob a mesma ótica ensaísta deste: *Múltipla escolha*, publicado em 2010, e *A riqueza do mundo*, publicado em 2011. *Enquanto em Múltipla escolha* Lya Luft se encarrega de discorrer sobre alguns mitos de nossa cultura, que, segundo ela, “embora criados por nós, dificultam essa tarefa existencial” (LUFT, *Múltipla escolha*, 2010, p. 7), em *A riqueza do mundo* ela se dedica a escrever sobre nossas perplexidades

comuns, inerentes à família, à educação dos filhos, à educação do ser humano. Temas sobre a miséria, sobre a questão da moralidade *versus* moralismo, e os problemas mais pungentes da nossa sociedade, que incluem guerras, fome, política e tantos outros, são, também, criticamente abordados aqui. A visibilidade conjunta dessa proposta de escrita se faz mediante os dizeres que imprimem a ideia de complementaridade dos dois livros. Assim nos diz Lya Luft, em *Múltipla escolha*: “somos autores e personagens dessa cena complexa. Nos vestimos nos camarins, rimos ou choramos atrás das cortinas. Também vendemos entradas; às vezes vendemos a alma.” (LUFT, *Múltipla escolha*, 2010, p. 7). A riqueza do mundo parece apresentar, diante disso, uma possibilidade para as posturas assumidas diante dos conflitos mais cotidianos. E Lya novamente nos sugere: “cabe a nós observar, refletir, e lutar com o necessário grão de esperança e a sólida espada da indignação – para que se cumpra o nosso destino, que é de senhores, não servos.” (LUFT, *A riqueza do mundo*, 2011, p. 9).

Nesse ínterim (entre 2003 e 2011), Lya Luft também retomou suas atividades ficcionais. Em 2004, publicou *Pensar é transgredir*, livro que reuniu crônicas inéditas a outras já publicadas em jornal, e a algumas outras avulsas, que como nos diz a própria autora, “saíram não lembro bem quando nem onde, ou apenas salvei no computador.” (LUFT, *Pensar é transgredir*, 2004, p. 11). Em 2005, publicou o livro de poesias *Para não dizer adeus*. Na voz da autora, lemos: “Este livro de poemas – alguns pouco antigos outros mais recentes, quase todos bem atuais e inéditos – é mais um jeito de dizer tudo o que diz a minha prosa. Não com menos intensidade ou inquietação, pois elas, como o amor, são o sal da vida.” (LUFT, *Para não dizer adeus*, 2005, p. 12). Trazendo em versos a inexorabilidade humana frente ao conflitos existenciais, os

poemas nos chegam, como um bálsamo, para as nostalgias e para a irremediável condição para a vida: a morte. Cito, a título de exemplo, o poema "Pressentimento", que traduz, com muita serenidade, o tom dos versos de que o livro se compõe:

Quando eu era menina,
minha mãe tocava piano
e a árvore de Natal girava
em sua pinha de ferro batido.
Eu cochilava no colo de meu pai:
dentro do peito dele pulsava
a máquina da vida que nunca se cala.
(Mas uma coisa escura e sorrateira
fazia rumor fora de casa:
era o destino chegando
passo a passo, e eu não sabia.)

Junto ao coração de meu pai,
ao ritmo da música do sangue,
meu coração também estremecia:
a faca cortando a minha alma
era pressentir que as águas do mundo
inundariam o tempo e o espaço,
e seríamos um dia os rostos naufragados
de um velho retrato numa mala. (LUFT, *Para não dizer adeus*, 2005, p.67)

Em 2006, foi publicado *Em outras palavras* – livro que reúne uma coletânea de crônicas, já publicadas na Revista *Veja*. São cinquenta e quatro textos já publicados, modificados, entretanto, mediante algumas alterações. Sobre esse livro, ela mesma nos diz: “Em outras palavras: novamente peço que venham pensar comigo sobre temas que me inquietam, me assustam ou me apaixonam – o que é afinal quase a mesma coisa.” (LUFT, *Em outras palavras*, 2006, p. 12). Em 2009, houve a

publicação de *O silêncio dos amantes*. Um livro de contos, escrito sob o olhar dos desencontros, das perdas e do silêncio que domina as relações amorosas. Um livro quealaria “da incomunicabilidade e do silêncio – não apenas entre o casal amoroso, mas entre quaisquer pessoas ligadas por laços afetivos ou familiares (que nem sempre são afetuosos...)”. (LUFT, *O silêncio dos amantes*, 2009, p.11).

No universo da literatura infantil, resalto a publicação inaugural do livro *Histórias de Bruxa Boa* (2004). Seguindo-se a ele, foram publicados *A volta da Bruxa Boa* (2007) e *Criança Pensa* (2009) – livro que publicou em parceria com seu filho, Eduardo Luft.

Lya Luft foi colunista da Revista *Veja* por mais de dez anos, tendo publicado seus artigos na coluna "Ponto de Vista". Sobre essa nova forma de labor literário, ela nos esclarece:

Não sou uma colunista política, mas tendo acesso a uma revista de tal circulação e prestígio, devo, e posso, dividir com os leitores minhas preocupações ou receios com relação à coisa pública, pois ela me atinge como parte deste país em crise. (LUFT, *Em outras palavras*, 2006, p.12).

O tigre na sombra, lançado em 2012, foi seu último livro de ficção, vencedor do prêmio Academia Brasileira de Letras 2013, na categoria melhor romance. Mais uma vez, o cenário dessas ficções se compõe dos difíceis relacionamentos amorosos e familiares – chão sobre o qual as personagens caminham –, bem como o eterno conflito entre a vida e morte, que subjaz a todos os outros temas. Para além disso, as singularidades de cada personagem, que, ao longo do romance, lançam-se em seus próprios espelhos, reflexos de luta, combates e alguma redenção. Sobre este romance, Lya nos adverte: “Esta história se

conta de um jeito diferente. Não é compacta. Não é linear. Como quase tudo neste mundo, não precisa fazer sentido. São fragmentos de um espelho onde dançam sombras que, mesmo quando parecem se fundir, mal se tocam.” (LUFT, *O tigre na sombra*, 2012, p.7).

Em 2014, publicou *O tempo é um rio que corre*, definido, pela própria autora, como “irmão mais moço” de *O rio do meio* e *Perdas e Ganhos*. Nele, a autora traz histórias de um tempo vivido, reinventado, recriado na memória e na imaginação:

Nestas páginas, podem-se conhecer casas guardadas na memória, o sobrado “cheio de sustos” da avó, uma menina insone que espreita os enigmas da existência, um prenúncio da escritora que se tornará – ou sempre foi. É possível entrar num velho porão de mistérios guardados à chave. Não importa que, aparentemente, se encontrem apenas quinquilharias e miudezas, porque tudo se agiganta diante de uma imaginação tão vívida. A trança de outra garota, que um dia se tornaria sua mãe, achada num baú, retratos antigos que cristalizam o passado num presente eterno. Os movimentos implacáveis dos ponteiros, que não apontam apenas para os minutos e as horas, mas para o que fazemos deles e de nós mesmos, e tornam precioso cada instante da vida tantas vezes desperdiçada numa cultura da futilidade. Tudo passa e nada passa nessas águas que fluem, transformam e fazem crescer.” (LUFT, *O tempo é um rio que corre*, 2014, orelha).

Numa fina escrita, que reúne traços do real combinados ao imaginário ficcional, Lya Luft (se) reinventa e (se) recria no universo do tom com que escolhe falar diretamente ao seu leitor: o seu tom “a meia-voz”, como ela mesma define. Um pouco dessa “mistura fina” entre realidade e ficção pode ser experimentada no seguinte excerto, já na apresentação do livro:

Três obsessões marcam a minha obra: as relações humanas, o tempo e a morte que confere importância à vida. Temas, frases, personagens circulam em meus livros como num bosque de fantasias. Desaparecem, emergem de novo, escondem-se em entrelinhas ou se mostram sem medo. Também aqui é assim: meu jeito de trabalhar. Feito criança numa ciranda, estas páginas giram em torno do Tempo – para a maioria de nós um processo do qual fugimos, que fingimos ignorar, ou consideramos um mistério inabordável. (Para muitos, resume-se ao grande susto final: de repente, tinha-se passado uma vida inteira.). O tempo pode ser visto como um assassino em série: suas correntezas levam pessoas, esperanças, possibilidades. Mas também é um Papai Noel bondoso: quem vou encontrar naquela esquina, que horizonte depois daquela curva, que visões, que experiências, que esperanças? Indagar é um desafio permanente. O tempo transforma, a memória preserva, a morte ao fim absorve. (Ou devo dizer “absolve”?) (LUFT, *O tempo é um rio que corre*, 2014, p.11-12)

Em 2015, Lya verte seu olhar para uma nova publicação, intitulada *Paisagem brasileira: dor e amor pelo meu país*. Neste livro, os ensaios trazem uma abrangente reflexão sobre o delicado momento por que passa o nosso país, trazendo para o centro da discussão a miséria e a verdadeira crise da nação brasileira, considerada, por ela, a crise moral. Na quarta capa de seu livro, é ela mesma quem nos diz:

Escrever é questionar, não importa se estou escrevendo um romance, um poema, um artigo. Palavras são minha arma: como ficcionista, meu espaço de trabalho é o drama humano: palco, cenário, bastidores e os mais variados personagens

com os quais invento histórias de magia ou desespero. Como cronista, observo e comento a realidade como a vejo, com toda a gama de enganos que a gente comete: os causados pela incompetência, pessoas em postos errados, e aqueles nascidos da ganância, do apego ao poder, ou de alguma ideologia controladora pela qual tudo se sacrifica, até a honra ou o bem-estar de um povo.” (LUFT, *Paisagem brasileira*, 2015, quarta capa)

Como se trata de um texto essencialmente reflexivo, mais que descolar-se da perplexidade geral da situação política do país, Lya pretende provocar dúvidas e estimular desconfortos, para trazer à tona a necessidade de uma investigação para a cultura dos desvios e dos desmandos de que vem sofrendo a sociedade brasileira, como a falência da noção de autoridade, a ideia influente de que direitos não pressupõem igualmente deveres e a crise por que passa moral do povo brasileiro. Na apresentação de seu livro, incita-nos, com sua impecável habilidade discursiva, a reflexão:

Que dramático, difícil momento para escrever um livro sobre o Brasil, mesmo sendo o comentário despretenso de uma brasileira que não é perita no assunto, não fará pesquisas nem apresentará relatórios: cronista, não estudiosa. Quero que seja um texto simples, partilhado com meu leitor num jeito coloquial, como nos meus outros livros de não ficção. Mas nada é simples: o olhar se perde nessa paisagem confusa e instável, ora agitada ora estagnada, nessa viagem sem comando firme, cheia de contradições e com destino incerto. Será uma crônica alongada, um olhar sobre o que nos acontece, assim como eu o observo e sinto – com amor e dor. Eu a chamarei “uma crônica do espanto.” (LUFT, *Paisagem brasileira*, 2015, p.9)

Como nos antecipa a própria autora em algum de seus livros, “o tempo faz florescer paixões que fenecem logo adiante; ou transfigura um amor intenso na generosa árvore de uma longa boa relação. Mais uma vez, as contradições do tempo são as nossas: ele mata, ou eterniza, e para sempre estará conosco aquele cheiro, aquele toque, aquele vazio, aquela plenitude, aquele segredo. (LUFT, O tempo é um rio que corre, 2014, p.80)

REFERÊNCIAS

- LUFT, Lya. *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *A riqueza do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- LUFT, Lya. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LUFT, Lya. *Exílio*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- LUFT, Lya. *Flauta doce*. Porto Alegre: Sulina, 1972.
- LUFT, Lya. *Histórias do tempo*. São Paulo: Mandarim, 2000.

- LUFT, Lya. *Mulher no palco*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- LUFT, Lya. *Múltipla escolha*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- LUFT, Lya. *O lado fatal*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- LUFT, Lya. *O ponto cego*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. *O rio do meio*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *O tempo é um rio que corre*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- LUFT, Lya. *O tigre na sombra*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- LUFT, Lya. *O silêncio dos amantes*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LUFT, Lya. *Para não dizer adeus*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LUFT, Lya. *Paisagem brasileira: dor e amor pelo meu país*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- LUFT, Lya. *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. *Perdas e ganhos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. *Secreta mirada*. São Paulo: Mandarim, 1997.

A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NA LITERATURA DE CLARICE LISPECTOR E LYA LUFT: IDENTIDADES SILENCIADAS

Maria Edileuza da Costa

Introdução:

Partindo da concepção de que o escritor assume o lugar de fala do outro (BARTHES, 1999), a literatura contemporânea firmou-se em um espaço de representação e de questionamento ao passo que tendeu a contracenar o alicerce conservador, elitista e misógino da literatura brasileira produzida até então, através da representação de múltiplos grupos sociais outrora silenciados. Tudo isso, decorre-se do crescente debate sobre o espaço e a representação de grupos marginalizados, aqueles que, em sentido amplo, recebem uma identidade negativa da cultura dominante por questões de sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição econômica, dentre outros elementos.

No contexto da prosa brasileira contemporânea, a vida dos grupos marginalizados é representada, normalmente, através de personagens vítimas do sistema ou como aberrações violentas, como se esses personagens soubessem seu lugar. Clarice Lispector já se tornara conhecida pelo tratamento mais intimista dados às suas personagens – em geral, mulheres da classe média ou da burguesia. Em *A hora da estrela* (1977), cria um narrador homem para contar a história de Macabéa, uma

nordestina pobre, desnudada de beleza e sem atrativos que vai tentar a vida no Rio de Janeiro, onde se depara com diversos dilemas. O narrador-autor, cognominado Rodrigo S.M, cria uma atmosfera narrativa para falar sobre Macabéa: “há que ser antigo, sem modismo à guisa de originalidade e nada de palavras enfeitadas, adjetivos esplendorosos ou substantivos carnudos. [...] é que a matéria é pobre e ele tem de falar simples para captar sua existência humilde” (LISPECTOR, 1984, p. 33). Ora, ao definir a personagem e o espaço da narrativa, esse narrador masculino, que também é personagem, afirma que a narrativa tem de ser descrita com clareza e objetividade; e isso é trabalho para “homem” (DALCASTAGNÉ, 2012).

Fica evidente, nas entrelinhas desse discurso, o preconceito contra a mulher e a escrita de autoria feminina, bem como a figura do pobre e sua presença na literatura, formada principalmente por escritores homens, brancos e de uma elite prestigiada. Essa elite sempre escreveu para a sua classe renegando a presença ou a representatividade do outro em seus textos e quando esse Outro é representado estabelece-se nítida divisão de classe e rígida definição de espaços.

Os lugares do feminino são contestados com maior intensidade por Lya Luft, autora de uma vasta produção literária vista pela crítica com características afins à escrita de Clarice Lispector, como o intimismo e a introspecção. Versada em uma escrita literária que percorre prosa e poesia com conteúdo adulto e infantil, como os contos de *O silêncio dos Amantes* (2008) e *Histórias de Bruxa Boa* (2004), a escrita literária de Lya Luft é também marcada por discursos com traços biográficos, como em *Perdas e Ganhos* (2003) e em *Pensar é Transgredir* (2004). Outra característica forte na escrita luftiana são os confrontos identitários das

personagens femininas através da desconstrução do discurso patriarcal e de arquétipos constituídos socialmente, como na obra *As parceiras* (1980). A autora também tem um intenso itinerário literário em periódicos, inicialmente no *Correio do Povo*, depois como primeira mulher colunista da *Revista Veja*, na qual atuou por treze anos, atualmente publicando no jornal *Zero Hora*.

As questões de identidade emergente nas obras de Lya Luft derivam também de conflitos nacionalistas que nortearam a origem étnica da escritora, refletindo na constituição de suas personagens e no desenrolar de sua ficção, como ocorre na obra *A asa esquerda do anjo* (1981) com o choque identitário que permeia a decadência da família Wolf, especialmente com a matriarca Frau Wolf, descendente de alemães, que insiste em incutir os princípios da tradição germânica sobre sua família, de modo a revelar a insularidade da colônia alemã na colonização do Brasil.

Dessa forma, percebemos que a prosa e a poesia disseminada na literatura brasileira por escritores contemporâneos possuem sua gênese nos ideais modernistas e firmam-se no cenário literário através de conquista, principalmente das classes outrora silenciadas, de espaços e representação da mulher, do pobre, do negro e do emergir de identidades antes silenciadas. Com suas características e peculiaridades próprias, a escrita contemporânea constitui um processo de democratização da literatura, como um espaço contestado e constantemente (re)inventado, seja em formas, estilos, espaços ou representatividade social, seja caracterizada como um âmbito de disputas de poder e de luta por identidade.

A construção da identidade no contexto pós-moderno

Para Hall (2000), a identidade cultural no século XX, na denominada modernidade tardia, pode estar em crise, visto que as identidades passam por um deslocamento, estão sendo descentradas. Dessa forma, Hall expõe que a complexidade deste contexto se dá pelas consequências da fragmentação da sociedade moderna.

O sujeito iluminista, centrado e dotado de razão e certeza, originou um ponto de vista, segundo Hall, individualista do sujeito. Entretanto, a partir da intensa modificação da vida moderna e do entendimento de que a autonomia deste sujeito não pode ser concebida de forma individualista, haja vista ser este instituído por suas relações com o outro, surgiu a compreensão do sujeito sociológico, a qual consiste nas relações do eu com as identidades que o mundo oferece. Há, então, uma constante mobilidade nas concepções e nas próprias identidades.

A identidade torna-se uma “celebração móvel”; formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente e não biologicamente. (HALL, 1987, p.12-13).

Dessa forma, percebemos que embora exista uma busca da identidade imutável, as concepções estão, como diz Hall, em deslocamento, assim como as identidades. É neste segmento que surge o conceito de sujeito pós-moderno, com uma identidade não fixa e consciente das mudanças e da fragmentação da sociedade moderna: “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma

fantasia” (HALL, 2000, p. 13). A globalização, por exemplo, é um importante fenômeno que influi ativamente no conceito de identidade cultural, que passa a ser plural, resultando num jogo de identidades, já que a identidade de um indivíduo não é automatizada ou unificada, mas contraditória, formando o que Hall nomeia de jogo de identidades. Este é um processo que interfere ativamente na identidade nacional, na concepção de povo único.

Esta ideia de identidade unificada é contra-argumentada por Hall com alusão aos impetuosos processos de colonização que impuseram uma cultura hegemônica sobre as colônias. Além disso, um povo é constituído por diferentes setores, grupos de etnias, gêneros, classes sociais. Hall desenvolve a tese de que há cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia, cujo maior efeito foi o descentramento final do sujeito cartesiano. São eles: descentração referente ao pensamento marxista tradicional, em que os indivíduos não podem ser autores da história; a descoberta do inconsciente por Freud, “a teoria [...] de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (HALL, 2000, p. 36); a linguística estrutural de Ferdinand de Saussure, nas concepções da língua como sistema social; os trabalhos de Michael Foucault, no qual se afirma que “o poder disciplinar está preocupado [...] com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras [...] (HALL, 2000, p. 42); e o feminismo, tanto numa crítica teórica, quanto como um movimento social.

A formação de novas identidades não se desenvolverá apenas pela assimilação de novas culturas ou perda de outras, mas pela junção que resultará em diversas histórias e culturas. Hall coloca que não há uma dominação da globalização, tampouco uma resistência local. O desafio é perceber o sujeito pós-moderno e as identidades culturais na perspectiva da consciência da fragmentação do sujeito e da sociedade, projetando um olhar menos imutável.

A literatura de Clarice Lispector

Apesar de ainda haver clara resignação das mulheres no que diz respeito à literatura contemporânea, o romance escrito por elas surge como problemática de uma “escritura feminina”, já que o papel (padronizado) atribuído às mulheres foi fortemente divulgado pela literatura masculina, constituindo um dos eixos centrais das ideologias nacionalistas e modernizadoras do período. É nesse contexto que a autora Clarice Lispector é reconhecida como a “maior escritora brasileira”. Sua inserção no campo literário como uma autora empenhada nas questões específicas da mulher não a filia no cerne de perspectivas críticas feministas. Assim, do grupo de escritoras brasileiras, da geração de 40, que foi influenciado por Jean Paul Sartre, foi a que recebeu o melhor tratamento da crítica, apesar do descaso desta com a produção feminina.

Clarice Lispector, mesmo diante do posicionamento retrógrado reservado à mulher no contexto histórico-social, não parou de publicar, somando, à sua maneira, forças ao movimento de mudança ocorrido no início dos anos setenta no Brasil, quando começa a haver as transformações políticas que incluíam os novos papéis das mulheres

diante de uma série de discussões acerca: da força de trabalho, da pílula anticoncepcional, da opção da relação sexual, do divórcio, das influências das ondas feministas. Ou seja, vivenciou todas as conquistas que influenciaram a geração seguinte a mudar de comportamento.

Essa mesma autora inaugurou a prosa introspectiva no Brasil: com mais de vinte obras publicadas, alguns títulos da ficção clariceana ganharam destaque: *Perto do Coração Selvagem*, *O lustre* (romances, ambos de 1946), *Laços de Família* (contos, 1960), *A Paixão segundo G. H.* (1964), *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (prosa, 1973), *A hora da Estrela* (1977), último livro publicado antes de sua morte. Clarice imortalizou seu estilo, ocupando lugar cativo entre os maiores escritores da literatura brasileira. Seus textos são narrados de forma intimista e as impressões e os sentimentos dos personagens assumem o primeiro plano. Outro fato marcante em sua escrita é a ausência de linearidade em sua narrativa, justificada pelo predomínio do tempo psicológico. As narrativas de Clarice Lispector alegorizam uma pré-história reprimida do sujeito feminino num discurso que se movimenta fora da ideologia de gênero e desestabiliza a vigência de um sujeito uno, integrado e autônomo, para fazer surgir, em seu lugar, um sujeito feminino, múltiplo, em processo.

Em *A hora da estrela* (publicado em 1977), a autora, em seu último livro divulgado em vida, coerente com sua temática costumeira, brinda-nos com uma personagem denominada Macabéa – nordestina, simples e anônima –, que fora criada por uma tia beata, após a morte dos pais quando tinha dois anos de idade. A protagonista passa a acumular em seu corpo franzino, “herança do sertão”, todas as formas de repressão cultural – o que a deixa alienada de si e da sociedade, fato

que ela não traduz tão claramente, mas que não deixa de ser referenciado pelo narrador: “Pois que vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável”. (LISPECTOR, 2006, p. 33).

Depois de perder o namorado Olímpio, nordestino ambicioso e sem escrúpulos, para a sua colega de trabalho, Macabéa vai procurar consolo na cartomante que lhe diz que será muito feliz. Ao sair da casa da vidente, Macabéa é atropelada por um luxuoso Mercedes Benz. Ferida de morte, a personagem vomita uma “estrela de mil pontas”. Nesse momento, mascarada pela rotina do dia a dia, a personagem tem um momento de epifania que está bem representado pelo atropelamento – a “estrela” se liberta e passa a brilhar, livre da escuridão noturna e da cegueira em que todos nós vivemos. A morte simboliza a hora de a estrela.

Macabéa representa a mulher passiva que aceita a ordem estabelecida pela sociedade, pelos homens, pelo mundo, sem questionar e sem procurar saber o “porque” dos acontecimentos: “A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida”. (LISPECTOR, 2006, p. 32) “Ela era tola de perguntar? E de receber um “não” na cara? (LISPECTOR, 2006, p. 29) “Nunca se queixava de nada, sabia que as coisas são assim mesmo (...)”. (LISPECTOR, 2006, p. 40). A personagem Macabéa é silenciada desde cedo pela tia, pelas colegas de quarto, por Olímpio, pelo mundo. A única voz que se escuta é a do rádio relógio. Única comunicação da personagem com o mundo.

A literatura de Lya Luft

Ao visitarmos a totalidade da produção de Lya Luft, percebemos que ela se revelou uma autora inquieta, que não consegue se acomodar em apenas um gênero literário, escrevendo crônicas, ensaios, poemas, romances. Talvez isso se deva à peculiar infância que teve, rodeada de livros e sempre muito protegida pelos pais. Aos 25 anos, após seu primeiro casamento, com Celso Pedro Luft (1963), começou a escrever poemas, reunidos no livro *Canções de limiar* (1964). Em 1972, foi publicado seu segundo livro de poemas, intitulado *Flauta doce*; quatro anos mais tarde, escreveu alguns contos e, finalmente, em 1980, Lya Luft escreveu o seu primeiro romance, incentivada pelo editor Pedro Paulo Sena Madureira (Nova Fronteira), com o título de *As parceiras*. Em 1981, veio o romance *A asa esquerda do anjo*, juntamente com o romance *Reunião de família* (1982), formando a trilogia familiar, que denuncia, de forma veemente, a hipocrisia e o desamor presentes nas relações familiares. O universo romanesco luftiano apresenta reflexões que se respaldam nos conflitos das relações interpessoais, com especial ênfase no microcosmo familiar. A década de 80 é um período produtivo para a escritora. Seu primeiro romance desenvolve a temática do jogo da vida e da morte.

As personagens femininas de Lya Luft são mulheres em situações limite, percorrendo uma trajetória existencial matizada pela ausência materna, pelas perdas, pela dor, pela angústia, pelas tragédias, pela loucura, pelo suicídio, pelo alcoolismo, o que desencadeia o afastamento do convívio familiar, promovendo a busca pela elucidação das causas de tudo o que deu “errado” numa tentativa de reformular suas vidas, seu próprio ser. Nessa cadência, instituições como o casamento, a maternidade, os afazeres domésticos são observados de um outro ângulo, mais desafiador e descentralizado. Em suma:

A obra de Lya Luft é exemplar por tematizar conflitos vividos por personagens femininos em estado de limite e por nos oferecer um painel da falência de um determinado modo de relação no mundo privado – o da instituição familiar alicerçado tradicionalmente sobre a opressão da mulher (QUEIROZ, 1990).

Essas personagens vivenciam, de uma forma ou outra, a experiência desalojada do eu, de estar fora de casa (ou fora de si), condição inerente de todo ser humano. Elas vão se desconstruindo ou se reconstruindo ao longo da narrativa. Encarnam uma metáfora da travessia do humano, que conduz a caminhos isentos de garantias, travessias entremeadas de desencontros, induzindo ao encurralamento do sujeito desejante (LACAN, 2008). A conhecida Trilogia – composta de *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família* – reúne romances densos que desmascaram o universo patriarcal e a vida de homens e mulheres, prisioneiros da dor e das paixões secretas.

A obra *As Parceiras* compreende o espaço feminino na contemporaneidade, isso explica suas características oscilantes as quais mostram a representatividade da mulher no fim do século XX, na contemporaneidade da Literatura Brasileira. Sua narrativa é construída de modo retrospectivo e as indagações existenciais desencadeadas pelo recurso da rememoração oferecem oportunidades para que vozes distintas se façam ouvir, algumas vezes ocupando o primeiro plano, outras revelando um passado que irrompe denso e complexo. Assim, a identidade, no texto, se estrutura por meio da montagem de um “quebra cabeça”, no qual cada peça é a história de uma mulher da família de Anelise. Estudamos, assim, a narração da história de uma família de

mulheres perdedoras, em que o retrato das lembranças chega através da memória individual da narradora Anelise, que se organiza para “revelar” sua identidade e a do grupo de mulheres que compõem sua família (Catarina, Adélia, Norma, Beatriz, Dora e Sibila). Essa identidade influencia suas atitudes, fazendo com que reproduza a trajetória do referido grupo. “Beatriz, que chamávamos Beata. Dora, a pintora, Norma a mais nova, minha mãe. Fisicamente, a que parecia com Catarina. Mais de vinte anos depois viria Sibila, concebida e parida no sótão. Melhor não tivesse vindo: Bila, Bilinha, retardada e anã”. (2013, p. 14).

A construção da identidade das personagens Catarina, Anelise, Adélia, Norma, Beatriz, Dora e Sibila apresentam as características fragmentadas de uma sociedade pós-moderna. Anelise (uma das perdedoras) é a mediadora da reflexão de uma tragédia que abate a família; suas lembranças, seu olhar, suas atitudes e sua voz conduzem a narrativa e trazem à tona um passado que está ligando um presente imposto pelo destino a todas as mulheres de uma família.

Anelise, neta de Catarina, perpetua a saga da avó. Ela também gera seres inaptos para vida. Após sucessivos abortos, nasce Lalo, que “pouco diferia dos enterrados sem rosto e sem nome”. Catarina, Anelise, Adélia, Norma, Beatriz, Dora e Sibila são personagens emparedados em suas indagações, dentro do âmbito familiar, geradoras de derrotas, de infelicidades e de aleijões humanos. A ausência, as relações afetivas mal resolvidas, o fracasso dos laços familiares, a loucura e o sentimento de derrota marcam a vida das personagens.

Para narrar a estória das perdedoras, Anelise se refugia na casa da praia, durante uma semana e vai refletir sobre seus medos, enfrentando os fantasmas das ausências e decepções. Lembra da estória da loucura da avó, que se exila no sótão a fim de escapar da violência sexual imposta pelo marido e para não gerar mais aleijões humanos gorados para vida. No isolamento da praia, vai lembrar a infância solitária, convivendo com uma tia anã e débil mental; um primo sedutor e efeminado; uma irmã indiferente; uma amiga, Adélia, que morre ainda criança; uma tia beata, fechada para qualquer sentimento afetivo, cujo marido se suicida na lua-de-mel. Catarina é a matriz fundadora de perdedoras, é em torno dela que se desenrola a narrativa quando a neta Anelise, ao rememorar o obscuro caminho traçado pela existência da avó, tenta romper o silêncio e desvelar a trama da fundadora de uma genealogia regida pela fatalidade. “É como se a vida fosse um jogo em que as peças mudam mas as jogadoras são as mesmas. Incógnitas. (2013, p. 15).

A infeliz estória da matriarca louca une os demais personagens, pois todas parecem presas ao estigma da identidade perdida, da loucura, da perversão, da impotência diante das fatalidades da vida, da maternidade falhada. Assim, o círculo do fracasso vai girando e definindo a trajetória de eterna busca desses personagens: Catarina, a louca, exilada em seu sótão, presa aos desmandos de um marido pervertido. Beatriz (Beata), uma fanática religiosa gerada na infertilidade de Catarina que é incapaz de gerar seres perfeitos. Frustrada em seu desejo de construir uma família, marcada pela tragicidade da morte do marido, assume a postura da tia virgem amargurada, que se esconde na religião. Busca, na penitência a que se impõe como beata, um lugar para estar preservada de mais desgraças,

numa forma de castração de qualquer sentimento de amor; dedicou-se ao triste ofício de cuidar os flagelos da família, a mãe louca, a irmã retardada e as sobrinhas órfãs. Norma, embora o nome represente normalidade, é um ser alheado e distante. Norma leva uma vida fantasiosa de menina, mesmo sendo casada e tendo duas filhas. “Uma menina crescida com quem se tinha vontade de brincar de comidinha e casa de bonecas”. (2013, p. 26).

Dora, a pintora excêntrica, o oposto das irmãs, é a expressão mais alegre entre tantas imagens de faces infelizes, alheadas e monstruosas. Ela joga na tela seus medos, seus fantasmas e suas frustrações, transformando-os em imagens de monstros e anjos. A arte parece dar-lhe a compreensão da fragilidade que aparenta abater todos os seres; nela descobre não só a sublimação da dor, mas a percepção de que o sofrimento é inevitável. Bila (Sibila), que nasce anã e retardada, é outra figura feminina da “família de perdedoras” que trava parceria com Anelise, tornando-se uma sombra a pairar sobre o seu mundo, reafirmando as singularidades daquela “família de doidas”, portando-se como lembrança do perigo da loucura atávica, tão temida por Anelise.

Assim sendo, o perfil das personagens é marcado pela perda e em torno delas o caos interior e a sensação de impotência diante das intermináveis perdas. As parceiras do jogo da vida são na verdade mulheres destituídas de identidades, emparedadas pela vida.

Todas as personagens lembram seres infelizes, confinados em um universo de medo, incapazes de conduzir suas vidas, presas ao assombro de uma possível sina como estigma de perdedores iniciado pela matriarca Catarina. O jogo de azar impregna todos os descendentes, que parecem sombras predestinadas ao fado de

perdedores incapazes de subverter as regras do jogo da vida. É no tabuleiro da vida que o jogo vai acontecendo e marcando os territórios sombrios das relações humanas, numa sociedade centrada na ordem patriarcal e nas relações hierarquizadas de gênero. A ficcionista, ao penetrar o indevassável universo familiar, oferece um amplo painel da falência das relações alicerçadas em modelos referenciais opressores, gerando reflexões críticas sobre a construção das identidades de gênero, por serem um dos elementos centrais na socialização do sujeito.

Refúgio e silenciamento das personagens de Clarice Lispector e Lya Luft

As tendências contemporâneas na literatura brasileira se iniciam depois das fases do Modernismo. Para Bosi (1994), não é claro como podemos enquadrar uma obra numa escola literária na história brasileira: “Sentimos as diferenças em relação à prosa dos pós-modernistas (Guimarães Rosa e Clarice Lispector), mas não sabemos com precisão onde desenhar a linha de corte. Talvez porque o corte tenha se dado em mais de um nível” (p.435). Bosi considera como tendências contemporâneas toda a produção depois de 1930 até os dias atuais. Assim, a obra *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector e a obra *As parceiras* de Lya Luft (1980) têm segmentos diferentes que se delineiam em diversos desígnios e confirmam a multifaceta da época contemporânea.

Na obra *A hora da estrela*, a personagem Macabéa retrata a mulher pós-moderna que, mesmo tendo alcançado algumas conquistas, como sua inserção no mercado de trabalho, tinha o pensamento completamente mingüado, isto é, não possuía o direito de pensar e, muito menos, de ter voz. O silenciamento de Macabéa pode ser

mostrado: na sua falta de ambição, na sua ingenuidade, no seu amor inocente por Olímpico de Jesus – que a troca facilmente por uma colega de seu trabalho –, no seu desejo de acreditar que uma cartomante poderá ajudar a melhorar sua vida.

Ao enfatizar os momentos privilegiados da existência das personagens, Clarice dá a seus textos a dimensão política revolucionária que os caracteriza.

Na obra *As parceiras*, sua personagem central Anelise, assim como todas as outras, configura-se como uma personagem de um romance moderno contemporâneo. Com uma narrativa em primeira pessoa, Anelise mostra-se como uma personagem trajada nos moldes modernos, pois esta aparece imbuída de incertezas, melancolia e questionamentos, encontrando na solidão e no passado uma maneira descontínua de enfrentar o presente:

Fizera um sótão para mim mesma, com traves, madeiras, tijolos tirados das escuridões desde a minha infância. Ali moravam as mulheres da minha família; meus mortos; um adolescente que criava bichos-seda, suspeito de não ser muito viril, mas que me ensinara a beijar e a vibrar no corredor sombrio; pedaços de gente perdida no mar, nas pedras, fragmentos, alusões esboços de anjos ou de monstros. Bila. Vozes na sombra. (LUFT, 2006, p.101).

O isolamento, a solidão e até mesmo como a narrativa se estrutura fragmentada em sete capítulos, o modo retrospectivo, as indagações existenciais desencadeadas pelo recurso da rememoração e as vozes distintas que se fazem ouvir, algumas vezes ocupando o primeiro plano, outras revelando um passado que irrompe denso e

complexo buscando atar as duas pontas de sua vida através de flechas ou lances entre passado e presente, todos esses fatores vão conduzir Anelise para um estado de melancolia que em alguns momentos se confundirá com loucura. Ao descrever os impasses, as trajetórias frustradas e a busca dos fracassos do passado no presente fragmentado e nostálgico, Anelise transfigura-se como uma real personagem dos romances modernos, ou seja, ela traz para o seu mundo o retrato do indivíduo isolado e melancólico da sociedade moderna, esta que prega a realização, o sucesso e o belo em todas as áreas: “modernidade é mais ou menos beleza (essa coisa inútil que esperamos ser valorizada pela civilização)” (BAUMAN, 1998, p. 07). Em contrapartida, ela incorpora uma visão de mundo já vista pelo Romantismo, movimento literário imbuído de impasses e contradições.

Anelise caracteriza-se como uma mulher melancólica, sua vida é marcada por tristezas, lembranças negativas e mal compreendidas, após perder um filho e com isso ver o fim do seu casamento, ela se isola. Para esse isolamento busca um ambiente familiar, um chalé de praia usado para veraneio pela família: “Hoje só eu me interessou em conservar o Chalé, que a caseira abre de vez em quando para espantar o cheiro de mofo. Aparentemente nada mudou, sem a cor da madeira.” (LUFT, 2006, p. 15). No Chalé, Anelise passa a ter uma vida ascética e reflexiva, marcas comuns ao indivíduo melancólico, “refugiada nas lembranças para não enfrentar o futuro. Ou para entender o presente? Tão vazio o meu presente. O conflito, por menos que seja hoje em dia, me desgasta demais. Prefiro vegetar” (LUFT, 2006, p. 101).

É inegável que a memória na obra assume um papel fundamental, pois é a partir dela que se conduz a narrativa dando forma ao enredo e envolvendo personagens em uma teia de lembranças, incompletudes e incertezas. Não podemos esquecer que a ficção pode ser um reflexo do meio social, e se mantém independente dele, assim, a melancolia presente nas personagens das obras *As Parceiras*, mais nitidamente em Anelise, constitui um fator das sociedades modernas, e que essa mesma melancolia também já foi fator regente do Romantismo.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. São Paulo: Bertrand, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; et al. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5 ed. São Paulo: DP&A, 2003.
- HALL, Stuart. A centralidade na cultura – notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: *Revista Educação e realidade*. Porto Alegre, v.2, n.2, jul.-dez. 1997.

LUFT, Lya. *As Parceiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PERROT, Michelli. *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: 1995.V.4,5

_____, *Minha história das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007

SAFFIOTI, Heleieth, *Gênero, Patriarcado, Violência*. SP Fundação Perseu Abramo, 2004

ZYGMUNT, Bauman. *Identidade*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

A REPÚBLICA DOS SONHOS DE NÉLIDA PIÑON SOB A PERSPECTIVA DA MEMÓRIA

*Tatiane Silva Morais
Diógenes Buenos Aires de Carvalho*

Publicado em 1984, *A República dos Sonhos* é o décimo romance de Nélide Piñon. Apresenta uma viagem entre as Costas da Galícia e o Brasil, estabelecendo uma fluente ligação entre América e Europa. A narrativa expõe a saga do imigrante audaz, que resolve cruzar o oceano para fazer fortuna em terras brasileiras.

Com tal propósito, em suas 760 páginas divididas em 37 partes sem títulos, o romance traz a história de Madruga, personagem audacioso que resolve fazer da América seu destino. A obra demarca eventos que vão desde a infância do protagonista, em 1900 na Espanha, sua chegada ao Brasil, em 1913, até sua vivência familiar 70 anos depois, em 1983.

Considerado pela crítica o cume da produção literária da autora, Nélide Piñon apresenta nesse romance a relação entre história e ficção, bem como o real e o imaginário em um peculiar encontro. Há, nas páginas de sua narrativa, um sutil cruzamento dos aspectos da cultura brasileira com elementos da universalidade literária:

O que eu deflagrei na República foi um inventário, não de vida, mas da criação. Conteí com a memória para compô-lo e isso era tudo o que eu precisava. Eu queria as falhas da memória porque aquilo era um livro de ficção, com meus preconceitos derramados sobre os personagens. (PIÑON, 1986, p. 4).

Desse modo, usa a memória para compor o longo romance, uma vez que na teia ficcional traz o retorno da autobiografia para a produção literária. Piñon dá vida a Breta, personagem principal que, assim como a autora, tem origem hispano-brasileira, e revive também a sua formação como escritora:

Odete aproxima-se arrastando os pés nos chinelos. Traz a bandeja com as xícaras de café. Madruga e Venâncio aguardam este momento. Tiro a bandeja das mãos de Odete sem ela protestar, quer mesmo livrar-se dos pequenos encargos e refugiar-se no seu quarto, de onde quase não sai. Deste modo recupero o direito de aproximar-me daqueles velhos. Ao me ver, Madruga sorri com indisfarçável ansiedade. Logo, porém, acalma-se. A vida já não o comove. Mais discreto, Venâncio agradece a gentileza. Sento-me com eles. Não sei por quanto tempo. **Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de madruga.** (PIÑON, 2005, p. 748, grifo nosso).

Nesse sentido autobiográfico, o ponto de partida para a construção da obra foi a vinda de seu avô, Daniel Piñon, para o Brasil, bem como o personagem Madruga deixa a Europa com o intuito de se estabelecer na América. Fica evidente que no romance a autora toma uma direção autobiográfica, como relata no *Livros da Horas*:

Herdei também o imaginário dos imigrantes que me inocularam dupla visão, representada por uma família que ao mesmo tempo servia à nação brasileira e aldeia do Concelho de Cotobade, cujo espírito, alinhado ao sonho da minha pátria. **Olhava os avós e o pai, que atravessaram o Atlântico e me apiedava.** Como ousaram dar início a uma aventura que em geral conduzia a morte, do corpo ou da alma. Talvez eles reconhecessem que a Europa estava em débito com eles. Afinal, eles cumpriram durante longos anos o dever de lhes enviar ano após ano as moedas para a vida não minguar. (PIÑÓN, 2016, 194, grifo nosso).

Nélida assevera que herdou dos próprios familiares a memória do imigrante que saiu de seu país para desbravar terras estrangeiras, conquistando dessa maneira a dupla nacionalidade e cultivando amor pelas duas pátrias. Em outro fragmento, exposto na obra de ensaios *O Presumível Coração da América* (2002), reafirma essa tese:

Anos atrás, *em diário que converti em livro*, registrei que meu avô era a minha narrativa. Com essa frase querendo explicitar que ele e outros membros da família, ao tomar a decisão de atravessar o Atlântico e de chegar à América, sugeriram-me o gosto da aventura, deram-me o Brasil como berço. (PIÑÓN, 2002, p. 31).

Nessa saga autobiográfica, em que narra a história familiar do imigrante Madruga, a escritora deflagra desde questões sociais até os enigmas mais intensos do ser humano. Consoante Zolin (2008), nesse trabalho, a escritora realiza satisfatoriamente as diretrizes da segunda fase literária, na qual põe em evidência sua maturidade de ficcionista.

Alfredo Bosi (2015), por sua vez, lista a romancista entre as ficcionistas dos anos 1970 e 1990, afirmando que há em sua narrativa um cruzamento de sondagem das relações familiares com a crônica histórica, de forma especial com o período de Getúlio Vargas.

Quanto à estrutura narrativa do romance, a ficcionista faz uso de três narradores principais: Madruga, que narra em 1ª pessoa, expondo ao leitor o ponto de vista do imigrante; Breta, destinada a escrever a história da família; e ainda um narrador onisciente, que se refere a todos por seus respectivos nomes. A autora apresenta, no decorrer do longo caminho do texto, alternância na narração.

Com essa mudança constante de narrador, o tempo sofre alteração, torna-se não linear, pois não há uma sequência cronológica de passado, presente e futuro. Nele, de maneira quase labiríntica, os momentos vão se alternando e contribuindo para prender a atenção do leitor na escrita densamente poética e metafórica da autora:

Eulália começou a morrer na terça-feira. Esquecida do último almoço de domingo, quando a família se reunira em torno da longa mesa especialmente armada para receber filhos e netos. À cabeceira, Madruga presidia os festejos e os hábitos implantados com certo tédio, deles cobrando sangue e apreço pelas travessas com comida adornada. (PIÑON, 2005, p. 7).

A história é iniciada pelo fim, uma vez que já apresenta a morte de Eulália, esposa de Madruga, 70 anos depois da chegada em terras brasileiras. O romance é narrado em torno desse acontecimento, durante o período de sete dias em que a personagem agoniza na casa da família no Rio de Janeiro, situada, mais especificamente, no Leblon.

Assim, tem-se como espaço da narrativa Galícia/ Espanha e Brasil, sobretudo nos séculos XIX e XX.

Destaca-se de forma peculiar uma espécie de representação da vida brasileira dos últimos anos, com fatos que vão marcando os personagens de diversas formas. São retratadas as revoluções de 1930 e 1937, a ditadura de Vargas, sua queda, em 1945, e o suicídio, em 1954. Entretanto, antes se faz um passeio sobre a escravidão que reinou no Brasil no século XIX. No que diz respeito à Espanha, a narrativa desenvolve uma reflexão sobre o domínio de Castela e a guerra civil espanhola, com ênfase na ditadura de Franco.

Apresenta, ainda, importantes horizontes temáticos, dentre eles a história e o diálogo com as mulheres, arquitetados sobre os fios da memória. Vale ressaltar que estão interligados na narrativa, uma vez que Nélida Piñon dá voz às mulheres em sua obra, pois Breta tem a missão de ser a guardiã das memórias e das recordações dos outros. Percebe-se, deste modo, que a personagem é a receptora das lembranças afetivas da família, pois cabe a ela a tarefa de mantê-las sempre vivas, através da escrita do livro sobre o clã de Madruga:

Uma história entretanto precária, a que faltarão pedaços preciosos. Afinal, volto a repetir, a quem devo fidelidade? Ninguém deve fidelidade à vida. Ela nos embaraça e nos embarga o tempo todo.

-Quem pode contar uma história inteira? Disse Eulália certa vez, à guisa de consolo a neta, que tinha pretensões de converter em palavras escritas as palavras por Dom Miguel e o avô Xan.

Ainda assim, escreverei o livro. E ao terminá-lo, irei a Sobreira. Levando fantasmas e mitos brasileiros ao encontro de fantasmas daquela terra. (PIÑON, 2005, p. 746).

Em sua única obra de ficção histórica, Nélide Piñon dá oportunidade às mulheres, em uma árdua e audaciosa missão de reler e contar a história brasileira sob a sua perspectiva. Privilegiando-as em relação ao sujeito masculino, conseqüentemente, substitui as experiências e dá viabilidade a elas, que foram duplamente marginalizadas pela história.

Durante toda a narrativa, Madruga faz uma espécie de doação de sua memória para sua neta Breta, lembranças afetivas de toda a sua infância na Galícia com os familiares. A memória coletiva, de acordo com Halbwachs (2006), é proveniente das recordações do seu clã familiar na Espanha, como evidencia no romance o diálogo lendário mitológico galego, ao qual a autora faz referência:

Não se preocupe, Breta. Ainda tenho alguns restos Sobreira para lhe dar. Você tem medo que eu morra antes de extrair tudo o que precisa de mim. E que será o seu segredo no futuro. Eu só lamento que me falte o talento do avô Xan. De volta do rio, ao final da tarde, eu encontrava Ceferino. O pai tinha gestos lerdos, devida à corpulência, que sempre me lembrou um carvalho. Na mesa, porém, ele se aligeirava. Ganhando atitudes mais brejeiras. E isto apesar de Urcesina, que retinha no rosto sinais de amargura, desferir-lhes seguidos golpes, franzindo a cara ao reprovar as imprudências do marido. Ela queria simplesmente desfazer-lhe a festa. Pelo gosto de corrigi-lo, sem o pai protestar.

O avô Xan escondia a cara em direção ao pranto. Para que não lhe viessem o rubor, o desgosto pelo filho não reagir aos avanços da mulher.

- como é Ceferino, não está na hora de levar as vacas ao monte? Dizia Xan, chamando-lhe atenção. (PIÑON, 2005, p. 23).

Com isso, adverte-se durante a leitura do romance que as memórias lembradas pelos personagens não são pré-anunciadas ao público, elas partem sempre de um aspecto do presente que vai desencadear neles os fios do passado, de modo que o leitor tenha dificuldade em distinguir os espaços da narrativa:

Da cadeira de balanço, na ampla varanda da casa de Leblon, Madruga observava o mar. Quando perdido em devaneios, sonhava, estar alcançando a África, do outro lado. Na velhice, livre praticamente dos encargos de administrar bens e vidas alheias, sobravam-lhe longas horas. Só um filho ou outro, além de Breta, surgia-lhe ao final da tarde, a pretexto de lhe testar a antiga sagacidade empresarial. Após o passeio matinal pelo jardim da casa ou pela calçada da praia, ele se punha a olhar o Atlântico. No esforço de extorquir as lendas do oceano que amou desde menino e que lhe impunha o mesmo respeito devido às divindades. E sempre que tinha este mar á frente, por onde cruzaram barcos, aventureiros e imigrantes, ocorria-lhes às vezes restaurar o passado. Por onde se movia como um caçador de borboletas. Sem se esquecer porém de recorrer ao avô Xan. Era ele o primeiro a fazê-lo voar, a lhe propor a aventura. Da casa do avô Xan, em Sobreira, podiam-se contemplar as montanhas que os celtas também reverenciaram no passado. Uma paisagem que conferia à aldeia um aspecto soberbo. Aquele excesso de pedras acavaladas sobre as outras servindo para tonificar os músculos dos lavradores, que venciam escarpas, picos, as trilhas da cabra. (PIÑON, 2005, p. 8).

Desse modo, o personagem é levado através da memória. A Sobreira, na Galícia, traz as histórias vividas com seu avô Xan, figura mitológica do lendário espanhol. É a partir, também, das tessituras

memorialísticas, que se destaca a crônica histórica, com menção ao contexto brasileiro. Compreende-se tal aspecto no romance, na luta estudantil de Breta e Tobias (filho de Madruga), em participação ativa no período ditatorial brasileiro:

Por isso temi perdê-la na virada da história. Outra vez o Brasil circunscrito à Ditadura, desta vez militar. De caráter aparentemente brando, no início. Até desaguar em conflitos abertos, nos quais envolviam-se os jovens. Como controlar Breta, orgulhosa do seu estatuto de universitária, inconformada com as consequências do golpe. Sobretudo porque havia agora, a partir de 68, prisões indiscriminadas e torturas vis. Os jovens caindo na clandestinidade, quando não seguia para a morte. Não havia Constituição que os protegesse. Breta começou a esquivar-se de mim. Sem recorrer a Tobias ou a Venâncio, prováveis aliados. Juntos aos demais estudantes, clamava por justiça, nas ruas, no centro da cidade. Cobrando término daquela situação. Quis me arrastar para a passeata dos cem mil. Os filhos me advertiam, inquietos com a reação popular, que ameaçava no seu bojo as classes dominantes. Por outro lado, Breta passara a pernoitar na casa dos colegas, sem dizer para onde ia. – Você não me deve explicações, Breta. Mas não ignore os perigos desses momentos. Qualquer descuido seu, não poderemos salvá-la. (PIÑON, 2005, p. 254).

Essa é uma referência à participação dos personagens na passeata dos Cem Mil, fato que marcou a história brasileira na época da ditadura. No romance, as reminiscências dessa época aclaram com o envolvimento dos personagens com os atos, como já foi dito. O anúncio do suicídio do presidente feito por Odete, empregada da família, ocorre de modo peculiar, ressaltando o discurso histórico evidente na obra:

O que houve? Madruga abriu a porta, assustando-se com a palidez de Odete, quase a desfalecer. – O presidente se matou, Sr. Madruga. Getúlio está morto. Após soar este alarde, a casa ganhou inesperado alento. Vieram todos os filhos, mesmo os casados. O cheiro do café forte espalhavam-se pelos quartos e corredores. Grudados ao rádio, iam captando as informações disparadas em alto volume. Incrédulos quanto a Getúlio haver recorrido a medida extremada. (PIÑON, 2005, p. 311).

O romance faz exposição de uma época bastante conturbada no país, vivenciado por um panorama político-social de conflitos. Os grandes movimentos pela democratização aparecem mesclados na narrativa, nestas cenas descritas:

Finalmente adveio o golpe. A devolução da República Velha ao baú da história. Falavam todos nos novos tempos. Uma insurreição que surpreendeu Madruga ao longo dos anos, quando Getúlio Vargas, beneficiário maior do movimento, começou a abordar pela primeira vez questões trabalhistas. E isto em meio às repressões que se seguiram. Um tema porém que se agigantou por todo o território nacional, popularizado ainda mais o gaúcho matreiro. O povo, em busca do carisma, aderindo às causas introduzidas com voz suave, persuasiva, e sotaque gaúcho. Não hesitando a proclamar em coro mestiço, ante o surgimento de futuros conflitos, nós queremos, nós queremos... Nos primeiros instantes da rebelião, Madruga temeu que ao sabor dos eventos políticos se praticassem quebra-quebras contra os estrangeiros. (PIÑON, 2005, p. 142).

Temendo que tais conflitos chegassem a comprometer a situação imigratória, o personagem do romance faz menção à real situação do imigrante na época. Percorre-se ainda, durante todo o texto de Piñon, outras tessituras da memória, como o diário do espanhol Venâncio, amigo de Madruga, conhecido no navio durante a viagem para Brasil.

Entretanto, diferentemente da ambição do filho de Sobreira, esse veio para a República sonhada com o intento da liberdade, de fugir da repressão causada pelo regime de Franco. Dessa forma, através da leitura feita por Breta, vem a conhecimento dos leitores as recordações do Brasil do século XIX, e ainda da Espanha, principalmente no que se refere às questões políticas e sociais dos países:

1 de setembro 18.

A biblioteca Real de Lisboa, trazida ao Brasil na vultosa bagagem de Dom Joao VI, em meio as faianças, o azeite e o bacalhau, constitui-se num inestimável tesouro. Destinado infelizmente a escassos leitores. Mas, decerto apreciada pelos roedores que infestem o Rio de Janeiro. A propósito desse rei, é ele, sempre alvo das insinuações jocosas. (PIÑON, 2005, p. 393).

Outro aspecto observado com relação ao teor memorialístico são as caixas de Eulália, nas quais ela guarda todas lembranças de seus filhos; esse fato mostra ao leitor tanto o aspecto da história familiar como também o nascimento e a adolescência dos herdeiros de Madruga. As caixas contêm objetos de infância, fotografias, todos depositados antes de morrer a Breta, uma vez que ela era a guardiã dessas memórias:

Sou a única a conhecer o conteúdo da caixa de esperança. A modéstia com que Eulália foi acumulado objetos, papéis, retratos, especialmente flores secas. Não que ela porém exceder-se. Para que a vida de Esperança não pesasse aos herdeiros. Durante a noite, acariciei os objetos. Sem nomes e procedências definidos. A vida humana torna-se um enigma igual aos objetos inanimados. As sobras de Esperança limitava-se a mim e a caixa. Nada mais resta dela. As flores me atraíram especialmente. Não sei onde terão sido colhidas. Em Sobreira por conta do avô, ou em São Lourenço, um dos territórios míticos de Esperança? As mãos finas e alongadas de Esperança colheram algumas delas. Outras foram trazidas por Eulália, para satisfazer a filha, sempre a observar a vida em meio à discórdia e ao arrebatamento. Aquela filha exibe uma carnalidade espessa e assustadora. (PINON, 2005, p. 731).

Afirma que é dado somente a Breta o privilégio de conhecer lembranças de sua própria mãe, o que comprova que é através da memória que vem ao leitor as informações sobre os personagens. Como exemplo, só assim pode conhecer a própria história, sua origem e seu nascimento, uma vez que ela era fruto de uma gravidez indesejada de Esperança. Filha essa que aparece cheia de mistério durante todo o romance, e morre ainda muito jovem, deixando-a pequena e órfã:

Havia interrompido o relato. Tinha dificuldades de prosseguir. Em seguida, exigia o meu depoimento. Quem sabe eu podia lhe confirmar os fatos, caso me lembrasse. Ele temia estar traindo a minha história. Injetando-lhe elementos estranhos, abandonando os mais fidedignos. O desafio de Miguel afligiu-me. De imediato me pus a me remover os obstáculos há muito sedimentados num sombrio inconsciente, onde havia poeira e escombros. Como apreender a

própria história sem o testemunho alheio! De Miguel, do avo, dos tios, por exemplo? Afinal, são os transeuntes e os vizinhos que nos cinzelam o rosto e as palavras, acrescentando o que está em falta. (PINÇON, 2005, p. 575)

O romance além disso traz em seu horizonte temático, arquitetando sobre a memória, o diálogo com o Feminismo. De forma que demonstra o quanto a escritora estava atenta às questões sociais da época, entretanto, sem fazer isso de forma documental. Há a evidência desse discurso pela forma como são retratados os perfis das personagens femininas. Entre as diversas personagens do romance, quatro chamam a atenção do leitor quanto a esse aspecto. A primeira é Breta, que traz em seu perfil a gênese da própria escritora, já mencionada, além de apresentar comportamento totalmente emancipador, em comparação às demais.

É interessante perceber que a escritora carioca, através da memória feminina, dialoga com as diversas fases da mulher no contexto social brasileiro, e ainda traz modelos femininos decorrentes de toda sua produção literária, desde as mulheres totalmente submissas à dominação masculina e aos sistemas sociais, a outras libertárias, que defendem seu direito a ter voz e existência.

A começar por Breta, que ganha da criadora o direito da falar, de escrever algo peculiar, em decorrência das décadas de silêncio imposto à mulher. Vale notar, ainda, o contexto histórico no qual a personagem estava inserida, o período ditatorial. Todavia, não se rende às máscaras sociais, e faz valer o seu direito de mulher insubordinada que vive plenamente a sua individualidade:

Os seus mistérios faziam-se sagrados em função apenas da qualidade que se revestiam. Um privilégio inerente a todos. Também ela reconhecia-se atada às estacas humanas por meio de cordas diversas. Até se podia montar sobre ela uma circo, com extenso picadeiro. Por tudo isto, pedia ao tio que não lhe impedisse o vôo. Não queria pôr-se a sombra do que lhe parecesse fundamental. (PINÓN, 2005, p. 335).

Em outro trecho da obra, é evidente essa ação libertária da personagem com relação ao casamento, algo que para a sociedade requer convenções:

O único casamento da Breta resistiu apenas seis meses. Ao fim dos quais ela fechou a porta sem reivindicar do marido abandonado qualquer objeto pessoal, largado atrás. Desprezou até os livros e os presentes de casamentos. Ao seu ver, eles pertenciam ao marido, que ficara de guarda do lar. Além do mais não queria lembranças de um erro. Não volto a me casar, avô. Serei de quem eu decida, e por prazer estabelecido por mim. Assim, lanço e recolho a âncora a meu bel prazer e encalho na praia de minha preferência. (PINÓN, 2005, p. 600).

Portanto, sem dar qualquer satisfação à sociedade, a personagem põe um fim em seu casamento. Por sua vez, construída como oposto dessa identidade subversiva, há a personagem Eulália, esposa de Madruga, herdeira também da origem de Galícia. É uma mulher submissa aos padrões masculinos e às convenções sociais destinadas a sua época, educada para ser freira, filha do fidalgo galego Dom Miguel, limita-se a uma vida regrada à subserviência patriarcal, religiosa e social:

Eulália cedia ao marido discretas porções de si mesma, ansiosa em recolher-se ao quarto, sempre seguida de Odete, a fiel escudeira. Ou à igreja, onde chegava a tempo de assistir à primeira missa, ainda em jejum, e da qual jamais se afastou um só dia. Próxima ao altar, absorta pelas contas do terço e o cheiro dos círios acesos, ia incorporando os santos e os objetos de ouro e prata a uma realidade moldada pelo sonho, e alheia aos olhos comuns. E quando alguma voz dispersa e sem nome vinha-lhe afogar o coração, Eulália apressava-se em recolher, junto à hóstia, as lembranças da Galícia, a que já não ia há anos. Esmacidas lembranças, quase sem cor, faltando-lhe palavras com que fixá-las. Afrita, então, Eulália fortalecia-se com a reza e o tímido sorriso. Um ritual automaticamente renovado. Em certos dias, porém sentia-se no teatro, como se a sua frente se movessem algumas figuras cujas mascaradas correspondiam a familiares mortos. Sem esta visão a assustar. Até porque, há muito, na sua escala afetiva, definira-se pelos mortos. Parecia-lhe que, de longe, eles olhavam a vida com a benevolência de quem dispunha da eternidade. Pelo fato de serem exímios apreciadores de tudo que havia ficado para atrás. Bem diferentes dos vivos, que expressavam a alegria de forma ruidosa, beirando a mentira e a decrepitude. (PIÑON, 2005, p. 7).

Assim, vive especialmente para satisfazer as vontades do marido e as convenções religiosas. Nesse mesmo viés de subordinação, em *A República dos Sonhos*, Nérida Piñon dá existência a Odete, empregada,

descendente da escravidão e órfã. Ela representa a mulher negra, sem identidade, sem referências do Brasil autoritário do século XVIII. Em decorrência de tudo isso, a personagem coloca-se à total disposição de Eulália, em uma espécie doentia de dependência, como se precisasse do outro para ter existência:

Algumas vezes Eulália questionou-se se não fora Odete premiada com uma vida anônima e sem rastro, unicamente para tê-la sempre ao seu lado, a enxergar-lhe a testa até o desenlace. De tal modo convertida em sua sombra que, ao virar a cabeça, nunca deixou de vê-la.

Há quase cinquenta anos elas, viviam juntas. No início, Odete incorporara-se à casa como um objeto adquirido na freira. Sem Eulália lhe conceder atenção. Na época ainda estranhava os negros vistos pela cidade, suados e de pele acetinada. Os olhos em geral arregalados pelos vermes e pelo espanto ante os maus tratos que lhes infligiam. Odete usava os cabelos carapinhas, enrolados em trança, em irrestrita fidelidade aos hábitos em vigor da escravidão. Como se não levasse em conta o feito abolicionista. Aquelas tranças asfixiavam lhe os cabelo e os sentimentos. E por quase não se conheceram, Odete mal lhe dirigia a fala, olhando de passagem. Após cumprir suas tarefas, recolhia-se ao quarto, do qual nunca saía. (PIÑON, 2005, p. 68).

Essa personagem representa a mulher negra, objeto de posse da família branca durante muito tempo na sociedade. Contrário a esse perfil de mulher-objeto há a personagem Esperança, construída sobre mistérios que a configuram como uma mulher guerreira, que vai à luta em busca do direito de viver sua sexualidade.

Filha de Madruga e Eulália, marcada pela rebeldia, ela não aceita a submissão familiar, travando entre eles verdadeiras batalhas em defesa de sua liberdade. De forma alguma recebia regras, ou algo que ferisse seu direito próprio de escolha, preferindo o suicídio a viver em mundo que tolhesse os seus impulsos:

Havia nela sem dúvidas a atração pelas chamas. Decerto tudo em Esperança simbolizava o fogo. O temperamento e os cabelos quase louros. Não duvidava de seus impulsos mortíferos, capazes de desafiar convenções, de atrair a si afetos intensos, descontroláveis. Mas a quem, então, caberia administrar esses afetos, instaurar ordem a subversão ameaçava imperar absoluta, espocando pelo sexo, pela boca, por um coração perecível?

Pena que não tivesse nascido homem. Teria sido mais fácil. Pois não via atrelada ao destino doméstico por um simples ato de força, uma imposição social. Daí buscar submetê-la aos seus preceitos. Ansioso em ser um dia substituído por um estranho, que subjugaria Esperança no leito, um terreno que emitia por toda a sua casa inquietantes irradiações. Mas como seria tornar Esperança feliz e desimpedida ao mesmo tempo? Existiria de fato tal combinação? E por que a filha não haveria de ceder ao que se convencionou intitular felicidade. (PIÑON, 2005, p. 490).

Tinha uma necessidade quase absoluta de se mostrar e se fazer superior, o que a mantinha ávida na convivência familiar. Qualquer forma de disputa colocava-a em posição de superioridade em relação aos demais, visto que não se intimidava diante de qualquer situação:

Ao constatar a fraqueza da mãe, a quem repugnava qualquer forma de poder, Esperança insistia com outros pedidos, na certeza de fazer Eulália padecer, caso lhe contrariasse a vontade. Ao mesmo tempo em que se rejubilava na prática dos atos furtivos, sujeitos a punição. Um prazer por si, que excedia à própria licença obtida da mãe. Com minúcias, esperanças premeditava qualquer ação rebelde. (PIÑON, 2005, p. 346).

Por sua guerrilha em defesa do seu modo de viver, Esperança chama atenção do leitor. Sobre ela, o escritor Jorge Amado (2015, s/p), após a leitura do romance, escreve um telegrama a Nélida, revelando verdadeiro deslumbramento pela personagem: “Estou fascinado por Esperança, figura inesquecível do teu grande romance”.

Nas palavras de Mussa (2015), tal romance se configura como um caso de amor com a literatura. O certo é que o labiríntico e oceânico texto de Nélida Piñon aponta vários caminhos de leitura, devido a sua estrutura densamente profunda. Sob o horizonte da memória, da história e da crítica feminista é possível decifrá-lo, no entanto, nesse peculiar texto da escritora carioca, as questões sociais de maneira alguma se sobrepõem à estética.

REFERÊNCIAS

- BACHERLARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- LARA, Cecília de. *O indevassável casulo: uma leitura de A república dos sonhos de Nélide Piñon*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo. 1987.
- PIÑON, Nélide. *A república dos sonhos*. Francisco Alves, 1984.
- QUINLAN, Susan C. *A história revisitada: A República dos sonhos de Nélide Piñon*. Revista Iberoamericana. Número 230, 2010
- MARRECO, Maria Inês de Moraes. *Visões Caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Teles e Nélide Piñon*. Jundáí, Paco Editorial: 2013.
- MONIZ, Naomi Hoki. *As viagens de Nélide Piñon, a escritora*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1993.
- RICOEUR, Paulo. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François, et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

A MULHER NEGRA NA LITERATURA BRASILEIRA: ENTRE A CONSTRUÇÃO E AS REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADE

Keyle Sâmara Ferreira de Souza

Introdução

O perfil da mulher negra no Brasil é marcado por visões estereotipadas, por condicionamentos coloniais que continuam rondando a sociedade moderna. Nesse contexto, é relevante estudar a mulher negra na Literatura Brasileira. A Literatura é um conceito em construção, e como arte engloba, além do processo estético, o tempo, o espaço, os valores, as ideologias de cada momento histórico-social. Quando se fala em gênero e etnia na Literatura é preciso analisar não só as personagens que retratam identidades culturais, mas também a escritura, ou seja, considerar os conceitos de representação e construção de identidade mediante o pertencimento, o viver de dentro. Para Hall (2006), identidades culturais são aqueles aspectos identitários que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.

Na perspectiva do pertencimento, na construção da identidade da mulher negra brasileira na Literatura deve-se levar em conta que “a primeira voz feminina no Brasil que registraria a temática do negro é da maranhense Maria Firmina dos Reis, com a publicação do romance *Úrsula*, em 1859”. (MENDES, 2011, p. 24)

Ao pensar na construção de uma identidade negra na Literatura, é preciso considerar o texto como um veículo de luta contra o racismo, mas também não se pode limitar a literatura negro-brasileira ao conteúdo; assim, Cuti ressalta que:

[...] os temas derivados do enfrentamento do racismo [...] são muito importantes para a literatura negro-brasileira, pois constituem reações internas de forte carga emocional capazes de dinamizar a linguagem rumo a uma identidade no sofrimento e na vontade de mudança. (2010, p. 93 - 94)

Assim, o conto *Guarde segredo* de Esmeralda Ribeiro e as crônicas-conto *Rosa e o Fuzileiro* e *Vozes d'África* de Rachel de Queiroz apresentam relações literárias de gênero e etnia, retratando identidades da mulher negra. Mas a construção de identidade feminina negra, considerando as diferenças e diversidades que marcam essa realidade com valores positivos de consciência e desejo de transformação da realidade, só torna-se possível no conto de “Esmeralda Ribeiro”, de uma autora negra. Nos textos rachelianos o que se pode investigar é a representação da identidade da mulher negra, pois Rachel, como escritora branca, pode falar de dentro do universo feminino, mas não da mulher negra, visto que não há o sentimento de pertença.

Representar identidades indica que o artista de um ponto de vista do “eu” considerará o “outro”, assim, uma escritora branca falar da mulher negra implica o abandono de sua brancura, de suas convicções ideológicas culturais, para ter acesso à subjetividade negra, suas memórias e experiências (CUTI, 2010).

É a partir dessa noção de pertencimento que se vai investigar a representação e construção da identidade e somente uma mulher poderá construir identidade feminina de dentro, somente uma mulher negra poder construir a sua identidade híbrida como sujeito, que considerará as relações do gênero e da etnia.

1 A metamorfose de Clara dos Anjos no conto “Guarde Segredo”, de Esmeralda Ribeiro

No conto "Guarde Segredo", Esmeralda Ribeiro transforma a personagem Clara dos Anjos de Lima Barreto em sujeito do conflito dramático, indo da condição de caricatura, personagem plana estereotipada por convenções sociais pré-estabelecidas socialmente pela escravidão e as desigualdades, como retrata o romance de Lima Barreto, para uma mulher emancipada, que toma decisões e surpreende pela resistência às humilhações e preconceitos. A fala da avó da protagonista do conto de Esmeralda traduz essa necessidade de emancipação: “Nós não devemos aceitar o destino com resignação” (RIBEIRO, 1998, p. 71).

As ações se desenvolvem em ambas as obras no espaço urbano do subúrbio carioca. Clara é a menina negra, submissa, seduzida pelo namorado branco, mau-caráter, que a engana, a desonra e a abandona.

Humilhada pela mãe de Cassi tanto no romance de Barreto como no conto de Ribeiro, neste a mulher julgando-se superior a menina negra afirma: “Você é a quinta negra que meu filho deflorou e também não vai ficar com ele” (RIBEIRO, 1998, p. 70). Tanto a obra literária *Clara dos Anjos* e o conto *Guarde Segredo* quanto o estudo de Fanon (2008) confirmam o preconceito racial que marca a vida dos negros, reforçando a ideia de que “brancos não se casam com uma mulher negra” (FANON, 2008, p.58).

O estereótipo da sensualidade da mulher negra é explorado mesmo quando ela ainda é muito jovem, o corpo da negra ganha volume e curvas muito cedo, o que atrai os homens que a veem historicamente como objeto sexual: “[...] eu estava com dezessete anos, mas meu corpo parecia de uma mulher” (RIBEIRO, 1998, p. 69).

Lima Barreto ao escrever *Clara dos Anjos* problematiza a questão do preconceito sob a perspectiva étnica, não considerando as questões do gênero. A releitura de *Clara dos Anjos* de Esmeralda Ribeiro (1998) relaciona a etnia e o gênero, a autora ainda rememora a importância de Lima Barreto para a Literatura negro-brasileira, e através das memórias da protagonista constrói a identidade da mulher negra, que não se conforma com a condição de vítima, mas que precisa lutar contra os preconceitos raciais, sociais, historicamente enraizados.

O conto metamorfoseia Clara que além de personagem é também a narradora, ela narra sua própria história a uma destinatária não identificada no texto, deixando lacunas que permeiam o texto de mistério e possibilitam ao leitor refletir, pensar e interagir com a obra. A memória, elemento constitutivo da identidade (CANDAU, 2011), se concretiza unindo conteúdo e forma. O texto que se hibridiza em dois gêneros: o conto contado em forma de carta. A carta evoca a memória

pessoal da protagonista, reatualizando a temática negra a partir da reescritura de modelos da tradição literária afro-brasileira, aqui representada pela obra de Lima Barreto, um dos nomes mais significativos dessa tradição no nosso país.

A motivação que detona a narração é a carta enviada por uma senhora que busca notícias da avó de Clara. Em resposta Clara desabafa todo o sofrimento e dificuldades de sua vida nômade a partir do desemprego do pai e do despejo da família que se separa; a menina passa a viver com a avó materna, enquanto os pais vivem na casa de um tio. A fragmentação da família negra continua na vida atual, como no tempo da escravidão. Ela ainda revela viver uma nova identidade, pois mudou de endereço e de nome para ocultar o crime que cometeu por não aceitar passivamente os abusos, as infâmias e humilhações de Cassi, assim como o desprezo da mãe dele, que chega até mesmo a cuspir Clara, que por sua vez também cospe a mulher.

Devolver os insultos, não aceitar o desprezo da sociedade, no conto representada por Cassi e sua mãe, mostra a necessidade de superação de um sentimento de inferioridade do negro, principalmente da mulher negra, sentimento que culturalmente e historicamente lhe foi imposto. “- Você matou Cassi Jones? – ele interrompeu o meu devaneio.- Matei – respondi”. Assassinar Cassi é uma explosão da raça, um grito de basta de humilhações e representa a libertação de Clara.

No conto *Guarde Segredo* a mulher negra ganha voz; Esmeralda Ribeiro abre um espaço para discussão das relações étnicas e de gênero, permitindo a construção de uma identidade compósita, rizoma que Glissant (2005, p.76) explica: “a noção de identidade se realiza em torno das tramas da Relação que compreende o outro como inferência”. Zinani (2006, p. 19) explica que a identidade “não é mais um elemento

fixo” devido à fragmentação do indivíduo, não podendo, portanto, corresponder ao conjunto de características de um sujeito.

A identidade de Clara sofre uma metamorfose, no conto "Guarda Segredo", de Esmeralda Ribeiro, tornando-se instável, móvel. Em Lima Barreto, é perceptível a marca do determinismo social que torna os homens impotentes e faz das mulheres seres frágeis que não possuem vontade própria. "Clara era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava mãos fortes que a modelassem e fixassem. [...] E ela vivia toda entregue a um sonho lânguido de modinhas e decantes, [...]". (BARRETO, 1998, p. 90)

O nome com que Lima Barreto batiza a mulatinha despreparada para a vida revela a visão crítica e irônica da sociedade de sua época. Chamar uma personagem negra de “Clara” ressalta o tom crítico e mordaz da obra, representando, dessa forma, o drama de muitas gerações de mulheres negras, socialmente marginalizadas e reificadas, de identidade unificada e estável. O sobrenome “dos Anjos” acentuam a crítica em torno de sua condição de mulher de cor, suburbana, de sua passividade diante das humilhações, preconceitos, e principalmente sua atitude perante a Cassi.

Esmeralda Ribeiro recria uma Clara diferente, não explicita o nome da personagem em momento algum. Assim, encontramos a relação intertextual com o romance de Lima Barreto, assim como a recuperação da imagem do próprio autor afro-brasileiro que remete à identificação com a personagem do romance. A Clara de Ribeiro pensa, reage, tem sua individualidade, constrói uma identidade composta de diferentes perfis: é negra, é mulher, é suburbana, é pós-moderna. Stuart Hall bem descreve essa identidade cultural na pós-modernidade, em que o sujeito não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (2006, p. 12-13)

A Clara de Lima Barreto é uma representação feminina a partir da autoria masculina, pois como autor Barreto não possui a condição do pertencimento da mulher. Partindo dessa premissa, o que se tem é o universo feminino sob o ponto de vista de um homem afrodescendente. O autor conhece de dentro o preconceito racial, dá conta da questão étnica, mas aparenta não ter o mesmo enfoque aprofundado em relação ao gênero.

Para Esmeralda, a condição de mulher negra possibilita a construção da identidade feminina de dentro das relações de gênero e etnia. Isso permite que a autora negra emancipe Clara, que no final do romance de Lima Barreto começa a tomar consciência de sua condição social como mulher afro-brasileira, que vive no subúrbio à mercê de uma sociedade preconceituosa e excludente. Diante da sua decepção com Cassi, a personagem, manifestando a perspectiva do autor conclui: “– Nós não somos nada nesta vida” (BARRETO, 1998, p. 133). Lima Barreto finaliza o romance em questão convidando o leitor a uma reflexão, transferindo mais uma vez suas ideias, agora para o narrador o romancista pré-moderno procura levar a mulher negra a tomar uma atitude, reagir à marginalização que lhe é imposta.

A recriação de Clara por Esmeralda em "Guarda Segredo" dá asas à personagem, que no desfecho de Lima Barreto foi posta como

que num casulo. Ela atende à reivindicação do seu criador, liberta-se da condição de coitadinha, não admite ser vítima, reage: “- Bravo! Esse era o outro final que eu queria para o cafajeste do Cassi Jones” (RIBEIRO, 1998, p. 71). Esmeralda dá voz ao autor que diante de um novo tempo aplaude a nova Clara, compactuando com sua nova identidade. É a evolução da Literatura Afro-Brasileira, ou Negro-Brasileira, como refere Cuti (2010), que desde autores como Domingos Caldas Barbosa, Luis Gama, e autoras como Maria Firmina dos Reis e Auta de Souza, vêm tentando recuperar identidade negra, recuperar a identidade negra e sua autoestima, e recompor sua memória e sua história através da arte literária, desconstruindo preconceitos e cânones excludentes.

2 Rosa: a mulher negra nas crônicas-contos de Rachel de Queiroz

É no vasto universo da crônica racheliana, entre o jornalismo e a literatura, que se encontra Rosa, personagem dos textos alvo deste estudo: *Rosa e o Fuzileiro* e *Vozes d'África*, publicadas em periódicos cariocas, em 1945, e no primeiro volume de crônicas de Rachel em 1948, *A Donzela e a moura torta*, cuja seleção foi realizada pela própria autora.

Conforme Hollanda (2010, p.27), algumas das “crônicas [de Rachel] são contos estruturalmente perfeitos”. Isso ocorre quando a crônica organiza-se como uma narrativa, ou seja, tem começo, meio e fim, personagens, diálogos e ação, narrando fatos fictícios. Assim, não se pecca ao denominar os textos em questão como crônicas-contos.

Rachel conta nos dois textos a história de Rosa, uma adolescente negra de 15 anos de idade, que nasceu e cresceu no subúrbio do Rio de Janeiro e se apaixonou por um fuzileiro naval. Corpo e sensualidade de mulher são estereótipos utilizados para descrever a mulher negra desde a adolescência. Rosa também é assim. O texto racheliano é carregado de ironia e crítica à condição marginalizada da mulher negra: “Foi batizada com o nome de Rosa, mas rosa não é. Seria talvez rosa-mulata, não fosse a rosa flor tão aristocrática e ariana que não dá mulatas” (QUEIROZ, 2004, p. 71).

Rosa, que há pouco deixou de tomar parte nas brincadeiras de criança, nas rodas de ciranda, moça de pouca instrução, “cabeça dura e coração mole” (QUEIROZ, 2004, p. 72) vive uma paixão por um fuzileiro naval, um homem com o dobro de sua idade, moreno de dentes bonitos, experiente, conhecedor do mundo. A menina-moça não conseguiu resistir às histórias de lutas pela Europa, viagens pela Argentina, frases ditas em francês.

A identidade feminina de Rosa é uma representação da mulher afrodescendente seduzida pelo colonizador que quer viver uma aventura exótica com a “mulata brasileira”, suburbana, do morro, que exala sensualidade. O pai conhecido como Mata, por ter um emprego de mata-mosquitos, afirmando “que não é só mosquitos que mata, não...” (QUEIROZ, 2004, p. 73), não aceita o romance de Rosa com o Fuzileiro, pois sabe que aquele homem do mundo, de cor “morena”, não se casará com uma moça negra e pobre.

Ao problematizar essa situação, expondo a submissão de Rosa em relação ao fuzileiro, “Rosa foi-se acostumando ao toque da mão dele, como cão que se acostuma a mão do dono” (QUEIROZ, 2004, p.

73), reforça-se o estereótipo de “Senhor” pelo namorado de Rosa, que é vista como um objeto do qual o fuzileiro se apossa. Nessa relação de posse e submissão, ele toma satisfações com o dono do armarinho, o turco Seu Abud, por ter se interessado por Rosa e lhe presenteado com um laço de fita e um pó-de-arroz, que remete à tentativa de branqueamento.

Na produção de Rachel de Queiroz, o universo feminino está sempre em destaque, em sua obra a mulher é o elemento que medeia a relação entre ficção e realidade. Assim, a partir dessa representação literária da mulher negra brasileira, carioca e suburbana, as crônicas-contos *Rosa e o Fuzileiro* e *Vozes d’África* priorizam as relações de gênero e nacionalidade em relação à etnia. É possível, então, um olhar da crítica feminina sobre a obra racheliana que dá relevância a aspectos como: a posição central da mulher na trama, da função do narrador, aspectos significativos da emancipação feminina, e principalmente com representações de experiências da mulher, por meio de sua própria linguagem, definindo o sujeito feminino e percebendo marcas de gênero, que distinguem o jeito feminino de ser do masculino (ZINANI, 2006).

Nos textos de Rachel a menina-moça Rosa apaixonou-se pelo fuzileiro naval que embora apareça no texto como elemento desencadeador do conflito dramático, ocupa na narrativa uma posição secundária, um personagem linear, estereotipado, que em nada surpreende, tanto que nem nome tem, ele é apenas um fuzileiro naval. Visto que os homens estão quase sempre em segundo plano nas narrativas rachelianas.

O narrador, com foco narrativo em terceira pessoa, conversa com o leitor, problematiza a situação de Rosa, comparando-a a Julieta, que com 15 anos também se apaixonou e foi capaz de morrer por esse amor. Rosa a Julieta negra, que vive um drama marcado pelas relações de identidade e diferenças raciais e sociais, possui uma particularidade, seu Romeu não corresponde a seu amor. Assim, é importante entender que:

A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. Dizer, por sua vez, que identidade e diferença são o resultado de atos de criação *lingüística* significa dizer que elas são criadas por meio de atos de linguagem. (SILVA, 2011, p. 76)

Desse modo, o narrador convida o leitor à reflexão diante da ingenuidade de Rosa, seduzida pela possibilidade de branqueamento, de fazer parte do mundo do colonizador, reforçando, então, no texto, a existência de uma identidade pré-fabricada para mulher negra, a partir de diferenças socialmente criadas e impostas pelo colonialismo, pela escravidão, pelo sentimento de inferioridade do negro e pela superioridade do branco. O fuzileiro é moreno, poderia ser um mulato, mas as teorias de miscigenação racial ainda colocam o mulato como superior ao negro, aliado do branco (BROOKSHAW, 1983), sendo o mulato uma possibilidade de ascensão, pois ele, por ser um oficial, dribla o preconceito, tem mente colonizada.

Rachel finaliza a crônica *Rosa e o Fuzileiro* contando que o pai da moça ao flagrar os namorados não concorda com o relacionamento que o título anuncia, e cria uma atmosfera de suspense em relação ao desfecho da história, que fica inacabado, despertando uma expectativa até mesmo no narrador que promete escrever um drama em versos para contar o desenlace.

Entretanto, o final da história de Rosa não é explicitamente narrado, a trama tem continuidade na crônica-conto *Vozes d'África*, não se configurando como um final feliz, mas um desfecho sugerido pelo destino de outras negras que se aventuraram em histórias de amor marcadas pelas diferenças sociais. Rachel de Queiroz narra as três surras que Rosa leva do pai por desobedecê-lo e insistir no namoro. Os episódios mostram que a Julieta negra não desiste de viver seu amor, mas fica a forte sugestão de que terá o final igual a tantas negras seduzidas, abandonadas grávidas, silenciadas pela opressão social.

Identidade e diferença como construtos linguísticos, culturais e sociais têm na literatura a possibilidade de desencadear a discussão e reflexão sobre questões que permeiam a realidade. *Rosa e o Fuzileiro* e *Vozes d'África* abordam uma questão de relevância nacional à realidade da brasileira negra.

No conto *Vozes d'África* Rachel descreve o espaço em que vive a família de Rosa, a periferia carioca, denunciando a miséria, o isolamento e o abandono dos negros pela sociedade e Estado brasileiro: “[...] vivem isolados como tribo solitária na aringa nativa, em plena floresta africana. E tal como na floresta africana, só um dos veículos da civilização lhes é familiar: o avião, que o dia inteiro lhe ronca sobre as cabeças”. (QUEIROZ, 2004, p.81)

A descrição da família de Rosa apresenta uma ambivalência em relação aos estereótipos utilizados pela autora e sua própria opinião, que se mistura ao discurso do narrador: “De pais a filhos e netos, todos são pretos, pretíssimos, lustrosos de tão negros e bonitos”. (QUEIROZ, 2004, p.81.) Entretanto, faz uso infeliz de um estereótipo quando enfatiza a descrição física dos negros, principalmente das mulheres.

Num primeiro momento, numa análise superficial e apressada se pode pensar num uso preconceituoso da linguagem, mas aprofundando a leitura do texto se confirma a ambivalência do estereótipo: “[...] o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos críticos e políticos, mas que mudemos o próprio objeto de análise.” (BHABHA, 2001, p. 110).

Nesse contexto, os estereótipos presentes no conto *Vozes d'África* remetem aos tons críticos e irônicos que marcam a escrita racheliana, que objetiva chamar atenção do leitor para a visão estereotipada que bestializa o negro, o selvagem, o não-civilizado, o grotesco, o bruto, o viril, o sensual, o sem moral e nem princípios (BHABHA, 2001). A autora em seguida ressalta a liberdade com que os negros foram criados por Deus, a cultura e a memória da família de Rosa. Ferreira (2011, p. 64) explica que “[...] homens e mulheres negras tentaram reconstruir sua vida num mundo adverso aos seus desejos de reumanização, de reconstrução da identidade cultural e emancipação social da coletividade negra”.

O narrador de *Vozes d'África* destaca as origens africanas, os sofrimentos acarretados pela escravidão, faz referência à vida pós-abolição, a história dos descendentes paternos e maternos de Rosa; conforme Glissant (2005), trata-se do rastro-resíduo inconsciente que

compõem a identidade rizoma de negras e negros brasileiros. E então, o narrador retoma, sem marcas gráficas, ao momento em que o pai encontra Rosa e o Fuzileiro juntos, e surra a filha para que ela acabe com o relacionamento. A moça não atende às ordens do pai, continua a apanhar, os castigos paternos são cada vez mais violentos, de cinto, de cinto com a fivela solta, de tamancos.

No entanto, o desfecho do amor de Rosa fica em aberto, é apenas sugerido pela comparação da história de uma numerosa família negra do Distrito Federal, a família de um carreiro de carro de boi, que ganha o sustento da família transportando material de construção. A filha mais velha “dá um mal passo”, envolve-se com um soldado, é seduzida e desonrada, é abandonada grávida. O pai aplicou-lhe uma surra e depois permitiu que a filha continuasse em casa, não denunciou o cafajeste para não colocar o nome da filha na boca da polícia, afinal ele também é da polícia. “Soldado é que prende a gente, e não a gente que prende os soldados” (QUEIROZ, 2004, p. 84). Enfim, nascem gêmeos, filhos e netos se confundem, “vão nascendo e vivendo”, a vida corre normal e outra filha entra na adolescência, mas esta ainda tem medo da “mão pesada do pai”. (QUEIROZ, 2004)

O relato dessa segunda família é secundário, os personagens sem nome apenas reforçam a situação comum às mulheres negras no Brasil, e sugerem o desfecho para o drama de Rosa. Mas essa filha mais velha do carroceiro do Distrito Federal foi seduzida e abandonada por um soldado que também era negro. Assim, nos textos de Rachel a questão de gênero acaba por se sobrepor à étnica, pois é a posição social do soldado, o cargo que ocupa lhe permite oprimir seus iguais.

O conto é finalizado com um momento de rememoração da cultura e memória. No terreiro, em noite de lua, todos juntos

conversam, e a mãe pensa em fazer uma comemoração para São Jorge, na intimidade da família a Festa de Ogum, com bandeirinhas, leitão assado, etc. É um sincretismo religioso, o rastro/resíduo, momento em que a mãe, a mulher, a contadora de histórias, a trabalhadora, as origens africanas e brasileiras se fundem, é a construção e representação de uma identidade compósita, móvel de mulher negra.

Considerações finais

Os textos de Esmeralda Ribeiro e Rachel de Queiroz em estudo dialogam através de relações de gênero e etnia. Clara e Rosa são mulheres negras com nomes que ironizam sua cor e sua raça, mas revelam o tom crítico de suas autoras. Em *Guarda Segredo*, *Rosa e o Fuzileiro* e *Vozes d'Africa* se destacam a mulher negra que sofre preconceito racial, de gênero e social.

As protagonistas das obras estudadas vivem no subúrbio do Rio de Janeiro, em locais considerados marginalizados. Contudo, a escritora Rachel de Queiroz leva a discussão racial e de gênero a outras regiões do país, como, por exemplo, o Distrito Federal; uma cidade planejada, mas que não conseguiu controlar a formação de favelas onde as desigualdades e a exclusão são impostas às famílias, especialmente às de origem negras.

A identidade das mulheres negras, por muito tempo, estagnou-se em um sujeito unificado associado a estereótipos raciais, de gênero, sociais e até mesmo intelectual, pois as negras eram consideradas “mulheres de cabeça dura e coração mole”, pouca instrução, não pensavam, e se deixavam ingenuamente seduzir, acreditavam ser uma oportunidade de ascensão racial e social. Mas a negra brasileira evoluiu, ela pensa, age, tem consciência de sua

memória, história e pode assim compor sua identidade, a partir das diferenças, como sujeito e não mais como objeto.

A identidade e a diferença como construtos linguísticos, sociais e culturais têm relevante lugar na literatura, que assume também o papel de problematizar essas relações de gênero e etnia, sexo e raça, de forma não a impor uma visão estereotipada, e sim para levar o leitor a refletir sobre sua realidade, identidade cultural, diferenças como criações sociais e culturais e não como naturais.

A literatura, através da intensificação da linguagem, faz com que se observe, medite e discuta questões cotidianas que nos escapam na realidade, e que a ficção aciona o exercício da alteridade, uma visão crítica da história. É então que se dá a construção da identidade na literatura, diante do Outro, uma identidade compósita, rizomáticas, em que as raízes crescem e se fundem a outras, originando identidades móveis que se transformam continuamente, sempre inacabadas.

Em relação à identidade da mulher negra brasileira, como a Clara de Ribeiro, trata-se de um construto inacabado, em evolução. Essa identidade se constrói e se representa na literatura, em que a análise dos estereótipos deve ser ambivalente, pois podem justamente abrigar a ironia e crítica mordaz dos autores e narradores. Entretanto, percebe-se, pela temporalidade dos textos, que a visão e a realidade da mulher negra e mulata muito pouco evoluiu em mais de meio século que separam as publicações.

É preciso então considerar a condição do pertencimento na construção da identidade, visto que é a partir de dentro que se podem validar as representações das experiências de sexo e raça, através da qual esse sujeito se apresenta e é apresentado. Um homem pode representar, conforme sua perspectiva, o universo feminino, mas não pode construir uma identidade feminina. Nesse contexto, um escritor branco

pode fazer em seus textos representações do negro, entretanto não poderá construir identidades negras fidedignas.

Rachel constrói, portanto, identidades femininas e representações da mulher negra. Esmeralda Ribeiro, escritora negra, militante da Literatura Negro-Brasileira, que contribui regularmente com os *Cadernos Negros*, ao recriar *Clara dos Anjos* de Lima Barreto, reconstrói, a partir de sua escrita, a identidade de mulher negra que resiste e reage ao mundo hostil e preconceituoso em que vive. A literatura é essencial à construção identitária cultural, não para liquidar com as diferenças, mas para considerá-las e ajudar a conviver com elas, de forma inclusiva, sem marginalizar nem determinar a invisibilidade do diferente.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. 12 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- BROOKSHAW, David. *Raça e Cor na Literatura Brasileira*. (Trad. Marta Kírst) Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CANAU, Joël. *Memória e Identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CUTI, (Luiz Silva). *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, Élio. Memória, Construção de identidades e utopia em “Canto dos Palmares”, de Solano Trindade. In: FERREIRA, Élio; MENDES, Algemira de Macedo (org.). *Literatura Afrodescendente: Memória e Construção de Identidades*. São Paulo: Quilombhoje, 2011.

- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2005.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 11 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MENDES, Algemira de Macedo. Maria Firmina dos Reis: uma voz na história a Literatura Afro-Brasileira do século XIX. In: FERREIRA, Élio; MENDES, Algemira de Macedo (org.). *Literatura Afrodescendente: Memória e Construção de Identidades*. São Paulo: Quilombhoje, 2011.
- QUEIROZ, Rachel. Rosa e o Fuzileiro. In: *Rachel de Queiroz: melhores Crônicas* (seleção e prefácio Heloísa Buarque de Hollanda) São Paulo, Global, 2004.
- RIBEIRO, Esmeralda. Guarde Segredo. In: VÁRIOS. *Cadernos Negros: Os Melhores Contos*. Quilombhoje (org.) São Paulo: Quilombhoje, 1998.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e Gênero: A construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E TESTEMUNHO EM *VOLTAR A PALERMO*, DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA

Maria Suely Oliveira de Lopes

Introdução

Estudar a obra *Voltar a Palermo* (2002), na perspectiva histórica, faz-nos lembrar Walter Benjamin (1974), com a sua concepção do historiador como um *chiffonier*, que também conduziu a historiografia para o discurso testemunhal, apesar de ter utilizado pouco este conceito. Há um pensamento retirado de suas teses sobre a concepção da história que não deixa suspeita quanto à sua forte proposta de face testemunhal. Aludimos, evidentemente, à frase: “[...] nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie” (BENJAMIN, 1974, p. 696). Pensar o testemunho é pensar na experiência da ditadura. A nossa pretensão com esse trabalho é articular um estudo histórico sobre a ditadura à obra de Luzilá Gonçalves Ferreira trazendo a questão do testemunho.

A propósito da autoria e vida literária

Luzilá Gonçalves Ferreira é natural de Garanhuns, no interior de Pernambuco. Foi professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em seu doutorado, na área de estudos Literários, a autora se especializou nos Estudos sobre as mulheres do século XIX, na Universidade Paris. Conquistou como escritora o Prêmio Nestlé de Literatura com o livro *Muito Além do Corpo*. Sua obra *Rios Turvos* ganhou o Prêmio Joaquim Nabuco da Academia Brasileira de Letras. A autora possui diversas publicações acerca da escrita feminina, bem como a obra *Pedaços, Crônicas* (pela Ed. Bagaço, 2010) e os romances: *Muito além do corpo* (Scipione, 1987. Néctar, 2008), *A garça mal ferida* (Lê, 1993, 2009), *voltar a Palermo*, (Rocco, 2002), *No tempo frágil das horas* (Rocco, 2003), *Deixa ir meu povo* (2010).

Sua obra *Voltar A Palermo* (2002) apresenta como pano de fundo um período de ditadura tanto na Argentina quanto no Brasil. A cidade referenciada é Buenos Aires, mais especificamente o bairro de Palermo. Esses lugares servem de cenário para um caso amoroso passageiro entre um taxista argentino chamado *Nino*, e *Maria*, uma professora brasileira que passa a morar ali por dois anos por conta de sua profissão.

No livro nos deparamos com a personagem Maria, que representa a mulher pouco influente que vive os problemas de sua família e é vista como “neutra” ou “normal” pela sociedade, por não gerar problemas, não ser influente e não participar de movimentos feministas. Observamos um cuidado teórico e uma atenção crítica ao universo feminino, a cultura regional não só pernambucana como

também de outros locais, como a Argentina, onde morou por quatro anos. Podemos observar um trabalho cuidadoso com o passado e a História, bem como com a magia que pode ligar os acontecimentos, como é visto em *Volta a Palermo*.

Na área do jornalismo publicou *Um Discurso Possível: as mulheres na imprensa pernambucana no século XIX*, ensaio sobre a Imprensa Feminina em Pernambuco (1991-1997), apresentando as mulheres pernambucanas que atuaram como jornalistas, no século XIX. A respeito da poesia feminina, Luzilá escreveu *Em Busca de Thargélia*, poesia escrita por mulheres de Pernambuco no segundo Oitocentos (1870-1920). Essa antologia foi publicada em dois volumes em 1996. Em 2002, publicou o livro *Presença Feminina*, por solicitação da Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, onde ela faz o perfil de nove deputadas estaduais. Ao longo da carreira, Luzilá acumulou 14 prêmios. Atualmente, a escritora participou, entre outros projetos, em 2002, de *Pernambucanos do Passado*, uma coletânea de obras de 15 autores do século passado.

O discurso histórico, em suas obras, é ressignificado no discurso ficcional como algo que se repete em diferença. Tendo em vista esse aspecto, este estudo também propõe caminhos insuspeitados que compõem o diálogo entre o histórico e o ficcional nas obras de Luzilá, o que poderá nortear outra forma de abordagem em suas obras, suplementando estudos realizados sobre a ficção da autora.

A escritura da obra de Luzilá recupera, também, a participação representativa de mulheres na história oficial brasileira. Essas mulheres passam a ser revisitadas em sua narrativa por meio de eventos históricos agenciados durante o processo de feitura da obra.

Preocupamo-nos em analisar a escritura de Luzilá sob o viés da metaficção historiográfica, centrando a atenção em *Voltar a Palermo*, obra que reconfigura a história da ditadura em Buenos Aires.

Voltar a Palermo por entre metaficção e testemunho

A obra *Voltar a Palermo* (2002) narra a história de Maria, uma professora universitária brasileira que na década de 1980 vai a Buenos Aires a trabalho e acaba conhecendo Nino, um motorista de táxi, por quem mais tarde se apaixona.

Nino estava vivendo uma relação problemática com sua mulher, Mercedes, que teve seu estado mental afetado após a morte do filho. Contudo, Maria, assustada com a violência da ditadura argentina, retorna ao Brasil. A narrativa deixa evidente o envolvimento entre Nino e Maria nesse período conturbado. Nesse momento, o amor entre os dois é interrompido. Nino decide reaproximar-se da esposa e eles têm um filho, Pablo, que recobra parte da sanidade de Mercedes. O taxista se envolve nas questões políticas protestando contra a ditadura. Por esse motivo é capturado pelo governo. Seu desaparecimento recupera a sanidade mental de sua esposa, Mercedes, que principia uma intensa busca por ele, acompanhada de Morales, pai de Nino.

Enquanto isso, Maria deu outro destino a sua vida, pois se casou e continuou sua rotina, sem saber o que acontecera a Nino.

Quase vinte anos depois de ter deixado a Argentina, agora viúva, encontra um bilhete de Nino que a inspira a encontrá-lo. De volta à Argentina, descobre o que acontecera com Nino e sua família nesses vinte anos, e conhece Mercedes e Pablo. Os três tornam-se amigos e juntos continuam a busca por Nino. Morales já havia morrido.

Passado algum tempo, Nino reaparece, encontrado em um cativo, sem memória e com problemas psicológicos. Mais tarde, após várias de Sessões de terapia, sua memória é recuperada e eles vivem momentos felizes. Pablo confessa à Maria que havia se apaixonado por ela, porém esse amor não se solidifica. Ao ver aquela família feliz e completa, Maria decide então voltar ao Brasil.

Diante do exposto, podemos ver que a obra recobra por meio da metaficção historiográfica não só a história de amor entre Nino e Maria, mas um passado, referimo-nos à ditadura ressignificada na narrativa de *Voltar a Palermo* por meio da metaficção historiográfica. Por meio deste viés, trazemos à tona a questão da ditadura, oportunidade para discutirmos, também, a teoria do testemunho.

De acordo com Hutcheon (1980), a metaficção deseja que o leitor compartilhe da produção e da recepção do texto como produto cultural. A poética do romantismo concentra-se no autor e em sua biografia. Já o realismo deu valor aos aspectos sociais e históricos do texto, questionou a respeito da participação do leitor na composição da ficção. Compreendemos, nesse período, a preocupação do texto literário com sua própria produção. Nesse sentido, os textos modernos passaram a combater a imposição de um único e autoritário significado ao texto. Hutcheon, ainda, nos diz que a metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita e acrescenta que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigma da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a autorreferência e o processo de espelhamento infinito são frequentes.

A metaficção tende, principalmente, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, confirmando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor, que é convidado a adentrar o espaço literário. Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto. No entanto, é verdade que isso acontece pelo controle explícito e autoconsciente da figura do narrador/autor inscrito na ficção, que parece ordenar, pela manipulação desse texto, uma única perspectiva (HUTCHEON, 1980).

Luzilá,³⁴ em *Volta a Palermo* (2002), discute, como foi dito anteriormente, a questão da ditadura e, conseqüentemente, induz-nos a refletir sobre a teoria do testemunho. Lembramos que a personagem Maria viveu em Buenos Aires, e testemunhou as amarras da ditadura na Argentina. Conforme Griesang³⁵, a ditadura na Argentina iniciou seu primeiro momento entre 1966 a 1973 e teve um breve intervalo, sendo retomada entre 1976 a 1983; análoga aos demais regimes deste período, fora responsável por grandes atrocidades, comprovando a quão política pode ser cruel. Até hoje a Argentina tem como particularidades dessa época o silenciamento, políticas de esquecimento e resquícios de imoralidade por parte militar, embora esse esquecimento tenha sido ultimamente combatido com a contribuição da política democrática. As políticas de silenciamento e de esquecimento foram diligentes,

³⁴ Utilizamos o primeiro nome da escritora por ser mais conhecida dessa forma no meio acadêmico e pela crítica Literária.

³⁵ Ditadura na Argentina: a reconstrução do passado por uma perspectiva historiográfica In: XIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória. UNIOESTE-Cascavel-PR. Novembro, pág. 02, 2017.

avalia-se que, durante o regime, aproximadamente, trinta mil civis foram assassinados, porém os militares haviam admitido a morte de apenas oito mil dessas vidas.

Assim, o silêncio e inequidade se instalaram rapidamente nos primeiros anos, onde espaços reservados ao livre exercício pensador foram trocados por ambientes conservadores, os quais tornavam perigoso exercer quaisquer pensamentos contrários aos padrões ditatoriais da época. Contudo, ao mesmo tempo, essa corrente de esquecimento foi violada por pequenos grupos como as “Madres de la Plaza de mayo”, que se manifestaram visivelmente e, apesar de tudo, tiveram sua recompensa.

Pelo exposto, estamos diante de eventos históricos. Referimo-nos à ditadura militar na Argentina e, em consequência, o desaparecimento das vítimas, ou ainda, os sobreviventes desse momento político. Acerca disso, lembramo-nos da teoria do Testemunho. Sobre essa teoria, Seligmann-Silva (2003a) nos diz que “pensar sobre a literatura de testemunho implica repensar a nossa visão da História – do fato histórico”. É pensar como algo que venha a ser o produto que vem depois do caos instalado. Ou seja, como afirma Pirec (1995) “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou”. A questão problemática, especificamente, a ditadura é o motivo da escrita.

No entendimento de Moraña (1995, p. 489), o gênero testemunhal é caracterizado por três aspectos: “é produzido por ou a partir da informação dada por um testemunho de quem esteve presente e participou dos fatos narrados”; é direcionado por uma “vontade documentalista” que está relacionada com a “preocupação por investigar ou dar a conhecer um determinado caso que se considera ilustrativo”; é determinado por uma forte relação entre “ficção e

realidade”. Estes três aspectos circulam entre a subjetividade e a objetividade, sendo este gênero a realização de diversas transformações de versões, no qual as subjetividades do autor e do personagem se entrelaçam. A autora assinala:

Documentalismo, história oral, ficção documental, testemunho/ testemunhalismo, romance testemunho, literatura de resistência, romance-verdade são todos termos que introduzem a distintos aspectos relacionados ao mesmo fenômeno geral: o entrecruzamento de narrativa e história, a aliança de ficção e realidade, à vontade, enfim, de canalizar uma denúncia, dar a conhecer ou manter viva a memória de feitos significativos, protagonizados, em geral por atores sociais pertencentes a setores subalternos, cuja peripécia passa à literatura seja como testemunho direto, seja através da mediação de um escritor que revela sua história (MORAÑA, 1995, p. 488).

Qualquer relato histórico construído à base das impressões e visão subjetiva do autor encaixa dentro do gênero testemunhal. *Voltar a Palermo* inclui-se dentro dessa abordagem. A caracterização fundamental do testemunho é o uso ativo e constante da primeira pessoa (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

A literatura de testemunho e exílio vem sendo analisada com o objetivo de registrar e investigar acontecimentos extremos: “qualquer fato histórico mais intenso permite – e exige! – o registro testemunhal tanto no sentido jurídico quanto também no sentido de 'sobrevivente” (SELIGMANN SILVA, 2003a, p.9). Em *voltar a Palermo* (2002), Nino representa os vários sobreviventes que foram massacrados pela ditadura militar. E Maria, juntamente com Mercedes, representa

a figura da testemunha, que não precisa estar presente no espaço da Lager.³⁶

Entendemos que nós devemos, no entanto, por um lado, sustentar um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um “martírio” pode testemunhar; todos o podem. E, por outro lado, o “real” é – em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo – sempre traumático. Refletir sobre a literatura de testemunho implica repensar a nossa visão da História – do fato histórico.

Em conformidade com Fux (2013, p.13), os escritos e a literatura dos sobreviventes são permeados por diversas características presentes no testemunho primário: literalização, fragmentação, busca pelo 'real', historicidade e ficção. Já o discurso secundário, que alude aos filhos dos sobreviventes que nasceram depois da guerra, mas que foram fortemente assinalados por esse acontecimento devido à sua criação, possui ainda outras características: dificuldade de entendimento e relação com o sobrevivente, experimentação do silêncio em relação ao passado e carência afetiva.

Luzilá Gonçalves Ferreira enquadra-se de maneira similar na modalidade secundária por trazer em seus escritos os relatos da ditadura que ficaram armazenadas em suas memórias. De acordo com Seligmann-Silva (2000b, p.88), o testemunho parece ser composto por pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição. Suleimen afirma que:

³⁶Compreendido como campo de concentração

O testemunho é sempre necessariamente individual; mas se se refere a um trauma histórico coletivo, será também, necessariamente, mais do que a experiência de uma única pessoa. Enquanto ela representa (no sentido de representar, tornar visível) a perspectiva única daquele que diz “eu”, o testemunho em tal caso também representa no sentido de ser exemplar, de “representar”. A única testemunha, mesmo contando suas próprias experiências, representa todos aqueles que estavam em uma posição similar no mesmo tempo e lugar (SULEIMAN, 2006, p.134.Tradução nossa).

O pensamento descrito acima explica a natureza da narrativa de *Voltar a Palermo* (2002). A personagem Maria volta a Buenos Aires no sentido de reencontrar Nino, mas se depara com seu desaparecimento e com o de outras pessoas:

Observando aquelas pessoas que me perguntava qual delas carregaria em si a ferida incurável da perda de um ente querido, morto ou desaparecido. A qual daquelas mulheres faltari um irmão, um marido, um filho, um pai e que filhas ou irmãs lamentariam (FERREIRA, p. 88,2002).

Luzilá por meio da metaficção historiográfica propõe outra versão da história que ficou nos porões da ditadura. O que a autora sugere, por meio de sua escrita, é ressignificar a história oficial, agora na perspectiva do oprimido, do exilado, do sobrevivente. Luzilá, por meio da personagem Maria, de alguma forma, exala o grito que ficou atravessado na garganta de muitas vítimas da ditadura.

De acordo com o crítico Seligmann- Silva (2003, p.375), “[...]a literatura é usada como um meio eficaz de dar voz ao oprimido, haja vista que a sonogação sofrida pelas personagens as impediram de denunciar e relatar todo seus sofrimentos”, o que torna a literatura a maior responsável por fazer com que esses fatos não caiam no esquecimento nacional e sejam retratados através da escrita literária. “E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no real” para apresentá-lo. “Mesmo que para isso ele precise da literatura” (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p. 375).

Refletir sobre a literatura de testemunho implica repensar a nossa visão da História – do fato histórico. Perec (1995) – autor de *W* ou a Memória da infância –, diz-nos que “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou”. De fato, na escrita de *Voltar a Palermo* (2002), a nosso ver, a partir da personagem Maria que volta a Buenos Aires a procurar Nino, voltar ao espaço do evento significa voltar ao campo de concentração. Seguindo estas palavras, podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar.

Considerações finais

Narrar sobre a ditadura não é tarefa fácil. Luzilá escreve o passado baseado em suas vivências quando morava na Argentina. Sua escrita recobra a época ofuscada pelo Regime Militar. Dentro desse contexto social, temos um romance que traz como espaço da cena narrativa a cidade de Buenos Aires com suas ruas e traçados paisagísticos.

A leitura analítica deste trabalho se sustentou por meio da teoria do testemunho considerando vários fatos rememorados como, por exemplo, a ditadura e em decorrência dessa o desaparecimento de vítimas e de pessoas que morreram nos campos de concentração .

O desaparecimento, segundo Traba (1981), foi um dos grandes traumas da ditadura. Não era interesse que os corpos aparecessem ou fossem identificados porque eles eram a prova das atrocidades. Os corpos de que se tinham notícia eram aqueles que eram comunicados pela televisão: “Fueron muertos los subversivos fulano, zutano y mengano al intentar un assalto, etcétera” (TRABA, 1981, p.122).Esta era a justificativa para todas as repressões e assassinatos, além de manipular os demais a se colocarem contra os militantes.

A escrita de Luzilá traz à tona, pela perspectiva historiográfica, uma outra versão da história que não nos foi contada. O desaparecimento de parentes, crianças, mães foi um dos grandes traumas da ditadura.

Por fim, o romance de Luzilá Gonçalves Ferreira, *Voltar a Palermo* (2003), rememora a história das personagens Nino e Maria e, a partir destes, faz-nos entender o que de fato nos é ocultado. A metacficção nos auxilia a reconstruir a história por outra perspectiva, pelo olhar do oprimido e dos vitimados da ditadura. Luzilá utilizou-se dessa artimanha narrativa e nos mostra o outro lado da questão. Embora a escritora não tenha presenciado o extermínio nos campos de concentração, podemos considerá-la como testemunha, avaliando que este é aquele que, uma vez ouvindo as lamentações sobre a ditadura, pode relatar a partir da oralidade ou através da escrita as experiências dos últimos sobreviventes da ditadura militar.

A metacficção, segundo Hutcheon (1991), tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor, que é convidado a adentrar o espaço literário.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, v. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Voltar a Palermo*. Belo Horizonte: ed. Rocco, 2002.
- FUX, Jaime. *W* ou o testemunho da infância. In: *letras de hoje*. (s/d) Harvard University/Universidade Estadual de Campinas – Massachusetts/Campinas – Estados Unidos da América/Brasil. (2012).

GREISANT, Guilherme. Ditadura na Argentina: a reconstrução do passado por uma perspectiva historiográfica In: XIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória. UNIOESTE-Cascavel-PR. Novembro, pág. 02, 2017.

HUCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nova York: Routledge, 1980.

MORAÑA, Mabel. *Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX*. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. p. 480-515.

PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SELIGMANN-Silva Márcio (2003a.) *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp. (2003a).

SULEIMAN, S. R) *Crises of memory and the Second World War*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

TRABA, Marta. *Conversación al Sur*. México: Siglo XXI editores, 1981.

DE INAUDÍVEIS A AUDÍVEIS: VOZES GAYS, VOZES DE RESISTÊNCIA

Rubenil da Silva Oliveira

Introdução

A história dá o testemunho de que a comunidade homoafetiva alterna momentos de escárnio social e de respeito por parte das sociedades onde conviviam, por exemplo, durante a era clássica, a pederastia não era crime, antes uma prática comum e necessária à aprendizagem. Por outro lado, a Idade Média não carrega o mesmo olhar acerca da prática do amor entre os iguais e a Igreja passou a difundir que a relação amorosa entre pessoas do mesmo sexo era abominável e um insulto à presença do divino. E, para legitimar esse discurso, os clérigos usavam o capítulo do livro do *Gênesis* que trata acerca da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra, episódio em que fora atribuída a culpa aos gays e às prostitutas enquanto praticantes do pecado da carne, do nefando. Isso contribui para que o primeiro nome pelo qual os gays são identificados é sodomita.

Mesmo com a interdição e condenação da homoafetividade durante aproximadamente um milênio, essa prática do amor não desapareceu, homens e mulheres continuaram a amar os iguais no silêncio das suas alcovas apenas com o temor de serem descobertos. Na Idade Moderna, com a Inquisição, continuou a punição aos praticantes do “pecado nefando”, inclusive no **Santo Ofício da Inquisição**, de 1591, consta a condenação do senhor Francisco Serrão, o qual estuprara vinte homens escravizados (TOLEDO, 2005). As famílias, devido à orientação religiosa, também procuravam silenciar-se acerca das homoafetividades dos seus membros e/ou expulsavam e deseravam os sujeitos com tal orientação e, quando da morte, eles eram esquecidos, uma vez que não se era permitido praticar esse amor.

Acabada a Inquisição e vindo a renascer a ciência com os iluministas, no século XVIII, somada ao aparecimento de novas ciências que tomavam o homem e seus comportamentos como objeto, no século seguinte, nem assim se conseguiu respostas satisfatórias para se entender a prática do amor entre iguais, porém persistiu a condenação social. Entretanto, não se conseguiu sufocar e extirpar o amor homoafetivo e homoafetivos continuaram a nascer, inclusive, resolveram por ousadia sair do invólucro do espaço doméstico que é como o útero, uma estrutura fechada e chegado o tempo de nascer foram expulsos para a vida.

³⁷Identidade atribuída aos praticantes da homoafetividade (TREVISAN, 2002).

Desse modo, o viver gay confunde-se e se molda com a substância do real, adquire enlevos que outra experiência não traria, sofre o julgamento do outro, uns não resistem e cometem suicídio, outros, enfrentam a duras penas e com a vida e a pena, resistem. Resistir é viver, é escrever também e, neste sentido, a escrita de Kadu Lago, Marcos Soares, Silviano Santiago, Caio Fernando Abreu, João do Rio, Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Sosígenes Costa, Mário Faustino, Luís Capucho e João Silvério Trevisan assume o caráter da resistência. Por sua vez, nota-se uma extensa produção acerca da homoafetividade, entretanto, esta assume pontos de vista diversos e nem sempre expressa a resistência, sobretudo, quando não narrada por um homoafetivo, assim se conjugam a “escrita de si”, foucaultiana literária e a resistência bosniana.

Considerado o dado de que o artigo não comporta todas as obras que demonstram vozes gays enquanto falas que resistem às diversas formas de violência, foram escolhidos dois romances – *Confissões ao Mar*, de Kadu Lago (2010) e *O Diário de Marjorie: memórias de uma travesti* de Marcos Soares (2014) como corpus para análise. O estudo dos romances foi realizado a partir da aplicação dos conceitos de resistência contidos no livro *Literatura e resistência*, de Alfredo Bosi (2000) e o conceito de escrita de si e biopoder, de Michel Foucault.

O artigo está dividido em três partes. A primeira traz conceitos fundamentais e breve histórico acerca da visão social sobre as práticas homoafetivas, incluindo a orientação metodológica obedecida na escrita. Na segunda parte, noções sobre a escrita de si na literatura como escrita de resistência, incluindo a menção a outros textos literários como demonstrativo da apropriação dos conceitos estudados e da análise dos dois romances selecionados como objeto. Já a terceira e última parte

traz as considerações acerca do estudo realizado. Portanto, a escrita de si marca o lugar que é da escrevivência, que compromete o sujeito, mas também possibilita que outros nela se encontrem e continuem a resistir, uma vez que a voz dos gays por si remetem ao lugar da resistência.

2 Escritas de si, Escritas de resistência: o poder da voz dos sujeitos nas narrativas gays

O silenciamento da voz é uma construção social que afetou, principalmente, os corpos considerados de menor valor – crianças, mulheres e homoafetivos, em praticamente todas as fases da história e as artes como manifestação cultural acabaram por se apropriar desse discurso e assim representá-las. Entre as artes que trazem essa expressão está a literatura e, nessa, autores como Conceição Evaristo (2011) admitem que não é possível escrever um texto sem que haja a marca da vivência, o que de algum modo retoma o conceito platônico de mimese, assim a escritura da literatura é amalgamada na experiência de sujeitos que contam a si, inclusive na perspectiva foucaultiana. Percebeu-se ainda que no texto literário, incluindo os de temática homoafetiva, reside uma intencionalidade que é motivada pelas experiências de quem escreve e podem ser reconhecidas no ato da recepção pelo leitor (DERRIDA, 2014). Isso faz perceber a aproximação entre os modos de compreensão do que vem a ser literatura para Jacques Derrida e o desejo veemente do sujeito de se confessar através daquilo que escreve como supõe Michel Foucault ao falar sobre a escrita de si.

O poder dado à arte da ficção não impossibilita a produção literária de problematizar as vivências da população homoafetiva e suas

resistências diante da rigidez de valores impostos no florescer das sociedades patriarcais como a manutenção da heterossexualidade. Desse modo, a expressividade dessa literatura pode ser vista como uma reação à ordem patriarcal que negava e punia as práticas homoafetivas com invisibilidade, segregação e até mesmo a morte ou condenação por abandono e esquecimento dos familiares, como demonstrado na história social. Além disso, oportuniza ao leitor uma reflexão acerca de si e do outro a partir da construção das personagens nas narrativas ou na expressividade das vozes existentes no interior dos romances, inclusive suscita no público a inquietação que o permite formular o seu horizonte de expectativas.

Outra diferença existente na literatura homoafetiva que carrega a escrita de si é o ponto de vista não acusatório dessa identidade sexual, também não se trata da manutenção de um discurso neutro ou de uma voz militante, mas não carrega os estereótipos que marcam essas identidades e se os carrega é na busca por desconstruí-los, para provocar tensões. No caso, a escrita de si “constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 2014, p. 142). Isso sugere que narrador/personagem carregam uma relação de verossimilhança que os aproxima, mas sem diminuí-lo a uma verdade absoluta. Por isso, estabelece-se que:

[...] a literatura que problematiza o desejo gay carrega consigo um teor particular, quase interno, que a singulariza sem, com isso, torná-la menos ou mais importante que toda a tradição literária desenvolvida e canonizada nas e pelas culturas, mesmo em suas compartimentalizações. A singularidade que a torna 'especial' diz respeito a uma sistematização ou a uma forma específica de o narrador desenvolver a história

narrada e nela fazer atuar as personagens: a 'literatura de expressão gay', em quase sua exclusividade, utiliza-se da 'primeira pessoa' para narrar os fatos acontecidos. As obras que narram os fatos em 'terceira pessoa' utilizam-se do discurso do narrador para engendrar na narrativa a tipicidade discursiva ou o ponto de vista sobre o qual as ações são narradas, dando-se sempre voz e direito às personagens homoafetivas, esvaziando, pelas vozes narradoras, as projeções preconceituosas e discriminatórias que determinados narradores mantinham em relação às personagens gays que são encontradas em textos da primeira metade do século XX. (SILVA, 2014, p. 67).

O fragmento evidencia que há particularidades na literatura homoafetiva que não são vistas nas que tratam do amor heterossexual e soam como reforço à anacorese, além de servir para amenizar “os perigos da solidão” oferecendo outro olhar ao texto, o da compreensão de um companheiro como o é um diário para as memórias de um sujeito solitário (FOUCAULT, 2014). É este olhar individualizado que recobre as experiências do passado como movimento interno dos sujeitos, capaz até mesmo de mexer nos desejos que se presencia na literatura homoafetiva quando circunscrita sob o signo da escrita de si. Por essa razão, assume-se que a literatura homoafetiva é aquela que envolve as vivências e experiências de quem conta a narração, além de conhecer a autoria, o ponto de vista, a linguagem, a temática e o público para o qual se volta o determinado texto.

Nesse conjunto, ressalta-se partir dos fatores apontados por Duarte (2008) para a conceituação da literatura afro-brasileira que estes também podem ser readequados e utilizados na formação de um conceito para a literatura homoafetiva. Admite-se que a literatura homoafetiva pode ser conceituada como a que consiste na exposição

legitimada de uma temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público comum aos homoafetivos e com o desejo de construir uma escritura sustentada nas diferenças e na perspectiva do respeito à comunidade homoafetiva.

Esse ato de narrar a partir do seu ponto de vista permite que o sujeito possa contar experiências que não seriam marcas discursivas daquele que está do lado de fora, mas do que está cá dentro, inclusive quando essas experiências remetem ao íntimo, aquilo que não costuma ser declarado ao público. Desse modo, “a translação da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores. À força desse ímã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura” (BOSI, 2002, p. 120). Por sua vez, a resistência gay é expressa nos textos selecionados como tema e não apenas um processo inerente à escrita (BOSI, 2002), uma vez que os autores se valem ora da discussão acerca da homoafetividade e ora da preocupação em como escrever ou analisar esse comportamento na produção literária.

As narrativas selecionadas apresentam forte apelo visceral aos sentidos dos leitores da prosa literária, não sendo a identidade homoafetiva expressa com caráter eufemizador, mas agressivo, capaz de chocar os espíritos mais puristas da literatura contemporânea. Embora não se tenha somente vozes da literatura gay contemporânea, as obras de Kadu Lago e Marcos Soares agregam um conjunto expressivo e diverso de identidades homoafetivas – do enrustido que sofre as dores do medo de assumir aos outros a sua identidade à travesti altruísta. Assim, tratar das representações das múltiplas identidades homoafetivas é fragmentar a armadura do preconceito existente na sociedade contra aqueles que

assumiram sua orientação sexual contrariando as condições impostas pelo heteronormativismo, inclusive uma forma de resistir aos discursos contrários à homoafetividade em tempos tão marcados por discursos de intolerância.

Sabe-se que “o homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos. O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das suas ações” (BOSI, 2002, p. 120). O julgamento social dos homoafetivos assumidos sempre foi marcado pela austeridade no tratamento daqueles que exercem a sua sexualidade conforme a heteronormatividade em represália ao que não lhes é padrão. Nesse caso, o sujeito homoafetivo é visto como um ser inferior e que, por ter tal orientação sexual precisa ser massacrado pelos padrões tidos como majoritários. Estudar as identidades homoafetivas sob a perspectiva da resistência, nas narrativas da produção contemporânea, as quais trazem a voz desse sujeito, é garantir que a voz dos homoafetivos será ouvida sem a permissão dos dispositivos de controle da sociedade patriarcal.

A nova configuração das relações de gênero apresenta-se nas narrativas da produção contemporânea através das memórias do narrador, notando-se nelas a imbricação das relações de poder entre os gêneros e ainda a recusa da identidade homoafetiva pelos personagens de orientação heterossexual. Os estudos literários centrados no ideário cultural, quando tratam da identidade sexual, demonstram que houve mudanças em se tratando da abordagem da temática homoafetiva nesse campo, uma vez que o homoafetivo sempre foi estereotipado pela História e Antropologia como exemplo de deturpação e desordem do

comportamento, devido o não enquadramento no invólucro criado pela ótica heteronormativa. Sendo assim, romper com os discursos tradicionais acerca da sexualidade, reconhecendo apenas do machismo e do feminismo, revela-se na contemporaneidade um desafio a ser superado, um ato de resistência da comunidade gay, daqueles a quem a voz não é mais inaudível, mas sonora. Neste sentido, ressalta-se o papel da imprensa gay e seus diversos periódicos, os quais serviram para dar visibilidade aos homoafetivos, assim:

Falando da discriminação, do medo, dos interditos ou do silêncio, vamos soltar a fala da sexualidade no que ela tem de positivo e criador, tentar apontá-la para questões que desembocam todas nesta realidade muito concreta: a vida de (possivelmente) milhões de pessoas.

Mostrando que o homossexual recusa para si e para as demais minorias a pecha de casta, acima ou abaixo das camadas sociais; ele não quer viver em guetos, nem erguer bandeiras que o estigmatizem; que ele não é um eleito nem um maldito; e que sua preferência sexual deve ser vista dentro do contexto psicossocial de uma humanidade como um dos muitos traços que um caráter pode ter, *O Lâmpião* deixa bem claro o que vai orientar a sua luta: nós nos empenharemos em desmoralizar esse conceito que alguns querem nos impor – que a nossa preferência sexual possa interferir negativamente em nossa atuação dentro do mundo em que vivemos (GREEN; POLITO, 2006, p. 184).

De acordo com o excerto, é preciso resistir para não se subalternizar, quando o homem se vê inferior diante do outro por conta da sua orientação sexual, este tem o seu corpo e sua vida surrupiado por elementos coercitivos que o aprisionam e podem levá-lo à morte. Neste sentido, é preciso que o sujeito gay não se deixe acabrunhar diante do poder heteronormativo e assim recuse todas as pechas que lhes forem impostas pelos dispositivos usados por ele.

Resistência e medo do “pecado” por amar o igual em *Confissões ao Mar*

O romance *Confissões ao mar* (2010), do escritor maranhense Kadu Lago, narra a *viacrucis* de Mateus para esconder de si e da família o desejo erótico pelo sexo igual e quando não mais suporta e a família torna-se ciente da sua homoafetividade é “convidado” pela mãe a deixar a casa paterna. Porque: “No campo do privado, a família e as relações vicinais, a escola e as instituições estatais, cada vez mais intervenientes na vida das pessoas, seriam as encarregadas de reproduzir os padrões 'normais' sobre a sexualidade, tomando como eixo a relação heterossexual” (FIGARI, 2007, p. 372). A expulsão da casa paterna pode ser lido como a necessidade da manutenção de um ambiente “sadio” nos aspectos moral, religioso e físico, além de ser também parte da política higienista adotada no fim do século XIX, é um “limpar a casa” para preservar a moral e os bons costumes.

O narrador escolhe o mar como espaço para depositar suas lembranças do passado, sobretudo, da experiência mais profunda – o amor e morte de Alejandro, o único homem a quem Mateus se entregou e mesmo que num curto período viveu o amor e, por isso, pagou um alto preço. O livro é aberto pela última carta escrita por Alejandro Morales para Mateus, logo após a separação deles, embora não tivesse como remetê-la ao seu destinatário, escreve como forma de confessar aquilo que sentia e lembrar que fazia um ano que eles se conheceram. E é de posse desta mesma carta que Mateus confessa para o mar maranhense, em particular, à praia de São Marcos, em São Luís, capital do Maranhão, as suas dores e medos: “Se eu tivesse ficado, aceitado as dificuldades e enfrentado os meus medos, esta história teria outras páginas... Mas em muitas vezes, o nosso maior inimigo está dentro de nós mesmos”. (LAGO, 2010, p. 7).

Somente no terceiro capítulo o narrador apresenta ao leitor a sua origem através da descrição do seu nascimento, no “banco de um Jeep CJ-5, ano 1968”, de modo tão apressado que a mãe não chega à maternidade e, simbolicamente, o intermédio entre o irmão, o Lucas e a Marta. Vê-se que a escrita é dotada de intenção e Mateus é o filho do meio, assim sendo lido como o “entre-lugar”, uma identidade em trânsito entre o masculino e o feminino, em que por mais que se veja masculino, o seu desejo erótico é pelo sexo com o igual e isso o atormenta, principalmente porque os discursos que ouve condenam a homoafetividade. Neste sentido, percebe-se “o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade” (SANTIAGO, 2000, p. 26).

A angústia de Mateus em relação à homoafetividade é estimulada pelo sentimento de que é rejeitado pela mãe, o modo rústico do pai expressar o afeto e pela formação cristã-protestante da família, da última, o medo constante de ir “para o inferno” e isso evoca a lembrança do que o pastor falara acerca da relação entre pessoas do mesmo sexo. Não se pode esquecer de que a Igreja sempre procurou se contrapor à prática do amor entre iguais, a tomar pela história das cidades de Sodoma e Gomorra, as quais segundo a narrativa bíblica foram destruídas devido ao fato de nelas haver muitos gays. Razão essa que repercutiu durante a Contrarreforma e deu aos homoafetivos a alcunha de sodomitas e lhes ofereciam punições diversas como “jejuns obrigatórios, orações especiais, retiros, uso de cilícios, multas em dinheiro e açoites, para as penas mais brandas. Nos casos considerados mais graves, a punição

materializava-se em confisco de bens e degredo para outras cidades... além de trabalho forçado nas galés, variando a quantidade de anos conforme a culpa”. (TREVISAN, 2002, p. 149). E, marcado pelo medo dessas punições de um Deus austero, o narrador diz:

Já estava com catorze anos, quando certa noite, na igreja, o pastor falou sobre relacionamento entre pessoas do mesmo sexo. Voltei pra casa muito pensativo, pois algumas vezes já havia me sentido atraído por outros garotos, porém, sem mais acontecimentos. Apenas atrações, fantasias e algumas gotas derramadas no ralo do banheiro. Mas aquele assunto me preocupou. Quando cheguei em casa, fui direto para o meu quarto, tranquei a porta, apaguei a luz e fiquei pensando: “se é pecado, por que Deus deixa a gente ter esses sentimentos? E por...”. (LAGO, 2010, p. 12).

Observa-se que o escritor usa estratégias formais como o destaque de algumas letras para impulsionar o leitor a refletir sobre as emoções da personagem, o que inclui uma linguagem cuidada. Aos poucos o narrador Mateus vai levando o leitor a conhecer a sua angústia a partir de uma escrita de densidade psicológica e intimista: “me tranquei no quarto, apaguei a luz, liguei o som. Fiquei fora do mundo. Como eu costumava fazer”. E também em: “Estava ouvindo música, para ver se escapava de ouvir a mim mesmo,” (LAGO, 2010, p. 14). Por mais que insistisse em conhecer a si, seus sentimentos, essa procura por se conhecer é uma estratégia para se negar com veemência, pois o medo do pecado, do desapontar a família é tão forte que recupera na memória trechos do sermão e do fragmento bíblico: “Se alguém quiser vir após mim, negue-se a si mesmo...”. (LAGO, 2010, p. 12).

A recusa da identidade homoafetiva é uma resistência do eu à sua identidade sexual, Mateus não quer ser gay porque teme a família, sobretudo a figura do pai e da mãe. Embora a esconda, ela é tornada mais vívida quando Mateus conhece Giovanni e, depois de se tornarem amigos, este se confessa apaixonado por aquele, conforme expresso no trecho que segue:

Desde aquela viagem a Morros, que eu não faço outra coisa a não ser pensar em ti. E não dá mais pra fazer de conta que nada tá acontecendo.

Eu tinha entendido, mas naquele hora eu desejei que ele nunca tivesse falado aquilo. E foi como se os meus olhos, de repente, estivessem congelados, fixos no rosto de Giovanni:

Caralho, Giovanni, tu tá... tá querendo dizer que...

Exatamente, Mateus. Eu estou apaixonado por ti.

Tá louco, cara, isso não existe!

Como não existe?!

Giovanni, isso é pecado.

Mateus, eu não pedi pra isso acontecer, tampouco pra eu ser assim. Eu não tenho culpa!

Mas tu não é assim! Não tem jeito... Não! Giovanni, eu gosto muito da Marisa. Não curto essas paradas...

E isso é pecado, sim.

[...]

Olha, Giovanni, se fosse a minha praia eu não pensaria duas vezes, mas sinceramente... não é. (LAGO, 2010, p. 17).

O fragmento evidencia que Mateus procura negar para si e aos outros a homoafetividade, pois, para ele, essa orientação sexual era demarcada pela presença dos estereótipos: “tu não é assim! Não tem jeito”. Essa recusa também dialoga com o desejo de permanecer “no armário”, uma vez que o protagonista teme a incompreensão da família e mais ainda o medo de ser negado por Deus por cometer o “pecado

nefando”, pois sabe que a família era preconceituosa, inclusive a mãe. A consciência desse comportamento da família contribui para que a “preocupação com o que os parentes e amigos talvez pensem ou façam é o que mantém as pessoas 'dentro do armário' mais do que qualquer outro fator, independentemente do contexto social” (DAWSON, 2015, p. 124).

Embora procurasse continuar preso no “armário”, inclusive buscasse ter experiências sexuais heteronormativas para afirmar a identidade masculina e heterossexual, Mateus não consegue de todo esconder seu desejo erótico pelo sexo igual. Sobretudo, quando conhece Alejandro e o vê apenas de sunga branca: “Alejandro estava somente de sunga branca, procurando uma camiseta dentro da mochila. Em outras vezes eu me sentira atraído por outros homens, mas nada se comparado ao que senti ai ver Alejandro daquele jeito. Porque não era somente tesão. Foi uma coisa tão forte... Uma... Acho que nem tem nome o que senti”. (LAGO, 2010, p. 49). Essa atração sentida por Alejandro irá mudar por completo a vida de Mateus, apesar de, a princípio, os dois buscarem apenas a amizade, esta é transformada em amor e esse sentimento irá repercutir de tal modo que o protagonista se transformará, inclusive terá coragem de viver o amor homoafetivo.

O assumir o amor homoafetivo para Mateus significa romper com estruturas que o aprisionam, visto que ele irá “se chocar com outros sistemas e disputar sentidos no campo público pressupõe um nível de 'centramento' intenso, uma definição mais ou menos clara de quem somos e o que queremos” (FIGARI, 2007, p. 436). Os outros sistemas correspondem à família e à namorada dele, visto que Fátima não aceita o fato de aquele a quem ela namorou por mais de três anos

ser homoafetivo e, mais ainda, que ele deixa-a para manter uma relação afetiva com um outro homem, o qual ela também aprendera a vê-lo como amigo.

Por último, mesmo que tentasse se preparar para assumir a identidade homoafetiva e viver o amor com Alejandro, Mateus temia a polifonia de vozes da sociedade e também a Deus, pois como a sua Igreja pregava – Deus era contrário ao amor entre iguais – assim como a mãe, D. Nazaré e o irmão mais velho, Lucas. Entretanto, o que o protagonista mais temia acaba por acontecer, ele é flagrado pelo irmão no momento em que beijava Alejandro na festa do Natal, na fazenda: “Então tu é gay, Mateus? O exemplo da família é um VIADO?! Queria que papai estivesse vivo pra ver que o filho, que ele sempre colocou diante de tudo e de todos, é uma bicha!” (LAGO, 2010, p. 202). Observa-se que os termos utilizados por Lucas pretendem desqualificar Mateus diante da família e dos convidados e a evocação à memória do pai ocorre porque este se sentia rejeitado pelo pai.

Depois da confusão feita por Lucas, a discussão com a mãe e a expulsão da casa paterna, Mateus parte com Alejandro para São Luís, onde ficam por alguns dias no seu apartamento, contudo, contrariando o horizonte de expectativas criado pelo leitor, Mateus decidiu não continuar com Alejandro. Assim, o colombiano viaja para o Rio de Janeiro a fim de dar continuidade ao seu trabalho na agência de modelo e depois de organizar e vender parte do seu patrimônio, Mateus parte para uma viagem à Europa, inclusive pela Espanha e, ao retornar e ir a Belém em busca de informações sobre Alejandro, é surpreendido pela notícia da morte deste em um arrastão no Rio de Janeiro. Portanto, o desfecho cumpre a ideia da punição ao amor homoafetivo, pois a morte de um

representa a inviabilidade da concretização do ato amoroso, restando a Mateus apenas as lembranças e a carta escrita por Alejandro e é de posse desta que Mateus faz suas confissões ao mar.

Lembrar é resistir e existir em *O Diário de Marjorie*: memórias de uma travesti

As narrativas literárias são criações ficcionais que demarcam as experiências ou vivências, dores e pesares da existência do sujeito escrevente e para recuperar essas experiências cabe a ele recorrer às lembranças que traz do passado ou ainda da ausência deste para que possa ficcionalizar. Quando se trata do uso da memória e resistência, não é uma aparente matriz da história e sim uma retomada do passado histórico no qual a memória é o meio utilizado pela história para ensinar e, muitas vezes, magoar, mostrar a não submissão dos sujeitos; isto é, afetá-los de algum modo pela repercussão dos fatos do passado, como esclareceu Spinoza na sua filosofia. Quanto à escrita do diário, pode ser observado que a narradora argumenta não se valer da sequência das ações, pois se tratam de memórias e estas não obedecem a uma cronologia e o escrito é marcado por interrupções do pensamento, a primeira delas segue transcrita.

Comecei este diário-memória em 1996, quando cheguei à prisão e tive meu sonho interrompido. Encontrei, como refúgio, a biblioteca desse Hades.

1970 – ano em que nasci.

Solidão, Pernambuco, 1983 (SOARES, 2014, p. 1).

Observou-se que a narradora começa a contar sua trajetória aos 26 anos, quando já chegou à prisão e, por causa das representações e imagens que guarda desse lugar, chama-o de Hades ou Inferno, o reino dos mortos, como descrito na mitologia grega (VASCONCELLOS, 1998). Antes de descer ao Hades prisional, a vida de Aglailson também não fora o que se tem como imagem do Paraíso: “– Não tenho filho veado! Isso é pra você aprender a ser homem, seu cabra safado! Sua mãe morreu por sua causa evocê faz isso?! Filho meu tem que ser macho!” (SOARES, 2014, p. 1). Marjorie não se recorda do passado porque gosta de se lembrar dele, sobretudo, de quando era criança e brincava com os colegas da escola, inclusive Eriberto. O não querer lembrar pode ter sido motivado pelo *bullying* que Aglailson sofria na escola, que rendia a ele diversos apelidos nomeadores da orientação sexual da personagem. A não lembrança é também um mecanismo de resistência ao sofrimento que o recordar impõe ao sujeito.

Outro conceito subjacente à memória recuperado em *O Diário de Marjorie: memórias de uma travesti* (2014), de Marcos Soares, é o de lembrança do tempo passado, conceito esse evidenciado na escolha do gênero textual escolhido pelo autor para narrar as vivências da sua criação – Aglailson/Marjorie. O gênero diário permite a ela narrar as suas vivências, embora não exista a cronologia das datas em uma sequência lógica, ordenada como comum nos escritos desse gênero, por exemplo, *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, aqui há movimentos digressivos remissivos ao fluxo de consciência da narradora. Marjorie, desde as primeiras linhas da narrativa, já situa o leitor sobre a perspectiva conceitual de que “a memória parece referir-se a uma persistência, a uma nova realidade de

alguma forma intacta e contínua; a reminiscência (o anamnese ou reevocação), pelo contrário, remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido” (ROSSI, 2010, p. 15).

Evidenciou-se que a personagem-narradora reevoca o seu passado, inclusive a surra que levava do pai naquele simbólico Domingo de Páscoa, simbólico porque para a cultura cristã, sobretudo a católica, páscoa é a ressurreição de Jesus e o ressuscitar é ter uma vida nova. Vida essa que Aglailson ganha ao fugir de casa, receber uma carona de um homem desconhecido – o caminhoneiro e dele receber algum dinheiro após terem se relacionado sexualmente, chegar a Recife e ali na praia encontrar a Leugim, o vendedor de caldos que lhe dá abrigo, orientação e afeto. Nesta nova fase, mais tarde, se encontrará com Verônica Vera, a travesti que representa a transição identitária de Aglailson a Marjorie e o taxista Agosto, que o ajudam a partir desse momento. Além deles, há os pais adotivos, Jean-Pierre de Renaud e Marie-Joséphine de Renaud, franceses que a adotam quando completara 18 anos e a inserem no mundo da cultura francesa e do mundo letrado.

Considerações finais

Identificar-se como sujeito gay, mesmo no século XXI, ainda é uma situação complexa, pois parte das instituições sociais como a Igreja, famílias, escolas, colocam-se como contrárias à orientação sexual homoafetiva, a começar pela presença de alcunhas pejorativas. Na seara dessas alcunhas, ideias de que o gay é contra a família, contra Deus, contra a moral e os bons costumes e ainda portador de doenças não

curáveis como a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida e responsáveis por uma série de males como a pandemia ora vivenciada. A escolha dos romances *Confissões ao Mar* (2010), de Kadu Lago e *O Diário de Marjorie: memórias de uma travesti* (2014), de Marcos Soares, deu-se por serem obras que carregam esse imaginário, sobretudo, na relação da família biológica com seus rebentos gays, todavia, ao tratar dessa relação ambas demonstram que é preciso resistir para existir.

A memória, aqui, é produto das lembranças da experiência passada, lembranças que estão no plano individual, mas formadas a partir do inscrito na memória da coletividade e que para viver bem, muitas vezes, é necessário mostrar que esse passado fora apagado, esquecido para não interferir no presente do sujeito. Contudo, para tratar da homoafetividade nas narrativas selecionadas para este estudo, viu-se que a relação entre memória e silêncio é predominante, silenciamento que obedece ao que fora dito na história, nos círculos religiosos, nas famílias, escolas e sociedade brasileira acerca das práticas homoafetivas, inclusive na punição como forma de interditar, de usar do poder que têm sobre esse amor.

À medida que Mateus e Aglailson/Marjorie vivenciam a experiência do ser gay, contrariando as imposições do meio onde vivem, há a ideia de que eles não serão aceitos e terão de enfrentar suas famílias para que possam vivenciar o amor como desejam. O primeiro tenta de todas as formas resistir, inclusive carrega consigo as palavras do pastor durante o culto, na fazenda da família, não se deixa seduzir pelo amigo da escola, mas quando viaja e conhece Alejandro, essa situação muda e ele se abre ao amor homoafetivo. Entretanto, o deixar de ser um corpo dócil traz implicações, a separação e a morte de Alejandro.

Por sua vez, Aglailson, na infância, no interior de Pernambuco, sabe que gosta do sexo igual e tem sua primeira relação nessa fase com o Eriberto quando o pai descobre, leva-o para uma casa de prostituição e ali ele resiste ao não transar com uma mulher e pede que ela minta para o pai. A fuga da cidade é também manifesto de uma voz que resiste, assim como a vida na prisão e a própria morte em nome do amor a Dito. Portanto, ao narrar essas vidas, os narradores de Kadu Lago e Marcos Soares transformam os silêncios em vozes que ecoam e perturbam, rompem estruturas, resistem.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DAWSON, James. *Este livro é gay – e bético, e bi, e trans*. Trad. Rafael Mantovani. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 11-23. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846151.pdf>>. Acesso em: 31 de out. de 2018.

FIGARI, Carlos. *@s “outr@s” cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, vol. V: ética, sexualidade, política*. Org. Manoel Barros da Mota. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. 2. tiragem. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. (Ditos e escritos; 5)

GREEN, James N. POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870 – 1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. (Coleção Baú de histórias)

LAGO, Kadu. *Confissões ao mar*. 2. ed. São Paulo: Copacabana Books, 2010.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Maulin. São Paulo: Unesp, 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. A literatura brasileira de temática homoerótica e a escrita de si. Literatura homoerótica e escritas de si. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 36, n. 1, p. 61-71, Jan.-Mar., 2014. Disponível em: <<http://www.uem.br/acta>>. Acesso em 09 nov. 2018.

SOARES, Marcos. *O Diário de Marjorie: memórias de uma travesti*. 1. ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.

TOLEDO, José Luiz Dutra de. *O gato que ri do meu ego esquizofrênico*. 2. ed. Rio de Janeiro: eBooksBrasil, 2006.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5. ed. rev.ampl. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Mitos gregos*. São Paulo: Objetiva, 1998.

Autoras e autores

Algemira de Macêdo Mendes

Pós-doutorado pela Universidade de Lisboa, Doutora em Letras (PUCRS), Mestre em Letras (UFPE) e Graduação em Letras/Português (UESPI). Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na graduação e no Mestrado em Letras (UESPI) e docente do Mestrado em Letras (UEMA). Coordenadora do Núcleo de Literatura e Gênero (UESPI/CNPq) e do CLEPUL (Universidade de Lisboa)

Assunção de Maria Sousa e Silva

Doutora em Letras (PUCRS), Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ) e Graduação em Letras (UFPI). Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro - NEPA (UESPI/CNPq).

Cecil Jeanine Albert Zinani

Pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Doutora em Letras (UFRGS) e Mestre em Letras (PUCRS). Docente da Universidade de Caxias do Sul (UCS), atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura (UCS). Integrante do GT A mulher na literatura (ANPOLL).

Cristiane Viana da Silva Fronza

Doutoranda em Letras (UERN), Mestre em Letras (UESPI) e Graduação em Letras/Português e Francês (UFPI).

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Pós-doutorado pela Universidade de Passo Fundo (UPF), Doutor e Mestre em Letras (PUCRS), e Graduação em Letras (UESPI). Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na graduação e no Mestrado em Letras (UESPI) e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPI). Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER (UESPI/CNPq) e do Grupo de Trabalho Leitura e Literatura Infantil e Juvenil (ANPOLL).

Fabio Mario da Silva

Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo e pela Universidade de Lisboa. Doutor em Literatura e Mestre em Estudos Lusófonos (Universidade de Évora) e Graduação em Letras (FAFICA). Docente da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras. Investigador do CLEPUL (Univ. de Lisboa).

Iara Christina Silva Barroca

Pós-Doutorado pela Université Paris X, Doutora e Mestre em Letras (PUCMinas). Docente da Universidade Federal de Viçosa (UFV/Campus de Florestal). Integra o grupo de Pesquisa Mulheres em Letras/Letras de Minas (UFMG) e o grupo de Pesquisa As mulheres e a Imprensa Periódica, do CLEPUL - Universidade de Lisboa.

Joseane dos Santos Costa

Mestra em Literatura e Interculturalidade (UEPB) e Graduação em Letras (UFCG).

Jurema da Silva Araújo

Doutora em Letras (UERN), Mestre em Letras (UESPI), Graduação em Ciências Sociais (UFPI) e Letras/Português (UESPI).

Keyle Sâmara Ferreira de Souza

Doutora em Letras (UFPB) e Mestre em Letras (UESPI). Docente da SEDUC/CE.

Ludmilla Carvalho Fonseca

Doutora em Literatura e Vida Social (UNESP/Assis), Mestre em Literatura e Práticas Sociais (UNB), e Graduação em Letras - Português/Inglês (UEG).

Márcia Manir Miguel Feitosa

Pós-Doutorado pela Universidade de Lisboa, Doutora e Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) (USP), e Graduada em Letras (UNICAMP). Professora Titular Universidade Federal do Maranhão (UFMA), atuando no Mestrado em Letras e no Mestrado em Cultura e Sociedade. Bolsista de Produtividade do CNPq.

Maria Edileuza da Costa

Pós-doutorado pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Doutora e Mestre em Letras (UFPB) e Graduação em Letras (UERN). Docente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), atuando na graduação e no Programa de Pós-graduação em Letras e no Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS.

Maria Suely Oliveira Lopes

Pós-doutorado pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), Doutora e Mestre em Letras (UFPE) e Graduação em Letras (UESPI). Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na graduação e no Mestrado em Letras. Integrante do INTERLIT (UESPI/CNPq)

Rosana Cássia dos Santos

Pós-Doutorado pela Universidade do Porto, Doutora em Literatura (UFSC), Mestre em Letras (UEL) e Graduação em Letras (UEL). Docente da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Literatura. Integrante do Grupo de Pesquisa do Instituto de Estudos de Gênero - IEG/UFSC. Coordenadora do Núcleo Literatual. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2.

Rosilda Alves Bezerra

Pós-doutorado pela Universidade de Coimbra, Doutora em Letras (UFPB), Mestra em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e Graduação em Letras (UFRN). Docente da Universidade Estadual da Paraíba, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) e no Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS.

Rubenil da Silva Oliveira

Doutor em Letras (UFPA), Mestre em Letras (UESPI) e Graduação em Letras (UEMA). Docente da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFMA/Bacabal). Integrante do Grupo de Pesquisa em Literatura, Enunciação e Cultura (UFMA).

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Pós-doutorado pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Doutora e Mestre em Letras (UFPE) e Graduada em Letras (UEMA). Docente da Universidade Estadual do Piauí - UESPI e da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, atuando na graduação e no Mestrado em Letras. Coordenadora do Grupo de Pesquisa LITERLI, do Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa e do Grupo de Estudos sobre o Espaço na Literatura - TOPUS.

Tatiane Silva Moraes

Mestre em Letras (UESPI) e Graduação em Letras/Português (UESPI). Docente da SEDUC/PI.

