

Arlene Batista da Silva  
Maria Amélia Dalvi  
Paulo Dutra  
Wilberth Salgueiro

ORGANIZADORES

# LITERATURA e ARTES



Teoria e crítica feitas  
por mulheres II



Arlene Batista da Silva  
Maria Amélia Dalvi  
Paulo Dutra  
Wilberth Salgueiro

ORGANIZADORES

# LITERATURA e ARTES

Teoria e crítica feitas  
por mulheres II

Campos dos Goytacazes - RJ  
2019



Copyright © 2019 Brasil Multicultural Editora

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a expressa autorização dos autores e/ou organizadores.

**Diretor editorial**

Décio Nascimento Guimarães

**Diretora adjunta**

Milena Ferreira Hygino Nunes

**Coordenadoria científica**

Gisele Pessin

Fernanda Castro Manhães

**Design**

Fernando Dias

**Gestão logística**

Nataniel Carvalho Fortunato

**Bibliotecária**

Ana Paula Tavares Braga – CRB 4931

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

---

L776 Literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres, II / organização Arlene Batista da Silva ... [et al.]. – Campos dos Goytacazes, RJ : Brasil Multicultural, 2019.  
638 p.

Inclui bibliografia  
ISBN 978-85-5635-094-7

1. MULHERES E LITERATURA 2. MULHERES NA ARTE 3. CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA 4. CRÍTICA DE ARTE FEMINISTA I. Silva, Arlene Batista da (org.) II. Título

CDD 809.93352042

---



Instituto Brasil Multicultural de Educação e Pesquisa - IBRAMEP  
Av. Alberto Torres, 371 - Sala 1101 - Centro  
Campos dos Goytacazes - RJ  
28035-581 - Tel: (22) 2030-7746  
Email: contato@brasilmulticultural.com.br

## Comitê científico/editorial

Prof. Dr. Antonio Hernández Fernández - UNIVERSIDAD DE JAÉN (ESPAÑA)

Prof. Dr. Carlos Henrique Medeiros de Souza - UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Casimiro M. Marques Balsa - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (PORTUGAL)

Prof. Dr. Cássius Guimarães Chai - MPMA (BRASIL)

Prof. Dr. Daniel González - UNIVERSIDAD DE GRANADA - (ESPAÑA)

Prof. Dr. Douglas Christian Ferrari de Melo - UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Ediclea Mascarenhas Fernandes - UERJ (BRASIL)

Prof. Dr. Eduardo Shimoda - UCAM (BRASIL)

Profa. Dra. Fabiana Alvarenga Rangel - UFES (BRASIL)

Prof. Dr. Fabrício Moraes de Almeida - UNIR (BRASIL)

Prof. Dr. Francisco Antonio Pereira Fialho - UFSC (BRASIL)

Prof. Dr. Francisco Elias Simão Merçon - FAFIA (BRASIL)

Prof. Dr. Helio Ferreira Orrico - UNESP (BRASIL)

Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes - UFRPE (BRASIL)

Prof. Dr. Javier Vergara Núñez - UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA (CHILE)

Prof. Dr. José Antonio Torres González - UNIVERSIDAD DE JAÉN (ESPAÑA)

Prof. Dr. José Pereira da Silva - UERJ (BRASIL)

Profa. Dra. Magda Bahia Schlee - UERJ (BRASIL)

Profa. Dra. Margareth Vetis Zaganelli - UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Marília Gouvea de Miranda - UFG (BRASIL)

Profa. Dra. Martha Vergara Fregoso - UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (MÉXICO)

Profa. Dra. Patrícia Teles Alvaro - IFRJ (BRASIL)

Prof. Dr. Rogério Drago - UFES (BRASIL)

Profa. Dra. Shirlena Campos de Souza Amaral - UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Wilson Madeira Filho - UFF (BRASIL)

# Sumário

<b>Apresentação</b>	11
<b>Ana Cristina Cesar: a marginalidade à flor da pele</b> Alcione Candido da Silva	12
<b>A dialética da marginalidade no <i>Diário de Bitita</i>: a voz e a vez de uma precursora</b> Alexsandro Rosa Soares	24
<b>A violência contra a mulher nos contos de Lygia Fagundes Telles</b> Andressa Estrela Lima	37
<b>A literatura brasileira e a literatura jovem-adulta internacional na leitura de universitários ingressantes</b> Arnon Tragino	50
<b>Clara Averback e as novas possibilidades de escrita, divulgação e consolidação da figura autoral</b> Carlos Henrique Vieira	62
<b>A memória privada da guerra colonial portuguesa</b> Cinthia Belonia	74
<b>Leitura literária: o que desvelam as escolhas espontâneas de professores em formação inicial?</b> Daiane Francis Fernandes Ferreira, Mariana Passos Ramalhete	85
<b>Contadoras de histórias: a presença da mulher dentro do projeto viagem pela literatura</b> Débora Santos Couto	96
<b>O <i>Quinze</i> e <i>Maria Luiza</i>: uma análise comparativa do papel da religiosidade na construção da personagem feminina</b> Elisa Domingues Coelho	106
<b>Leitura feminina de Ana Cristina Cesar: o desejo inventado no tirano</b> Erica Martinelli Munhoz	120
<b>Mulheres empoderadas: a não segmentação do patriarcalismo</b> Fernanda Abreu Gualhano, Luís Ricardo Soares Wenceslau, Lídia Maria Nazaré Alves	132

<b>Frida Kahlo e o Surrealismo: uma análise das influências surrealistas em sua obra</b> Fernanda Maffei Moreira	142
<b>Os rios e afluentes na escrita feminina: uma estética da instabilidade</b> Flávia Pais de Aguiar	156
<b>Mulheres leem <i>São Bernardo</i>: análise de leituras femininas do romance de Graciliano Ramos</b> Gabriela Brahim Correa Borges	166
<b>As faces da melancolia em <i>O quarto fechado</i>, de Lya Luft</b> Gabriela Rocha Rodrigues	178
<b>Do silêncio imanente à voz transcendente: uma leitura de <i>A Vida Invisível</i>, de Eurídice Gusmão</b> Giselle Leite Tavares Veiga	189
<b>Lugar de mulher é onde ela quiser</b> Isabela Machado Breda	199
<b>Violência contra mulher, graffiti e educação</b> Jéssica Ribeiro Spadêto, Priscila de Souza Chisté Leite, Dilza Côco	212
<b>Apreciação da obra de Déa Trancoso</b> Juliana Galvão Minas	225
<b>Lira Marques: o barro, as canções e a história</b> Leonardo Borges Lelé	238
<b>Tradição E ruptura em <i>As Meninas</i>, de Lygia Fagundes Teles</b> Maria Mirtis Caser, Letícia Macieira Morosini	250
<b>A imitação da linguagem infantil em <i>O caderno rosa de Lori Lamby</i></b> Lisiane Andriolli Danieli	261
<b>Poéticas afro-marginal-periféricas: a ancestralidade e o feminino no livro <i>Águas da cabaça</i>, de Elizandra Souza</b> Luciana Marquesini Mongim	273
<b>Entre estigmas e representações: uma análise histórica e romântica da personagem Rahel Varnhagen em <i>Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do romantismo</i></b> Lucimar Simon	288
<b>Classe média e mídia em <i>Sobrevividos</i>, de Leilah Assunção</b> Marcela Oliveira de Paula	304

<b>Tradução adaptada de obras literárias infantojuvenis para a língua de sinais: a contribuição cultural da literatura surda na perspectiva pós-colonial</b>	<b>318</b>
Marcelle Bittencourt Xavier Almeida, Marcus Antônio Assis Lima, Francisco dos Santos Carvalho, Marcelo Cordeiro	
<b>Mulheres que transformam a folia: um percurso empreendedor, uma trajetória entre empoderamento, reflexão e tendências</b>	<b>331</b>
Sandra Maria Souza de Carvalho, Marcelo Calderari Miguel, Ana Claudia Borges Campos	
<b>Entre labirintos e filé, tramam-se fios e vidas: a percepção de qualidade dos produtos e a visibilidade do trabalho das mulheres rendeiras de Marechal Deodoro</b>	<b>344</b>
Ana Claudia Borges Campos, Marcelo Calderari Miguel, Rogério Zanon da Silveira	
<b>Práticas empreendedoras presentes na seca: novos olhares, possibilidades e diálogos sobre a percepção do trabalho ceramista feminino no vale do jequitinhonha</b>	<b>359</b>
Marcelo Calderari Miguel, Ana Claudia Borges Campos, Rogério Zanon da Silveira	
<b>A escrita <i>in progress</i> de Maura Lopes Cançado</b>	<b>373</b>
Márcia Moreira Custódio	
<b>Olhos D'Água: a dor e a beleza na obra de Conceição Evaristo</b>	<b>385</b>
Maria Fernanda Brito de Araujo	
<b>O corpo que provoca</b>	<b>394</b>
Maria Tereza Aigner Menezes	
<b>A cidade delas - arte urbana pelo fim da violência contra a mulher</b>	<b>403</b>
Mariana Batista de Jesus	
<b>Literatura juvenil e a crítica ao <i>Eterno feminino</i>: uma leitura de <i>Anne de Green Gables</i>, de Lucy Maud Montgomery</b>	<b>416</b>
Mariana Passos Ramalhete, Samira da Costa Sten	
<b>Carmen da Silva: percursos literários de uma jornalista-feminista</b>	<b>429</b>
Maristela Rodrigues Lopes	
<b>O canto de resistência na poesia de Noémia de Sousa</b>	<b>444</b>
Nathália Cunha de Melo Nobre	
<b>O caráter múltiplo da narradora em <i>Hospício é Deus: diário I</i>, de Maura Lopes Cançado</b>	<b>457</b>
Ornella Erdós Dapuzzo	
<b>A poética de Elisa Lucinda: atravessamentos, conexões e coerência</b>	<b>468</b>
Pedro Dorneles da Silva Filho	



<b>As mulheres moçambicanas e sua importância social. Os ritos de iniciação femininos em <i>Niketche: uma história de poligamia</i> de Paulina Chiziane</b>	<b>482</b>
Rejane dos Santos Teixeira, Jurema Oliveira	
<b>Amor, escrita, subversão: a problemática do casamento nos contos de Emilia Pardo Bazán</b>	<b>496</b>
Rivana Zaché Bylaardt	
<b>Perspectiva feminina sobre a memória do colonialismo português em <i>A Costa dos Murmúrios</i>, de Lídia Jorge</b>	<b>508</b>
Roberta Nunes Andrião	
<b>A mulher em <i>O Romanceliro da Inconfidência</i>: uma voz coletiva no “país da arcádia”</b>	<b>521</b>
Rogério de Nazareth Soares	
<b>As duas faces do sacristão no conto <i>O dourado e o negro</i>, de Bernadette Lyra</b>	<b>533</b>
Rosângela Aparecida Reis Costa	
<b>O erotismo em Rita Lee: uma análise da lírica da cantora e compositora brasileira em um contexto de luta por abertura política e emancipação social da mulher</b>	<b>542</b>
Sabrina Cristina dos Santos	
<b>Interseções de tempos na poesia de Adélia Prado</b>	<b>551</b>
Silvana Pinheiro	
<b>Uma poética à Safo: o erotismo, o corpo e o feminino em Gilka Machado</b>	<b>562</b>
Suzane Moraes da Veiga Silveira	
<b>A subversão feminina sob a ótica da carnavalização</b>	<b>574</b>
Tatyana Rodrigues Barcelos, Letícia Queiroz de Carvalho	
<b>Desafiando o conceito de “monstro”: <i>Frankenstein</i> e a “monstrificação” dos <i>outsiders</i></b>	<b>585</b>
Thiago Leonello Andreuzzi	
<b>A representação da personagem negra em <i>Ciça e Ciça e a Rainha</i>, de Neusa Jordem Possatti</b>	<b>597</b>
Thiara Cruz de Oliveira	
<b><i>As Cartas Portuguesas</i> e o feminismo – um debate ainda necessário</b>	<b>611</b>
Vanda Luiza de Souza Netto	
<b>A autorrepresentação da mulher negra em <i>Olhos d’água</i></b>	<b>629</b>
Yan Patrick Brandenburg Siqueira	



# Apresentação

Este livro reúne reflexões de alguns trabalhos apresentados por professores e pesquisadores no XIX Congresso de Estudos Literários e I Congresso de Libras, ocorrido em novembro de 2017 na Ufes, em Vitória, com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), com o tema que dá título ao livro: literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres.

O objetivo era e é colocar em debate e dar visibilidade a um fato que se perpetua, com maior ou menor intensidade conforme o tempo e o contexto, ao longo dos séculos: o abafamento, o silenciamento, a opressão da escrita e da criação da mulher – e, portanto, de sua voz, de seu pensamento, de seu modo de interpretar o mundo, seja em termos crítico-teóricos, seja em termos artísticos. Se, no presente, essa condição parece se atenuar ou mesmo, em alguns lugares, desaparecer, forçoso é reconhecer que ainda hoje (e muito mais se retroagimos no tempo) tal condição prevalece.

Desenvolver perguntas, dúvidas e respostas é o que se espera desse conjunto de textos que procuram investigar e propor leituras acerca da vastíssima produção literária, artística, crítica e teórica feita por mulheres, contemporânea ou não, trazendo elementos e informações que esclareçam como foi, tem sido e poderá ser o lugar da mulher na história e na cultura no Brasil e no mundo. Num país em que um presidente recentemente declarou que, “para não quebrar, um governo precisa ter marido”, todo esclarecimento será bem-vindo na luta contra a misoginia e o obscurantismo.

Vitória, outubro/2018

Os organizadores

**Arlene Batista da Silva**

**Maria Amélia Dalvi**

**Paulo Roberto de Souza Dutra**

**Wilberth Salgueiro**

# Ana Cristina Cesar: a marginalidade à flor da pele

Alcione Candido da Silva

Prefeitura Municipal de Itaperuna

cione.candido@hotmail.com

*Noite carioca*

*Diálogo de surdos, não: amistoso no frio. Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo (CESAR, 2016, p. 16).*

## Introdução

A presente pesquisa pretende analisar a obra da escritora Ana Cristina Cesar sob aspectos através dos quais evidenciam as características que a denominam poeta marginal pertencente à geração mimeógrafo. Identificar a estética confessional tendo como análise em destaque o livro *A teus pés* (2016) investigando sua aproximação com a dialética da marginalidade proposta no século XXI.

Este trabalho apresenta a trajetória de vida dessa escritora carioca, que precocemente cria os seus primeiros poemas com apenas 04 anos de idade. Ana Cristina atuou intensamente na vida acadêmica, profissional e pessoal, repleta de conquistas. Da mesma forma, viveu e morreu prematuramente aos 31 anos, vítima de suicídio. Logo depois, destaca a mulher Ana C. com sua marginalidade na geração mimeógrafo e confissões através de suas cartas, diários, biografia. Por fim, propõe uma análise tendo a marginalidade como centro e a proximidade desse movimento da década de 70 com a nova literatura marginal do século XXI.

A justificativa desta pesquisa evidencia-se pelos estudos realizados de literatura brasileira, em especial da década de 70, durante a Ditadura Militar, em que

Ana C. apresenta-se como mulher, pioneira da literatura intitulada marginal, considerando as características da geração mimeógrafo e a estética confessional da autora. Além de investigar a aproximação da literatura marginal dessa época com a dialética da marginalidade de Antônio Candido (2009).

Para respaldar este trabalho foi utilizada a pesquisa de cunho bibliográfico e foram analisados trechos de publicações fundamentais ao seu desenvolvimento em livros, periódicos, teses e outros materiais produzidos por estudiosos e teóricos como Antonio Candido, João César de Castro Rocha, Paulo Lins, entre outros. Salvo os limites de um trabalho acadêmico, espera-se contribuir com as futuras discussões referentes a este mesmo tema.

## Singularidades de Ana Cristina: trajetória de vida e poesia

A escritora Ana Cristina Cesar nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em uma família de classe média, protestante e muito culta. Era filha de um sociólogo, teólogo e grande intelectual, de nome Waldo Aranha Lenz Cesar e de uma professora de Literatura, Maria Luiza Cesar que trabalhava no Colégio Bennet, hoje Instituto Metodista Bennet. No diário de Waldo Cesar estava escrito:

Fui para a maternidade logo cedo. Li e escrevi um pouco até que disseram: chegou, é menina. Maria bem, um pouco cansada. À tarde voltei mais a avó, o avô e a tia- e vimos a menina que tinha poucas horas. Uma filha... Pensar muito nela e ajudá-la em tudo. Como vai ser? Imagino ela e mãe muito amigas. Vai ser uma criatura muito bonita, viva, inteligente. Sou pai. O tempo caminha [...] Felicidades, Ana Cristina! (CESAR, 2016, p. 126).

Desde muito cedo teve um contato acentuado com a religião e literatura e, aos dois anos de idade já estava matriculada no maternal do Colégio Bennet. Durante a ditadura, suas primeiras poesias, com somente quatro anos, já revelava desde então o seu talento. Os poemas da escritora foram publicados no jornal carioca - *Tribuna da Imprensa* - quando ela contava apenas com sete anos. Estudou o primário e secundário no mesmo colégio e ali fundou e dirigiu ainda bem jovem o *Jornal Juventude Infantil*, um jornal “escolar e família”, quando recebeu elogios, por escrito, da diretora da época Iracema França Campos. O desempenho de Ana C.

na poesia também foi extremamente significativo quando estudou no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti. Confirmando o que seu pai disse na maternidade no dia 02 de junho de 1952 – dia do seu nascimento – a menina seria sim muito viva e inteligente!

O primeiro passeio que a escritora fez ao exterior conheceu o Uruguai, cidade de Montevidéu, em companhia de seus pais e de seu irmão Flavio. Viajou de carro passando por Curitiba, Caxias do Sul, Porto Alegre, Pelotas e Chuí. Disse em seu diário: “A fronteira entre Brasil e Uruguai é um fosso sujo, onde só há um guarda.” (CESAR, 2016, p. 127)

Entre os anos de 1966 e 1967, após ter uma passagem de curto período pela Igreja Metodista do Catete, torna-se membro da Igreja Presbiteriana de Ipanema, destacando-se no trabalho com a mocidade, dirigindo o jornal mensal “Comunidade”, mimeografado, composto por cadernos, blocos, diários que, em algumas vezes, tinha o registro de uma marca criada pela escritora de nome “Editora Problemas Universais”.

Mais tarde Ana Cristina morou durante um ano em Londres, na Inglaterra, participando de um intercâmbio da juventude cristã, com uma bolsa ofertada por instituições protestantes, o que a permitiu um estreito contato com a literatura inglesa, bem como, inaugurou o interesse por traduções de peças literárias e contato com autores que viriam influenciar sua obra posteriormente. Durante esse período escrevia cartas onde já se verificava uma das características mais marcantes de sua escrita, a estética confessional. Sendo assim, lê-se:

Londres, 13 de outubro, 69 – Mamãe, sinto tua falta. O pai trouxe consolo, amor, desequilíbrio, pensação. Esta Inglaterra me dói às vezes. [...] Fomos ver *Hair*, estupor, estupendo, fomos ao bairro pobre de Londres (*Nothing Hill*), voltei com o pai à magnífica *St. Paul*, e descobri a torre de Londres e a Ponte. É noite de domingo, triste, sendo frio, frio, sendo triste (CESAR, 2016, p. 128).

Ana Cristina cursou licenciatura em Letras: português e literatura na PUC-Rio, concluindo essa graduação em 1975. Durante os estudos já lecionava português e inglês, inclusive como voluntária, realizava pesquisas e atuou também como monitora de teoria da literatura. Na faculdade teve entre os seus

professores Cacaso, Clara Alvim e Luiz Costa Lima. Clara Alvim foi quem a aproximou de Heloísa Buarque de Hollanda, que mais tarde foi orientadora de mestrado de Ana C., e quem a apresentou a Armando Freitas Filho, esses dois se tornaram seus melhores interlocutores e amigos.

Em 1976, Ana Cristina Cesar ganhou maior visibilidade e fama com a antologia poética *26 poetas hoje*, publicada por Heloísa Buarque de Hollanda, que viria a ser sua orientadora de mestrado. A antologia apresentava poemas selecionados de autores da chamada geração marginal, que se destacava na poesia naquela década (FORTUNA, 2014, p. 13).

No ano seguinte à conclusão do curso de letras, Ana iniciou na PUC-Rio o mestrado em literaturas sem terminar e um ano depois, na Escola de Comunicação da UFRJ, começou o mestrado em comunicação cuja dissertação teve como tema da pesquisa literatura e cinema. Uma parte de sua pesquisa resultou no livro publicado em 1980 – *Literatura não é documento*.

De volta à Inglaterra, patrocinada por uma bolsa de estudos da Rotary Foundation, obteve o título de mestre em Teoria e Prática da Tradução Literária na Universidade de Essex em (1981), quando retorna ao Brasil. No ano seguinte lança no mês de dezembro, no Rio de Janeiro o primeiro e único livro de poemas - poesia e prosa - *A teus pés*, pela editora Brasiliense.

A vida dessa professora, escritora, tradutora, jornalista, crítica literária foi marcada por uma intensa atividade poética que reúne gêneros pouco apreciados pelo cânone, como cartas, manuais, diários íntimos, confissões e memórias, revelando suas principais características: poeta marginal de estética confessional, embora tratasse de assuntos diversos em seus escritos cotidianos com seu estilo informal.

Morreu prematuramente aos 31 anos de idade após crises de depressão levando-a a cometer o suicídio. Entretanto a obra de Ana C. é ainda tema de discussões e edições, vindo inclusive, ser homenageada recentemente na FLIP de Paraty-RJ no ano de 2016.

## Feminismo e confissões: intimidade de uma mulher marginal

Na década de 1970, a literatura brasileira desponta para um movimento literário ímpar que comungava com o momento político da nação – a ditadura militar, movimento com muitas manifestações, permeado pelo debate, inconformismo e rebeldia. Os escritos surgiam em bares, portas de teatro, praias, cujas publicações eram feitas nos mimeógrafos – daí o nome dessa geração – pouco havia em livrarias. Os folhetos substituíam os livros e eram passados de mão em mão na maioria das vezes. De qualquer forma não deixaram de ser uma criação literária importante da nossa sociedade. Ana Cristina inicia seu trabalho e publicações nesse contexto.

Ana Cristina Cesar aparece no cenário literário entre os anos 70 e 80, destacando-se entre os poetas da chamada “geração marginal” ou “geração mimeógrafo”, a qual os poetas produziam, divulgavam e veiculavam seus próprios livros. Em função dessa dinâmica e por situar-se à margem das publicações das grandes editoras, a produção dessa geração de poetas ficou conhecida como “poesia marginal” (CARDOSO, 2011, p. 79).

Dessa maneira, a produção de Ana C. é repleta de sentimentos, especialmente por uma busca pela liberdade de ser e agir que por vezes confunde o leitor, mas que a torna única. No período da Ditadura Militar a literatura afirmava uma forma de protesto, de inconformismo com o autoritarismo daquele momento. Em geral os autores em seus escritos tratavam de temas relacionados ao dia a dia das pessoas, à cor da pele, à sexualidade e o corpo. A linguagem era coloquial e propunha uma inovação e ruptura com o discurso acadêmico de antes. Esse foi então o movimento literário marginal. A liberdade na criação era uma marca levando-se em conta a repressão e a censura. O momento histórico vislumbra uma nova tendência em literatura. Conforme afirma Antônio Candido:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura



se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas (CANDIDO, 2009, p. 1).

As cartas de Ana Cristina revelam uma mulher ousada, indiscreta, provocativa, com uma poesia que brinca, com versos fragmentados que jogam com a sua identidade confessada e contestável.

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga [...] Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bofarento! Me chama de vadia para baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada (CESAR, 2011, p. 85).

Diante da confissão supracitada, Katiuce Lopes Justino confirma essas características de Ana C. que a colocam como uma mulher de grande audácia naquela época. O jogo de palavras um tanto ríspidas e recortes na escrita. Nesse sentido a autora Katiuce alega:

Ana Cristina Cesar realiza esse trabalho por meio de uma inventividade estética centrada na inserção e subversão de assuntos e formas poéticas ligados tradicionalmente ao universo feminino. Assim, ela se vale basicamente de simulacros de diários e cartas que falseiam uma escrita autobiográfica para compor um jogo de cartas marcadas que, em última instância, seja capaz de um questionamento profícuo em relação às potencialidades da escritura poética e aos limites interpretativos da própria crítica, apegada muitas vezes em formulações estigmatizantes. Nesse processo, ela coloca o discurso feminino frente à tradição literária, eminentemente masculina (JUSTINO, 2014, p. 15).

Observa-se que a poeta se mostra provocadora na medida em que a sua intimidade parece ser exibida sem o menor pudor. Um misto e uma explosão de sentimentos pode ser verificado pelo leitor em tamanha subjetividade que o mobiliza a todo tempo desconfiando do conteúdo de realidade dos escritos de Ana C. Afirma Marcos Siscar:

É significativo para não dizer surpreendente, que uma poeta preocupada com a formulação da subjetividade como processo construído, tão avessa à “tirania do segredo”, inclua tão intensamente em sua poesia efeitos de espontaneidade, sinceridade, franqueza, alusões constantes que guardam o aspecto de acontecimentos pessoais e de segredos íntimos (SISCAR, 2011, p. 23).

A presença de lances de intimidade excessivos mostra um jogo de Ana Cristina que provoca, seduz, representa como um modo feminino de ser, sentir e escrever. No poema **Anônimo** verifica-se esse jogo poético.

Sou linda; quando no cinema você roça  
o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais  
quem desejo, que me assa viva, comendo  
coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura  
inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no  
cinema é escuro e a tela não importa, só o lado,  
o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora  
deste sabe onde me encontro até de olhos  
fechados; falo pouco; encontre; esquina de  
Concentração com Difusão, lado esquerdo de  
quem vem, jornal na mão, discreta (CESAR, 2016,  
p. 72)

De fato, Ana C. permite uma leitura instigante dos textos dela. Ler, reler e imaginar que a autora fala de si mesma, das experiências cotidianas, das intimidades, de relacionamentos ou encontros. O feminino confesso numa linguagem própria, um drama passional, certa ironia e segredos desnudados.

## Literatura marginal e a dialética da marginalidade

A marginalidade de Ana. C está vinculada ao fato de ser uma mulher e escritora, numa época em que a maioria das produções literárias era de cunho masculino, uma oposição à tradição. Outra evidência encontra-se nos textos dessa escritora, cujos gêneros textuais – carta/correspondência e diário íntimo – considerados como sendo literatura menor, conforme afirma Anélia Pietrani:

Devemos destacar que, na “poesia marginal” dos anos 70, a autora atualiza dois gêneros usualmente considerados literatura menor: a carta e o diário. Resgata, dessa forma, não só o coloquialismo da linguagem — que foi caro ao especialíssimo modernista Bandeira — mas também a profunda interação entre o sujeito lírico e seu leitor implícito. Tal preocupação já pode ser observada no título de *A teus pés* (PIETRANI, 2006, p. 148).

Nas décadas de 70 e 80, o movimento marginal pode ser definido como uma maneira de viver ou de produzir textos em um período da história do país em que a melhor forma de protestar e, conseqüentemente, escapar das severas punições era utilizando a arte em suas diferentes manifestações. O movimento marginal surgiu logo após o Tropicalismo. Tal movimento cultural surgiu ainda na década de 60, em que alguns artistas desenvolveram posturas rebeldes contrariando as normas ditas “politicamente corretas”. Artistas baianos como Gilberto Gil, Caetano Velos e Gal Costa assumiram em suas músicas uma postura de manifesto. Sobre o movimento Tropicalista Ana Cristina afirma:

É com o chamado movimento Tropicalista (1967-68) que vão surgir as primeiras manifestações culturais desse desvio. [...] A produção musical dos novos compositores era marcada, nessa época, por uma tendência “participante”, ligada ao engajamento político: a canção de protesto. Inclinada para a denúncia social explícita, a canção de protesto procurava atuar como catalisadora política de setores da classe média, especialmente os estudantes, e subordinava o elemento estético às exigências imediatas da agitação política (RODRIGUES, *apud* CESAR, 2016, p. 123).

Dessa maneira, compreende-se que o movimento marginal da época representava uma postura de oposição, de reação ao momento político vivenciado. Tal representatividade era uma forma de todos os excluídos chamarem à atenção, a fim de que fossem notados pela sociedade. Sobre essa postura Silviano Santiago escreve em seu ensaio histórico **O entre - lugar do discurso latino-americano**:

Entre 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, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (RODRIGUES *apud* SANTIAGO, 2002, p. 26).

Portanto, a postura de Ana C. comunga com esse período de efervescência de cultura, contracultura, que dominava o cenário internacional e contagiou alguns jovens escritores numa espécie de antropofagia. Tal fenômeno se propagou na música, nas artes em geral, e inclusive na literatura. Sendo assim, o movimento marginal, que ora era seguido por pessoas da sociedade que pertenciam em geral da classe média, de pele alva, de uma estética invejável, sem problemas financeiros, mas que se reuniam em bares e beira da praia para contestar toda a imposição de cerceamento da liberdade vivida, marcou sobremaneira a literatura brasileira. De maneira que Ana Cristina Cesar não resistiu e foi contagiada ativamente por esse movimento.

Modernamente, intitula-se como marginal a cultura periférica de cidadãos excluídos – mulheres e homens negros, pobres, que moram nas favelas, sem oportunidades na sociedade, que reagem à exclusão social. A dialética da malandragem amplia de forma que o conceito de marginalidade ganha uma nova conotação literária, sendo denominado então como dialética da malandragem. Sobre tal fato esclarece João César (ROCHA, 2011, p. 158):

[...] procuro identificar um fenômeno que tem ocorrido nos últimos anos, cujas consequências não podem ainda ser completamente avaliadas, uma vez que ainda está em pleno desenvolvimento. Esse fenômeno deve provocar uma mudança radical na imagem da cultura brasileira no exterior, como também na autoimagem que os brasileiros mantêm.

Estou me referindo à transição da “dialética da malandragem”, como Antonio Candido conceituou a estratégia social do malandro, para a “dialética da marginalidade”, como proponho batizar o fenômeno. Para ser mais preciso, estou lidando com a colisão entre esses dois modos de compreender o país, uma vez que não se trata da substituição mecânica de um por outro, mas, ao contrário, estamos vivendo uma “guerra de relatos.

Diante desse fenômeno ainda em construção na pós-modernidade – dialética da marginalidade – torna-se fragilizada a marca de Ana C. como autora marginal, uma vez que, não seguia a proposta concebida por pessoas que estão à margem da sociedade, excluídas, mas sim, contrárias a preceitos políticos e à tradição literária. Ressalta (FORTUNA; LIMA; VILAÇA, 2014, p. 59)

Heloísa Buarque de Hollanda considera Ana Cristina Cesar “poeta marginal ‘especial’”, argumentando que Ana C. e sua poesia não se enquadravam nos padrões da poesia marginal da época. Ao mesmo tempo em que seus textos, naquele momento, eram anticanônicos, não é possível afirmar que a escritora seguisse totalmente o projeto desenvolvido por seus amigos, os chamados poetas marginais, embora compartilhasse das convicções do grupo.

Logo, Ana C. viveu a marginalidade de seu tempo, mas não dos tempos atuais, uma vez que, não possui características representativas da literatura periférica. Embora a obra da escritora seja um manifesto de enfrentamento, de oposição à Ditadura Militar.

## Considerações finais

O contexto vivido por Ana Cristina Cesar possuiu características que a incluem pertencente ao movimento Geração Mimeógrafo, levando-se em consideração não só o momento político, mas a produção literária marginal. Maior particularidade era o fato de ser mulher num período em que as publicações

eram em sua maioria de homens, vislumbrando a sociedade patriarcal. Precoce, publicações em mimeógrafos, inconformidade com a situação da sociedade, rebeldia, enfrentamento.

Pode-se considerar que a estética confessional transborda em sua obra através de suas cartas, seus diários e autobiografia. Todo sentimento explicitado de forma irreverente revela um misto de conflitos de ordem passional, uma inquietude diante das convenções sociais. Ana C. se mostra tão determinada que essa linda mulher de família abastada, com formação acadêmica de sucesso, publicações que despertam para novas leituras e novos estudos, determinou inclusive a hora de partir desse plano.

Considerando a marginalidade pós-moderna que se refere a uma produção literária periférica, de um lugar onde está a classe trabalhadora que movimenta as cidades, onde estão os excluídos, os marginalizados, os desiguais e ignorados que criticam os valores capitalistas de consumo, pode-se inferir que Ana Cristina Cesar não se enquadra nesse fenômeno.

## Referências

- CANDIDO, Antonio. **Literatura de dois gumes**. 2009. Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2011/08/3-literaturadedoisgumesantoniocandido.pdf>. Acesso em: 23 de out. 2017.
- CARDOSO, Tânia Cardoso de. **O sujeito poético em Ana Cristina Cesar**. Porto Alegre: Letras de Hoje, V. 46, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (Org.). **Sereia de Papel: Visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015. 214 p.
- FORTUNA, Daniele Ribeiro; LIMA, Jacqueline de Cassia Pinheiro; VILAÇA, Márcio Luiz Corrêa. **À margem da poesia marginal: a poesia de Ana Cristina Cesar**. 2014. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/18762>. Acesso em: 11 nov. 2017.
- JUSTINO, Katiuce Lopes. **Conversa de senhoras: a performance do feminino em Ana Cristina Cesar**. 2014. 151 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127566>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. **A ansiedade de ser outro (sobre Ana Cristina Cesar)**. Boletim de Pesquisa Nelic, Florianópolis, SC, v. 89, n. 6, p. 147-158, 12 maio 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1582>. Acesso em: 17 nov. 2017.

- ROCHA, João Cezar de Castro. **A guerra de relatos no Brasil Contemporâneo. Ou: A “Dialética da Marginalidade”**. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909> . Acesso em: 08 de Nov. 2017.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. **Ana Cristina César: não tão marginal assim**. Diálogo e Interação, Cornélio Procópio - PR, p. 01-16, 2011. Disponível em: <http://www.faccrei.edu.br/wp-content/uploads/2016/10/diartigos75.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- SAMUEL, Rogel. **Novo Manual de Teoria Literária**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 232 p.
- SISCAR, Marcos. **Ciranda da Poesia Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011. 100 p.

# A dialética da marginalidade no *Diário de Bitita*: a voz e a vez de uma precursora

Alexsandro Rosa Soares

CES-JF / PM Itaperuna)

cione.candido@hotmail.com

## Introdução

A obra tomada como análise nesse texto é *Diário de Bitita*, da escritora Carolina Maria de Jesus, publicada no ano de 1986. O enredo apresenta, de modo natural, organizado em temas, as histórias da vida sofrida, com lapsos de felicidade da autora, que tem uma trajetória silenciosa e à margem diante das condições sub-humanas vividas como filha de uma família pobre, sendo negra, moradora em uma favela, catadora de lixo, mas que, ao mesmo tempo, experimenta momentos felizes com seu ente mais próximo, o avô, por quem ela afirma ter muito apreço.

Carolina Maria de Jesus narra sua história desde à infância dando ênfase a momentos familiares e políticos que demonstram sua afetividade e consciência crítica mesmo em condições adversas, num cenário social desvalorizado pelas camadas mais prósperas da sociedade. No relato autobiográfico, percebe-se uma vertente indagadora em Jesus desde a mais tenra idade quando busca respostas a questionamentos: “Será que as estrelas falam? Será que elas dançam aos sábados? [...] No céu deve ter estrela mulher e estrela homem. Será que as estrelas mulheres brigam por causa dos homens? Será que o céu é só onde estou vendo? (JESUS, 1986, p. 10)”.

Com capítulos curtos, valendo-se de uma linguagem informal naturalizada, a autora testemunha a própria vida valendo-se do descritivismo, narrando o cotidiano de um povo que não somente vive à margem, como também vivencia



contexto marginal em várias camadas da existência (social, jurídico, e editorial). Em oposição ao tom melancólico em que o texto está envolto, há uma docilidade nas palavras que retratam as lembranças rememoradas da infância e juventude.

A autora de *Quarto de despejo* relata a vida do trabalhador pobre que tem dificuldade de encontrar trabalho, os seus medos diante dos acontecimentos no mundo, onde os seres humanos matavam-se com canhões e bombas dinamites, temores que nos fazem refletir sobre nosso tempo atual. Conta também sua empolgação com a possibilidade da mulher comandar o mundo, bem como do seu desejo de realizar o mesmo. Em contrapartida, fala da vulnerabilidade feminina quando estas choram e sofrem pelo mesmo homem que matam pelo poder.

Pretende-se, nesse trabalho, discorrer sobre o conceito de Literatura Marginal, a partir da Dialética da Marginalidade, proposta por João César de Castro Rocha, e demonstrar, na obra, características marginais que nos reportam aos prejuízos morais e éticos testemunhados por Carolina Maria de Jesus, bem como salientar a importância da sua obra a favor dos silenciados que permanecem à margem.

## Literatura Marginal e aspectos da dialética da marginalidade

O marginal não é mais alegoria do Brasil, e sim máquina de guerra contra o Brasil que o marginalizara, e diagnóstico do modo brasileiro de marginalizar. Literatura de mutirão, crítica de mutirão (FARIA, A. PENNA, J. C., PATROCÍNIO, P. R. p. 17-18).

Considera-se relevante que o estudo do conceito de Literatura Marginal passe inicialmente pela problemática interpretativa do que seja literatura, diante de tantas definições do termo no transcorrer da temporalidade literária.

Antonio Candido (1969), escritor, crítico literário, sociólogo e professor, define a literatura “como a produção escrita sob a ótica do gênero poético, épico ou dramático onde se origina um sistema simbólico de obras ligadas por características internas (língua, temas, imagens), um conjunto de escritores timidamente conscientes do seu papel, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor”.

Para Candido (apud Coutinho, 2014, p. 51, grifos do autor) a ‘formação’ da literatura brasileira só se deu por volta de 1750, com as Academias dos Seletos e

dos Renascidos e os primeiros trabalhos de Cláudio Manuel da Costa. Anteriormente foram apenas ‘manifestações literárias’, não literatura brasileira na essência”.

Segundo Afrânio Coutinho (2014, p. 51) nossa literatura passou por mudanças adquirindo uma autonomia e maioridade mentais quando deixou de ter como única inspiração a literatura europeia, buscando motivos de enriquecimento da imaginação criadora, procurando exprimir-se por uma linguagem adequada às questões nacionais, diferenciada dos padrões de um classicismo lusitanizante.

Afrânio Coutinho enuncia que a literatura:

Só deve ser considerada quando forma um ‘sistema de obras ligadas por denominadores comuns’, com continuidade, tradição, atividade de escritores integrada no sistema. Quando se processa essa aglutinação é que se dá a ‘formação’ de uma literatura. Antes, o que existe são meras ‘manifestações’ literárias, jamais uma literatura propriamente dita, pois esta é um ‘fenômeno da civilização’, só existindo quando há condições de civilização para a sua corporificação (COUTINHO, 2014, p 51, grifo do autor).

Nos últimos tempos a produção literária brasileira está cada vez mais voltada para assuntos que demonstrem seu valor, sua realidade e perspectivas. Portanto, enseja uma literatura como forma de aquisição de conhecimento, como instrumento de comunicação e luta, como sistema social, além da sua função metafórica com o intuito de entreter artisticamente e transformar vida em arte, arte em vida.

É nesse contexto amplo que a literatura manifesta que trataremos da Literatura Marginal como forma de expressão daqueles que (com)vivem à margem, como Carolina Maria de Jesus viveu.

O termo marginal/periférico adquiriu diversos usos e significados. Segundo Perlman (1977) adjetiva aqueles que estão em condição de marginalidade em relação à lei ou à sociedade, possuindo, portanto, sentido ambíguo: juridicamente evidencia o sujeito delinquente, indolente perigoso, ligado ao mundo do crime e da violência; sociologicamente, aos sujeitos vitimados por

processos de marginalização social, como pobres, desempregados, migrantes ou membros de minorias étnicas e raciais, tendo como sinônimo, neste último caso, o adjetivo marginalizado.

Tanto o marginal como o periférico são conceitos entrecruzados a modelos de representatividade o que aponta não apenas a modos de significar o mundo, como também a formas de produzir identidades. É imprescindível pensar nesse contexto para refletirmos sobre a produção literária oriunda daqueles que estão à margem do contexto social e do editorial, vivendo nos morros e favelas das cidades brasileiras, produzindo cultura de forma identitária e reproduzindo experiências engendradas nos seus escritos.

Portanto, entende-se por Literatura Marginal aquela que é produzida por indivíduos à marginalizados, na grande maioria das vezes, por todos os significados atribuídos ao termo. Autores que buscam relatar a realidade de um povo valendo-se de uma vertente poética descritivista e emocionante.

[...] a expressão “literatura marginal” serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais (NASCIMENTO, 2006, p. 1).

O sentido de marginal na história da literatura brasileira, sob a perspectiva estético-cultural, refere-se ao movimento da década de 1970 que contestava a comercialização de produção e circulação da literatura produzida, conforme o circuito estabelecido pelas grandes editoras, provocando o surgimento de obras realizadas artesanalmente.

Essa corrente literária, se é que podemos denomina-la assim, está diretamente ligada a uma politização da produção artística daqueles e daquelas que lutam diariamente para serem ouvidos, ressignificando a representação dos grupos minoritários na busca pela valorização do que é genuíno à sua cultura.

O gesto inaugural da literatura marginal periférica – sem com isso deixar de reconhecer que a vida cultural da periferia sempre existiu, mas sem opor-

tunidade de se fazer ouvir – surge por meio de um manifesto, publicado na revista **Caros Amigos**, em 2001, em um número especial, organizado por Ferréz, como é conhecido Reginaldo Ferreira da Silva, escritor, colunista e produtor cultural, morador do morro Capão Redondo, na periferia de São Paulo. A edição, intitulada **Literatura Marginal**: a cultura da periferia, contou com a participação de dez autores, todos eles moradores de comunidades periféricas paulistanas.

A cena literária brasileira foi tomada de assalto por um número considerável de autores marginais que expressam o cotidiano de territórios periféricos a partir de uma escrita fortemente marcada pelo testemunho e por uma estética que podemos nomear realista, mas que pouco tem a ver com o que se codificou como realismo literário: trata-se um realismo experiencial, o que se lê são experiências vividas, mesmo e sobretudo quando reconstruídas ficcionalmente... (FARIA, A. PENNA, J. C., PATROCÍNIO, P. R., 2015. p. 19-20)

O engajamento desses protagonistas serve ainda como estímulo para que aqueles que passam por várias situações adversas possam ser reconhecidos como produtores de cultura, arte e literatura. Segundo Sérgio Vaz (LITERATURA... 2006) a Literatura Marginal “É aonde tá engajada a luta preto, a luta do branco pobre, a luta do povo da periferia, onde a favela se assume como literatura e chama para si essa responsabilidade independente se a academia goste ou não, independente se a livraria, a editora quer publicar ou não...” Sob essa perspectiva pode-se considerar que para produzir essa corrente literária, de forma significativa, é preciso vivências do contexto marginal, vivências essas denominadas por Sérgio Vaz como Literatura Periférica.

Ao se estabelecer a relação entre centro e periferia não apenas a partir da lógica da diferença, mas, principalmente, segundo critérios hierarquizantes do ponto de vista socioeconômico, estamos localizando a existência de territórios subalternos na cidade. Nesse sentido, nos defrontamos com outro conceito específico para a nomeação dos autores marginais: subalterno. (FARIA, A. PENNA, J. C., PATROCÍNIO, P. R., 2015, p. p. 29).

Nesse sentido cabe aqui apontar, sob a perspectiva da Dialética da Marginalidade, proposta por João César de Castro Rocha (2007), a importância de Carolina Maria de Jesus, que por meio de sua obra autodiegética trouxe à tona questões históricas do país, movimentando a crítica à época que considerou seus escritos como relatos importantes de uma realidade social, conforme enunciou Audálio Dantas, jornalista que foi amigo de Carolina Maria de Jesus, no *making off* da reportagem **O drama da favela escrito por uma favelada** (DANTAS, 2012, p. 19)

Os autores que tem sua literatura caracterizada como marginal têm como principal intuito denunciar a vida difícil, repleta de injustiças sociais e raciais, marcadas pela discriminação e pelo descaso sociopolítico. Reivindicam o direito de falarem por si mesmos, sem os frequentes mascaramentos impostos quando abordados a partir de uma ótica do centro para a periferia.

João César de Castro Rocha (2007, p. 31) propõe uma transição da dialética da malandragem proposta por Antonio Candido, quando conceitua a estratégia social do malandro, para a sua dialética da marginalidade, fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em lugar da conciliação, por meio da exposição da violência em vez de sua ocultação, num momento em que vivendo-se vive, o que ele denomina de **guerra de relatos**.

Rocha (2007, p. 37) enfatiza uma nova forma de relação entre as classes sociais, sem favorecimentos de um olhar negligenciador de diferenças, mas em vez disso um modo de narrar que as traz à tona, contrariando a representatividade pejorativa sobre o termo **marginal**, e enfatizando a maioria da população empobrecida e excluída dos benefícios do progresso social.

Assim sendo, enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. Em outras palavras, a violência parece não apenas predominar na vida cotidiana, especialmente em centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também prevalece na produção cultural de nossos dias (ROCHA, 2007, p. 37, grifos do autor).

De modo geral, a literatura marginal nos provoca reflexões para pensarmos o contexto contemporâneo e nas peculiaridades do seu tempo histórico e social. Sendo assim, conforme valoriza Rocha (2007, p. 29) “Carolina de Jesus, na verdade, é uma das mais destacadas precursoras da chamada ‘dialética da marginalidade’”, por sua história pessoal, que transcende a ficção narrada refletindo um fenômeno literário, social e cultural, cuja existência encontra eco em seu atual contexto.

## Carolina Maria de Jesus: a voz de uma precursora

### Vozes-Mulheres

*A voz da minha bisavó ecoou  
criança nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.*

*A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e fome.*

*A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.  
A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
(Conceição Evaristo em *Cadernos Negros*, vol. 13, São Paulo,  
1990.)*

Dentre as muitas vozes silenciadas como as que Conceição Evaristo enuncia em seu poema *Vozes Mulheres*, ecoando os lamentos de suas gerações passada e presente, está a de Carolina Maria de Jesus, menina pobre, natural de Sacramento, interior de Minas Gerais, que sobreviveu a uma sociedade sempre cerceada por estereótipos, mazelas e culturas que subjagam uma arte em detrimento de outra.

Carolina é uma precursora na denominada *Literatura Marginal*. Por toda sua condição cultural, por sua sensibilidade minuciosa, por estar à margem enquanto mulher, negra, da favela, que lutou por dias melhores, catando restos de lembranças, triste e alegres, para sustentar a si e seus filhos.

Como ela mesma relata em *Quarto de despejo* (1993, p. 34) “Quem não conhece a fome há de dizer: ‘quem escreve isto é louco’. Mas quem passa fome há de dizer: - Muito bem, Carolina!”. Uma fome de comida, de bebida, de carinho, de tudo que ela considerava ser o ideal para um indivíduo sobreviver. Uma mulher marginalizada pela história política do país, e por aqueles que sugam sua cultura enquanto lhes assim convém.

Segundo Dalcastagnè (2007, p. 20)”[...]cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar da fala: quem fala e em nome de quem”.

Na concepção de João Cezar de Castro Rocha (2007, p. 23) “A ‘dialética da marginalidade’ pretende superar a desigualdade social mediante o confronto,

em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento.” Os relatos de Carolina demonstram o seu descontentamento e ativismo diante das adversidades vividas.

Os relatos autobiográficos de Carolina Maria de Jesus, em **Diário de Bitita**, descrevem sentimentos, angústias e situações vivenciadas em um ambiente hostil, desde sua infância quando viveu num bairro pobre de Sacramento/MG, próximo ao seu avô Benedito, uma das pessoas mais importantes da vida da autora, enaltecido em seu diário por sua grande sabedoria, mesmo sendo analfabeto, até sua vida adulta na favela do Canindé, em São Paulo, onde ela sobreviveu com seus três filhos.

Mesmo estando à margem Carolina Maria de Jesus foi a luta e aprendeu a ler, a escrever e a contar. Lia tudo o que via pela frente, cartazes, nomes de lojas, anúncios. Segundo as estudiosas Eliana de Moura Castro e Marília Novaes de Mata Machado (2007, p. 19) o primeiro livro que Carolina ganhou foi **Escrava Isaura**, de Bernardo Guimarães, que a sensibilizou de tal forma que reaparece no seu romance **Pedaços da Fome**, publicado em 1963.

Essa paixão pela leitura e escrita torna Carolina uma pessoa reconhecida através do seu testemunho em seus escritos. Em **Diário de Bitita** ela relata a sua condição econômica de forma relativamente metafórica quando afirma que “achava o mundo feio e triste, quando estava com fome. Depois que almoçava achava o mundo belo.” (JESUS, p. 24) demonstrando assim, a vida cotidiana do favelado, catador.

Carolina também demonstra, por várias vezes, em **Diário de Bitita** (1986) o seu anseio e a sua valorização pela informação adquirida por meio da leitura, o que amenizaria seu silenciamento, dando-lhe voz e vez:

Tinha uma negrinha Isolina que sabia ler. Era solicitada para ler as receitas. Eu tinha uma inveja da Lina! E pensava: “Ah! Eu também vou aprender a ler se Deus quiser! Se ela é preta e aprendeu, por que é que eu não hei de aprender?” (JESUS, 1986, p. 43)

Os oito filhos do meu avô não sabiam ler. Trabalhavam nos labores rudimentares. O meu avô tinha desgosto porque os seus filhos não aprenderam a ler, e dizia:

— Não foi por relaxo de minha parte. É que na época que os seus filhos deveriam estudar não eram



franqueadas as escolas para os negros. Quando vocês entrarem nas escolas, estudem com devoção e esforcem-se para aprender.

E nós, os netos, recebíamos as palavras do vovô como se fossem um selo e um carinho (JESUS, 1986, p. 57).

Vasculhei as gavetas procurando qualquer coisa para eu ler. A nossa casa não tinha livros. Era uma casa pobre. O livro enriquece o espírito. Uma vizinha emprestou-me um livro, o romance *Escrava Isaura*. Eu, que já estava farta de ouvir falar na nefasta escravidão, decidi que deveria ler tudo que mencionasse o que foi a escravidão. Compreendi tão bem o romance que chorei com dó da escrava. Analisei o livro. Compreendi que naquela época os escravizadores eram ignorantes, porque quem é culto não escraviza, é os que são cultos não aceitam o jugo da escravidão (JESUS, 1986, p. 126).

Carolina Maria de Jesus nesta obra autodiegética enuncia seu sentimento de valorização da leitura e da literatura como recursos que viabilizam a ascensão social. Ascensão essa conquistada pela autora após publicação de *Quarto de Despejo*, e que não durou por muito tempo, haja vista o declínio de sua repercussão no cenário literário brasileiro à época.

A autora se preocupava e questionava as guerras travadas na sociedade. A sua e as do universo ladeado por tragédias da luta do homem pelo poder:

“Eu pensava- ‘Se a guerra não traz benefícios para os homens, então por que é que eles fazem as guerras? Será que os homens não gostam deles? Não devem gostar, porque eles exterminam-se mutuamente. E a época em que a mente do homem metamorfoseia-se. Ele deixa de ser humano para transformar-se em animal. Será que eles não se comovem com o sangue dos seus semelhantes? E os que ficam aleijados? E os homens dizem que são os donos do mundo. Que são superiores. Vivem endeusando-se!’” (JESUS, p. 43 - 44).

Segundo Rocha (2007, p. 50) a melhor definição prática da chamada **dialética da marginalidade** é assumir o controle da própria imagem, expressar-se

com a própria voz, o que se observa que Carolina faz nos seus escritos quando a mesma conta seus anseios:

Dinheiro: é a chave que abre os corações dos ambiciosos. 'Juro que nunca hei de sacrificar ninguém para arranjar dinheiro para mim. Hei de moderar a minha ambição. Como é que podem exigir dinheiro de uma pessoa imprestável como eu.' Oh, meu Deus! Quando nascemos, choramos, e o choro é o prenúncio da auréola de infelicidade que há de cingir a nossa fronte. Todos que nascem sofrem (JESUS, 1986, p. 165).

Para Rocha (2007, p. 52) a “dialética da marginalidade” se opõe à infantilização do problema da violência, pois permite ao marginal quebrar o silenciamento e projetar a sua voz. Lutar, através das palavras, contra as ações que promovem a desigualdade social. A mesma que JESUS (1986, p. 52) menciona em “Quando havia um conflito, quem ia preso era o negro. E muitas vezes o negro estava apenas olhando. Os soldados não podiam prender os brancos, então prendiam os pretos. Ter uma pele branca era um escudo, um salvo-conduto.”

É possível reconhecer que os escritos de Carolina Maria de Jesus, estão diretamente inseridos nos princípios da Dialética da Marginalidade, proposta por João Cezar de Castro Rocha, a julgar por seus conflitos enunciados evidenciando a luta do marginalizado no contexto social, rompendo com o seu silenciamento e dando voz a esses que até então viviam escondidos por detrás das suas tormentas. Nela, a autora traça um panorama não cronológico de vivências onde os personagens saem da postura de vítimas para um protagonismo consciente e politizado.

## Considerações finais

Esse artigo buscou delinear as possíveis definições de Literatura e da Literatura Marginal, com o intuito de dar clareza ao que João César de Castro Rocha denomina Dialética da Marginalidade.

O texto pretendeu também traçar um paralelo entre o conceito de Dialética da Marginalidade e a obra, Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus que,

por meio de suas memórias autodiegéticas, em capítulo descritivistas, traça um panorama de situações peculiares à luz da Literatura Marginal, como a autoafirmação, o relato calcado em vivências e a reflexão política sobre este lugar na sociedade.

**Diário de Bitita**, nessas perspectivas, pode ser classificado como uma obra que representa Literatura Marginal e Dialética da Marginalidade, uma vez que sua protagonista e autora cumpre com a premissa de questionar os dilemas coletivos e dar voz aos que são silenciados por uma cultura elitista considerada superior, e, indiscutivelmente, se fazendo ouvir, reforçando a ideia postulada por Alexandre Faria, João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio de que o marginal não é mais alegoria do Brasil, e sim máquina de guerra contra o Brasil que o marginalizara.

## Referências

- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** vol. 1. 3ª ed. São Paulo, Edusp, 1969.
- COUTINHO, Afrânio. **Conceito de Literatura Brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014. 112 p.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **A autorrepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea**. 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- DANTAS, Audálio. **Tempos de Reportagem**. São Paulo, 2012.
- EVARISTO, Conceição. Vozes-Mulheres. In: *Cadernos Negros*. São Paulo: Quilombhoje, 1990.
- FARIA, A. PENNA, J. C., PATROCÍNIO, P. R. (Org.). **Modos da Margem: Figurações da marginalidade na literatura brasileira**. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 205 p.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **“Literatura Marginal”: os escritores da periferia entram em cena**. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Cap. 1.
- PERLMAN, Janice E. **O mito da marginalidade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- ROCHA, João César de Castro. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo**: Ou: “A dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, v. 32, n. 2, p. 23-70, 13 maio 2007. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11909>. Acesso em: 01 mar. 2015.

LITERATURA Marginal, por Rogério Ferro (2006). Produção de Rogério Ferro. [s.l.]: Rogério Ferro, 2006. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JBGqnFva8mQ>. Acesso em: 12 set. 2017.

# A violência contra a mulher nos contos de Lygia Fagundes Telles

Andressa Estrela Lima

UnB

andressa\_e@outlook.com

## Introdução

A necessidade de reflexão em torno da sociedade brasileira no que diz respeito à situação das mulheres em sociedade, torna-se cada vez mais necessária devido a relação com a ordenação social e política que se faz conjunturalmente de forma problemática. O seguinte artigo busca, através das representações literárias propostas por Lygia Fagundes Telles nos contos *A Confissão de Leontina* (2010) e *O Moço do Saxofone* (2009), analisar o porquê da constante banalização da violência na conjuntura social e política brasileira, que trata os eventos violentos para com as mulheres como algo corriqueiro ou até mesmo tido como “normal”.

Os contos analisados nesse trabalho são *A Confissão de Leontina* (2010), que possui o enredo centrado na vida da personagem Leontina, a qual narra sua história desde a infância até a vida adulta e como esta adentrou o universo da prostituição. No decorrer da narrativa, ela conta para uma mulher toda a sua trajetória de dor, sofrimentos, humilhações, violências e como acabou parando na prisão por cometer um crime em legítima defesa.

Já o conto *O Moço do Saxofone* (2009) faz um recorte temporal na vida de um caminhoneiro que passa uns dias em um pensionato simplório, onde acaba por conhecer um casal bem peculiar para os padrões do que deve ser entendido como um casal: a mulher é infiel e o marido aceita a situação. Nos dois contos citados, as personagens mulheres construídas vivem às margens da sociedade e

são vistas como objetos, ou seja, é apresentado uma grande desqualificação da vida feminina.

Considerando a construção das personagens femininas e a legitimação da violência para com elas, por conta do comportamento transgressor que contrasta com o ideal construído em torno da mulher, a análise, primeiramente, será sobre a construção da subjugação e controle da mulher em uma grande teia de dominação masculina; continuamente, sobre o engendramento da violência e da vulnerabilidade tanto na esfera pública como na esfera privada, considerando os aparatos da construção histórica brasileira que acaba por naturalizar esse cunho violento, e, por fim, pretende-se explicitar acerca das relações entre mulheres e homens que possibilitam e reafirmam aspectos da dominação masculina presente nesses dois contos.

## Engendramento da Dominação Masculina

A construção dos sexos das mulheres e homens foram se fazendo em torno de diversos pontos que sempre os afastavam, sempre afirmando as diferenças em torno deles nas divisões das coisas e das atividades, instaurando diversas diferenciações, como fraco/forte, sensível/bruto, baixo/alto, molhado/seco, entre outros. Tais divisões são construções dos poderes dominantes que se passam por características “naturais”, sendo válidas e apoiadas pela sociedade, como afirma Pierre Bourdieu, em seu livro *Dominação Masculina* (2012):

Essa experiência apreende o mundo social e suas arbitrarias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação (BOURDIEU, 2012, p. 17).

Por conta dessas características arbitrarias herdadas pela divisão sexual e de gênero, todo tipo de injustiças ocorrem para com as mulheres em vários âmbitos sociais, principalmente lhe reservando muitas obrigações e pouco reconhecimento nos papéis desempenhados em sociedade. Um dos motivos principais porque isso ocorre é por ser instaurado em todas as esferas cabíveis a ordem masculina e a visão androcêntrica como sendo a neutra, reservando

a mulher sempre o espaço do outro, do diferente e por conseguinte do não direito à fala e da não participação na esfera pública.

Essas construções sociais geram diversos tipos de violência contra as mulheres, sendo válido ressaltar a presença da violência simbólica, que é uma violência invisível instaurada na maioria dos âmbitos sociais, utilizada, sobretudo, para manter a ordem das coisas, isso na visão masculina, que busca demonstrar sua presença a partir da força simbólica, como explicita Bourdieu:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos (BOURDIEU, 2012, p. 50).

A forma de violência simbólica se apoia nas predisposições construídas socialmente com base na dominação simbólica, responsável por legitimá-la. Essa relação de dominação só poderia se extinguir se houvesse uma desarticulação dos sistemas, “uma transformação radical das condições sociais” que possibilitam a dominação:

Mas uma relação de dominação que só funciona por meio dessa cumplicidade de tendências depende, profundamente, *para sua perpetuação ou para sua transformação*, da perpetuação ou da transformação das estruturas de que tais disposições são resultantes (particularmente da estrutura de um mercado de bens simbólicos cuja lei fundamental é que as mulheres nele são tratadas como objetos que circulam de baixo para cima) (BOURDIEU, 2012, p. 55, grifo do autor).

Essa violência simbólica domina todas as estruturas sociais, tanto no âmbito privado como no âmbito público. Se tratando da divisão dos trabalhos, sabe-se que as mulheres foram por muito tempo banidas da esfera pública, sendo para elas destinada os papéis referentes à esfera privada, como trabalhos do lar, cuidados para com as crianças e idosos. A visão social decorrente dessa diferenciação de papéis entre mulheres e homens carrega suas marcas até hoje, provocando a constante intolerância feminina na vida pública.

Flávia Biroli, no livro *Feminismo e política: uma introdução* (2014), ao tratar do espaço *público* e *privado*, explicita a respeito do que significa essas esferas e o que denotam no social atualmente: “Na modernidade, a esfera pública estaria baseada em princípios universais, na razão e na impessoalidade, ao passo que a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo” (BIROLI, 2014, p. 32).

Essas significações em torno desses papéis acabam por atribuir mais estereótipos negativos para as mulheres que procuram essa representação feminina no público, além de servir como mais um instrumento da dominação masculina, que legitima a participação delas somente dentro do lar, garantindo a privacidade, isto é, a não-intervenção do estado. Por outro lado, essa mesma privacidade do lar desencadeia e possibilita a violência, uma vez que (re)significa o poder do homem, do “chefe de família”, resguardado pelo estado sobre todos os membros da família:

Na experiência de muitas mulheres, a proteção à privacidade na família e nas relações afetivas corresponderia a resguardar um espaço de violência contra as mulheres; não protegeria afetos, mas agressores. (...) Em outras palavras, a liberdade para violentar, humilhar e manter a mulher em posição de objeto é que seria mantida (BIROLI, 2014, p. 42).

Sendo assim, a violência passa por um processo de naturalização, instalando-se principalmente pela misoginia presente dentro da sociedade que é pautada por violência, não só as relações afetivas, uma vez que “a mulher é alvo de violência tanto na esfera doméstica quanto fora dela, quando esses laços ‘protetores’ não são reconhecidos.” (Idem, *ibid.*, p. 43), ou seja, esses laços protetores são presenças masculinas (pai, marido, irmão), que quando não estão visíveis na esfera pública agravam a situação feminina em sociedade.

Com relação à vulnerabilidade das mulheres em sociedade, em acordo com a divisão das tarefas, perpassa a questão da exploração da mão - de - obra da mulher, que trabalha dentro e fora de casa e não tem seu trabalho reconhecido, porque:

O treinamento social das mulheres para o cuidado com os outros e sua especialização no cuidado dos dependentes em sociedades nas quais a divisão



sexual do trabalho continua a ter importância na organização das relações na esfera privada e na esfera pública as mantêm nas posições mais baixas nas hierarquias salariais e de prestígio, mesmo quando se desdobram no exercício de atividades remuneradas (BIROLI, 2014, p. 57).

Focalizando a realidade histórica brasileira, essa ideologia dominante, decorrente no âmbito senhorial brasileiro, foi mantida e incorporada à nova elite burguesa, mantendo um imaginário ideal em torno da mulher, que seria branca, feminina, viveria para o lar e para a família, sendo que tudo que rompe com esse modelo é explicitamente rechaçado, visto como algo ruim, sofrendo, conseqüentemente, uma dura pressão e controle social, como confirma Rita Terezinha Schmidt (2006):

Quando falo na família como modo de produção penso no controle social da sexualidade feminina e de como esse controle, em termos de Brasil, ainda está, sob vários aspectos, vinculado ao poder do Estado e à influência da Igreja, muito embora a política do Estado neoliberal nos faça crer o contrário (SCHMIDT, 2006, p. 777-778).

Com esse controle excessivo sobre o corpo da mulher, toda e qualquer ação dela será monitorada por um Estado controlador que se infiltra através do conservadorismo junto ao ideal da família patriarcal, os quais atuam como forças dominantes dos discursos e das ações, desencadeando, como foi citado, a violência e subjugação doméstica ainda praticada na atualidade, pois:

Essa situação revela os descaminhos dos movimentos de uma sociedade que não conseguiu superar a retórica naturalizada de seus mitos – incluindo-se aqui a retórica da família – e enfrentar as estruturas de dominação e expropriação que tem caracterizado o seu desenvolvimento histórico (SCHMIDT, 2006, p. 782).

Marcadamente, o Estado brasileiro no seu desenvolvimento histórico, se apresenta misógeno e propagador da naturalização da violência contra a

mulher, tanto na esfera privada como na esfera pública por se utilizar da retórica da família para subjugar e manter a mulher dentro de casa, agindo com constante desvalorização dos trabalhos prestados no mercado de trabalho.

## Violência Contra a Mulher

O caráter das relações entre homens e mulheres se configura de cima para baixo, isto é, o homem é tido como superior e a mulher inferior em todas as relações possíveis. Diante dessa construção de superioridade masculina, vários comportamentos violentos são “admissíveis” em nossa sociedade, pois são vistos como “corretivos” para mulheres que de alguma forma escapam do imaginário da mulher ideal, como afirma Lourdes Maria Bandeira (2017):

A violência é uma força social que estrutura as relações interpessoais, ações coletivas e relações sociais de modo geral, sobretudo no contexto da análise das situações da violência contra a mulher e de gênero (BANDEIRA, 2017, p. 19).

Nesse contexto, analisa-se os contos *A confissão de Leontina* (2010) e *O Moço do Saxofone* (2009), respectivamente, dentro dessa temática da violência. No conto *A confissão de Leontina* (2010), apresenta-se a história de Leontina, que desde o começo da sua vida, a qual é contada em primeira pessoa, mostra o caráter triste e injusto das mulheres em sociedade, seja em sua própria figura, que foi parar na cadeia por um crime cometido em legítima defesa, seja pela figura das outras mulheres da trama, como por exemplo a sua mãe, que trabalhou incessantemente até a morte para proporcionar educação a Pedro, seu primo, ao passo que Leontina não teve direito a nenhuma educação formal.

No começo da trama, já se percebe a aura de desrespeito que ronda nos meios de comunicação que divulgam o crime: “O jornal me chama de assassina ladrona e tem um que até deu o meu retrato dizendo que eu era a Messalina da boca-do-lixo.” (TELLES, 2010, p. 75). Continuadamente, Leontina fala da impossibilidade de se acreditar na justiça, logo uma justiça feita por homens: “Respondi então que confiança podia ter nessa justiça que vem dos homens se nunca nenhum homem foi justo pra mim. Nenhum” (TELLES, 2010, p. 75).

Além disso, ela expõe as torturas e humilhações que passa na cadeia, mostrando a vulnerabilidade /de seu corpo, e apesar de ter trabalhado excessivamente no âmbito doméstico e público, mesmo assim é chamada de vagabunda, tanto por ter exercido um trabalho dentro de casa, o qual não possui nenhum reconhecimento, quanto por seu trabalho fora de casa ser tido como indigno, como comprova o trecho a seguir: “Sei que trabalhei tanto e aqui me chamam de vagabunda e me dão choque até lá dentro. Sem falar nas porcarias que eles obrigam a gente a fazer” (TELLES, 2010, p. 75).

Leontina expressa a dor da lembrança comparando com a dor da tortura na cadeia, e ao lembrar constata que a dor maior é em decorrência das lembranças de seu passado: “Engraçado é que agora que estou trancafiada vivo me lembrando daquele tempo e essa lembrança dói mais do que quando me dependuraram de um jeito que fiquei azul de dor” (TELLES, 2010, p. 75).

As atribuições a ambos os sexos são vistas em todos os aspectos da sociedade, sendo que até as próprias mulheres acabam internalizando tal dominação, e pela constante difusão desse discurso não percebem que acabam por reafirmá-lo, como aponta Bourdieu:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhe é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão (BOURDIEU, 2012, p. 22, grifo do autor).

A internalização do discurso do dominador, que seria a própria mulher internalizar a “superioridade” do homem, ocorre na figura de sua mãe, que nega a educação e o bem-estar para filha, que trabalhava como escrava, para proporcionar tudo a Pedro:

Então me lembrei daquela vez que teve galinha e minha mãe deu o peito pra ele, fiquei com o pescoço. Não me comprava sapato pra que ele pudesse ler livros. E agora ele fugia de mim como se eu tivesse lepra. (TELLES, 2010, p. 77).

No decorrer do contar da sua história, nota-se que todas as desgraças que ocorreram na sua vida e na vida de sua família foram por causa de Pedro, como a morte da mãe, que trabalhava sem parar para lhe fornecer educação, seja pela irmã, que ficou com problemas mentais desde o dia que ele a derrubou no chão e ela morreu no dia do discurso dado por ele na escola, porque não queria levá-la por vergonha, seja por Leontina, que ficou desamparada no mundo e dele só recebeu promessas e indiferença.

No desamparo de Leontina, com o sumiço de todos, ela seguiu viagem para a cidade grande, que sem instrução e educação formal acabou jogada à própria sorte, tendo que trabalhar na prostituição para não morrer de fome. As outras mulheres que, assim como ela, trabalhavam na prostituição, eram totalmente vulneráveis a qualquer ato de violência que os homens pudessem realizar:

Os tipos que transavam pela zona eram todos sem futuro. Agradeça a Deus se algum deles não se lembrem de te jogar pela janela ou te enfiar uma faca na barriga. E contou um montão de casos que viu com os próprios olhos de pequenas assassinadas por dá cá aquela palha (TELLES, 2010, p. 92).

A insegurança que ronda a vida dessas mulheres demonstra o quão são esquecidas e ignoradas pelo poder vigente e como a presença da violência se torna um ato naturalizado, como explicita Bandeira (2017):

A quem se dirige a violência em nossa sociedade? No geral, identifica-se o corpo feminino considerado como 'espaço preferencial', não apenas pelo volume de assassinatos de mulheres que vem ocorrendo nas últimas décadas, como também pelo grau de barbárie ao qual tem sido submetido (BANDEIRA, 2017, p. 21).

Em consonância com esse posicionamento, Leontina estava olhando um vestido na vitrine de uma loja e sem ter dinheiro para pagar ela acaba por aceitar o vestido de um homem que a chama para um passeio de carro e ela, inocentemente, aceita com o intuito de pegar uma carona até sua casa, porém, o homem que dirigia o carro a levou para uma estrada isolada e começou a agarrá-la e a forçá-la a ter relações sexuais, pois o vestido por ela aceito foi

como um pagamento dado por ele para ter direito sobre o seu corpo, só que ao passo que ela nega o sexo e diz até que vai pagar o vestido a ele, ele começa a espancá-la fortemente:

Agora estava apanhando que nem a pior das vagabundas. Me deixa ir embora pelo amor de Deus me deixa ir embora pedi me abaixando pra pegar minha bolsa. Foi então que num relâmpago o punho de velho desceu fechado na minha cara. Foi como uma bomba. Meu miolo estalou de dor e não vi mais nada. De repente me deu um estremecimento porque uma coisa me disse que o velho ia acabar me matando (TELLES, 2010, p. 97).

Com medo e certeza da morte, ela se move para o banco de trás do carro e localiza uma barra de ferro e bate repetidas vezes no velho, até que sai do carro e consegue ir para casa. Como acreditava que não tinha matado o homem, voltou no outro dia tranquilamente à loja onde o homem havia comprado o vestido, para pegar seus pertences deixados no dia anterior, quando a vendedora a reconheceu e a entregou para o policial, que efetuou sua prisão.

A gravidade dessa situação é perceptível em todas as relações sociais que envolvem mulheres e homens. Os atos sexuais também servem para reafirmar o desejo de supremacia do masculino sobre o feminino, que tem como base o caráter ativo do homem e o caráter passivo da mulher, de acordo com Bourdieu, “o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de ‘posse’” (BOURDIEU, 2012, p. 29-30). Decorrente dessa ideia, justifica-se todo e qualquer ato sexual consentido ou não pela mulher, desencadeando os assédios e o estupro.

De acordo com o que foi exposto, percebe-se a revolta do homem que espancava Leontina por ela ter se negado ao ato sexual, e de acordo com o conceito de dominação masculina sobre o corpo da mulher, essa negação ao ato sexual foi uma afronta para o poder dele, uma vez que o sexo é considerado um componente de poder masculino, como aponta Bandeira, “São esses ‘componentes’ de controle e de poder que estruturam as dinâmicas relacionais entre homens e mulheres, e quando esse ‘poder’ masculino é abalado ou quebrado, recorre-se à violência.” (BANDEIRA, 2017, p. 22).

A distorção do ato criminoso, colocando a culpa inteiramente na personagem central, mostra que por ela ser pobre e prostituta não tem direito a se retratar para

expor o seu lado na história, sem falar que o homem morto era influente e dono de um jornal, ficando a palavra da mídia e do poder masculino contra o testemunho feminino, que permanece nas margens.

O outro conto a ser analisado é *O Moço do Saxofone* (2009), que se passa em uma pensão precária a qual o personagem central frequenta para fazer suas refeições. Desde seu primeiro dia na pensão ele se incomoda bastante com o som alto de um saxofone vindo dos quartos de cima do pensionato, e logo descobre que aquele som triste vem de um marido o qual a esposa trai frequentemente, e que dormem em quartos separados. Diante desses fatos, a mulher e o protagonista começam a interagir e nutrir interesse um pelo outro.

Continuadamente, ele a viu subindo as escadas com um homem e o saxofone começou a tocar bem alto, e conversando com James, um frequente na pensão, pergunta a ele se o marido dela nunca desce para comer, e James fala:

— Come no quarto, vai ver que tem vergonha da gente — resmungou ele, tirando um palito. — Fico com pena, mas às vezes me dá raiva, corno besta. Um outro já tinha acabado com a vida dela! (TELLES, 2009, p. 25).

O incômodo do universo masculino com relação à não atitude violenta do marido traído se dá pelo fato de que ele quebra a expectativa da virilidade masculina e do controle sobre o corpo da mulher, como afirma Bandeira: “quando é ‘trocado’ por outro, tem sua ‘honra’ e sua condição masculina atingida frente ao outro homem, sendo que sua virilidade fica comprometida.” (BANDEIRA, 2017, p. 31). O marido do conto em questão demonstra sua dor pelo viés musical, causando desconforto nos demais homens da pensão.

Outro exemplo de revolta da negação da virilidade do marido traído seria o próprio posicionamento do personagem central que, ao entrar por engano nos aposentos do moço do saxofone, sendo que este sabia que ele errou de quarto, pois deveria ter entrado no quarto de sua mulher que fica ao lado, não manifesta qualquer reação:

— Desculpe, me enganei de quarto — eu disse com uma voz que até hoje não sei onde fui buscar. O moço apertou o saxofone contra o peito cavado. — É na porta adiante — disse ele baixinho, indicando com a cabeça (TELLES, 2009, p. 26).

E o personagem central, inconformado com a calma do marido, instiga ele e pergunta:

— E você aceita tudo isso assim quieto? Não reage? Por que não lhe dá uma boa sova, não lhe chuta com mala e tudo no meio da rua? Se fosse comigo, pomba, eu já tinha rachado ela pelo meio! Me desculpe estar me metendo, mas quer dizer que você não faz nada?

— Eu toco saxofone (TELLES, 2009, p. 26).

A revolta expressa contra o comportamento do moço do saxofone se relaciona com a negação de sua virilidade, o que afeta fortemente os outros homens ao seu redor, pois o saxofonista tinha o direito, se ele quisesse, de cometer atos violentos para com sua mulher, por ela não possuir honra, por ser infiel, e essa aceitação da traição “fere” a masculinidade, uma vez que:

Como a honra — ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada *diante dos outros*—, a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens” (BOURDIEU, 2012, p. 65).

Por não fazer parte desse grupo de “verdadeiros homens”, e sua virilidade não ser validada pelos outros, este é julgado como fraco, incapaz, e impotente diante dos atos de sua mulher, enquanto utiliza somente o saxofone para expor sua revolta e transparecer sua dor, desconstruindo o ideal de virilidade que é imposto, e cobrado, a todos os homens pela dominação masculina:

A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo (BOURDIEU, 2012, p. 67).

O ato de não bater em sua esposa ou até mesmo não matá-la causa espanto, pois seria a sua atitude padrão diante da traição, e não sua passividade, ou seja,

o comportamento violento por parte do homem é aceitável, e até mesmo estimulado, na sociedade patriarcal para submeter e “colocar” a mulher em seu “devido lugar” perante a sociedade.

Nos dois contos analisados percebe-se o quão a mulher é vulnerável e como isso repercute tanto na figura da mulher solteira como na da casada e como ambas as personagens são pobres esse risco de invisibilidade da violência se torna maior. As personagens, por se relacionarem com vários homens, perdem direitos e o respeito diante da sociedade machista, tornando-se escórias que os homens podem dominar e fazer o que bem quiserem, consolidando a prática da violência como rotineira, banal e naturalizada.

## Considerações finais

As análises que se seguiram dos contos mostram como a sociedade precisa rever seus conceitos e erradicar essa dominação masculina que está entranhada em todos os aspectos da vida, que, de certa forma, é legitimada pelo Estado por não se esforçar no sentido de problematizar seriamente essa prática que afligem tantas mulheres.

Esse silenciamento por parte do Estado e da sociedade, que acreditam que só as leis podem agir para acabar com a violência, não percebem que o combate à violência será por meio de uma educação e conscientização social intensiva para que todos fiquem cientes das estruturas de dominação, para que possam combatê-las no dia a dia e no contexto em que vivem, além de procurar por meio desse combate uma forma de promover a equidade entre mulheres e homens, uma vez que poderia ser uma das soluções para esse problema.

Por meio da problematização dessas representações, buscou-se discutir aspectos relacionados à dominação e naturalização da violência contra as mulheres. Ao expor a vulnerabilidade e a banalização dos atos violentos expressos nos contos, percebe-se que por serem pobres, tanto a protagonista, como as que rondam as narrativas, são mulheres desprovidas de regalias e de qualquer tipo de proteção, que vivem as margens do sistema, por isso as injustiças se agravam.

Trabalhar com narrativas que exploram esse tipo de temática é não deixar que essa ferida aberta seja ignorada, pois inúmeras feridas ainda estão sendo causadas nos tempos atuais, seja fisicamente, psicologicamente ou



simbolicamente. A compreensão do que seja essa dominação e a violência que dela decorre é um passo para se compreender e contornar essa realidade, dando voz a essa maioria silenciada.

## Referências

- BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência, gênero e poder: múltiplas faces. *In*: STEVENS, Cristina (Org.). **Mulheres e Violências: Interseccionalidades**. Brasília, DF: Technopolitik, 2017. p. 14-35.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. **Revista Estudos Feministas** v. 14, n. 3. Florianópolis, setembro-dezembro de 2006, p. 765-799.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A estrutura da bolha de sabão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

# A literatura brasileira e a literatura jovem-adulta internacional na leitura de universitários ingressantes

Arnon Tragino

UFES

arnon.tragino@hotmail.com

No início do primeiro semestre de 2015, o Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (Procad) aplicou um questionário para ingressantes dos cursos de licenciatura em Letras e em Pedagogia nas instituições da Universidade Estadual Paulista (Unesp), da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e da Universidade de Passo Fundo (UPF) com o objetivo de verificar a leitura feita pelos alunos. O presente trabalho analisa as respostas da questão 31, que se solicita: “Caso leia livros impressos, cite alguns livros que leu mais recentemente”. Foram registradas 455 respostas no total, das quais selecionamos 52 para observar na mesma resposta a menção a dois tipos de literatura: livros ou autores da literatura brasileira, especialmente os cânones e clássicos, e os *best-sellers* jovens-adultos contemporâneos internacionais de origem anglófona, que muito aparecem no mercado de livros no Brasil.

Percebemos que essas duas literaturas eram as que mais apareciam de modo disperso nessa questão, e a análise de ambas poderia mostrar perfis de leitura dos alunos, isso por que eles saíram recentemente da educação básica, de acordo com estatísticas da própria pesquisa: 45,9% estão na faixa etária de 18 anos, o que supostamente faz as duas literaturas aparecerem juntas no contexto de transição em que os estudantes estão imersos (o final do ensino médio, a realização de exames para o ingresso no ensino superior e o início do primeiro semestre em um curso de graduação). Eles citam um livro canônico da literatura brasileira talvez por que leram na escola, para o vestibular ou para o Exame Nacional do Ensino Médio (o ENEM, que não cobra livros, mas possui regularidade em citar textos dos mesmos

autores a cada ano) como “obrigação”, e citam o *best-seller* jovem-adulto contemporâneo internacional provavelmente para mostrar o que leram em casa por “prazer”, sendo uma escolha mais pessoal influenciada por outros fatores: os amigos e/ou a mídia. O objetivo do presente texto, então, é entender como se dá o processo de relação dos livros por meio das menções a obras lidas pelos alunos. Também pretendemos conhecer o motivo de determinados títulos serem mais citados e quais as suas relevâncias no perfil de leitor encontrado a partir do meio em que os estudantes se inserem de acordo com o que explicamos acima.

Para descrever a leitura escolar dos jovens, recorremos a William Roberto Cereja (2005), em sua obra *Ensino de literatura*, que traça a imagem da literatura no ensino médio sendo envolvida em partes até hoje pelo vestibular. Esse é o processo seletivo mais utilizado no Brasil em boa parte do século XX e início do XXI para conceder o acesso ao ensino superior no país. É realizado por um exame que cada universidade elabora com a maioria das disciplinas do ensino médio. A relação entre o vestibular e a escola nunca foi muito amigável pois as instituições universitárias responsáveis pelo exame possuíam uma preocupação latente com o ensino médio, em querer só adequar a prova à realidade do aluno, mas não indicavam uma melhora ou alguma modificação no ensino da escola. Além disso, a pouca valorização da educação básica (principalmente a escola pública) no período ditatorial, prejudicando o preparo desses alunos para um possível acesso ao ensino superior, fez elevar economicamente e socialmente os cursos pré-vestibulares (em sua grande maioria das escolas privadas) até que estes impusessem seus métodos no ensino médio (CEREJA, 2005, p. 61). A condensação das disciplinas promovida pelos cursinhos pré-vestibulares para organizar geralmente o último ano do ensino médio diminuiu o tempo hábil para que qualquer professor em qualquer aula pudesse desenvolver melhor o assunto a ser ensinado, o que deixou como única opção viável a utilização do resumo tanto no material didático produzido quanto nas atividades em sala (CEREJA, 2005, p. 62).

Com a criação do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) para inicialmente dar um diagnóstico do ensino médio no país, posteriormente como “antídoto” contra o vestibular, e hoje já em vias de ser seu substituto por completo, o acesso ao ensino superior recebeu maior atenção e buscou-se, pelo exame, democratizar a entrada na universidade. Em nossa dissertação, *Livros, leituras e leitores: a literatura do Espírito Santo no vestibular da UFES* (TRAGINO, 2015), informamos que o entrave entre as duas provas forçou novamente o ensino médio a se adaptar, colocando suas disciplinas agora a favor do Enem mas mostrando pouca alteração

do método de seu ensino: a realidade dos pré-Enem's já é vista no país como o novo cursinho pré-vestibular, mantendo sua didática muito semelhante a este exame – aulas-*show*, uso do resumo, ensino apressado, e, claro, pouco ou nenhum tempo para a leitura literária (TRAGINO, 2015, p. 22-28).

O diferencial entre o Enem e o vestibular no uso da literatura é a ausência, no primeiro, da lista de livros para leitura obrigatória, e a presença desta no segundo. Em artigo conjunto com as professoras Maria Amélia Dalvi e Cleonara Maria Schwartz (2015), intitulado “A literatura no vestibular: traços de seu histórico e olhares recentes”, explicamos que o surgimento mais evidente da lista aparece pelas reformulações da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) sobre o exame, na década de 1980, para garantir uma melhor avaliação do ingressante em relação à entrada no ensino superior; para tanto foram criadas também as provas discursivas e a de redação (DALVI, SCHWARTZ e TRAGINO, 2015, p. 217). As listas se tornaram o principal material bibliográfico recomendado pelos processos seletivos de todo o país, o que condicionou um outro trabalho com a literatura na sala de aula em que eram abordados os livros das listas a partir de seus resumos – e como resultados disso também se abordavam o contexto histórico, a biografia do autor e sua produção estética. Numa lista de 10 títulos, por exemplo, um livro era estudado por mês durante o ano até o período da prova, e nesta apareciam questões que atestavam a leitura, que muitas vezes ocorria não pelo texto integral, mas por resumos e esquemas temáticos, como comentamos.

Em pouco mais de 30 anos de listas nos vestibulares a metodologia pouco se alterou, o que provavelmente não fez garantir um amplo público leitor devido à obrigatoriedade em ler livros e comprar essa leitura no exame, e por que é esperado algum desvencilhamento no ensino superior entre as práticas do vestibular e da escola básica com as especificidades estudadas nos cursos; mas se pensarmos que essa formação tenha ocorrido, os leitores então se estabeleceram por exceções: os alunos que gostavam de literatura ou que cursariam Letras ou que seguiriam na área de Humanas (DALVI, SCHWARTZ e TRAGINO, 2015, p. 218-219). E mesmo assim essa não é uma prática efetiva de formação de leitura, já que na análise do nosso *corpus* os alunos quase sempre citam os livros advindos do período do vestibular por eles terem mais apreço nos cursos mencionados (Letras e Pedagogia) do que pelos seus próprios gostos.

Assim, a escolha do cânone para compor as listas é estudada por Ana Cláudia e Silva Fidelis (2008), na tese *Do cânone literário às provas de vestibular:*

*canonização e escolarização da literatura*, que desdobra a questão pensando sobre o peso desses livros nas leituras escolares: a lista literária do vestibular seria uma projeção do que os alunos podem ler no ensino superior e não apenas um atestado do que eles já leram na educação básica, uma vez que a leitura das obras proporcionaria para os jovens leitores um amadurecimento em relação ao que eles poderão lidar em suas áreas, porque os valores das obras literárias e a herança crítica, de representação e de reconhecido saber são pontos a serem mantidos nos estudos, são elementos que devem se tornar legados de referência para a produção do conhecimento acadêmico, científico e universitário, mobilizando o senso crítico e pensamentos complexos (FIDELIS, 2008, p. 1-6).

Em paralelo às recomendações de literatura canônica no trânsito entre o final da escola e o início da universidade, o *best-seller* figura com a ponta do *iceberg*, o outro tipo de literatura indicado nesse oceano de livros a serem comercializados e que são oferecidos para consumo dos jovens leitores. Antes de uma definição estrita, Renata Machado (2008), em *A literatura no mercado editorial: um estudo da visão comercial sobre a literatura*, descreve o funcionamento desse produto:

Quando o livro é pensado apenas em uma perspectiva reprodutiva – quando o engajamento da editora está voltado principalmente para as técnicas de impressão e distribuição – perde, sob esse ponto de vista, seu caráter artístico e representa tão somente um objeto, que contém uma mensagem, sem dúvida, mas feito para a reprodução massiva. Uma editora que siga essa linha pode fabricar séries intermináveis de livros diferentes, atribuindo-lhes mensagens diferentes, sem que sejam, contudo, livros originais: são mensagens fabricadas em modelos muito pouco variados, saídos de um grande molde maior, por assim dizer, que fabrica mensagens (textos) aparentemente diferentes para que sejam embaladas e reproduzidas segundo as necessidades de distribuição e venda das editoras (MACHADO, 2008, p. 36).

Assim, o *best-seller* é o livro produzido especificamente para a venda em massa ou que se torna altamente vendável por algum efeito publicitário (MACHADO, 2008, p. 40). Há que se discutir se essa produção é antecedida sempre

por uma baixa qualidade literária, o que geralmente ocorre, mas essa qualidade pode surgir ou ser descoberta posteriormente, com as novas leituras diversas do público. É relativo também a proximidade entre a grande venda de um livro clássico consagrado pela crítica e ele se tornar *best-seller* por isso. Por outro lado, a autora discorre amplamente sobre como isso afeta a literatura, proposição que muito explica o consumo desse produto no meio extraescolar pelos jovens leitores: a coexistência na literatura do texto literário e do produto editorial converge para as estatísticas de produção das editoras, uma vez que muitas investem no *best-seller* para manter a publicação de autores consagrados no catálogo e, paralelo a isso, há um certo apagamento provisório que os escondem por certo período, enquanto o livro mais vendido é comercializado, para depois serem resgatados numa forma de relançamento para o mercado e o leitores; para a pesquisadora é raro hoje uma editora crescer e se manter isenta de tal processo já que a situação geralmente se justifica em: “todos que estão envolvidos precisam viver do negócio do livro” (MACHADO, 2008, p. 40).

Dentro da produção do *best-seller*, já é possível identificar trabalhos que usam as expressões “leitor jovem-adulto” e “literatura jovem-adulta”, termos que designam o receptor e a produção de obras literárias para jovens numa faixa etária de 15 a 24 anos, geralmente em um contexto escolar próximo da transição para a fase adulta. A definição é dada por Jeffrey S. Kaplan (2005), no artigo “Young Adult Literature in the 21st Century: Moving Beyond Traditional Constraints and Conventions”, que também explica sobre a imagem dessa literatura: há uma convenção de elemento da literatura dita “adulta” que se conjugam com o universo do jovem para criar a produção “jovem-adulta”: o gênero mais usado é a narrativa, colocando o narrador ou o protagonista como aquilo que representa o jovem; o ambiente por vezes é escolar; há o questionamento da identidade deslocada ou que busca se diferir da sociedade gerando certo inconformismo com a vida adulta; e existe um obstáculo ou situação impeditiva que leva o protagonista a enfrentar o problema (KAPLAN, 2005, p. 14-16).

Especificamente dentro da produção editorial, tais elementos variam de acordo com o perfil do mercado e, logo, com o retorno econômico que reorganiza a produção. Nessa lógica, o *best-seller* acaba sendo a principal ferramenta comercializada e difundida, forçando a literatura a se adaptar ao perfil de leitor já concebido e colocando o jovem representado no texto literário. Cat Yampbell (2005), no texto “Judging a Book by its Cover: Publishing Trends in

Young Adult Literature”, reflete sobre essa questão do mercado e da audiência da literatura para jovens ao dizer que o público é extenso, o que facilita a procura e a oferta ao mesmo tempo em que se constitui uma forma de dizer o que o jovem pode ler ou qual literatura é mais próxima para que ele tenha fácil acesso e consumo (YAMPBELL, 2005, p. 350-351). Os espelhamentos causados entre os objetos para leitura que atraem esse jovem e as representações múltiplas deste na literatura produzida são ressignificados tanto pelas exigências do público, que reforça uma busca modificada da autoimagem, quanto pelos produtores dos livros e dos textos, que muito se ajustam às vendas.

A despeito do modo como essa apropriação acontece (como o leitor absorve a literatura jovem-adulta), Mayara Araújo (2014) considera, no artigo “Formação de leitores e *best-sellers*: uma relação possível”, que são principalmente os leitores não especializados em literatura que poderão reconhecer o valor dessas obras em suas vidas a partir de suas recepções e apropriações, daí a ênfase no caráter mercadológico e de entretenimento que os *best-sellers* possuem (incluindo os *young-adults*), não mostrando por isso certo controle sobre a utilidade diversa que o leitor dará individualmente ao livro. Há assim uma projeção, uma expectativa de uso pré-determinada para a venda que ora pode ser manipuladora e ora pode ser manipulada. Por isso a leitura dessas obras se manter numa certa zona de conforto em que é esperado pelo leitor um não aprofundamento de questões ou uma reflexão não tão elevada quanto um livro canônico (ARAÚJO, 2014, p. 78).

Montamos então um quadro com as 52 respostas encontradas das 455 pelos dados do Procad para dar mais precisão ao recorte de análise. Assim, recolhemos as ocorrências na mesma resposta de algum livro ou autor de literatura brasileira canônica e de *best-seller* jovem-adulto contemporâneo internacional publicado originalmente em países anglófonos. Conseguimos organizar a lista da seguinte maneira:

### Quadro 1 – Respostas dos alunos para as leituras recentes

<b>Questão 31: Caso leia livros impressos, cite alguns títulos que leu mais recentemente:</b>	
<b>Respostas</b>	<b>Títulos</b>
1	O guardião de memórias, O Alquimista, O homem mais rico da babilônia, O cortiço
8	Capitões de Areia; A cidade e as serras, A culpa é das estrelas, Clássicos - Machado de Assis
12	Vários títulos da autora Clarice Lispector. Livros O lado bom da vida, O livro que eu queria ler, A culpa é das estrelas
17	Alice no país das maravilhas, A cidade do sol, Olhai os lírios do campo, Onde está Teresa?
58	Gabriela, Mundi de Sofia
62	O mundo de Sofia, A cabana, Brás Cubas
82	Dom Casmurro, A moreninha, Um dia, Para sempre sua, Senhora...
90	Teorema Katherine, O código da vinci, Um farol no pampa...
108	Gabriela Cravo e Canela, Escrito nas estrelas, As crônicas de Nárnia, Férias, Após a tempestade
110	O Cortiço, A última música, 50 tons de cinza e Um amor para recordar
118	A culpa é das estrelas, Se houver o amanhã, Menino do engenho, A última música, O Guarani, O mulato, Se eu ficar.
120	Ana Terra, A viúvina, A escolha, A última música, Crônicas de Marte,...
122	Memórias Postumas de Brás Cubas; Não se apegue não; A culpa é das estrelas; Teorema de Katherine
124	Uma curva na estrada, O guardião, Isaú e Jaco
153	Dom Casmurro, Coleção Harry Potter, Um porto seguro, O casamento, A culpa é das estrelas, A moreninha, O herói perdido, As crônicas de gelo e fogo
161	A menina que roubava livros, A culpa é das estrelas, Vidas secas
163	A culpa é das estrelas, Triste fim de Policarpo Quaresma, ...
166	A culpa é das estrelas, Para sempre nós, Crossfire, Senhora, Memórias Postumas de Brás Cubas, entre outros
208	O cortiço, A moreninha, A seleção
218	Se eu ficar, Senhora, Terra sonâmbula, Dois perdidos numa noite suja, etc



219	Cortiço, Terra Sonâmbula, Memórias Póstumas, Extraordinária, Não sou uma dessas
222	Cem anos de solidão, Senhora, A menina que não sabia ler, A Dama das Camélias
225	A Teoria das Nuvens, Senhora, O Chamado do Cuco, Pó de Lua, Segundo Eu me chamo Antônio, O que me faz pular, O Diário de Anne Frank
228	Uma longa jornada, Se eu ficar, O resgate, Uma noite na taverna, O cortiço
229	Bíblia Sagrada, Dom Casmurro, Desastre Iminente, Se eu ficar
232	A Cabana, O mundo de Sofia e Feliz ano novo
242	Jogos Vorazes, Jogos Vorazes: Em Chamas, Jogos Vorazes: A esperança, Grande Sertão: Veredas; A canção de Aquiles; Fim; Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres; Terra Sonâmbula; Primo Basílio
256	Dom Casmurro, No escuro, A morte e a morte de Quincas Berro d'água, etc.
257	São Bernardo, Lucíola, Amor nas entrelinhas
258	O lado bom da vida. Uns Braços. Clarice Lispector.
259	Inverno na Manhã, Dança dos Dragões, Cilada, Dança com a morte, Assassinato no expresso do oriente, memórias Póstumas de Brás Cubas
268	Jane Eyre, voos e sinos e misteriosos destinos; Dom Casmurro, Olhai os lírios do campo; Correndo às cegas
271	A viuvinha, O curtiso, O médico e o monstro, Marley e eu
277	Extraordinário, O Cortiço, Cidades de Papel, Divergente, Jogos Vorazes
285	O Silmarilion, J.R.R. Tolken; A Arte da Guerra, Maquiavel; O Auto da Compadecida, Ariano Suassuna
289	A menina u=que roubava livros, Dom Casmurro, A história dos E.U.A.
291	Éramos Seis, Férias, Esmeralda, Estação Carandiru, Eu era Leila, Cazuya: o tempo não para
292	O Morro dos Ventos Uivantes; Na Natureza Selvagem; Orgulho e Preconceito; Laranja Mecânica; O Retrato de Dorian Gray; Dom Casmurro
316	Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres - Clarice Lispectos; Jubiabá - Jorge Amado; Minha querida Spartnik - Hakuri Murakami
351	Triste fim de Policarpo Quaresma, Clube da luta e Orgulho e preconceito

355	Carta de Amor aos Mortos, O livro das coisas perdidas, As vantagens de ser invisível, Vidas Secas, As crônicas de fogo e gelo
365	Os 13 porquês, Kasato Maru, A menina que roubava livros, O céu está em todo lugar, Vidas secas
366	Os 13 porquês, Lira dos vinte anos, Profissões para mulheres e outros artigos feministas.
370	Lollita; O mundo de gelo e fogo; Capitães de areia; Anarquistas graças a Deus; O último judeu; A Filha da noite; As vantagens de ser invisível; Cazua
374	1984, Dom Casmurro, Memórias Póstumas de Brás Cubas, e livros do vestibular
375	A metamorfose - Kafka, O príncipe feliz, A culpa é das estrelas, Memórias postumas de Brás Cubas
383	Cem anos de Solidão, Sherlock Holmes, Harry Potter, Apanhador no Campo de Centeio, Antes do Baile Verde
391	Iracema, Auto da Barca do Inferno, A Batalha do Apocalipse, Meu encontro com Drácula
404	Senhora, A culpa é das estrelas
414	Uma carta de Amor, A Escolha, O Símbolo perdido, Uma curva na Estrada, A hora da Estrela
426	A Cabana, O Cortiço, etc
442	O baile Verde, O Curuja, Irmã com Irmã não se bate, Tristão e Isolda, Fabiane F., ...

Fonte: Procad.

Dentro do nosso recorte, percebemos de início que a literatura jovem-adulta também se relaciona com alguns clássicos, isso por que há certas temáticas que se repetem: o amor romântico, conflitos em relacionamentos e problemas familiares, por exemplo, estão presente em obras de Jane Austen e nas histórias do Nicholas Sparks. Como vimos em Machado (2008), os *best-sellers* também são usados para resgatar os cânones, o que por sua vez pode aumentar o estímulo à leitura.

Já acerca da literatura brasileira, observamos o uso de expressões genéricas: no quadro, alguns alunos citam uma série de livros e finalizam suas respostas com “entre outros” (resposta 166), “e outros” (resposta 366), “etc.” (respostas

218, 256 e 426) e “livros do vestibular” (resposta 374), por exemplo. Esse dado aponta, primeiro, que o aluno não lembrou dos livros que leu para responder à questão; e, segundo, que talvez, se ele tivesse lembrado, tenderia a indicar mais livros, mostrando ser prudente e benéfico para a sua imagem citar uma grande quantidade de leitura para os avaliadores do questionário. Porém, chama mais atenção a expressão “livros do vestibular”, confirmando o que discutimos na parte teórica do presente texto: o exame condiciona amplamente a leitura dos alunos na transição do ensino médio para o superior, prática que reforça a presença do cânone e sua lembrança na resposta do aluno como uma leitura de prestígio. Como discutido em Fidelis (2008), há um reestabelecimento do cânone nessa situação, ele se renova como obra de grande apreço; ratificamos isso porque anteriormente à expressão na resposta 374 ele cita *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obras com alta recorrência em vestibulares de todo o país.

Contabilizando os livros mais mencionados, vemos que *Dom Casmurro* aparece 9 vezes na tabela, enquanto que *A culpa é das estrelas* aparece 10 vezes. Resta saber agora como ocorre, na análise particular das duas obras, a influência desses dois vieses de leitura: um vindo do vestibular e o outro da mídia.

A longa apropriação de *Dom Casmurro* pelos processos seletivos das universidades brasileiras se manteve em boa parte do século XX muito pela condição autoral de Machado de Assis ser o principal nome da literatura aqui produzida. Há, portanto, uma inserção quase cirúrgica dessa obra canônica por instituições que influenciam a leitura de jovens imersos na transição para a vida adulta e universitária. Assim como Fidelis (2008) comenta sobre a re-canonização da literatura, a fortuna crítica de *Dom Casmurro* trabalhada na escola e no vestibular tenta transferir para esse jovem uma responsabilidade crítica tanto no apreço estético de uma obra consagrada, e que portanto deve ser dada a ler, quanto no amadurecimento do leitor, em futuramente ter que lidar com o pensamento e as reflexões dos cursos universitários que supostamente podem vir a ser tão complexos como no romance.

Falando então sobre *A culpa é das estrelas*, de John Green (2012), é preciso atentar nesse caso que uma grande conjuntura midiática precedeu a menção ao livro no questionário: o autor já era famoso e já tinha boa visibilidade nas redes sociais com o público em questão, além de criar conteúdo próprio para esse mercado. Pelos comentários de Machado (2008) vistos anteriormente, pensamos que a indústria do livro, com apoio de empresas de publicidade,

orquestra o caminho da obra para as mãos dos jovens leitores ao criar condições de o conteúdo do livro e a figura autoral serem divulgados e massificados a ponto de compor aquilo que esses leitores esperam: um objeto próximo de suas vidas, que espelha seu comportamento ou que dialoga com seu universo. O filme lançado em junho de 2014 exemplifica isso ao ser atrativo e emblemático como um “braço” ou uma “outra forma de ver a história”. Assim, a escolha de *A culpa é das estrelas* não se mostra neutra pelos alunos estarem inseridos nesse contexto de consumo da literatura de mercado.

É possível resumir nossa análise entendendo que as duas frentes coordenadoras e influenciadoras das leituras de alunos universitários ingressantes (o cânone e a literatura jovem-adulta) não necessariamente se embatem para disputar um espaço de apreço e apropriação do texto estético: o que acontece é a visível necessidade de o aluno cumprir obrigações escolares como meio para aquisição de conhecimento junto com o desenvolvimento de suas experiências pessoais de vida e de leitura. O que *Dom Casmurro* e *A culpa é das estrelas* representam para esses leitores (“a obrigação” e “a escolha pessoal”) não pode ser encarado como um ambiente de conflito (apesar de muitas vezes isso ser colocado assim por pessoas que enxergam o livro canônico como uma leitura positiva e o *best-seller* como uma leitura negativa), visto que por uma mediação adequada (e existem mediadores adequados dentro da escola e fora dela) eles podem alcançar uma reflexão consistente sobre ambos os livros.

É importante reconhecer, portanto, que o diferencial para que as obras cheguem nesse patamar de pensamento é o trabalho com a recepção de leitura, com o ensino de literatura e a mediação, como comentamos, em ações que percebam esse cenário (o convívio de dois tipos de leitura). Assim, pelas memórias recentes dos alunos, é fundamental que um agente mediador ou um professor presente e reflita com o jovem leitor o reconhecimento dessas fronteiras.

## Referências

- ARAUJO, Mayara Regina Pereira Dau. Formação de leitores e *best-sellers*: uma relação possível. In: *Travessias*. v. 8, n. 3, 22 ed., 2014, p. 76-88. Disponível em: [e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/11066/8086](http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/11066/8086). Acesso em: 1 de dezembro de 2017.
- CEREJA, William Roberto. **Ensino de literatura**: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual, 2005.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. Programa Nacional de Cooperação Acadêmica. Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”. Universidade Federal do Espírito Santo. Universidade de Passo Fundo. **Questionário – Perfil-leitor de universitários ingressantes**. Questão 31: Caso leia livros impressos, cite alguns títulos que leu mais recentemente, p. 3, 2015.

\_\_\_\_\_. Programa Nacional de Cooperação Acadêmica. Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”. Universidade Federal do Espírito Santo. Universidade de Passo Fundo. **Leitura nas licenciaturas: espaços, materialidades e contextos na formação docente**. Tabulação dos dados das perguntas fechadas, p. 12, 2016.

DALVI, Maria Amélia; SCHWARTZ, Cleonara Maria; TRAGINO, Arnon. A literatura no vestibular: traços de seu histórico e olhares recentes. In: **Via Atlântica**. n. 28, dez. 2015, p. 215-230. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/98683/107079>. Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

FIDELIS, Ana Cláudia da Silva. **Do cânone literário às provas de vestibular: canonização e escolarização da literatura**. 2008. 238 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, SP. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000441598&fd=y>. Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

KAPLAN, Jeffrey S. Young Adult Literature in the 21st Century: Moving Beyond Traditional Constraints and Conventions. In: **The Alan Review**. v. 32, n. 2, inverno de 2005, p. 11-18. Disponível em: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v32n2/kaplan.pdf>. Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

MACHADO, Renata Mendonça. **A literatura no mercado editorial: um estudo da visão comercial sobre a literatura**. 2008. 59 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, RJ. Disponível em: <http://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/476/1/CAPA%20%2810%20files%20merged%29.pdf>. Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

TRAGINO, Arnon. **Livros, leituras e leitores: a literatura do Espírito Santo no vestibular da UFES**. 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, ES. Disponível em: [http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3292/1/tese\\_8594\\_Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Arnon.pdf](http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3292/1/tese_8594_Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Arnon.pdf). Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

YAMPBELL, Cat. Judging a Book by its Cover: Publishing Trends in Young Adult Literature. In: **The Lion and the Unicorn**. v. 29, n. 3, set. 2005, p. 348-372. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/uni/summary/v029/29.3yampbell.html>. Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

# Clara Averbuck e as novas possibilidades de escrita, divulgação e consolidação da figura autoral

Carlos Henrique Vieira

Universidade Estadual de Campinas / CNPq

carlos.h.vieira@gmail.com

O advento da internet acarretou profundas mudanças sociais, econômicas, comerciais, culturais e artísticas. Entre uma de suas principais e mais exaltadas características está a possibilidade de livre expressão, bem como, a livre divulgação de ideias que se opera em múltiplas formas: *posts*, fotografias, músicas, vídeos, *tweets*, entre outras. Provavelmente, uma das poucas similaridades entre os autores da chamada “Geração 00”, aqui no Brasil, seja o fato de a maioria ter surgido como voz autoral em novos veículos de comunicação ligados à internet, ou então, ter mantido durante algum tempo uma recorrente atuação nos ambientes virtuais, especialmente o blog. Além, de Clara Averbuck, expoente quando o assunto é internet e literatura e cuja a produção é assunto central desta comunicação, podemos lembrar autores como: Cecília Gianetti, João Paulo Cuenca, Ana Paula Maia, Ivana Arruda Leite e Santiago Nazarian, entre outros.

É a partir deste contexto que no fim da década de 1990, um grupo de jovens do Rio Grande do Sul, a maioria, estudantes universitários, se junta para a produção de um *e-zine* – um fanzine distribuído virtualmente por e-mail, esta é a origem do *CardosOnline (COL)*, que entre 1998 e 2001 fez circular entre seus leitores-assinantes textos produzidos por seus colaboradores, entre os quais estavam nomes, como Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Clara Averbuck.

Com o fim das publicações do *COL*, Averbuck continuou a fazer da internet um instrumento para a divulgação de seus textos, além de ter colaborado, esporadicamente, com outros *e-zines*, ela também publicou textos ficcionais em seu

próprio site, o *Dexedrina* (<http://dexedrina.hpg.com.br><sup>1</sup>), e iniciou a escrita de seu primeiro blog, o *Brazileira!Preta*, (<http://brazileirapreta.blogspot.com.br/>), assim que ocorreu o início das publicações neste formato aqui no Brasil.

O *Brazileira!Preta* foi mantido pela escritora por dois anos (de 2001 a 2003) e nele, Averbuck publica textos sobre a sua rotina em São Paulo, para onde acabara de se mudar, sobre os seus gatos, suas decepções amorosas, as mudanças de casa, mas principalmente, sobre o desejo de ser reconhecida como escritora a ponto de sobreviver apenas da escrita, sem precisar de outro emprego.

Nestas postagens, Averbuck não foge à regra da ideia que se fazia dos blogs assim que se deu o seu aparecimento na rede mundial de computadores; nos primeiros anos do século XXI, os blogs surgiram como uma “versão online do diário íntimo”. Porém, a escrita na rede fez com que esse texto, que se queria a nova versão do diário, deixasse de ser íntimo, para circular publicamente em um ambiente novo, mas já caracterizado pela interação e pela hipertextualidade. Como analisa Paula Sibilia (2016), neste período, houve blogs que ousaram criar novas propostas de conteúdo utilizando-se, inclusive, de novas experimentações estéticas, no entanto, “quase todos os blogs [...] costumavam recorrer a alguns dos artifícios estilísticos e ao modelo confessional do velho diário íntimo.

Por um lado, Averbuck corresponde plenamente a expectativa do leitor-internauta e chega a defender a ideia de que a sua vida é o tema principal de suas postagens no blog, como fica evidente em uma postagem de 25 de setembro de 2001:

COMO É BOM ESCREVER NO MEEEEEEEEUUU WE-  
BLOG  
MEEEEEEEEEUUU WEBLOG  
NINGUÉM VAI RECLAMAR QUE SÓ FALO DE MIM  
UHU  
ALEGRIA  
QUERIDO BLOG  
COMO É BOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

---

1. As postagens do site *Dexedrina* já não estão mais disponíveis para acesso, a própria Averbuck se refere à página como um “site defunto”, no entanto, alguns de seus textos, assim como os do blog, estão inseridos na coletânea intitulada: *Das coisas esquecidas atrás da estante* (2003).

QUANTOS QUILOS DE EU TEM NESSES POSTS  
AÍ EMBAIXO? QUILOS!

E NINGUÉM ME ENCHEU! UHU!

Ok, então Clarah virou uma viciada em falar sozinha como se já não fosse em menos de 24h. Cara, blog is power (AVERBUCK, in: Brasileira! Preta, 25/09/2001).

Por outro lado, ela também passa a fazer do blog uma espécie de laboratório de escrita, compartilhando trechos de seus dois primeiros romances<sup>2</sup> que seriam posteriormente publicados ou retirando trechos do blog e inserindo-os nos volumes publicados sem grandes alterações<sup>3</sup>. Evidenciando procedimentos de intersecção entre os textos publicados online e aqueles publicados nos romances segundo a lógica de recortar e colar, típica desta era. Através do blog o leitor-internauta de Averbuck, ainda, pôde acompanhar diversas etapas da publicação de *Máquina de pinball* (2002) e *Vida de Gato* (2004).

*Máquina de pinball* dá início a narração, em primeira pessoa, das aventuras da jovem Camila, que, recém-chegada a São Paulo, após abandonar o namorado, a casa e uma previsão de casamento em Porto Alegre, passa a dividir um pequeno apartamento com um amigo e tenta encontrar o seu lugar no mundo.

São recorrentes as passagens nas quais Camila conta as suas aventuras na noite paulistana, as bebedeiras com os amigos, os arrependimentos e as ressaças. Em um viés extremamente subjetivo, há ainda uma coleção de decepções

- 
2. O uso do termo romance pode ser questionado em relação as narrativas em prosa de Clara Averbuck, sobretudo, em razão de sua curta extensão e do claro teor autobiográfico. No entanto, opta-se, aqui, por seguir esta classificação por levar-se em consideração as diversas transformações pela qual passou o gênero deste o início do século XX e as múltiplas possibilidades de escrita do romance que vêm sendo exploradas por autores contemporâneos, diferenciando-o dos romances canônicos dos séculos XVIII e, principalmente, do XIX.
  3. A partir de um cotejamento crítico entre as postagens do blog e os textos impressos, pode-se identificar três procedimentos adotados pela autora, que resultaram na mescla entre eles, a saber, a divulgação na íntegra de capítulos do livro que estava sendo escrito, a retirada de trechos do blog e a sua inserção nos romances, além da intertextualidade implícita, devido à semelhança de acontecimentos ou experiências que no blog têm como referente a figura autoral, Clara Averbuck, e que nos romances teriam sido experiências ficcionais da narradora-personagem, Camila.



e fracassos amorosos que aparecem como pano de fundo no enredo. Além das muitas citações e referências a diversos elementos da contracultura, como bandas de rock (Strokes, Nirvana, Ramones, Weezer, New York Dolls) e cantoras, como Fiona Apple e Nina Simone.

O contexto na qual a narradora-personagem aparece inserida acaba impelindo-a à escrita, escrever aparece como uma das poucas coisas permanentes na vida de Camila. Apesar de várias mudanças, decepções e dificuldades, a escrita continua sendo o único caminho:

Talvez fosse a hora de me mandar de novo. Ainda não sabia pra onde, nunca tinha passado para esta fase do joguinho. Talvez não precisasse me mandar pra lugar nenhum. Talvez fosse a hora de encarar meu caminho, queimar na cruz que escolhi, assumir o grande amor da minha vida: escrever. Sabia que era a hora, e não sou dessas que ficam esperando sentadas (AVERBUCK, 2002, p. 75).

Em último sentido, a adesão à escrita pode ser considerada bem-sucedida, uma vez que este último parágrafo do romance pode ser interpretado como um ponto de partida para a escrita do próprio livro.

Em *Vida de Gato* (2004), Averbuck explora intensamente um tema que apareceu em algumas passagens do romance anterior, porém sem tanta ênfase, a saber, as relações e decepções amorosas de Camila Chirivino se tornam os temas centrais, narrados em primeira pessoa, em tom subjetivo, passional e, sobretudo, confessional.

*Vida de gato* ainda pode ser interpretado como uma continuação da história narrada em *Máquina de pinball*, não apenas pelo fato de a narradora personagem ser a mesma, mas por que desde as primeiras páginas do livro é possível notar que seu ponto de partida é o momento subsequente àquele no qual a narrativa do romance de estreia fora interrompida. Diversos elementos contribuem para a percepção do leitor sobre isso, por exemplo, *Máquina de pinball* termina com Camila entregando-se à escrita e aceitando a sua “cruz”, que é ter na escrita o único caminho a ser percorrido, *Vida de gato*, por sua vez, inicia com Camila às vésperas de ver lançado o seu primeiro livro, cujo título e gênero não chegaram a ser mencionados.

No entanto, tudo isso acaba acontecendo em segundo plano, visto que o foco da narração está na conturbada relação entre Camila e Antônio. Ele aparece como o “homem perfeito” segundo a visão subjetiva da narradora personagem. Logo, não demora para que Camila se encontre apaixonada por Antônio, assim como não demora para que Antônio suma sem lhe dar explicações. O que leva a narradora-personagem a se entregar ao sofrimento, algo evidente nas lamentações que aparecem em boa parte da narrativa. Como se observa em: “Sou a única pessoa que ainda morre de amor. Ninguém mais morre de amor, ninguém mais sente dor [...] Estou morrendo de amor. Ou da falta dele” (AVERBUCK, 2002, p. 40).

Como exposto anteriormente, a produção de Clara Averbuck, sempre esteve ligada à internet e aos seus diferentes meios de circulação: o e-zine, o e-mail, o blog, o site; que acabaram sendo explorados pela autora à medida que surgiam e se expandiam como veículos de comunicação na sociedade brasileira entre os anos de transição do século XX para o XXI. Com o avanço tecnológico, as formas de divulgação através da internet também se aperfeiçoaram – as redes sociais e canais de vídeos, por exemplo, serviram para aproximar ainda mais leitores e autores, transformando os últimos em figuras midiáticas.

A produção online de Averbuck, anterior a sua publicação por editoras, como a Planeta e a 7Letras, pode exemplificar o uso da internet como uma “vitrine”, na qual a escritora expôs seus textos com o objetivo de conquistar leitores, mas também dar-se a ver para editores interessados em novas vozes literárias. E, tal uso não chega a ser algo inédito, pois, como ressaltou a pesquisadora Ana Cláudia Viegas (2005):

Se, na virada do século XIX para o XX, o jornal é reconhecido como o caminho mais curto para chegar-se ao editor, atualmente a internet tem sido usada como uma espécie de vitrine do texto para o público em geral e/ou os editores [...]. Também os editores que desejam apostar em novos autores ou os organizadores de antologias que buscam mapear um perfil da ficção contemporânea têm essa ferramenta como fonte (VIEGAS, 2005, p. 142).

Assim, as transformações tecnológicas e midiáticas acabaram por interferir no processo de publicação e reconhecimento de um jovem autor. Evidentemente,

hoje torna-se mais rápido e fácil a criação de um blog ou uma página na internet para a divulgação de um texto que a sua publicação em um jornal, por exemplo, e ainda há a possibilidade de que este texto, divulgado online, alcance rapidamente uma grande quantidade de leitores. Essa rapidez e facilidade para a publicação online tornou-se possível, pois tradicionais formas de mediação, como os veículos de comunicação impressa, as editoras e a crítica literária, passaram a ser prescindíveis, o escritor pôde, a sua maneira, divulgar seus textos e conquistar os seus leitores mais diretamente e, por conseguinte, acabou assumindo novas funções: escritor, editor, divulgador, palestrante, agitador cultural. No entanto, se aquelas formas de mediação tradicionais, praticamente, deixaram de ser fundamentais para a conquista do público leitor, a mediação estabelecida pelo próprio autor entre seu texto e seus leitores passou a ser cada vez evidente e constante.

Contudo, algo merece ser destacado, ainda que exista a fácil possibilidade de divulgação e publicação online dos textos, a publicação em livro é ainda almejada e também, de um modo geral, um dos motivadores para a escrita em rede. Logo, a internet facilita e agiliza a publicação dos textos, divulga os seus autores e pode, na maioria das vezes, aproximá-los de seu objetivo central: a publicação em livro por uma editora e a posterior comercialização de seus textos impressos.

Além de considerar os blogs como um espaço de experimentação e exposição dos textos literários em processo de escrita, importa problematizar o surgimento de novos nomes para o campo literário contemporâneo através dos blogs, pois esta dinâmica bastante recente, de acordo com Luciene Azevedo (2007), “coloca em xeque as noções de obra e de autor pelo predomínio de uma escrita que autoficcionaliza a vivência do cotidiano do próprio autor” (AZEVEDO, 2007, p. 47). Assim, os questionamentos acerca da moderna noção de autor, produzidos desde a década de 1960<sup>4</sup>, tendem a ser intensificados quando se analisa a nova categoria de blogueiro - o autor do blog, pois este espaço midiático opera uma imbricação entre a realidade cotidiana, as subjetividades autoconstruídas e a performance autoral, tornando-se uma tarefa árdua distinguir o que é obra do que é vida, assim como, noções de real e ficção terminam por serem desestabilizadas. Logo, para Azevedo, os blogs

---

4. As teses sobre a morte do autor (Barthes) e a função-autor (Foucault) serão discutidas na próxima seção desta dissertação.

constituem-se como “ferramenta propícia para o exercício da autoficção”, uma vez que as fronteiras entre a realidade e a ficção se misturam.

Desse modo, a exposição da performática figura autoral, a aparente proximidade entre o autor do blog e os seus leitores, bem como as diversas e novas funções que o autor contemporâneo desempenha diante de seu público, faz com que a tradicional noção de autor seja atingida por uma série de ambiguidades, que nos permitiria aproximar a função do autor exposto na rede e na mídia à ideia de personagem, uma vez que autores, como Clara Averbuck, desenvolveram uma série de performances de uma subjetividade autoconstruída, pensada e elaborada com o objetivo de atingir os seus propósitos: o reconhecimento e a legitimação dentro do campo literário atual.

A relevância dos escritos online, no caso de Averbuck, mostra-se de tamanha importância, que entre os efeitos está a interferência na recepção das obras por parte do leitor. Desse modo, após a publicação de *Máquina de Pinball* e *Vida de Gato*, muitos leitores chegaram a questionar, desconfiar ou, até mesmo, ignorar a leitura ficcional dessas obras e passaram a buscar as semelhanças compartilhadas entre a sua autora e a personagem-escritora, também entendida como *alter ego* daquela. Isso se deve à proximidade entre o que fora relatado, anteriormente no blog e os enredos publicados como romances.

Logo, se fosse possível ignorar a autoficcionalização da figura autoral, bem como a inserção de seus escritos em um “espaço biográfico” (ARFUCH 2010), poderia se ler os primeiros romances de Averbuck, como “pura” ficções, uma vez que ambos aparecem catalogados como romance brasileiro e o eu-autoral, Clara Averbuck, não compartilha o nome próprio com a sua narradora-personagem-protagonista, Camila; e, como ressaltou Lejeune (2014), a autobiografia ou em sentido mais amplo uma “literatura íntima” seriam dependentes de uma relação de identidade firmada pela semelhança do nome próprio entre autor, narrador e personagem. (LEJEUNE, 2014, p. 17-18); bem como, o “pacto autobiográfico” se estabeleceria a partir da indicação na capa do livro de que ele pertence à esfera da memória ou da experiência autobiográfica.

Entretanto, se o nome próprio deixa de ser compartilhado entre Clara e Camila, os dados biográficos e experiências relatadas tanto no blog quanto nos romances o são. Assim, o eu-enunciado e o eu-enunciador, têm em comum o fato de ambas serem escritoras no início da carreira, ambas se mudaram para São Paulo, dividiram moradias com pessoas desconhecidas, manifestaram a

pulsão pela escrita, enfrentaram a dificuldade para sobreviver apenas da venda de seus textos, sofreram com decepções amorosas, perseguiram a publicação do primeiro romance, entre outras semelhanças. Tudo isso serviu para afastar os romances de uma leitura ficcional e aproximá-los do espaço biográfico no qual já se encontravam alocadas as postagens do blog. Os textos que antecederam a publicação dos romances, então contribuíram para o enfraquecimento do pacto ficcional, permitindo entendê-los também como exemplo da autoficção contemporânea. Isso se deve em razão da confusão, muitas vezes explorada, entre as identidades da figura autoral e da voz narrativa; depara-se, assim com a ambiguidade das referências típica do pacto autoficcional; pois, segundo Azevedo (2007), o pacto autoficcional implicaria tanto a ambiguidade da referência – autora ou narradora-personagem – quanto a “sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros” (AZEVEDO, 2007, p. 48).

Em razão dos impasses que cercam o termo autoficção é necessário salientar que ele é aqui utilizado de acordo com a definição proposta por Diana Klinger (2012). Klinger, a partir da análise de romances contemporâneos brasileiros e latino-americanos e da revisão de pressupostos teóricos que vão da crítica do sujeito e da verdade de Nietzsche no início do século XX, à dessacralização da figura do autor feita nas décadas de 1960 e 1970, define a autoficção

[...] como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57) [grifos da autora].

Devido ao contexto atual, no qual as mídias de massa imperam e os indivíduos famosos ou anônimos se expõem exacerbadamente pela internet em busca de reconhecimento e fama, ainda que instantâneos, Klinger caracteriza o tempo presente como o império do narcisismo midiático, e se por um lado a autoficção emerge em sintonia com este narcisismo, por outro lado, segundo ela, “produz uma reflexão crítica sobre ele” (KLINGER, 2012, p.

40). Isso, porque o conceito de autoficção também produz o questionamento das noções de verdade e de sujeito.

Na autoficção, o escritor, através da escrita em primeira pessoa, diz a sua “versão da verdade”; no entanto, como ressalta a crítica, esta versão da verdade não pode ser confiada como uma verdade prévia, existente no universo extra-textual daquele autor – a confissão torna-se uma confissão fingida, a experiência pode ser produto da imaginação, tanto no livro quanto nas postagens em blogs ou nas aparições em redes sociais.

Logo, a autoficção na literatura contemporânea permitiria entrever “a dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (idem, p. 49), tanto no que se refere à construção do narrador quando a do próprio autor. Construção esta que Klinger também entende como encenação ou teatralização de uma imagem de autor, daí a sua hipótese de entender a autoficção como uma forma de *performance*<sup>5</sup>.

Logo, em inúmeros casos, a figura do narrador contemporâneo constitui também uma *performance do autor*, que já é ele mesmo uma performance realizada pelo sujeito na vida real. E pensar a identidade autoral destes textos é ter de se deparar com a inexistência de um “sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara” (KLINGER, 2012, p. 50). Tal como definido por Klinger o autor da autoficção “é considerado como um sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras.” (idem, *ibidem*). Portanto, aquele que fala em um texto autoficcional existiria de maneira fragmentada, artificial e encenada.

Além disso, uma das características da autoficção é a problematização que estes textos suscitam em relação à noção de referência, desestabilizando posições sólidas e opostas, assim o real e o ficcional aparecem imbricados em um mesmo texto. E, conseqüentemente, questionam a ideia de que o literário estaria diretamente relacionado aos textos puramente ficcionais.

---

5. Klinger utiliza tal termo, tanto numa referência à arte da *performance*, quanto numa analogia ao conceito de *performativo* de Judith Butler (2008).

## Conclusão

Para encerrar a discussão proposta, vale resumir que a internet e seus veículos virtuais (blogs, redes sociais, sites, entre outros) facilitaram a publicação dos escritos contemporâneos e ainda reforçaram o imediatismo e a urgência da produção, divulgação e compartilhamento. Contribuindo decisivamente para a criação e consolidação da figura autoral no presente, figura esta que se mostra midiaticizada e responsável por novas formas de mediação no contato de seus textos com o seu público leitor.

Evidentemente, tais procedimentos de intersecção entre os textos publicados online e aqueles publicados nos romances, acarretaram diferentes interpretações e acabaram por exigir novas posturas do leitor diante de tais textos e das novas incumbências do autor sempre atuante e “acessível”.

Ao analisar a circulação, divulgação e produção de literatura na internet, Daniela Birman (2013) destaca a figura do “autor-divulgador” - aquele que inicia de forma independente a sua carreira na internet e que por consequência disso acaba dependendo menos dos meios tradicionais de mediação, como a editora; e, conseqüentemente, “proporciona uma ilusão de contanto “direto” e “real”” (BIRMAN, 2013, p. 6) com os seus leitores. Esses, por sua vez, têm que lidar com uma série de “desorientações” provocadas por estes novos papéis; bem como, a aparente proximidade que passaram a ter com os autores via internet, acaba atribuindo-lhes a característica de “leitor-interativo”, segundo a autora. E, assim:

[...] os leitores destes autores agirão num ambiente social no qual a distinção de domínios, suas fronteiras e seus mediadores encontram-se borrados. Impulsionados por essa ilusão do “próximo” e do “contato real” eles buscarão de fato alcançar seus autores, escrevendo na caixa de comentários do seu blog ou site, para o seu correio eletrônico ou mesmo indo atrás deles em eventos públicos (idem, p. 9).

Portanto, a internet não resulta apenas em novas formas de produção, divulgação, circulação de literatura, mas também em novos caminhos e estratégias a serem explorados pelos autores, visando sua inserção dentro do campo literário contemporâneo e, forçosamente, em novas possibilidades de leitura.

Por fim, vale salientar que a figura autoral de Averbuck, hoje pode ser considerada uma voz que já alcançou certa legitimidade, tanto que além das obras anteriormente mencionadas ele já tem lançado: dois volumes de narrativas curtas, *Das coisas esquecidas atrás da estante* (2003) e *Cidade grande no escuro* (2013), ambas são coletâneas de textos publicados em blogs ou sites. Em parceria com a ilustradora, Eva Uviedo, Averbuck lançou o projeto, *Nossa senhora da pequena morte* (2008), que era constituído pela reprodução de páginas escritas à mão ou datilografadas pela escritora e ilustradas por Uviedo, em restritos duzentos exemplares, e o terceiro romance, *Toureando o diabo* (2014), uma obra independente, que foi produzida graças a um financiamento coletivo via internet que arrecadou doações para que o livro fosse produzido. Lançou também o romance juvenil *Eu quero ser eu* (2014), pela editora 7Letras. Além disso, com o decorrer dos anos, Averbuck voltou a se aventurar na escrita de blogs, como o *Adiós lounge* (<http://adioslounge.blogspot.com.br>) mantido de 2006 a 2009 e o Blog – Clara Averbuck (<http://claraaverbuck.com.br/>), mantido de 2009 a 2014. Nenhum dos dois chegou a atingir a mesma repercussão que o *Brazileira!Preta*. E ainda, seus textos chegaram a ser adaptados para o teatro, em duas montagens diferentes, e para o cinema no filme *Nome próprio* (2007), dirigido por Murilo Salles. Atualmente, Averbuck, ao lado de outras escritoras, tem mantido o site *Lugar de Mulher* (<http://lugarde-mulher.com.br>), onde são publicados textos feministas que problematizam a condição das mulheres na sociedade contemporânea.

## Referências

- AVERBUCK, Clara. **Cidade grande no escuro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Das coisas esquecidas atrás da estante**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Máquina de pinball**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Vida de Gato**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Brazileira!preta** <http://brazileirapreta.blogspot.com.br> Data de acesso: 20/10/2016.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AZEVEDO, Luciene. Blogs: a escrita de si na rede de textos. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 44-55, jul./dez. 2007.
- BIRMAN, Daniela. “Literatura, impressa e internet: o autor, o leitor e a mediação que se quer invisível”. **Revista Línguas & Letras**, Cascavel, v. 14, n. 27, jul./dez. 2013.



- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- VIEGAS, Ana Cláudia. Diários na rede – escrita contemporânea entre vida e obra, tela e página. **Matraga**, Rio de Janeiro, ano 12, n. 17, p. 141-55, jan./dez. 2005.

# A memória privada da guerra colonial portuguesa

Cinthia Belonia

UFF

cinthiabelonia@gmail.com

É necessário que encontremos o equilíbrio entre a obsessão pelo passado e as tentativas de imposição do esquecimento e saber que nem sempre uma sociedade opta pela lembrança, como ocorre em Portugal a respeito da guerra colonial. O “nunca mais” ou “jamais poderemos esquecer” existe em formas visível e não visível. O visível está nas narrativas públicas, nas leis, nos monumentos, nas comemorações, já o invisível dessas histórias está nas histórias de família construídas na subjetividade e em objetos, como cartas, fotografias e diários que juntos providenciam o material de construção da memória familiar do acontecimento. O fim da ditadura salazarista, o 25 de Abril de 1974<sup>1</sup> e a descolonização são acontecimentos pouco lembrados na memória pública de Portugal, fazendo com que a Guerra Colonial seja vista como algo externo ao país. Dessa forma, essa memória é reservada apenas aos seus portadores diretos: os ex-combatentes e as suas famílias. Daí o seu abandono e o seu sentimento de estar na periferia da história pública e, exatamente por isso, a sua necessidade de testemunho. Maurice Halbwachs, por exemplo, mostra que a memória individual não pode ser distanciada das memórias coletivas. Enquanto a memória é constituída por indivíduos em interação, as lembranças individuais são resultado desse processo. Mesmo quando achamos que a nossa memória é estritamente pessoal, já que ela pode resgatar acontecimentos que uma só pessoa viveu, ela é coletiva, pois

---

1. Revolução de 25 de Abril, também conhecida como Revolução dos Cravos, foi um evento histórico português, político e social, ocorrido no ano de 1974. Tal evento resultou no fim do regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933.

ainda que a pessoa esteja só, sua memória é resultado das interações sociais.

A pesquisadora portuguesa, Margarida Calafate Ribeiro, reúne em *África no feminino: As Mulheres Portuguesas e a Guerra Colonial* (2007), 21 depoimentos de mulheres sobre a guerra. Apesar de Camões definir os papéis dos sexos na construção da nação e do império, considerando que os homens viajam, constroem, guerreiam e governam e que as mulheres ficam, assistem, acompanham e amam, Calafate afirma que ver a guerra como uma atividade exclusivamente masculina é contar apenas uma parte da história, pois uma civilização só se fixa e define através das mulheres. Beatriz Sarlo, crítica literária argentina, no livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), escreve que, por se tratar da vida cotidiana, as mulheres, que são especialistas na dimensão do público e do privado, ocupam uma parcela significativa nessas narrativas de memória e testemunho. Elas, que são consideradas sujeitos marginais, que foram ignoradas em outros modos de narração do passado, agora contribuem com outros métodos da escuta sistemática dos “discursos de memória”: diários, cartas, conselhos, orações.

Segundo Calafate, em seu artigo “Os netos que Salazar não teve: guerra colonial e memória de segunda geração”, a geração da guerra é composta pelos homens mobilizados a combater e pelas mulheres de seu convívio: esposas, noivas ou namoradas. A geração dos pais é frequentemente representada pela mãe, ligada à imagem de *mater dolorosa*, que vê na guerra a destruição da sua maternidade, função que acredita ser a sua. Por isso que o discurso militarista de apelo à guerra e à mobilização contempla tanto as mulheres, mães e esposas, para que elas se sintam envolvidas e aceitem o sacrifício em nome da defesa da pátria ou da liberdade. É também sobre as mulheres que recai, no pós-guerra, a esperança de retornar a normalidade.

A guerra colonial portuguesa decorreu entre os anos de 1961 a 1974 nas então colônias africanas portuguesas: Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. O apelo para a guerra foi em defesa da “nação una e indivisível”. Nessa mesma época, por volta dos anos 50 e 60, ocorreram as guerras da Indochina e da Argélia, protagonizadas pela França. Nessa altura era bem visível que o processo de libertação e o fim dos impérios coloniais eram irreversíveis.

Para os pais de filhos mobilizados e para suas mulheres, a Guerra Colonial foi um percurso de perdas:

Perda dos filhos, perda da juventude, da família, da ino-

cência, da vida, resumida na perda anterior à guerra para aqueles que eram forçados a combater, mesmo que não manifestando qualquer apoio ideológico à guerra; perda do país, da vida, da família, da normalidade para os que optaram politicamente pela deserção, pelo exílio ou pela emigração; e, para aqueles que lutavam convictamente por um Portugal imperial, perda da nação, perda dos filhos, que nunca voltariam como os heróis idealizados, mas também, em muitos casos, perda da inocência política e do seguidismo inquestionado de Salazar (RIBEIRO, 2013, p. 27)

Essa geração dos pais da guerra vai questionar o alto preço a pagar pela manutenção de tal império. Esse questionamento é a primeira intromissão do espaço privado no espaço público.

O fim do império português se deu com uma guerra de treze anos nunca politicamente assumida. O 25 de Abril rapidamente se tornou exemplo de revolução pacífica, esquecendo todo o sangue derramado em África, o “Ultramar” passava à história, apesar de todos os dias navios e aviões chegassem cheios de retornados e do regresso de ex-combatentes. Assim, a guerra colonial torna-se um silêncio, algo não recomendável de se recordar publicamente, sendo reservado aos grupos portadores dessa memória.

Para que haja testemunho é preciso que exista o interesse da sociedade em saber o que é testemunhado, mas na sociedade portuguesa pós-25 de Abril não havia o interesse em saber o que tinha acontecido em África, nem com a guerra, nem com os colonos. Os portugueses não sabiam o que acontecia no “ultramar” durante a guerra e nem depois. Salazar dizia que os territórios ultramarinos estavam em paz, mesmo podendo observar, pelas ruas, os soldados que voltavam feridos ou amputados, mesmo com famílias sabendo que seu parente não regressaria. Depois do fim da guerra tal assunto já não era do interesse do povo português. Essa história de Portugal que se passa fora do país é também parte da história nacional portuguesa, mas não contada nos livros de história. Esse conhecimento histórico passa a ser formado por escritores em seus romances, ficcionais ou não, que abordam o que viveram em África enquanto estiveram lá, como António Lobo Antunes, em *Os cus de Judas*, por exemplo. Ou presente nos relatos de foro privado dos ex-combatentes e suas

esposas. Esses relatos são importantes para a formação do conhecimento histórico nacional, contribuindo com a formação da democracia portuguesa. É o que Primo Levi chama de “dever da memória”, que não é apenas a necessidade da passagem do testemunho, mas também a discussão em volta das razões que levaram a que tal testemunho fosse possível e articulável. Ao estabelecer um compromisso com quem conta, aquele que ouve não pode mais dizer que não sabia. Isso gera um pacto de responsabilidade partilhada próprio da funcionalidade da literatura de testemunho que irá constituir uma obrigação na geração seguinte para que continue na busca por respostas.

No livro abordado nesta comunicação, organizado por Margarida Calafate Ribeiro, temos 21 relatos de 21 mulheres que os concederam anonimamente. Não sabemos quem elas são, apenas o que estavam a fazer. Logo no primeiro depoimento obtido por Calafate, podemos ler em que contexto as pessoas ouviam falar da guerra que não era noticiada em Portugal:

Comecei a ouvir falar na guerra quando ainda estava no liceu, teria quinze anos. Em casa dizia-se pouco. [...] Creio que essa inocente ignorância nos ajudou a ir para a “nossa” guerra com grande simplicidade. [...] Mas isto eram conversas esporádicas, entre nós, que tínhamos eventualmente namorados em risco de serem mobilizados para África. De resto, não se falava da guerra (RIBEIRO, 2007, p. 37-38 [Relato I])

Segundo a mulher deste primeiro relato, o Centro de Reabilitação dos Militares, que ela chama de mutilados, ficava atrás do liceu. Por isso era possível ver os homens que voltavam da guerra e o estado em que voltavam. Mesmo vendo-os passar, não se falava da guerra. Nem da legitimidade desta. Dizia-se que esses homens estavam feridos ou morriam de qualquer coisa, nunca por causa da guerra. Dizer que era por causa da guerra era uma espécie de afronta.

O que é certo é que ainda hoje os homens dessa geração se dividem entre os que foram e os que não foram. A guerra funciona ainda hoje como um espaço à parte, onde entusiasmadamente se encontram, se avaliam. É um mundo mágico e exclusivo, masculino, claro. E exasperante (RIBEIRO, 2007, p. 39 [Relato I])

O outro lado da medalha, segundo essa mulher nos relata, é o que ela chama de “o lado positivo da desconfiança”, pois havia uma reserva entre os homens que foram para a guerra e se reconheciam nas ruas de Portugal por causa da bota utilizada enquanto tropa, por exemplo. Existia uma raiva contra os que não foram e uma pena dos que ainda lá estavam e dos que não sabiam para o que é que iam. Segundo ela, não se pode esquecer esse tipo de coisa, por mais errada que tenha sido sua ida para África: “Esta é a face humana, portuguesa, é a chamada face dos relatos de guerra que não têm importância nenhuma senão para quem os viveu” (RIBEIRO, 2007, p. 40-41 [Relato I]).

As viagens para as colônias não eram pagas pelo governo. O governo mandava apenas os combatentes. Já suas famílias, quando queriam acompanhar os respectivos maridos, tinham que se virar entre os seus. As passagens eram caras e iam-se com muita dificuldade, principalmente quando tinham filhos.

Era muito importante a presença da mulher em África naquela altura, e sim, foi uma arma política muito forte, muito bem usada, muito habilmente e muito, não digo secreta, mas encobertamente usada, tanto quanto era possível e bom e útil fosse. As mulheres funcionavam género “avião fresco”, colocadas, distribuídas e controladas segundo a lógica da utilidade. Davam muito jeito. Não deviam mover-se, nem pensar, nem agir. Tanto melhor se não quisessem olhar, quanto mais ver (RIBEIRO, 2007, p. 43 [Relato I])

Nas colônias em guerra essas mulheres viviam com medo. As que estavam em Moçambique, por exemplo, viviam ao sul, onde não acontecia nada (a guerra era no norte). Mesmo assim, o medo de que algo acontecesse era constante. Exatamente porque, mesmo nas colônias, quando se está longe da guerra, também não tinha como saber muito sobre ela: “De fato não tínhamos noção nenhuma do que se passava ou poderia passar, nem do que fazer” (RIBEIRO, 2007, p. 45 [Relato I]).

A guerra estava, para os homens portugueses, ligada à ideia do domínio do medo, seja do perigo ou da violência física. Traduzindo-se em “fazer do menino um homem”. Mas esses homens que iam para a guerra não sabiam para o que é que iam. Eles tinham medo, sabiam que não era uma brincadeira. Muitos voltaram doentes, sem braços, sem pernas, sem razão. Já o medo das

mulheres e mães era o de que a farda violasse a filha, deixando-a grávida e fosse embora.

As mulheres davam um ar de normalidade em meio à guerra. Os homens saíam do quartel e iam para suas casas, que muitas vezes ficavam dentro da cerca do quartel, com a mesma naturalidade de quem sai do escritório. As mulheres humanizavam, desdramatizavam, simplificavam as coisas naquele contexto. Essa foi uma arma muito utilizada pelo regime. “E isso, errado ou não, é muito bonito. Não me consta que tivesse sido condecorada” (RIBEIRO, 2007, p. 51 [Relato I]). Hoje, ao relatar isso, essa mesma mulher percebe que foi para viver muito tempo sozinha lá, que não deveria ser muito presente, mas discreta e paciente, que não estava indo ao lado de, mas um pouco por trás de, como uma força de retaguarda.

A nossa geração tem uma grande culpa. [...] Não era nada agradável, e ainda hoje não é. Quando se tem culpa numa situação, não há desculpabilização possível, tem de se viver com ela. Por muito que se explique, explicar não é justificar. A guerra traz-se conosco a vida inteira. Depois da guerra, começa a outra guerra, ou seja, a da vida em que a primeira eternamente se transporta; a trégua, como diz Primo Levi, é o tempo de “estado de graça” entre as duas (RIBEIRO, 2007, p. 55 [Relato I])

A mulher do segundo relato foi para Guiné-Bissau. Segundo ela, assim como em Moçambique, quem não era combatente, não tinha noção nenhuma do que acontecia na guerra. Sabia-se que tinha uma guerra por conta dos bombardeios, do retorno dos maridos às casas sempre “a morrer” e por conta dos helicópteros, que transportavam mortos e feridos. Eles viviam uma falsa euforia, segundo ela, “entre ataques e regressos do mato e muitas festas; a Marinha todas as semanas fazia uma festa fantástica, com jantares luxuosos” (RIBEIRO, 2007, p. 59 [Relato II]).

Segundo nos relata essa mulher, quando voltava à metrópole com o marido, ambos não conversavam sobre a guerra com ninguém, como se esta não existisse. Era melhor pensar que ela ocorria em um lugar muito distante e viver intensamente o momento em que estavam longe dela. No entanto, ela nos conta que havia boatos, havia informações falsas para além das efetivas da

parte militar. As falsas faziam parte da estratégia da guerra e da propaganda. Diziam que zonas muito violentas estavam pacificadas, mas os que estavam lá, em África, sabiam que não. “A guerra, a vivência da guerra foi fundamental para o questionamento da situação, para a tomada de consciência política da situação” (RIBEIRO, 2007, p. 65 [Relato II]).

Essa mulher reconhece que a guerra era inútil, pois não havia mais espaço para a colonização, os tempos eram outros e os países africanos tinham direito à independência. O que mais lamenta era a dor dos jovens que foram para a guerra defender uma pátria que não merecia tanto sacrifício. Ela lamenta pelos jovens sem culpa que voltavam sem pernas, sem braços ou mortos. Segundo ela, sua filha hoje, ao ver os slides daquele tempo, diz não acreditar. O não crer da filha é reflexo do silêncio de Portugal no pós-guerra como se ela não tivesse de fato existido. Como já dito aqui antes, o 25 de abril transformou a independência em algo pacífico.

No terceiro relato a mulher que nos conta sua vida em África era mais bem informada acerca do que de fato ocorria que as outras mulheres. Tal mulher frequentava reuniões do partido comunista e da oposição ao regime salazarista. Certamente sabia mais que as outras por conviver com pessoas envolvidas com a política do país. Portanto, ela sabia da necessidade de juntar dinheiro, de ter poupança, pois a necessidade de sair às pressas do país estava sempre presente:

A partir de certa altura, a deslocação de famílias passou a fazer parte do esforço de guerra, pois acreditava-se que haveria uma melhor prestação dos militares com as famílias perto. Havia casos muito complicados de indivíduos que ficavam muito isolados ou muito transtornados com a guerra, havia aqueles inúmeros acidentes, os imensos acidentes de viação que houve na Guerra Colonial e que tantas vezes configuravam suicídios... o medo era tanto que se acabava de vez com a vida. Havia comportamentos muito extremados em termos das emoções e dos medos, e talvez isso tenha começado a ser notado pelos militares, pelos conselheiros militares, pelos psicólogos (RIBEIRO, 2007, p. 72 [Relato III])

A mulher do terceiro relato é tão diferente das outras mulheres dos outros dois relatos que, não só frequentava grupo anticoloniais, como tinha o apoio



da família para isso. Muito dos materiais do MPLA<sup>2</sup> era guardado em sua casa, por exemplo. Ao chegar a Angola ela e sua família foi recebida por amigos angolanos, brancos e negros. Algo não muito comum em outras narrativas sobre esse momento histórico.

Segundo ela, quem vivia em Lourenço Marques (nome da capital moçambicana naquele momento) tinha uma vida mais privilegiada. Mesmo assim era possível ver pela cidade os que voltavam do mato. Esses tinham sempre o olhar longínquo, um nervosismo, uma desadaptação. Quem ia para a África sem família ou, no caso das mulheres que acompanhavam seus maridos, sem filhos, ficavam muito sozinhos. Quem não era da elite militar ou do Movimento Nacional Feminino ou da Cruz Vermelha viviam confinado a um convívio mínimo, não só sem conforto, mas também bastante precário. Sobre a vida solitária de muitas dessas mulheres, ela relata:

Esse meu contacto foi socialmente muito esclarecedor, bem como muitos outros, em que tive a percepção da vida silenciosa e silenciada destas mulheres, de coisas que aconteciam e não era suposto acontecerem, de métodos anticoncepcionais “caseiros e rurais” que eu desconhecia de todo, do aborto e de dramas que existem por trás de determinadas práticas abortivas. É muito fácil, para quem está de fora e não conhece a situação, condenar, por exemplo, o adultério ou o aborto ou outros actos e relações. Vem um camarada do marido trazer um recado. Depois, com naturalidade, a pessoa até convida para jantar e as coisas acontecem (RIBEIRO, 2007, p. 75 [Relato III])

Essas mulheres se encontram em situações de grande abandono afetivo. Como já mencionado antes em outro relato, elas não iam ao lado de, mas atrás de. Por conta disso, as relações extraconjugais eram comuns naquele contexto de guerra e solidão.

Para além da solidão, o maior problema da guerra era a perda. A perda de um ente querido, de um marido, de um filho é de uma dor indescritível, de

---

2. Movimento Popular de Libertação Angolana. Esse partido é o que governa Angola desde a independência, ocorrida em 1975.

imensa revolta. Principalmente por saber que tal morte fora provocada por uma guerra inútil. O contato diário e bastante violento com a guerra foi, para a mulher do terceiro relato, o suficiente para ela perceber que a vida não se coloca tão a preto e a branco como se pensa com vinte e poucos anos: “há os bons e os maus, há os de esquerda e há os de direita” (RIBEIRO, 2007, p. 79 [Relato III]). A vida era muito mais complexa, ela é feita de uma paleta infinita:

A experiência de África reforçou as minhas convicções, o meu sentido de responsabilização perante os mais vulneráveis, os que sofrem os maiores embates da má fortuna, a minha incapacidade de julgar as pessoas. São aprendizagens que se fazem através do sofrimento dos outros e do nosso próprio sofrimento e que nos fazem crescer como pessoas (RIBEIRO, 2007, p. 79 [Relato III])

A guerra continua depois que acaba, em casa, já em Portugal. Os maridos, quando voltam vivos, voltam traumatizados, com dificuldades para se reintegrar à sociedade. Voltam com problemas de alcoolismo e bastante violentos. Se aos portugueses pouco importava falar a respeito do que acontecia na guerra, o que acontecia no foro privado das famílias afetadas pela guerra importava menos ainda. Sabia-se sobre a violência, mas não se falava dela. A guerra então continuava, por outros meios, em casa.

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar Escrever Esquecer* (2014), questiona o que se manifesta na nossa preocupação ativa com a *verdade do passado*. No caso de Portugal, os relatos de quem testemunhou a guerra vão contribuir, conforme já mencionei antes, com a construção da história nacional, visto que a história do país também se passa fora dele e esse momento histórico não é do conhecimento de todos, não consta nos livros e, muitas vezes, não interessa ao povo português. A preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que possa ser verdadeiro.

Essas narrativas de memória e de testemunho se tornaram recorrente no século XX em particular, mas não só, no contexto da Shoah. São narrativas simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática tenta se dizer. Testemunha também é aquele que escuta sem ir embora. Durante muitos anos, após o 25 de abril de 1974, os portugueses não quiseram ouvir o que se passou em África, assim como muitos ex-combatentes não

quiseram falar. Hoje, mais de 40 anos depois, é importante que esse assunto continue sendo abordado para que não seja totalmente esquecido. Como se não tivesse tido colonização, ou seja, um processo violento, e como se não tivesse tido a guerra colonial, outro processo violento. Para Gagnebin:

É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como dizia Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança (GAGNEBIN, 2014, p. 97)

Beatriz Sarlo observa que é possível não falar do passado quando uma família, um Estado ou um governo sustentam essa proibição; mas o passado só é eliminado de modo aproximativo ou figurado, pois os sujeitos que o carregam não são eliminados. “Em condições subjetivas e políticas ‘normais’, o passado sempre chega ao presente” (SARLO, 2007, p. 10). Não havia uma proibição sobre o passado colonial em Portugal, mas não havia o interesse em ouvir vindo de muitos portugueses e o não interesse em contar o que já havia sido silenciado durante o regime salazarista vindo do governo.

Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos, no artigo “História, memória e esquecimento: Implicações políticas”, nos escrevem que os relatos, além dos arquivos, são meios utilizados como provas de um passado que foi propositalmente esquecido pelas versões oficiais da história. Pois a lembrança está vinculada àqueles que têm o poder, já que são eles que decidem quais narrativas poderão ser lembradas, preservadas e divulgadas. Ou seja, o esquecimento também pode ser visto como uma estratégia política de governos democráticos em determinadas épocas.

Muitos dos ex-combatentes e suas famílias também preferiram fazer silêncio sobre a guerra. Há coisas que se vive e não se fala, seja por pudor ou por horror. Tais coisas são como fantasmas não sepultados que voltam sempre, em sonhos ou em flashes. Sobreviver a uma guerra não deve ser fácil. O ex-combatente não traz apenas o corpo, mas também memórias que são insusceptíveis de esquecer.

Arquivos, testemunhos, depoimentos, registros são trazidos à tona com a intenção de transmitir para futuras gerações os absurdos de uma guerra

desnecessária. A maioria dos depoimentos era dada por homens a partir de uma experiência masculina, a experiência feminina desse tipo de situação traumática só aparece com destaque a partir do cruzamento da história oral com a história de mulheres. Somente assim foi possível trazer para a história uma dimensão da vivência humana inteiramente ignorada, pois era baseada na subjetividade feminina, portanto, excluída da narrativa histórica.

## Referências

- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “História, memória e esquecimento: implicações políticas”. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 79, p. 95-111, Dez. 2007.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. **África no Feminino: As Mulheres Portuguesas e a Guerra Colonial**. Porto: Afrontamento, 2007.
- \_\_\_\_\_; RIBEIRO, António Sousa. Os netos que Salaz não teve: guerra colonial e memória de segunda geração. In: **Abril**. V. 15, N. 18. 2013.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

# Leitura literária: o que desvelam as escolhas espontâneas de professores em formação inicial?

Daiane Francis Fernandes Ferreira

UFES / Capes

daiafrancis@hotmail.com

Mariana Passos Ramalhete

UFES / Capes

marianaramalhete@yahoo.com.br

## Considerações iniciais

Verifica-se que a prática de leitura tem sido alvo de estudos de diversas naturezas. A quarta edição da pesquisa “Retratos da leitura no Brasil”<sup>1</sup>, publicada em março de 2016, por exemplo, constatou que houve um significativo aumento de leitores em todas as regiões do país, em meio a um diversificado nível de escolaridade e de faixa etária. Esse mesmo estudo (FAILLA, 2016, p. 38, 45 e 65) aponta que a maior parte dos entrevistados garante não ter nenhuma dificuldade para ler, ter comprado no mínimo um livro nos últimos três meses e ser a “vontade própria” a sua principal motivação para a escolha dos seus títulos.

Particularizando essas questões a uma amostragem de alunos recém ingressantes nos cursos de Letras e Pedagogia de três diferentes instituições brasileiras, identifica-se que a “vontade própria” é uma significativa motivação para a escolha

---

1. Dados disponíveis em [http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa\\_Retratos\\_da\\_Leitura\\_no\\_Brasil\\_-\\_2015.pdf](http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf). Acesso em 22 jun 2016.

de leituras do cotidiano, o que nos permite inferir, inicialmente, que tanto a escola/universidade quanto outras instituições formadoras, consideradas espaços privilegiados de mediação e circulação de práticas de leitura, pouco têm influenciado na escolha espontânea de obras literárias dos sujeitos. Se a principal motivação para a leitura parece não ser a escola/universidade e nenhuma outra instituição evidente, questionamo-nos, então, quais fatores que influenciam na “vontade própria” dos sujeitos, ou seja, o que desvelam as escolhas espontâneas de uma obra literária no dia a dia?

Com atenção a essas questões, este estudo concentra-se, exclusivamente, a estes possíveis fatores que circundam o processo de escolha para leitura espontânea, isto é, a opção de um livro que não esteja atrelado a uma solicitação/demanda do âmbito acadêmico-científico-escolar ou profissional. Salientamos que essa questão está circunscrita no bloco de “Leituras Habituais” e, portanto, não restringia as respostas ao âmbito da leitura literária. No entanto, como as respostas apontavam majoritariamente para a leitura literária, esta será o nosso foco de análise.

Para isso, disporemos dos dados produzidos pelo instrumento de investigação da pesquisa cooperativa previamente apresentada<sup>2</sup>, em especial das respostas dadas a questão de número trinta e sete do instrumento de investigação, que solicitou aos estudantes a seguinte questão: “Aponte um motivo para suas escolhas espontâneas”. Com desconfiança, não conjecturamos que há uma neutralidade nas respostas conferidas à indagação supracitada. Mais especificamente, o contexto histórico-social é decisivo para que essas respostas, à primeira vista subjetivas, sejam exteriorizadas.

Consideramos que tal espontaneidade é reflexo de uma sociedade capitalista que, sob égide do lucro incessante e a qualquer preço, sustentado na coisificação que tudo transforma em mercadoria e na perpetuação da desigualdade entre classes, habilmente molda os gostos e as vontades dos sujeitos. Visto isso, este estudo será pautado nos conceitos de indústria cultural e semiformação, discutidos, respectivamente, por Adorno e Horkheimer (1985) e Adorno (2010), filósofos vinculados à Teoria Crítica da Sociedade. Tais concepções foram privilegiadas

---

2. Pesquisa interinstitucional denominada “Leitura nas licenciaturas: espaços, materialidades e contextos na formação docente”, realizada em âmbito cooperativo a partir de financiamento de incentivo à pesquisa, conforme apresentado no momento introdutório desta obra.

neste estudo, porque permitem uma análise mais acurada dos dados e, ao mesmo tempo, possibilitam um distanciamento de críticas estanques e culpabilizadoras direcionadas a sujeitos em processo de formação.

Assim, este estudo divide-se em três momentos distintos: a) apresentação, tabulação e sistematização das respostas apresentadas; b) leitura dos dados a partir do referencial teórico selecionado e; c) considerações finais. Pretenderá, com tais reflexões, contribuir para pesquisas que se interessem sobre questões que perpassem a escolha espontânea desse público leitor e, igualmente, conhecer, mais de perto, as práticas de leitura de universitários ingressantes nos cursos de Letras e Pedagogia e sua correlação com o contexto histórico-social.

### A questão 37: palavras iniciais

Após leitura minuciosa de todas as respostas apresentadas à questão de número trinta e sete do questionário, que está circunscrita no bloco de “Leituras Habituais”, foi feita uma tabulação dos dados, na qual se apresentaram os critérios de proximidade na categorização de cada uma das respostas. As justificativas da questão (Aponte um motivo para suas escolhas espontâneas) foram divididas, considerando os seguintes eixos: a) Temática; b) Autor, título ou capa; c) Linguagem; d) Indicação; e) Gênero discursivo; f) Interesse momentâneo; g) Aquisição de conhecimento; h) Não tinha ou sabia um motivo específico; i) Espaços em branco; e j) Respostas insatisfatórias.

Os eixos foram classificados a partir das respostas apresentadas pelos próprios entrevistados. O primeiro motivo (a) deu-se devido à presença de justificativas que expuseram como principal causa para suas escolhas espontâneas assuntos específicos, como “culturas regionais e internacionais”, “viagens”, “aventuras”, “contextos históricos” e “literatura brasileira”; o segundo motivo (b) surgiu com base nas justificativas que apontaram determinados autores ou características físicas do livro como decisivos para a escolha espontânea de obras literárias, sendo que os autores citados como principais influenciadores na escolha foram: Machado de Assis, John Green, Clarice Lispector, Herman Melville e Eduardo Spohr, e as principais características físicas mencionadas foram título, capa e sinopse; o terceiro motivo (c) partiu de respostas que disseram ser o tipo de linguagem do livro o fator decisivo para a sua escolha, evidenciando uma preferência pela linguagem de fácil compreensão, leve, in-

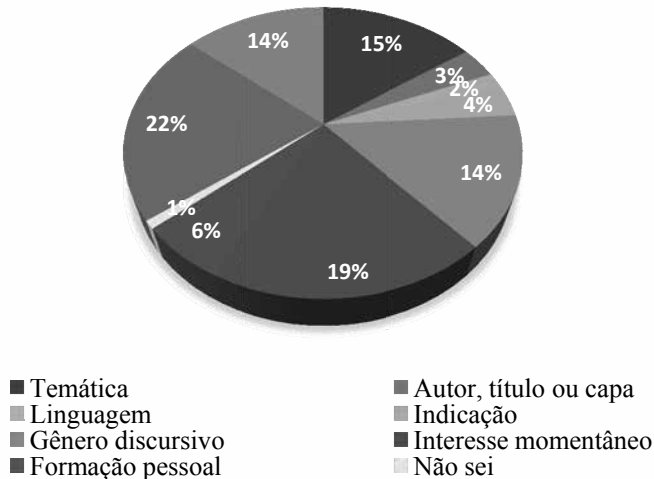
formal e mais próxima possível da realidade pessoal do leitor; o quarto motivo (d) refere-se aos entrevistados que apresentaram como motivação a indicação de amigos, familiares, blogs, sites, crítica literária, revistas, jornais ou ranking de livros mais lidos; o quinto motivo (e) diz respeito àqueles que apontaram o gênero do livro a principal motivação para a sua escolha espontânea, sendo os gêneros romance, ficção e biografia os mais citados nas justificativas apresentadas; o sexto motivo (f) abrangeu muitas respostas diferentes, mas todas, de alguma maneira, indicavam que o principal fator para a sua escolha de obras espontâneas dependia do seu “estado de espírito” naquele momento específico; nesse caso agruparam-se respostas tais como: “fico afim e pronto”, “curiosidade”, “chamou minha atenção”, “preferência”, “se eu me identifiquei”, “me atraiu”, “vontade de ler aquele livro”, “depende do meu humor”, dentre outras; o sétimo motivo (g) abrangeu as respostas daqueles entrevistados que indicaram a formação pessoal, a aquisição de conhecimentos e o aprendizado como motivos para a escolha espontânea de suas obras; o oitavo motivo (h) visou a atender os estudantes que não souberam, tinham, percebiam um motivo particular para a escolha de suas obras espontâneas e, conseqüentemente, responderam “não sei”, “não tenho” ou “não lembro”. O nono motivo (i) tratou das respostas que foram deixadas em branco no questionário. Foram contabilizadas por entendermos que os espaços em branco – assim como o silêncio – também podem ser considerados uma negativa, uma concordância, uma forma de protesto ou até mesmo uma oposição, logo, uma resposta; por último, o eixo o qual denominamos respostas insatisfatórias (j) contemplou aquelas justificativas que demonstraram uma incompreensão/inobservância quanto ao enunciado da pergunta, conforme discorreremos mais detalhadamente adiante.

No total, foram contabilizadas 455 (quatrocentos e cinquenta e cinco) respostas abertas, cuja categorização, em percentual, pode ser mais bem visualizada no gráfico a seguir:



## Gráfico 1- Tabulação das Escolhas Espontâneas

### PRINCIPAIS MOTIVOS PARA AS ESCOLHAS ESPONTÂNEAS DE OBRAS



Antes de tecermos nossas considerações sobre esses dados, ressaltamos que, em termos de categorização metodológica, quanto à abordagem, está é uma pesquisa de cunho quanti-qualitativo. Essa complementaridade é necessária, haja vista que um único paradigma não seria suficiente (SANTOS FILHO, 2001, p. 46) para nosso intento. Convém ressaltar que a junção de ambas as abordagens é imprescindível; no entanto, ainda que seja necessária uma observação numérica para escolha do *corpus* (tabulação das respostas), nosso foco de análise não são os números estritamente e, sim, alguns fenômenos sociais imbricados no problema de pesquisa.

## As escolhas das leituras, os dados e os porquês

a maioria das respostas dos estudantes foi lacunar, o que nos permitiu identificar certas similaridades e, por isso, o agrupamento delas nos pareceu, neste momento, mais apropriado e profícuo para estabelecermos algumas análises. O fato de observarmos as mãos do mercado editorial como influenciadoras

da leitura espontânea justifica uma discussão acerca de algumas nuances da indústria cultural, ideologia da sociedade capitalista que opera, com destreza, a formatação de subjetividades.

O conceito de indústria cultural foi pensado por Adorno e Horkheimer (1985) na obra *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Especificamente no ensaio *A indústria cultural: o esclarecimento como enganação das massas*<sup>3</sup>, discute-se com clareza e perspicácia a forma pelas quais as relações mercadológicas influenciam as relações sociais. A sociedade, nessa perspectiva, é vislumbrada sob óptica da mercantilização pautada na exploração ilimitada da natureza externa e da administração/controla da “natureza” interna – das subjetividades – que são motivadas ao consumo desenfreado de produtos culturais massificados. Ainda que esses autores concentrem esforço analítico no cinema e no rádio, compreender alguns aspectos da indústria cultural é basilar para as análises erigidas neste trabalho, a fim de ponderarmos, não só na questão de ordem verossímil das respostas dos estudantes, mas até que ponto as “garras” dessa indústria têm dominado sujeitos que serão professores.

Uma vez que as pesquisas foram agrupadas em eixos, nossa prioridade de análise partiu do eixo mais representativo para o menos representativo. Os espaços em branco totalizaram 98 (noventa e oito) recorrências, 22% do total das respostas. O branco, aqui interpretado como um *silêncio*, pode, sim, dizer mais do que apenas uma *não resposta*. Podemos inferir, em um primeiro momento, que o fenômeno de prevalência das respostas em branco pode desvelar uma recusa a responder à pergunta suscitada; pode também ser um reflexo da ausência de leituras espontâneas, já que o excesso de atividades cotidianas e a “obrigação” de outras leituras ocupam sobremaneira o tempo; além disso, essa lacuna pode ser justificada pela falta de tempo para responder a todas as perguntadas do questionário; a distração, em meio às várias outras perguntas, também é um fator a ser cogitado; e, por último, por ser uma das poucas questões abertas, “cansaço produzido dia” ou a “indolência natural” também são aspectos que merecem ser considerados.

O segundo eixo mais representativo tratou-se do “interesse momentâneo”, respostas que, de algum modo, revelaram não só aspectos de ordem subjetiva,

---

3. O conceito, em alemão, é *Massenbetrug*, que significa enganação, decepção, e não mistificação. A tradução brasileira costuma traduzir por mistificação das massas.

mas aquelas que demonstram que a instantaneidade é um traço característico ao se eleger uma obra. Esse interesse representa 19% do total de respostas, ou seja, 87 (oitenta e sete) recorrências. Salientamos que não havia uma normatividade ou limitação quanto ao tamanho das respostas. Embora se considere a legitimidade de cada uma delas, pensamos que enunciados como “curiosidade”, “quando fico afim” são evasivos, se considerarmos que estes provêm de estudantes que serão professores de língua portuguesa.

O eixo “Temática” contempla 15% do total de respostas, um total de 69 (sessenta e nove) perguntas. Muitas delas se restringiram ao âmbito das “aventuras” ou de “viagens”, o que parece confirmar que muitas das influências das leituras espontâneas se dão, também, por causa da disseminação de clichês, tais como “quem lê viaja”.

14% dos estudantes, 66 (sessenta e seis) recorrências, responderam que o gênero discursivo é o grande influenciador das escolhas. Sendo os gêneros discursivos mais privilegiados o romance, a biografia, nos intrigou a minorização de outros gêneros como influenciadores na escolha, como por exemplo, o teatral, o conto, a crônica, a fábula, o texto poético... Em um primeiro momento, questões de gosto e satisfação pessoal por determinados gêneros podem ser fatores influenciadores legítimos, mas também podemos cogitar a não intimidade com outros gêneros, o desconhecimento, por exemplo, a dificuldade de lê-los, ou a falta de acesso. Isso corrobora, inclusive, com aqueles que apontaram a influência do autor como fator determinante, uma vez que não observamos nenhum poeta, contista, cronista ou teatrólogo na lista das respostas. Esse aparente reducionismo é preocupante, tendo em vista que inúmeras outras possibilidades em relação à leitura são olvidadas.

As respostas insatisfatórias apresentam empate em relação ao percentual do gênero discursivo: 14%, com 63 (sessenta e três)<sup>4</sup> recorrências. Por insatisfatória, entendemos aquelas respostas que não atenderam ao que foi solicitado no enunciado, demonstrando certa inobservância à questão ou expondo uma realidade divergente à prevista pelo questionário. É possível observar isso nos excertos a seguir: “ler me dá prazer”, “porque eu gosto”, “porque eu não gosto de ler”, “leituras são passatempos e geralmente dicas”, “falta de tempo para ler”, “não leio

---

4. O empate no percentual e não em valores absolutos se deu porque privilegiamos, no gráfico, a exposição dos percentuais com apenas uma casa decimal.

muito”, “porque amo ler”, “a leitura me leva a lugares que não poderia ir”, “os livros são legais e mexem com a nossa emoção”, “os livros me fascinam”, “para passar o tempo”, “porque realizo pesquisa”, “preciso organizar meu tempo”.

Ratifica-se que a questão 37 foi precedida pela seguinte pergunta: “Quanto às suas leituras espontâneas (ou seja, que não são leituras obrigatórias: as leituras que você escolhe livremente, por prazer), qual categoria é predominante?”. As alternativas contemplavam leituras de ficção, ou não ficção, ou conjuntamente ficção ou não ficção, ou a ausência de leituras espontâneas. Cogitamos que, talvez por estarem influenciados pela pergunta 36, os estudantes não compreenderam a distinção entre as questões 36 e 37 e usaram o espaço aberto para manifestar /denunciar sua escassez de tempo, interesse ou gosto. Em último caso, a incompreensão da questão: “Aponte um motivo para suas escolhas espontâneas” poder ser o pretexto para tantas inconsistências nas respostas, o que já nos parece algo demasiado sério.

28 (vinte e oito) respostas, totalizando 6% das recorrências, admitiram que as leituras espontâneas destinam-se a satisfazer uma formação pessoal. Embora não haja explicações mais sólidas sobre essa formação pessoal, sobretudo no caso da formação profissional, pensamos que essa recorrência é interessante. Candido (1972), ao ponderar sobre a formação do homem por meio da literatura, ressalta que essa formação é mais complexa do que pressupõe um ponto de vista pedagógico: “Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras” (CANDIDO, 1972, p. 10).

4%, 17 (dezessete) estudantes, revelaram que a indicação é decisiva para as escolhas espontâneas. Resguardadas as devidas proporções, porque o questionário fora direcionado a estudantes de graduação e a dissertação de Valtão (2016) se debruçou nas práticas e representações de leitura literária de estudantes de ensino médio, esse eixo revelou, tal qual apontado na pesquisa de mestrado supracitada, a influência das relações sociais (sobretudo amigos), fora do círculo acadêmico, nas escolhas de leitura de literatura.

Quando estudantes de graduação de Letras e Pedagogia revelam que essas listas, cuja supremacia é de textos não literários que parcamente contribuem para a formação humana, tal qual defendida por Dalvi (2012) e Candido (1972; 1988), influenciam em suas escolhas, trata-se de uma evidência clara

de que a indústria cultural tem alcançado seus propósitos. Afinal, ela, “[...] à maneira de um titereiro, direciona, orquestra, pesquisa, investe, normatiza e uniformiza gostos, conduzindo aquilo que devemos ver, sentir, ouvir e ler” (GUERRA, 2015, p. 28).

Autor, título ou capa foram decisivos para a escolha de 3% dos estudantes, somando um total de 16 recorrências. Muitas dessas respostas, além de serem reflexos da indústria cultural, mostraram que Machado de Assis e Clarice Lispector têm sido autores privilegiados. Esse último fator não pode ser analisado em um tom festivo. Esses escritores, ao serem citados como os mais lidos, pode parecer uma tentativa dos estudantes em mencionar autores cuja crítica literária já os consagrou como cânones. Outro motivo pode ser a intenção de parecer culto (já que a entrevista foi direcionada também a estudantes de Letras), comportamento já retratado inúmeras vezes na literatura, inclusive na obra de Molière, *As Eruditas*. As repetições desses nomes também desvelam ausências. Ausência de uma constelação de obras e autores não só da literatura brasileira, o que parece, mais uma vez, confirmar a nossa hipótese de pouca familiaridade com o texto literário.

A linguagem foi fator decisivo para a escolha de 7 (sete) estudantes, cerca de 2% do total. Nesse quesito listam-se os entrevistados que optam por uma leitura cuja linguagem seja de fácil compreensão, o que pode evidenciar, mais uma vez, a falta de intimidade com o texto, a opção por uma leitura fácil e rápida, de consumo docilmente palatável. Respostas como essa também corroboram para a solidificação de que o texto literário vale-se, por excelência, de construções de difícil compreensão, sendo, por vezes, considerado portador de uma linguagem dolorosa.

O último eixo a ser mencionado mostra que 1% dos estudantes, total de 4 (quatro) recorrências, não souberam responder quais fatores são decisivos para suas escolhas espontâneas, o que, mais uma vez, ratifica nossas hipóteses já mencionadas anteriormente, da falta de intimidade e contato com a leitura literária, de modo mais aprofundado.

## Considerações finais

Retomando o objetivo principal deste trabalho, que é refletir sobre os diversos enunciados que circundam o processo de escolha espontânea de obras

literárias no dia a dia (ou seja, a eleição de uma obra que não foi solicitada formalmente) de graduandos em Letras e Pedagogia de três diferentes espaços acadêmicos brasileiros, poderemos, a partir de um percurso, que contemplou leitura, tabulação e categorização das respostas, em diálogo com os conceitos de indústria cultural e semiformação, estabelecer algumas considerações.

Salvo o eixo que representou as questões em branco, a vontade própria, ou seja, o eixo denominado “Interesse momentâneo”, foi apresentado como a principal motivação para a escolha de obras literárias, contudo, tendo em vista o conceito da indústria cultural e sua representatividade na formação dos gostos, ponderamos que, apesar de os entrevistados julgarem que selecionam uma obra a partir do seu interesse pessoal, a rigor, escolhem os produtos que a indústria cultural fabricou de maneira planejada para eles, que visam à formação de hábitos, a uniformização dos gostos e, em especial, a administração da memória e dos interesses.

Tendo em vista que ambos os entrevistados são alunos ingressantes nos cursos de Letras e Pedagogia de três diferentes instituições de ensino superior do Brasil, constata-se que mesmo após doze anos formais de escolarização, sendo a Língua Portuguesa uma disciplina de referência no currículo básico, a familiaridade com o texto literário ainda é pouco representativa e as lacunas quanto às regras ortográficas da língua ficam evidentes nas respostas abertas. Logo, questionamos o que, de fato, tem sido privilegiado nas aulas de Português, pois, levando-se em consideração enunciados de que a literatura é secundarizada na escola, em detrimento do trabalho com a gramática, e os alunos concluem a Educação básica sem um conhecimento sólido em nenhuma das duas temáticas, constata-se que existe uma fissura em tal prática e que ela precisa – e deve – ser pensada com muita criticidade e atenção.

Em a *Teoria do Medalhão*, um pai aconselha um filho sobre como nutrir o ofício de “medalhão” e admoesta: “[...] proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros. Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc.” (ASSIS, 1994, p. 7). Em discordância veemente a esse pai, a crítica às artimanhas da indústria cultural permitiu, neste breve trabalho, compreender como as respostas dos estudantes de Letras e Pedagogia ora analisadas estão carregadas pelos processos semiformativos. Isso significa enfatizar a urgência de uma formação que vise à autonomia e que passe ao largo dos processos de reificação.

## Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. 2 ed. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. Teoria da semiformação. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira. In: PUCCI, B.; ZUIN, A. A. S.; LASTÓRIA, L. A. C. B. (Org.). **Teoria crítica e inconformismo**: novas perspectivas de pesquisa. Campinas: Autores Associados, 2010. p. 7-41.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Teoria do Medalhão**. 1994. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000232.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. 1972. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/download/8635992/3701>. Acesso em: 02 jul. 2017.
- \_\_\_\_\_. **O Direito à Literatura**. 1988. Disponível em: <https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2011/10/candido-antonio-o-direito-c3a0-literatura-in-vc3a1rios-escritos.pdf>. Acesso em: 21 maio 2015.
- DALVI, Maria Amélia. Ensino de Literatura: algumas contribuições. In: UYENO, Elzira; PUZZO, Mirian; RENDA, Vera (Org.). **Linguística aplicada, Linguística e Literatura**: intersecções proficuas. Campinas: Pontes, 2012, p. 15-42.
- FAILLA, Zoara (Org.). Retratos da leitura no Brasil 4. Rio de Janeiro: Sextante, 2016. 298 p. Disponível em: [http://prolivro.org.br/home/images/2016/RetratosDaLeitura2016\\_LIVRO\\_EM\\_PDF\\_FINAL\\_COM\\_CAPA.pdf](http://prolivro.org.br/home/images/2016/RetratosDaLeitura2016_LIVRO_EM_PDF_FINAL_COM_CAPA.pdf). Acesso em: 10 out. 2016.
- GUERRA, Mariana Passos Ramalhete. **O Leitor e a Literatura Juvenil**: um diálogo entre os prêmios literários Jabuti e FNLIJ e o Programa Nacional Biblioteca da Escola. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- SANTOS Filho, J. C. dos. Pesquisa quantitativa versus pesquisa qualitativa: o desafio paradigmático. **Pesquisa educacional: quantidade-qualidade**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- VALTÃO, Rosana Carvalho Dias. **Práticas e Representações de Leitura Literária no Ifes / Campus de Alegre**: uma história com rosto e voz. 2016. 215 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: [http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3317/1/tese\\_9569\\_Dissertação de Mestrado em Letras - Rosana Carvalho Dias VALTÃO - versão BC.pdf](http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3317/1/tese_9569_Dissertação%20de%20Mestrado%20em%20Letras%20-%20Rosana%20Carvalho%20Dias%20VALT%C3%83O%20-%20vers%C3%A3o%20BC.pdf). Acesso em: 20 abr. 2016.

# Contadoras de histórias: a presença da mulher dentro do projeto viagem pela literatura

Débora Santos Couto

UFES

debora.santos2@hotmail.com

## Considerações iniciais

No presente trabalho objetivamos discorrer sobre a presença da mulher dentro do Projeto Viagem Pela Literatura, considerando as diferentes atividades desenvolvidas por este. Para Rangel (2011), na luta das mulheres no que se refere à superação da desigualdade de gênero, inscrevem-se, no conjunto de causas, “[...] os requisitos educação, direitos políticos e trabalho feminino” (p. 142).

Nessa medida, refletir sobre a proposta deste trabalho é considerar todo um contexto histórico que circunda a figura da mulher e seus diretos, partindo de condições concretas, trabalhando historicamente, recorrendo aos elementos do passado para compreender como se chegou a uma determinada condição. Um movimento que evidencia que a problemática não se esgota, se constitui historicamente, necessitando sempre ser retomada e discutida.

Dessa forma, pretende-se, ao longo das reflexões aqui tecidas, identificar eixos de resistência que circundam a presença da mulher dentro do Projeto Viagem pela Literatura, na medida em que o cenário focalizado se configura como uma luta constituída por muitas frentes, não ocorrendo de forma isolada ou descontextualizada.

Recorremos, assim, a produções acadêmicas femininas, principalmente, e sua contribuição na construção de conhecimento sobre o tema aqui abordado,



buscando fundamentar a busca por estabelecer, brevemente, a relação histórica que circunda as primeiras publicações endereçadas ao público infantil e feminino em solo brasileiro, bem como contextualizar a idealização do Projeto Viagem pela Literatura e suas atividades.

## Literatura infantil e mulher: breves considerações

Segundo Nascimento (2009),

As origens da literatura infantil/juvenil remontam à literatura popular oral. Esses textos têm como características principais o uso de linguagem verbal oral, a coloquialidades e o recurso à gestualidade e à expressão facial. São transmitidas oralmente, recontadas de pessoa para pessoa, de geração em geração. Pela ausência de registro, cada vez que a história é contada e escutada se transforma, sendo, assim, sempre uma paráfrase (NASCIMENTO, 2009, p. 26)

Além da oratura, dentre as características que ainda são atribuídas à contação de histórias, em seus primórdios, somam-se: transmissão de conhecimentos entre gerações, bem como entreter e educar (CHAVES, 1963); divertir e formar moralmente as crianças (NASCIMENTO, 2009); e ainda estímulo a imaginação (GIRARDELLO, 2014).

Carregada de caráter moralizante e didático, segundo Zilberman e Lajolo (1984), “[...] quando se começa a editar livros para a infância no Brasil, a literatura para crianças, na Europa, apresenta-se como um acervo sólido que se multiplica pela reprodução de características comuns” (p. 21). Para as autoras

Se a literatura infantil europeia teve seu início às vésperas do século XVII, quando, em 1697, Charles Perrault publicou os célebres Contos da Mamã Gansa, a literatura infantil brasileira só veio a surgir muito tempo depois, quase no século XX, muito embora ao longo do século XIX reponte, registrada aqui e ali, a notícia do aparecimento de uma ou outra obra destinada a crianças (ZILBERMAN; LAJOLO, 1984, p. 23).

Esta produção deve-se a implantação da Imprensa Régia, em 1808, que marca o início da produção editorial no Brasil, incluindo livros para crianças, que, inicialmente, dá-se por meio de traduções de obras estrangeiras já existentes. Tais publicações, porém, ocorriam de forma esporádica, sendo “[...] portanto, insuficientes para caracterizar uma produção literária brasileira regular para a infância” (ZILBERMAN; LAJOLO, 1984, p. 24).

Há, dado o contexto histórico, fomento tanto para a produção quanto para o consumo das obras literárias direcionadas ao público infantil/juvenil. Dessa forma

Decorrente dessa acelerada urbanização que se deu entre o fim do século XIX e o começo do XX, o momento se torna propício para o aparecimento da literatura infantil. Gestam-se aí as massas urbanas que, além de consumidoras de produtos industrializados, vão constituindo os diferentes públicos, para os quais se destinam os diversos tipos de publicações feitos por aqui: as sofisticadas revistas femininas, os romances ligeiros, o material escolar, os livros para crianças (ZILBERMAN; LAJOLO, 1984, p. 25).

Sobre a produção de revistas femininas, Rangel (2011), em pesquisa cujo objetivo é “[...] elucidar as formulações específicas do pensamento feminista entre as mulheres capixabas” (p. 21), destaca, no contexto capixaba, a produção da revista *Vida Capichaba*, notadamente no que tange a temática feminista presente no periódico, a partir da análise de artigos produzidos por mulheres e publicados de 1924 a 1934. Sobre a revista, a autora informa que

Inaugurada em abril do ano de 1923 como uma revista ilustrada, moderna e literária, a revista *Vida Capichaba*, além de grande propagandista das potencialidades estaduais, reuniu também em torno de suas publicações grande parte da produção intelectual da elite letrada do Estado, registrando a colaboração dos nomes mais eminentes da literatura regional em suas páginas (RANGEL, 2011, p. 28).

Destaca ainda que,

[...] se se pode começar a tratar com menos receio da gênese de uma intelectualidade feminina, no Brasil, essa gênese encontra-se semeada nos trabalhos literários e críticos das primeiras proprietárias-redatoras de jornais, de meados do século XIX, que foram também as primeiras mulheres a elaborarem pensamentos com base no ideal feminista (RANGEL, 2011, p. 51).

No caso específico do Espírito Santo, essa produção encontra terreno fértil para se desenvolver no decorrer da década de 1920, considerando que com

[...] a abertura da primeira escola secundária para as mulheres, foi somente ao longo dos anos 1920 e 1930 que elas puderam se articular como um grupo pertencente a uma matriz comum de proliferação e circulação de ideias, ainda que formado por elementos heterogêneos (RANGEL, 2011, p. 54).

No que cabe a produção da Revista Vida Capichaba, cujo intuito era o endereçamento ao público feminino, tendo assumido, ainda, caráter mais cultural do que político, Rangel (2011) aponta a presença de mulheres como colaboradoras, mas em número significativamente menor que o de homens, sem que nenhuma ocupasse, inclusive, o cargo de gerência e as publicações de autoria feminina resumidas a um quantitativo escasso.

E se há, nessa época, a invisibilização do pensamento intelectual feminino, este reflete apenas uma das dimensões focalizadas. Isso considerando que, além das condições históricas e políticas, há ainda as sociais, culturais, econômicas, dentre outras, que impunham diferentes realidades as mulheres da época, sendo necessário uma pesquisa mais detida para compreender em que dimensão essa desigualdade se estendia.

## O projeto viagem pela literatura

Com vistas a realizar o levantamento dos dados acerca do projeto, se recorreu, para este trabalho, notadamente, a trabalho acadêmico que versa sobre o

tema (ROCHA, 2007). Segundo a autora, o Projeto Viagem pela Literatura é realizado desde 13 de agosto de 1994 pela Biblioteca Municipal Adolpho Poli Monjardim, localizada no Centro de Vitória, como uma ação vinculada à Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Vitória, comemorando 22 anos de atividades em 2016.

O projeto “Visa proporcionar o acesso democrático ao livro e à leitura no cotidiano de crianças e adolescentes [...]” (ROCHA, 2007, p. 33), objetivando “[...] promover a formação de leitores, a cidadania e a ampliar o público leitor de forma prazerosa, numa ação sistemática e continuada, por meio das atividades desenvolvidas por atores, escritores e contadores de histórias” (ROCHA, 2007, p. 33). Quanto à idealização do projeto, a coordenadora explica que

A Biblioteca Municipal Adolpho Poli Monjardim, criada em 1941, concebeu algumas ações de incentivo à leitura nas dependências de seu espaço, como hora do conto, gincana cultural, exposições, concursos de redação, de leitura e palestras. Todas essas ações se caracterizaram por serem realizadas temporariamente, ou seja, em períodos alternativos. Diante do contexto, constatou-se a necessidade de implementar ações contínuas e diversificadas para incentivar à prática da leitura. Nesse sentido, foi idealizado e implementado em 1994 o Projeto Viagem pela Literatura (ROCHA, 2015).

Para que se leve as atividades do projeto até uma determinada região, é realizada uma “[...] visita “in loco”, para verificar a viabilidade da realização das atividades” (ROCHA, 2007, p. 42), em que se observa “[...] o espaço físico apropriado e a parceria da comunidade quanto a divulgação e à conscientização sobre a importância de sua realização” (ROCHA, 2007, p. 42). Para a realização das atividades, são utilizados espaços alternativos, como parques, praças, centros comunitários e museus. Dentre os bairros já contemplados constam: Andorinhas, Boa Vista, Consolação, Inhanguetá, Jardim Camburi, dentre outros.

As atividades do projeto caracterizam-se, segundo ordem cronológica de criação, em: Viver o Livro ao Vivo e em Cores (1994); Contador de Histórias (1994); Encontro com o Escritor; Caixa-Estante (2002); Oficina de Contadores de Histórias (2006); Oficina de Artes (2008); Círculo de Leitura (2008); Oficina de Poesia (2012); Sarau Poético (2012); Leitura no Parque/Praça (2013).

Sobre o levantamento de dados, uma equipe os realiza, sendo possível mensurar, por exemplo, que “[...] desde o início do projeto “Viagem pela Literatura” em 1994, um público de 59.874 crianças e adolescentes [...], com um total de 457 apresentações realizadas nas escolas, bairros e Biblioteca Adolpho Poli Monjardim” (ROCHA, 2007, p. 39) ocorreram até o ano de 2007.

Os gestores do projeto monitoram e avaliam as ações por meio de questionários aplicados junto ao público participante. Compreende-se que o levantamento de dados se configura em um importante instrumento, pois com base em sua análise será possível tanto avaliar a efetividade das atividades junto ao público quanto buscar suprir a especificidade de uma determinada região, visando atender suas demandas.

No que se refere à seleção das histórias trabalhadas dentro das atividades, cada contador de histórias monta seu próprio repertório, atentando-se, a cada apresentação, para as particularidades da faixa etária de um determinado público a ser atendido pelo projeto e com o qual irá interagir e mediar o contato, por meio da contação, do público com a literatura infantil.

E se para Vygotsky (1984, p. 33) “O caminho do objeto até a criança e desta até o objeto passa através de outra pessoa”, com a construção do conhecimento infantil sendo mediada, sem, contudo, ocorrer de forma passiva, se conclui que a criança imprime seus significados no espaço e objetos atribuídos de usos sociais, apropriados por meio das interações sociais.

Segundo Maia, “Conforme a teoria histórico-cultural de Vygotsky (1993), o indivíduo constitui-se, principalmente, nas interações sociais” (MAIA, 2007, p. 83). Nesse sentido, se o processo de aprendizagem ocorre por meio das interações sociais, que irão favorecer a construção do conhecimento, ao papel de mediação não cabe caráter arbitrário, mas de constante troca.

Dentro do projeto, as interações entre adultos e crianças ocorrem de forma lúdica, com toda uma atmosfera pensada para priorizar as interações em suas diferentes vertentes, com espaços que dispõem de elementos que visam criar um campo fértil para a produção de sentidos que a experiência possa favorecer. As diferentes manifestações artísticas de que o projeto faz uso tendem a potencializar significativamente essas experiências.

Atentamos ainda, para a interação que existe entre sujeito e meio. Uma vez que o projeto realiza suas atividades em espaços públicos, como parques

e museus, entende-se que há um movimento de apropriação desses espaços pelo sujeito, e o reconhecimento de sua atuação ativa enquanto pertencente aquele espaço.

## Materiais produzidos pelo projeto

Sobre a produção dos materiais em formato de CD e DVD, Rocha (2007), acredita que este

[...] contribuirá para incentivar nas crianças e adolescentes a maravilhosa possibilidade de viajar por meio da imaginação, e, podendo ser usado como mais um suporte para ampliar o universo de leitura do ouvinte, visando construir uma sociedade de leitores mais críticos, participativos e criativos (ROCHA, 2007, p. 67).

O CD, produzido no ano de 2007, é composto por 12 faixas com as seguintes histórias: *Leve como a folha* (2000), de Francisco Aurélio Ribeiro, e contada por **Clara Maria Monteiro**; *O fantasma do convento*, texto do folclore capixaba recontado por Rodrigo Campanelli; *Dom sapo comedor de mosquitos / A linguagem dos bichos* (1998), de Hermógenes Lima Fonseca, e contada por **Bete Broetto**; *A onça e a raposa*, folclore africano recontado por **Flávia D'Ávila**; *A menina e o anjo*, texto e contação por Fabiano Moraes; *João, o boteão* (1999), de **Elizabeth Martins**, e contada por João Vitor Lemos Batista; *Crinquim e o Convento da Penha* (1998), de Reinaldo Santos Neves, e contada por **Silvana Sampaio**; *Xênia, xereta*, de Luiz Sérgio Quarto, e contada por **Margareth Maia**; *Era uma vez um lugar... Juçará*, de **Marilena Soneghet**, e contada por **Ananda Rasuck**; *Mocó, príncipe como ele só*, texto e contação por Fernando Soledade; *A casa que andava* (2003), de **Maria Helena Hess Alves**, e contada por **Marinalda Falcão Loureiro**; e *A pedra dos olhos*, de Adelpho Poli Monjardim, do livro *O Espírito Santo na lenda, na história e no folclore*, adaptado por Leonardo Monjardim, e contada por Rogério Fraga.

Já o DVD, produzido no ano de 2014, é composto por 13 faixas com as seguintes histórias: *A bailarina cor de rosa* (1994), de **Elizabeth Martins**, e contada por **Sandra Freitas**; *A baleia jubarte* (2014), de Rodrigo Campanelli,

e contada pelo mesmo; *A casa rosa* (2004), de **Silvana Pinheiro**, e contada por Fernando Soledade; *Crinquinim e a puxada de mastro* (2008), adaptada do livro de Reinaldo Santos Neves, e contada por Victor Barros e João Vitor Lemos; *Era uma vez uma chave* (1993), de Francisco Aurélio Ribeiro, e contada por **Norma Helena Silva Agrizzi**; *O gato verde* (2011), de Ilvan Filho, e contada por **Alixandra Dantas** – Boneca Lili; *História do Barbagato* (1996), de Luiz Guilherme Santos Neves, e contada por **Tiana Magalhães**; *Joãozinho, o marinheiro azul* (2007), de **Marta Samor**, e contada pela mesma; *A lenda do Caparaó*, conto popular de tradição oral, contada por **Ananda Rasuck** e William Rodrigues; *O menino e a atiradeira* (2012), de Fabiano Moraes, e contada por Cleyton Passos; *Pássaro de fogo*, reconto do livro *Lendas capixabas em versos* (2011), e contada por **Silvana Sampaio**; *Poema do livro Circo Universal* (2000), de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, e contada por **Gab Kruger** e Shita Yamashita; e *Vampirinho em versos*, de **Neusa Jordem Possatti**, do livro *De cabelo em pé* (2004), e contada por **Alzira Bossois**.

Segundo Nascimento (2009), a literatura infantil/juvenil, que inicialmente surge ligada a literatura oral, ganha, posteriormente, a dimensão escrita e impressa, até alcançar as mídias digitais. Tal movimento não consiste no adendo de um determinado recurso por se considerar que uma ou outra prática esteja obsoleta, mas sim agregar novos suportes, ampliando, assim, as formas de se comunicar. Dessa forma, dentro dos suportes digitais, estão contidos também o texto oral e escrito.

Assim como nos primórdios da contação, onde a voz e os gestos eram utilizados para narrar as histórias, esses recursos também foram utilizados nas contações presentes no CD, com o recurso da voz, que conta ainda com as diferentes entonações para caracterizar os personagens e suas emoções, e no DVD com voz e gestos. A estes, ainda, foram acrescentados recursos sonoros e visuais diversificados que trouxeram dinâmica à contação, além de promover a percepção dos ouvintes e a construção de sentidos.

No que cabe ao destaque feito aos nomes de mulheres, este não ocorre de forma aleatória, mas sinaliza para a participação feminina em ambos os materiais. Considerando que diversos fatores circundaram a possibilidade, ou não, de se participar tanto do CD quanto do DVD, é visível que se manteve e houve uma crescente na presença de mulheres nas diferentes linguagens vinculadas pelos materiais.

Sua ocupação perpassa dimensões como a escrita do livro de literatura infantil, ilustração, como no caso do livro *A Casa Rosa* (2004), escrita por Silvana Pinheiro e ilustrada por Rosinha Campos, e contação. Na análise realizada do material em formato de DVD, remete, ainda, considerada a técnica de contação adotada pela contadora, a liberdade de poder escolher o figurino que considerar mais adequado para exercer a arte, ora por roupas neutras, na maioria de cor preta, no sentido de dar mais ênfase a história, ora por figurinos mais artísticos, valendo-se de fantasias.

Vale destacar, ainda, que o projeto se desenvolve sob a coordenação de uma mulher, que se mantém por longo período a frente deste, em um movimento constante pela divulgação e promoção da literatura infantil em geral e, especificamente, a capixaba. E o faz buscando inovações, unindo, no que cabe, especificamente ao CD e DVD, o milenar e o moderno.

As práticas tradicionais da contação de histórias são aliadas ao viés tecnológico, com as mídias produzidas se apresentando não como uma substituição as práticas já consolidadas da contação, sobrepunhando-as, mas sim como um recurso adicional a se recorrer para perpetuar a arte.

## Considerações finais

Inferimos que dentro da constituição e ações desenvolvidas pelo Projeto Viagem Pela Literatura podemos identificar, pelo menos, dois eixos de resistência. O primeiro, se refere a promoção da literatura infantil, notadamente a literatura capixaba, e a democratização do seu acesso por meio de atividades lúdicas que superam o caráter moralista historicamente atribuído à Literatura Infantil.

Já o segundo, reflete, em certa medida, a luta histórica feminina pela busca de instrução, acesso ao ensino ofertado pela instituição escolar, do direito de ouvir e se fazer ouvida nas interações que estabelece socialmente. Do direito de ir e vir, de ocupar os locais públicos e neles circular, de produzir cultura e ter os sentidos produzidos respeitados. De superar, mesmo que a duras penas e passos lentos, o preconceito que permeia o saber produzido pelas mulheres, por vezes invisibilizando e reduzindo.

Finalmente, para Rangel (2011), deve-se considerar a “[...] importância de não deixar se perder as experiências de luta, de enfrentamento, de



autoconhecimento e de afirmação da conquista de direitos que enriqueceram a história das mulheres, no Espírito Santo” (RANGEL, 2011, p. 255).

## Referências

- CHAVES, Otília O. **A arte de contar histórias**. Biblioteca de Educação Religiosa. Confederação Evangélica do Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro. 1963.
- GIRARDELLO, Gilka. **Uma clareira no bosque: Contar histórias na escola**. Campinas, SP: Papyrus. 2014.
- MAIA, Joseane. **Literatura na formação de leitores e professores**. São Paulo: Paulinas. 2007.
- NASCIMENTO, José Augusto de A. **Literatura infantil e cultura hipermediática: relações sócio-históricas entre suportes textuais, leitura e literatura**. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.
- RANGEL, Livia de Azevedo Silveira. **“Feminismo Ideal e Sadio”: os discursos feministas nas vozes das mulheres intelectuais capixabas – Vitória/ES (1924 a 1934)**. Universidade Federal do Espírito Santo. 2011.
- ROCHA, Elizeti Terezinha Caser. **Leitura e Cidadania: A experiência de Goiabeiras (Vitória/ES)**. Universidade do Espírito Santo. Vitória, ES. 2007.
- VYGOSTKY L. S. **A Formação social da Mente**. São Paulo: Martins Fontes. 1984.
- ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. São Paulo: Ática. 1984.

# O *Quinze* e *Maria Luiza*: uma análise comparativa do papel da religiosidade na construção da personagem feminina

Elisa Domingues Coelho  
UNESP / FCLAr  
elisadcoelho@gmail.com

No contexto da década de 30, uma época marcada por uma explosão da personagem feminina, mas sempre num predomínio da voz masculina atravessando-a, a publicação de *O Quinze* se torna um marco importante ao unir transgressões: uma escritora com um estilo e filosofia totalmente seus. Ela também se lançou como um dos importantes marcos na tradição do romance social por instituir um outro patamar e uma proposta mais reflexiva sobre os papéis previamente assumidos por muitos escritores ao falarem do problema social da seca.

Muito mais do que *A Bagaceira*, é *O Quinze* o grande marco da renovação pela qual passaria o romance brasileiro na década de 30, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes. No aspecto temático, ao trabalhar com dois planos de narrativa fortemente ligados a um grande problema, aquilo que chamamos aqui de apego à terra, Rachel de Queiroz pôde tocar no drama da seca, na condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples que pareceu a muitos críticos até simples demais (...) (BUENO, 2006, p. 132).

Luís Bueno sintetiza essa série de feitos de *O Quinze* que o constituíram como marco no romance de 30: ao trazer para sua escrita a forte relação com a terra, Rachel de Queiroz humaniza o problema da seca como centrado nessa mesma

relação na composição de cada personagem. Movimento que faz com que cada um tenha uma importante trajetória na tarefa de lidar com a mudança que a estiagem impõe e, com isso, transforma a vida de todos os núcleos do romance. Dentre essas trajetórias, traz a de Conceição, pioneira ao fugir e questionar os papéis nos quais deveria se enquadrar, a primeira das muitas personagens que denotariam essa atenção da escritora para trazer e questionar a condição feminina em seus romances, amarrando todos esses elementos com uma habilidade – que impressionou a todos – notável para um primeiro romance.

A força da história de Conceição também vem para mostrar a hostilidade e o despreparo do nosso meio literário para essa nova personagem feminina, uma vez que a crítica parecia não se contentar com a importância de sua história, queria do romance um livro tomado pelo drama da seca.

Assim como *O Quinze, Maria Luiza* é o romance inaugural de sua autora, Lúcia Miguel Pereira. Por ser um romance da década de 30 que se filia aos romances que se ocupavam centralmente dos “temas do espírito”, não enfrentou a mesma adversidade que Rachel de Queiroz, visto que a prosa introspectiva sempre esteve mais associada ao feminino. No entanto, é sintomático que ela, uma das críticas mais importantes do Modernismo, seja praticamente uma desconhecida enquanto ficcionista.

Seus romances pertencem ao número reduzido de obras que têm uma mulher como personagem central e, ao lado d’*O Quinze, Maria Luiza* acaba por ser um dos poucos romances a dar voz à trajetória de descobrimento de si de uma personagem feminina como eixo da narrativa. É a trajetória – como surgirá mais adiante em grande volume na obra de Clarice Lispector – da mulher em relação simbiótica com a vida doméstica e os preceitos morais que a sustentam e, cindido esse pilar, toda a construção da subjetividade é posta em cheque, quando não resta outra possibilidade a não ser mergulhar em si mesma sem garantia de voltar a se encontrar.

Dentro dessa perspectiva, vemos que a personagem Conceição não é simplesmente sinônimo de mudança e contraposição à tradição, essa representada pela mãe Nácia; assim como Maria Luiza, sua história é essa trajetória de formação subjetiva a partir da relação com a tradição.

Sempre nessa chave de leitura, ela renega a todos os papéis por não poder se enquadrar e entra em conflito com a avó. O primeiro momento se dá quando Mãe Nácia encontra Conceição lendo e ralha com a menina por seu hábito de leitora.

Hábito esse que não é proibido, mas, no caso da neta, tomou proporções maiores a ponto de substituir as “ocupações” que ela – a tradição – julga que deveriam definir a vida de Conceição, como toda mulher de seu tempo.

Conceição só a viu quando o ferrolho rangeu, abrindo:

- Já de volta, Mãe Nácia?

- E você sem largar esse livro! Até em hora de missa!

A moça fechou o livro, rindo:

- Lá vem Mãe Nácia com briga! Não é domingo? Estou descansando.

Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:

- E esses livros prestam para moça ler, Conceição? No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava... [...] (QUEIROZ, 1986, p. 91)

Assim a personagem traz o novo, em um primeiro momento, com suas leituras, seus hábitos de estudo e a importância dada a esses e Mãe Nácia, como a tradição que guarda os antigos papéis, não vê sentido naqueles hábitos para o que deveria lhe importar como mulher. Como um desses papéis, a religião já entra em questão quando a avó questiona a neta por ela estar lendo inclusive “na hora da missa”. Aqui, temos um primeiro movimento de não apenas trazer o novo, mas negar o tradicional e substituí-lo. Assim, Conceição lê na hora da missa, nega um dos pilares da tradição e também sua influência ao ler outros livros que não “os que o padre mandava”, como a avó afirma serem os “permitidos” para moça ler.

[...] Conceição riu de novo:

- Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...

(...)

- E minha filha, para que uma moça precisa saber disso? Você querará ser doutora, dar para escrever livros?

Novamente o riso da moça soou:

- Qual o quê, Mãe Nácia! Leio para aprender, para me documentar...

- E só para isso, você vive queimando os olhos, emagrecendo... Lendo essas tolices... [...] (QUEIROZ, 1986, p. 91)

Quando, em seguida, Conceição afirma serem aqueles “livros sérios”, os quais ela lia para aprender, Mãe Nácia coloca um divisor de águas entre os antigos papéis e o contraponto que a neta trazia: para que ela, mulher, queria aprender se não pretendia virar doutora ou escritora? Nesse momento, fica muito bem estabelecido que todo o hábito de leitura de Conceição não cabia no que ela deveria ser enquanto mulher, pois, para o seu papel na sociedade, não era necessário ler, estudar, aprender. Conceição estava, nitidamente, fora do seu lugar e, aos olhos de Mãe Nácia, esse movimento era incompreensível.

[...] - Mãe Nácia, quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais...

- E para que você torceu sua natureza? Por que não se casa? (...) (QUEIROZ, 1986, p. 92)

O ápice do conflito se dá nesse momento, quando Conceição estabelece claramente a substituição dos antigos papéis da mulher pela sua vocação intelectual e celibatária. Ela afirma que abnegara do papel de esposa e mãe e, em seu lugar, entrara aquela mulher leitora, estudiosa, que não se destinava para o lar. A conversa termina assim, não apenas sem a resolução do conflito, como mãe Nácia termina deixando clara sua incompreensão das escolhas da neta. O ápice do confronto entre a tradição e a nova mulher se dá com a afirmação de Mãe Nácia, no auge da naturalização dos velhos papéis: diz que Conceição está negando sua natureza, deixando claro que o que ela negava não deveria ser uma opção; era a natureza, a vocação das mulheres.

Esse desfecho desempenha aqui a função de dar a real dimensão do lugar que ocupam avó e neta. É o embate, a primeira tentativa de desconstrução de um papel social naturalizado, julgado como única natureza e vocação das mulheres e ainda incapaz de ver novas possibilidades. E isso relega a Conceição

uma única dimensão dentre as pessoas de seu tempo: a incompreensão por estar “fora do seu lugar”.

Ao longo do romance, portanto, o conflito entre avó e neta, tradição e mudança, vai se intensificando à medida que Conceição, ao se relacionar com os velhos hábitos e papéis, constitui sua personalidade e escolhe seu caminho a partir da negação. É sua impossibilidade de viver segundo a crença da avó que a define e aqui a moral religiosa exerce um papel importante, uma vez que é sua mão invisível que coordena a fé nas orações que acabarão com a seca, o papel esperado para a mulher que lerá apenas o que o padre recomendar, não andará desacompanhada, aceitará tudo do marido e terá sua vida circunscrita ao casamento e maternidade.

Conceição se movimenta entre a negação dessa tradição e a intelectualização, de modo que o que se inicia com a descrença das orações da vó culmina na consolidação do abismo entre ela e o casamento e reafirmação de sua identidade como mulher celibatária e intelectual.

Ao contrário de Conceição, Maria Luiza é uma trajetória que parte da tradição: trata-se da história da família burguesa cuja monotonia é chacoalhada por um *affaire* da matriarca, esse, não sendo jamais descoberto, só existe em função da crise de consciência que desperta na personagem. O abalo da estrutura familiar – muito bem solidificada até então – surge como um espelho dessa subjetividade despedaçada buscando se reerguer, assim, o núcleo familiar figura como um pano de fundo, mas não reflete o princípio organizador do romance.

Desse modo, a questão central, na realidade, é Maria Luiza, o título não foi ao acaso. Toda a primeira parte do romance, consistida de acontecimentos ordinários a fim de ilustrar a família e seu cotidiano, trata-se de ilustrar, no fundo, a personagem como centro daquele núcleo de personagens. Ao apresentar os familiares, por exemplo, não é a eles que se dirige, mas à relação estabelecida entre os mesmos e Maria Luiza e como ela é quem dita o certo e o errado, o aceitável e o inaceitável e toda a ordem que organizará a vida de todos. Quando ela, impecável e infalível, erra e, portanto, recai no estatuto “humano” de todos os outros, todos os acontecimentos subsequentes serão o cenário e palco da sua subjetividade cambaleante, que se destrói e tenta até o fim reconstruir essas relações – antes tão sólidas – e a si mesma para que a coexistência dela, de quem fora e dos outros seja, ao menos, suportável.

Em consonância com esse projeto literário do romance, a narrativa se inicia com um objetivo muito bem definido: apresentar a protagonista como porta voz da tradição e da moral religiosa, que guiará com rigidez seu núcleo familiar, até que muda seu lugar de fala para aquele que julgara implacavelmente. A partir de então, a construção dará espaço para a desconstrução e ressignificação e disso se ocupará toda a segunda parte do romance: as consequências dessa crise e a busca por um outro lugar dentro desse discurso, que escape aos dois anteriormente ocupados – o primeiro já impossível de ser reocupado e o segundo impossível de ser suportado por esse eu em formação –.

O livro abre com uma cena corriqueira que apresenta Maria Luiza entre sua rotina de deveres domésticos e ida à missa, apresentando essa obrigação religiosa como “Era um velho hábito, e ela uma senhora metódica.” (PEREIRA, 1933. P. 5) ao passo em que já introduz a inquietação de Artur, seu marido, sobre assuntos relacionados a Lola, sua cunhada, sabendo da desaprovação da esposa.

Maria Luiza, atentamente, estudava a cunhada. Examinava-lhe a fisionomia, os gestos, as palavras, com um interesse cujas demasias tocavam a avidez. Buscava um indício, uma pista qualquer que a conduzisse à certeza. Não por curiosidade malsã, nem por simples malevolência. Não era esse o seu feitio. Ordinariamente, não a interessavam boatos maliciosos, nem senhoras de reputação discutida. Fechava a uns os ouvidos e às outras a porta, sumariamente. Com Lola não podia – a contragosto – proceder assim. Afinal de contas, era da família de Artur, e não tinha o direito de condená-la baseada em anônimas acusações. Por outro lado, repugnavam-lhe as relações, mesmo as de mera formalidade, com uma pessoa de respeitabilidade duvidosa. (...) Pela primeira vez, via-se obrigada a hesitar. Tinha um dever a cumprir, e não sabia onde estava. E essa incerteza desagradava-lhe sobremodo (PEREIRA, 1933, p. 18-19).

Essa apresentação das personagens já introduz um aspecto fundamental: a centralidade que ocupam a rotina e o julgamento de Maria Luiza. A observação sobre a ida à missa não é à toa e já anuncia como a série de obrigações assumidas pela personagem organizam a vida familiar.

Esse primeiro aspecto, numa primeira leitura, não nos chama tanto a atenção, visto ser absolutamente corriqueiro esse papel exercido pelas mulheres dentro do núcleo familiar. No entanto, a cena que se segue e a importância que assume o conflito da personagem em relação à “respeitabilidade” da cunhada ganha nossa atenção: ali conhecemos Maria Luiza. O anterior receio de Artur da reação da esposa já nos prepara para o lugar que ela ocupa, assumindo para si o dever de julgar “corretamente” as condutas alheias e se manter longe da influência de boatos, e, principalmente, sempre ter uma resposta. Seu incômodo final por ser obrigada a hesitar para com seu “dever” a coloca nesse lugar de “chefe moral” da família.

A escolha por introduzir a personagem dessa maneira já diz muito sobre como o narrador quer que o leitor a leia. Os capítulos que se seguem intensificam esse efeito quando é apresentada a família dela, mostrando a infância como “ambiente deprimente” para dizer, como uma grande reviravolta, que, após o inesperado pedido de casamento, “Desentrelaçou-se a existência das duas irmãs. Maria Luiza fez-se outra, logo muito senhora, muito afeita ao novo ambiente (...) (PEREIRA, 1933. p. 40) e, dessa forma, traçar essa matriarca como sua verdadeira essência, só esperando a oportunidade para aflorar.

Desse modo, a personagem, por fim, é construída como uma mulher que se munia, para olhar o mundo e a si própria, de juízos a priori segundo os quais a vida e a “mulher de família” que assumira para si eram o padrão aceitável e digno de respeito. Através disso, como pilar de seu núcleo familiar, comandava a todos para que andassem segundo esses preceitos e se afastassem de tudo que ameaçasse fugir a eles.

O cotidiano familiar seguirá como plano de fundo até a narrativa se encaminhar para as férias no campo, momento que é o marco da segunda etapa do romance, intitulado “A montanha”. Nesse segundo momento do romance, que irá finalizar a Primeira Parte, o narrador inicia o processo em que irá tirar Maria Luiza da proteção da rotina do lar. Essa destabilização mais exterior é a preparação para a grande reviravolta da narrativa e é um primeiro passo fundamental para os acontecimentos seguintes.

Mas aqui, nada, a não serem o sol e a lua a se alternarem no céu, lhe marcava a fuga do tempo. Nem ao menos a missa, aos domingos. Igreja havia, na vila próxima, mas a hora seria incômoda, ou difícil



a condução. Ainda não havia conseguido assistir a nenhuma, e isso lhe fazia falta.

Menos pelo ofício em si do que por ser uma obrigação constante, estabelecida, indubitável, a que nunca se furtara, mesmo no período algum tanto nebuloso, da extrema juventude, ela lhe pontuara ininterruptamente a vida de sete em sete dias (PEREIRA, 1933, p. 107-108).

Essa segunda parte está profundamente intrincada com as últimas palavras ainda sobre Maria Luiza, em que se explica a natureza de sua “sensação de felicidade”. Ele estaca a existência da personagem nesse sentimento advindo das pequenas obrigações rotineiras para então retirá-la dessa proteção ao passo que não deixa o leitor desavisado: o narrador alerta que essa felicidade, verdadeira porém superficial, é também frágil na medida que ligada à rotina, quando essa é afetada, toda essa base de satisfação e bem estar está em risco.

As reflexões acerca do vazio que ocupa a vida de Maria Luiza nesse início das férias vêm para ilustrar essa fragilidade da existência da personagem não só por se ver desobrigada de todos os afazeres domésticos como ao mostrar que suas “obrigações” religiosas tampouco lhe serviriam. A exemplificação com a missa é muito significativa aqui, uma vez que a coloca muito mais próxima às “minúcias” cotidianas e, portanto, localizadas no mesmo território de todos os deveres que a estadia no campo impossibilitava, anulando seu significado enquanto um suporte espiritual que lhe garantiria a solidez de sua existência.

Praticava corretamente, mas exteriormente, por assim dizer. Cumpria os preceitos, mas não os *sentia*. Seria religiosa, mas sem fé. Não que houvesse jamais duvidado do que lhe haviam ensinado, catecismo em punho, a mãe e a tia. Aceitara-o até demais. Porque o aceitara como coisa indiscutível, que não vale estar procurando entender. Para quê?

Uma vez rotulada Católica Apostólica Romana, só via um caminho a seguir: sujeitar-se a umas tantas regras, aliás facilímas para uma mulher honesta; e esperar com tranquilidade uma recompensa certa e merecida (PEREIRA, 1933, p. 109).

A explicação que se segue a respeito da educação religiosa de Maria Luiza não apenas sanciona a ausência da religião enquanto suporte espiritual da personagem como agrava a superficialidade e fragilidade de seus princípios rígidos. Nunca dantes ela refletira sobre o que acreditava, fora educada segundo aqueles preceitos, então assumira-os por certos, fixos, inabaláveis e inquestionáveis. A consequência fatal dessa conclusão é a que o percurso que o narrador vem traçando anuncia: aberta uma fresta mínima reflexiva, todos os seus alicerces ruiriam.

Não. Era nela, que alguma coisa morrera. Alguma coisa que era o arcabouço do seu ser. A sua certeza. A certeza de não errar. De ter dirigido a sua vida pela única trilha perfeita. A certeza da superioridade que todos lhe reconheciam. E da segurança de felicidade dada por sua conduta inatacável. (...)

Não era apenas uma alma inquieta a vagar, desgarrada, por um mundo sem fim. Tinha uma família, um lar, uma situação definida, aos quais não poderia fugir.

E teve a sensação bizarra e inexplicável de que isso tudo a protegeria.

Contra quê?...

Contra o destino? Ou contra si própria?

Não o saberia... (PEREIRA, 1933, p. 110-113).

Uma briga com Artur é o anúncio da chegada dessa ruína exatamente por ser Maria Luiza essa referência familiar que não apenas guiava o marido como a crença inabalável de ser essa mulher corretíssima era sua própria referência. Quando surge essa grave discussão, é um acontecimento que se junta a essa trajetória de desestruturação não só por ela em si, mas pela continuação que o narrador dá a esse acontecimento na subjetividade da protagonista.

Em sua inquietação interior, não se trata apenas do abalo em uma de suas crenças mais profundas, fonte de suas certezas, mas um primeiro momento de reflexão: esse pensamento que lhe atravessa a primeira ruína, esse questionamento, que nunca antes lhe ocorrera, da natureza dessa sensação de proteção. Afinal, ela estava claríssima, mas qual sua razão de existir? Do que necessitava se proteger?

O que ocorre como clímax do romance, como todas as ações da narrativa, é mínimo: ela se interessa por Flávio, amigo do marido, o que, para a moral implacável que defendia, era inadmissível. Uma leitura desatenta poderia se convencer de que a grande questão é a crise moral pelo “adultério” que passa a atormentar Maria Luiza, mas, atentando-se ao trecho supracitado, percebe-se que o grande acontecimento é a “iniciação intelectual” que esse personagem opera na protagonista.

Se a ida para o campo e a briga com o marido haviam aberto uma fissura no rochedo moral dela, essa será a gota d’água para não só terminar de ruir, mas ocupar a solidez com o ato reflexivo. Essa reflexão será a morte daquela “sensação de felicidade” e responde, por fim, ao questionamento que se lançara ao leitor e, quando a proteção dos deveres e da família é finalmente dilacerada, surge o despertar dessa nova consciência. Ela se abre e se perde para sempre.

Do mesmo modo que antes vivera na certeza de que, sendo uma mulher “correta”, estava do lado do “bem” e a justiça divina lhe sorriria automaticamente, confrontava-se com o outro lado da moeda desse julgo divino e nele mergulhava. Nunca dantes tendo que lidar com o Deus que punia os pecadores, agora, ele a engolia, esse era o efeito do discurso religioso em si: ao se deslocar do lugar de representante do discurso punidor, vê o mundo dominado pelo mal e a figura divina absolutamente opressiva. Esse momento é a revelação do que era para ela o lugar da religião: julgar e punir.

E para que lutar? O destino estava traçado, desgraçadamente traçado.

Reerguimento? Reabilitação?

Palavras sem sentido, mentiras com que se satisfaz a hipocrisia dos homens.

O perdão?

A máscara virtuosa da covardia e da fraqueza.

Tudo era mentira... (PEREIRA, 1933, p. 161).

O segundo momento desse deslocamento no discurso é a destruição da crença anterior. Se o primeiro movimento da personagem foi reverter seu jugo implacável contra si, o passo seguinte não será se libertar dele para desconstruir todos os preceitos de outrora, mas intensificar a certeza dessa

mão punitiva com a outra certeza de que o contrapeso do julgamento – o perdão e benevolência – eram pura falsidade para a humanidade lidar com sua própria hipocrisia.

A convenção social surge nessa etapa da descrença como sistematização da predominância do mal e farsa do bem como esse manto que cobriria todo esse horror que agora ela via para que os homens em sociedade lidassem com ele. Nesse instante, ela vê cada sociedade formulando a seu modo a mentira da benevolência divina e acobertamento do domínio da vileza.

Essa nova filosofia, resultante enfim do processo de desconstrução da sua antiga doutrina, se não serve de alívio, é uma visão amarga que substitui a opressão do medo do julgamento divino, restando, em alguns momentos, um receio que a família lhe descobrisse. Quando escuta uma conversa entre seu marido e sua mãe e descobre que ele tinha plena convicção na sua culpa na mudança operada no espírito dela, o que deveria vir como alívio, vem com condenação: traz novamente a sombra do julgamento, agora com a força da convicção de Artur nele e toda a nova visão de mundo que a redimia vira pó.

Dessa reviravolta, surge um derradeiro momento de desespero que culmina na ação fundamental para o desfecho da narrativa: Maria Luiza vai à missa e, na busca por ser ouvida, consegue transpor os dois abismos que haviam se formado dos fragmentos resultantes da desconstrução de sua antiga doutrina.

Não era uma exaltação mística que a arrebatava... não era a ideia de Deus que a deslumbrava...

Era o sentido da vida, da vida terrena e da vida eterna – a mesma vida, no fundo – que começava a perceber.

Como tudo era claro, como tudo se explicava...

Era, afinal, a compreensão de tanta coisa cujo desconhecimento a cegara.

O entrelaçamento misterioso do bem e do mal... a justiça que perdoa, e a bondade que permite o sofrimento... a relatividade da culpa e do mérito... a mesquinhez dos julgamentos humanos, e a vaidade infinita das virtudes humanas.

A força dos fracos porque se sabem fracos, e a fraqueza dos fortes porque se creem fortes... a esterilida-

de dos que pensam em si, e a riqueza dos que cuidam dos outros. (PEREIRA, 1933, p. 292-293)

Nesse novo momento, essa mão tão pesada da punição não apenas surge transfigurada em uma força divina benevolente como perde o protagonismo quando enuncia que não era a figura desse Deus, outrora vingador e impiedoso, que importava. Esse desenlace final retoma a crença anterior quando, após sua desconstrução e desfacelamento, refere-se a ela e a a ressignifica.

Desse modo, o que antes era uma doutrina punitiva, que se revertera na autoflagelação da protagonista, surge como compreensão da relação entre esse mal, dantes absoluto, e esse bem, que lhe parecera hipocrisia social.

Na economia do romance, essa reflexão se torna símbolo do equilíbrio final das elaborações anteriores: a apresentação da personagem a localiza na crença da divisão inquestionável entre o bem e o mal e, na transição da primeira para a segunda, opera-se esse deslocamento do bem para o mal, um sempre anulando o outro. Aqui, no entanto, eles se amarram e figuram no discurso do narrador como a única possibilidade para a redenção, que a protagonista buscava, a compreensão do bem que habita o mal e o mal que habita o bem, indissociáveis.

Cheia de confiança e cheia de humildade, repetia as palavras da ceguinha, as palavras que não compreendera:

- Não faz mal... não foi desta vez, mas há de ser outra... (PEREIRA, 1933, p. 303).

Esse trecho que encerra o romance alicerça a crença da complexidade do bem e do mal. Maria Luiza, após preencher de crença genuína a anterior convenção, não encontra a paz, não a que iniciara essa segunda parte buscando, pois ela não é feita apenas do bem e nunca será, sendo absolutamente coerente com o seu projeto literário que o texto termine em aberto. Dentro do discurso religioso, o que fica para o leitor, através da trajetória introspectiva da personagem, é que, no caminho de descoberta da crença genuína, o bem possível é a resignação da consciência do mal praticado e a confiança na justiça divina do equilíbrio do bem e do mal que não se anulam, mas coabitam em todos.

A trajetória de Maria Luiza, em contraste com a de Conceição, é também definida a partir da relação com a moral religiosa, mas, ao contrário dela, não se trata de um completo afastamento desse discurso; é, antes, um movimento por dentro dele, uma vez que ela se desloca de sua completa filiação à antiga tradição em busca também de um novo lugar, mas, ao contrário de Conceição, ela não pode se desvencilhar dele por completo e o romance termina ainda deixando em aberto sua busca por um lugar possível.

Vendo Conceição e Maria Luiza com esses olhos, podemos pensá-las como pertencentes ao desafio da personagem feminina na década de 30: encontrar o seu lugar. *O Quinze* ilustra muitos desses romances que estiveram marcados pela dificuldade de lidar com essas personagens, que fogem aos antigos papéis, buscam maior liberdade e autonomia, não podem mais se encaixar em lugares que estão ruindo com o correr da história.

Rachel de Queiroz acredita numa escrita capaz de mostrar o mundo da mulher de uma ótica diferente da masculina, que sempre a posiciona como frágil e necessitada de proteção. E as marcas dessa escrita estariam principalmente num discurso que combate a convenção do feminino, numa busca de afirmação do papel da mulher, com espaço para a sua rebeldia perante o lugar em que é colocada, para o raciocínio e argumentação que viabilize melhor posição e reconhecimento (...) (TAMARU, 2006, p. 56).

*Maria Luiza*, que, a princípio, pareceria inimaginável nessa perspectiva de personagens femininas que fogem aos seus papéis sociais, vem justamente ampliar e complexificar nosso olhar ao mostrar que essa busca, análoga a de Conceição, pode se operar por dentro dos velhos papeis. A crise da personagem ilustra a mesma impossibilidade de permanência dessa antiga mulher nos limites da tradição religiosa quando a mesma passa a refletir sobre o seu lugar. Por fora e por dentro do discurso, partindo e chegando a lugares completamente distintos, Maria Luiza e Conceição ilustram esse velho mundo que dá sinais de ruína e incompreensão por todos os lados e deixa o desafio para a crítica literária de 30 de pensar que a busca por novos lugares e a contestação dos antigos não é feita apenas por Conceições, mas também por Marias Luizas.

## Referências

- ALVES, Roberta Hernandes. **A cesta de Costura e a escrivaniha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz**. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2008.
- BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. **Protagonistas de Rachel de Queiroz: caminhos e descaminhos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. 3. ed. São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999;
- \_\_\_\_\_. **Elementos da análise do discurso**. 13. ed. São Paulo: Contexto, 2005;
- TAMARU, Angela Harumi. **A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz**. São Paulo: Scortecci, 2006.

# Leitura feminina de Ana Cristina Cesar: o desejo inventado no tirano

Erica Martinelli Munhoz

Unicamp

ericammz@hotmail.com

O presente trabalho representa um recorte da dissertação de mestrado defendida em Junho de 2017 pela Unicamp sob o título “As Luvas, As Lâminas, O Estilete da Sua Arte: Intertextualidade e Leitura Feminina em Ana Cristina Cesar”. Para introduzir o presente recorte é necessária uma breve apresentação da proposta geral da pesquisa. Nossa proposta parte do encontro entre dois problemas de leitura observados na obra de Ana Cristina Cesar: 1- O impasse em relação à definição de certa literatura como feminina ou “de mulher” (ler ou não ler mulher em Ana C?). 2- A intertextualidade tão presente na obra da autora, entendida aqui como problema na medida em que se torna *labirinto de referências*<sup>1</sup>, que enreda e paralisa o leitor em estratégias retóricas.

Entendendo tais impasses não separadamente, mas como caminhos possíveis de saída um para o outro, busca-se a compreensão de possibilidades criativas para tais discussões, propondo leituras da relação entre a poesia da autora e diversos nomes da tradição literária moderna, especificamente de língua inglesa, e no geral masculina. Aqui apresentaremos um tipo de porta de entrada dessa discussão, culminando numa proposta de leitura do poema *Ulysses (Inéditos e Dispersos, 1985)*, referência direta a James Joyce.

---

1. O termo é de Maria Lucia de Barros Camargo no capítulo *Vampiragens de Atrás dos Olhos Parados*, 2003.



O primeiro dos referidos problemas de leitura, ou seja, o impasse da definição de certa literatura como feminina se configura da seguinte maneira: Por um lado, pergunta-se: a que nos serve definir a obra de uma autora como feminina, se tal definição será recebida como menor, inferior à obra de um autor homem? Ou seja, a que nos serve marcar a diferença se esta será vista como uma forma de enquadrar a literatura dita de mulher em uma série de estereótipos e modos de escrita redutores? Por outro lado, se não há marca de diferença não estamos correndo o risco da ocultação? O risco de deixar para lá uma discussão profundamente necessária para a mulher no meio literário e acadêmico? É uma ilusão acreditar que haveria algum tipo de abrigo contra a opressão na suposta neutralidade de uma linguagem que recusasse em absoluto a diferenciação por gênero, seja na literatura ou em outros âmbitos da cultura, já que o suposto neutro se configura, como nos mostra Beauvoir, como masculino, ocultando a mulher. A ideia de que literatura feminina seja uma denominação limitadora, associada a uma lista de adjetivos estereotípicos da feminilidade, ou entendida como por vezes “menos séria”, além de reflexo de uma estrutura cultural androcêntrica, garante também a continuidade de tal estrutura. Contudo, a que nos serviria eliminar como um todo a ideia de literatura feminina, e portanto talvez a reflexão mesma a respeito de tal configuração cultural secularmente constituída? É pouco produtivo evitar tal limitação a partir da eliminação da ideia de feminino da literatura, ou seja, do ocultamento da ideia de mulher. Ao nos negarmos a falar em literatura de mulher não estamos acabando com a redução da literatura feminina a seus estereótipos, mas apenas deixando de ver o termo mulher. Para evitar que se diga “literatura de mulher é assim”, deixamos de dizer “literatura de mulher” como um todo.

Na leitura de *O Segundo Sexo*, de Beauvoir, apresenta-se a ideia de que o homem é o *um* a partir do qual a mulher se diferencia, tornada *outro*. A relação de alteridade, está claro para a autora, retomando Levinas, faz parte do modo como se constituem as sociedades humanas, já que estruturar-se como grupo significa opor-se, definir aqueles que estão de fora do grupo. Porém tal relação de alteridade não se dá de modo recíproco na relação entre homem e mulher, ao contrário de outras relações de alteridade às quais se refere a autora, como no caso do estrangeiro, por exemplo. A situação da mulher é a de um outro que não se torna um, está sempre numa posição definida a partir do homem. A partir dessas afirmações torna-se necessário para a mulher justamente esse gesto metalinguístico de buscar-se, refletir a respeito da sua possibilidade de existência enquanto sujeita, enquanto um na relação de alteridade.

O problema da mulher não se soluciona, já que esta “aparece como negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade” (BEAUVOIR, 1970: 10). Afirmar-se mulher é limitar-se, afirmar-se de forma negativa. Porém a saída pelo silêncio é falaciosa, de forma que a única possibilidade de escapatória parece estar justamente no gesto metalinguístico de expor o impasse, dizer-se mulher desse modo específico que é dar a ver o impasse presente nessa afirmação negativa.

A leitura da obra poética de Ana Cristina Cesar também pode ser proposta nesse sentido, lendo nela os gestos metalinguísticos em que dizer-se enquanto mulher é tema que se debate, em ambos sentidos, já que em sua escrita as afirmações do eu, em especial em relação ao gênero, se dobram em negativas. Em *A teus Pés* lemos: “Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna/ Nem te conheço” (Sete Chaves, CESAR, 2013, p. 81), no poema seguinte: “recomendo cautela. Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada” (Inverno europeu, idem: 82). O sujeito se esquivava em construções retóricas que propõem leituras contraditórias e sem possível decifração, mantendo com o leitor uma relação de incompreensão, impossibilitando que este afirme, determine, defina a quem está lendo, tanto em termos de geração (no sentido da crítica literária), quanto em termos de uma definição senso-comum de mulher: nem dama nem mulher moderna. As afirmações pela negativa se inserem justamente no espaço do impasse da locução feminina, onde dizer-se mulher é dizer-se negativamente, determinar-se é limitar-se, e a fuga performada dessa limitação é um beco de des-afirmações. A recomendação de cautela não deve ser ignorada: é preciso, de fato, cautela para a leitura de uma poesia que propõe becos sem saída, cautela para não se enredar sem volta nas armadilhas retóricas desse impasse do feminino.

No poema 16 de Junho, de *Cenas de Abril*, temos algo um pouco diferente: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.” (CESAR, 2013, p. 32) Há, por um lado, uma afirmação de masculinidade de um sujeito feminino (gênero feminino do adjetivo: cansada), mas da qual a voz da enunciação está, justamente, cansada, insatisfeita. Novamente a proposta para o leitor é contraditória: homem ou mulher? Ou se trata justamente do cansaço da mulher de ser incluída (inclusive por si mesma) no neutro-masculino, que a reduz, pretendendo universalizar? Para existir enquanto mulher num universo resguardado para homens (a literatura sendo apenas um exemplo desses

espaços), é preciso ser entendida como homem? Mas essa posição traz cansaço, desgaste. O verso é crítico da dualidade, e também do lugar do neutro, de onde se quer sair. Em *Mulher: Uma Essência Vazia Mas Resistente?*, Cristina Henrique da Costa afirma: “Assim como o pensamento neutro é homem – é preciso aceitar as consequências lógicas dessa premissa -, o pensamento crítico do neutro é mulher.” (COSTA, 2014: 13)

Mesmo poemas como “Toda Mulher” (CESAR, 2013, p. 240) carregam a proposta irônica de definição, el identificarNo quadro abaixo,dro abaixo, os excertos do “universalização de condições femininas para em seguida abandonar a proposta afirmativa, já que a frase não se completa: toda mulher o quê? E o masculino aparece logo em seguida: “a coisa que mais o preocupava / naquele momento / era estudo de mulher” (idem). Estudar, definir, entender mulher retorna aqui como tarefa masculina, lembrando Beauvoir: a mulher se define a partir do homem, e por causa dele. Além disso, a recusa das negativas logo se desfaz, já que na última estrofe lemos: “Não sou mais mulher.” (idem) Poemas como este manifestam, performam, de modos diferentes, mas sempre a partir das dobras entre gêneros, negativas e becos sem saída da constituição do indivíduo (indivídua?), reiterando a dificuldade, o impasse de dizer-se mulher.

Por vezes encontramos nos poemas da autora um sujeito que se define afirmativamente, mas, ao menos em se tratando da questão do gênero na poeta, estamos quase sempre no terreno da negativa, ou do disfarce, daquilo que dá a ver uma coisa e afirma outra, como é o caso desse poema curto editado em *Inéditos e Dispersos*: “sou uma mulher do século XIX / disfarçada em século XX” (CESAR, 2013, p. 247). Semelhante ao trecho mencionado de *Inverno Europeu*, “mulher do século XIX” e “mulher do século XX” podem fazer as vezes da mulher moderna e da dama no poema anterior, agora escolhida como espécie de identidade secreta, por trás do disfarce de século XX. Aqui a estratégia retórica é diferente do momento em que o leitor não pode escolher nem uma nem outra, mas não se vai muito longe, na medida em que o que se sublinha é o disfarce: a ideia de não ser o que se parece, de identidade velada. Não há revelações por trás do véu. É preciso que se leia algo para além dos meandros e melindres.

Ler, nos exemplos acima, uma espécie de espelho estético/poético dos impasses e armadilhas da problemática feminina não significa que haja, nesses exemplos, uma proposta de saída. Pelo contrário o que temos é ainda um labirinto: o leitor se vê perdido dentre tudo o que a poeta “não é”, o impasse se

explicita, mas não se resolve. Poderá, então, algo ser construído, na poesia de Ana Cristina Cesar, a partir da questão feminina, que possibilite uma saída criativa, ou apenas espelha-se a negatividade constitutiva da mulher? É nesse momento que devemos voltar os olhos para a questão intertextual, par as *vampiragens*<sup>2</sup>, arriscando um sim em meio a tantos não, e apostando, para isso, na relação com os outros autores, com a tradição, constituição ainda a partir do outro. Vejamos.

Na edição póstuma *Inéditos e Dispersos*, em especial na subdivisão que se trata dos textos escritos entre 1979 e 1982, é possível encontrar uma série de exemplos de referências mais ou menos explícitas a obras da tradição literária. Rapidamente o leitor percebe que há diálogo com uma quantidade tamanha de textos e vozes que o jogo enigmático não pode seguir sem que o leitor se perca. Interessa então resistir ao canto da sereia/esfinge dos enigmas da *vampiragem* de Ana Cristina, e propor uma leitura possível dessa proposta de escrita que anda lado a lado com a leitura, encontrar nela um foco específico que possa traçar um rumo no impasse da constituição feminina.

Vejamos um exemplo que parece ensaiar a transição que aqui nos interessa ler: O poema curtíssimo: “a gente sempre acha que é/ Fernando Pessoa” (CESAR, 2013, 243). Existe um tom de autodeboche, do sujeito que reconhece sua própria arrogância ao querer comparar-se ao consagrado poeta. A severa negação implícita desse lugar de igualdade vem reforçada pela palavra sempre, e pelo plural inclusivo: a sensação é de uma condição de existência, ciclo que repete. A questão do gênero está presente: é a autora, mulher, na posição de sempre achar que é e não ser o consagrado poeta. Mas o jogo é interessante justamente porque, nessa afirmação de não saber de si e pensar que é o poeta, Ana Cristina Cesar está em diálogo com os temas caros ao próprio Pessoa. No

---

2. Termo de Maria Lúcia de Barros Camargo no capítulo *Vampiragens* em *Atrás dos Olhos Pardos*, criado a partir da própria poesia de Ana Cristina: “remorso de vampiro”, refere-se, segundo Camargo, a um gesto diferente do antropofágico, que deglute e destrói. A metáfora do vampiro invoca outros campos semânticos, como a ideia do duplo, que reforça ambiguidades, vida e morte, além de enfatizar relações de duplicidade como feminino/masculino (CAMARGO, 2003, p. 148). O gesto da vampirização envolve, segundo Camargo, além da apropriação de parte do outro para si mesmo, uma transformação do outro, do vampirizado, em um ser similar (o vampiro transforma suas vítimas também em vampiros, seres ambíguos entre a vida e morte). A interpretação proposta pela autora desse *modus operandi* parece produtiva para pensar os pontos específicos dessa “nova forma de ler”, que é também forma de escrever da autora.

curto poema mimético Ana Cristina Cesar também está sendo Fernando Pessoa. Talvez seja ainda um exemplo demasiadamente breve para um movimento de saída, mas é possível reconhecer o ensaio: Fernando Pessoa é alguém concreto, não mais apenas homem, e a partir da concretude de sua poesia Ana Cristina começa a esboçar, pela apropriação do espaço de enunciação do poeta, um lugar de leitora que joga com a posição do feminino e seu limite.

O exemplo acima parece ensaiar esse processo de saída, já que mulher não se constitui como eu, mas talvez se esboce enquanto nós, que se define a partir do masculino, porém transforma as palavras dele, transformando-se nele e negando que haja de fato a transformação. O gesto mimético é ainda demasiadamente tímido, porém, para que se possa verificar uma transformação, ou criação imaginativa. É, no entanto, esse o sentido em que a apropriação, as *vampiragens* de Ana Cristina Cesar podem apontar para uma política de leitura e (re)escrita criativa, a partir do impasse feminino. Vejamos mais detalhadamente essa ideia de reescrita e mimese crítica:

Em *Pouvoir Du Discours (Ce Sexe Qui N'en Est Pas Un)*, por meio de uma releitura interpretativa dos discursos filosóficos (IRIGARAY, 1985: 75), Luce Irigaray propõe a possibilidade de uma necessária reabertura do discurso filosófico no intuito de recuperar o que as figuras desse discurso devem ao feminino. O domínio masculino do logos filosófico depende, em grande parte, do seu poder de reduzir a alteridade ao que a autora denomina como “economia do Mesmo” (Lembrando a ideia ilusória de inclusão do feminino em uma linguagem do neutro, que pode apenas ser masculino) O caminho proposto por ela, a menos numa fase inicial, seria justamente aquele historicamente assinalado à mulher: a mímica. Para Irigaray é preciso “assumir o papel feminino deliberadamente”, converter uma forma de subordinação em afirmação, para começar a subvertê-la.

A proposta ousada de Luce Irigaray apresenta uma chave de leitura interessante para pensar a relação de Ana Cristina Cesar com a tradição literária, e as formas como a autora cria, esteticamente, um campo de potencialidade discursiva feminina. Para Irigaray, jogar com a mimese pode ser um modo como a mulher busca recuperar o lugar de sua exploração por meio do discurso, sem se permitir ser reduzida a ele. Leiamos então o poema Ulysses (CESAR, 2013, P. 232), um dos poemas mais significativos do trecho entre os anos 1979 e 1982, constituído quase em sua totalidade por referências a Ulysses de Joyce. No quadro abaixo é possível identificar os excertos do “original”.

Ulysses (Ana Cristina Cesar) Ulysses (James Joyce)

E ele e os outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim?	“As he and others see me. Who chose this face for me?” (p. 9)
Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo estilete da minha arte tanto quanto eu temo o dele.	“Parried again. He fears the lancet of my art as I fear that of his” (Original p. 9 - não em sequência) “Parados de novo. Ele teme o escalpelo da minha arte como eu temo o da dele” (Antonio Houaiss, 1966) “Aparado o golpe novamente. Ele teme o bisturi da minha arte” (Bernardina Pinheiro, 2005) “Aparando de novo. Ele teme a lanceta de minha arte” (Caetano Galindo, 2012)
Segredos cansados de sua tirania tiranos que desejam ser destronados	(repetição e inversão da ordem do trecho abaixo)
Segredos, silenciosos, de pedra, sentados nos palácios escuros de nossos dois corações: segredos cansados de sua tirania: tiranos que desejam ser destronados.	“Secrets, silent, stony sit in the dark palaces of both our hearts: secrets weary of their tyranny: tyrants, willing to be dethroned.” (p. 44)
o mesmo quarto e a mesma hora	“The same room and hour - the same wisdom: and I the same.” (p. 53)
toca um tango uma formiga na pele da barriga, rápida e ruiva,	-
Uma sentinela: ilha de terrível sede. Conchas humanas.	“A sentinel: isle of dreadful thirst” (p. 72) “Rengsend: wigwams of broken steersmen and master mariners. Human shells.” (p. 73)
Estas areias pesadas são linguagem.	“These heavy sands are language tide and wind have silted here.” p. 80
Qual a palavra que todos os homens sabem?	“What is that word known to all men.” (p. 88)  (“Love, yes. Word known to all men.” p. 351)

O título indica a chave de leitura prescrita: o diálogo com James Joyce está estabelecido, e por meio dele, com a *Odisseia* de Homero, e por isso, com toda a tradição (masculina) da literatura. As camadas de leitura e escrita não são apenas múltiplas: remontam, de leitura em leitura, de leitor em leitor, até Homero, lido, imagina-se, mesmo que não literalmente, por todos os escritores da tradição ocidental desde então (“Qual a palavra que todos os homens sabem?”). O tom de relação com algo antigo, ruínas de pedra, castelo escuro, o tom de passado distante do poema se articula perfeitamente no título, já que este traz, ao trazer Ulysses, toda a bagagem pesada (a imagem cabe) da tradição literária, “essas areias pesadas.”

O poema se constitui de trechos e expressões que se encontram espalhados na leitura da primeira parte da obra de Joyce, em ordem, entre as páginas 9 e 88, com a exceção da estrofe que se inicia com o verso “toca um tango”. É interessante observar que o trecho em questão contém um grande número de palavras no gênero feminino, e é o único momento do poema em que há uma imagem de maleabilidade (“pele da barriga”), contraste com os palácios de pedra. A hipótese de que estes seriam os únicos versos do poema que não foram vampirizados de Joyce é coerente com a sensação de uma imagem diferente do restante do poema, como uma infiltrada, mas demasiadamente breve para que se possa atentar: a formiga rápida e ruiva. Não se pode afirmar, porém, ainda com toda certeza, que não se trate de trecho roubado, apenas menos evidente, já que a identificação torna-se ainda mais difícil pelo fato de serem trechos traduzidos pela própria Ana Cristina.

É interessante observar que todas são traduções da poeta, pois alguns termos e construções divergem drasticamente das escolhas de Antonio Houaiss, autor da única tradução para o português de Ulisses existente na época da escrita do poema de Ana Cristina Cesar. Mesmo numa comparação com as traduções posteriores, apenas a título de curiosidade, as escolhas de Ana Cristina Cesar são bastante divergentes em relação à tradução tanto de Bernadina Pinheiro (2005), como de Caetano Galindo (2012), o que atesta a criatividade da poeta enquanto tradutora, além de contribuir para a percepção de que as escolhas de tradução de Ana Cristina Cesar estão aqui intimamente ligadas à criação de sentido que opera na construção de seu poema, feito de trechos de Joyce, lidos, interpretados, traduzidos, recriados por ela.

A terceira e quarta estrofe do poema de Ana Cristina Cesar dizem respeito originalmente a um trecho da narrativa de Ulysses no qual Stephen acaba de

terminar de lecionar e o aluno Cyril Sargent pede ajuda, depois da aula, com algumas contas. Transformada em verso por Ana C, a frase que originalmente remonta a um universo masculino, ganha um novo significado nas palavras da poeta mulher diante de uma tradição masculina: “Secrets, silent, stony sit in the dark palaces of both our hearts: secrets weary of their tyranny: tyrants, willing to be dethroned.” (idem.) O que Ana Cristina opera com esses versos abre mesmo que uma fenda para uma nova leitura das palavras de Joyce, do homem, da tradição: areias pesadas, palácios escuros. Aqui os tiranos que desejam ser destronados mudam de figura.

Tendo isso em mente, retornemos ao início do poema: “E ele e os outros me veem. / Quem escolheu este rosto para mim?”. O poema já se coloca de início como acréscimo em uma sequência que o precede, no E maiúsculo inicial, inserindo-se na inevitável tradição literária. Difícil imaginar um sentido para este “ele” que fuja do próprio Joyce: ele e os outros, como vimos anteriormente, porque a referência a Ulysses de Joyce carrega consigo os outros, desde Homero, e todos veem a poeta. A imagem é forte: ser observada, vista, por toda a tradição, por eles. Mais que vista, constituída (novamente lembremos Beauvoir e a noção da constituição do indivíduo feminino a partir do masculino, ela construída por eles): “Quem escolheu este rosto para mim?”.

A leitura parece se transformar na segunda estrofe. O empate, como vimos anteriormente, poderia ser mais uma figura de estagnação e solidez inamovível, como encontramos pelo poema todo. No entanto, empate se assemelha mas não é, ou não precisa ser o mesmo que impasse. O impasse da mulher provem de sua condição de ser sempre menos, na qual entendemos que ela está permanentemente perdendo. Nessa perspectiva, empate indica uma mudança no jogo.

Nesse momento será interessante retomar Beauvoir em sua crítica da dialética entre senhor e escravo, elaborada por Hegel. Para Beauvoir não é possível entender a posição da mulher como análoga à do escravo, já que, no diálogo com a dialética entre senhor e escravo, de Hegel, conclui que a “reciprocidade das liberdades”, na qual a dialética senhor-escravo se baseia, não se constitui na relação homem-mulher. Hegel busca demonstrar a insustentabilidade da escravidão como relação humana permanente, já que a liberdade do indivíduo só tem sentido para ele na medida em que é reconhecida pelo outro, em sua própria liberdade (a liberdade do sujeito precisa ser reconhecida por outra liberdade). Essa necessidade explicaria, em Hegel, o esgotamento histórico da



escravidão enquanto sentido para o ser humano, já que “Desde que o sujeito busque afirmar-se, o Outro, que o limita e nega, é-lhe entretanto necessário: ele só se atinge através dessa realidade que ele não é.” (BEAUVOIR, 1970: 179) Esta relação, no entanto, pode se configurar para o senhor e o escravo (entre homens), mas não se dá com a mulher, segundo Beauvoir. O homem não deseja a liberdade da mulher, pois não significa sua liberdade na liberdade dela, não entendendo esta como uma consciência idêntica à dele (“(...) a verdadeira alteridade é a de uma consciência separada da minha, idêntica a ela.” (BEAUVOIR, 1970: 179). Fica faltando o desejo, na liberdade do homem, da liberdade da mulher, bem como a exigência que ela faça, ao se colocar como um, desse desejo.

Alguma esperança da superação disso não nos é dada por Beauvoir enquanto narrativa histórica, mas estamos aqui apostando na esperança menos concreta, mais poética, de saída criativa, retomando o poema de Ana Cristina Cesar, nos versos “Empate outra vez. Ele teme o pontiagudo/ estilete da minha arte tanto quanto/ eu temo o dele.” Reflitamos sobre tal construção: “ele teme (...) tanto quanto eu temo” trata-se de afirmar que o temor do estilete da arte dele (autor homem, parte da tradição) sentido pelo eu (autora mulher) é um pressuposto da frase, ou seja, que ela teme o estilete da arte dele é óbvio, (que ele tem poder sobre ela nós já sabíamos). A novidade da frase vem quando a poeta nos anuncia que ele também teme, que ele, autor masculino, tirano, teme tanto quanto ela. Poderia o estilete da arte de Ana Cristina Cesar servir, aqui, justamente como a “dura exigência de um reconhecimento recíproco” que, para Beauvoir, a mulher não impõe ao homem?

Em seguida temos o verso destacado como mote: “Segredos cansados de sua tirania / tiranos que desejam ser destronados.” No trecho original de Ulysses, tiranos são os segredos de pedra que Stephen guarda em seu coração, ligados à memória, à infância. Mas aqui, em Ana Cristina Cesar, estão deslocados, e lidos depois dos primeiros versos ganham com muita facilidade para o leitor (ou, ao menos, para a leitora) a face desse “eles” do início do poema, daquele que teme o estilete da sua arte, do autor com quem está em diálogo simultaneamente sensual, mimético, e de embate, briga de faca. A imagem, aliás, é cara à autora, e há mais dois momentos em Inéditos e Dispersos onde os tiranos tirados de Joyce (e transformados talvez nele mesmo) aparecem: Na página 237 lemos: “discurso fluente como ato de amor / incompatível com a tirania / do segredo.”, e na página 277 o poema “A. Carneiro” tem epígrafe de

Joyce (“the keys to given!” Joyce, últimas linhas do *Finnegans Wake*.”), no qual lemos: “Nilo é o nome do maior rio de todos. / Já o tirano que deseja destronar-se / - e não me atribua esse desejo - / se chama de outra forma.” O nome desse tirano fica pairando entre as páginas de Inéditos e Dispersos: a imagem é significativa para Ana Cristina, reiterada diversas vezes, tornada dela, pois a transforma, a partir das palavras de James Joyce, em sua chave para sair (quem sabe) dos tais palácios de pedra. O poema citado acima, aliás, indica essa belíssima imagem: “Aí desejo caudaloso de ter nas mãos / o brilho cego de um cadeado / que se transforma, / subitamente, / em chave.” (CESAR, 2013: 277)

É possível ler na construção do poema *Ulysses* um gesto imaginativo que produz, ou que atribui a Joyce, e por meio dele a toda a tradição masculina de autores, ao cânone literário, talvez o mesmo gesto que falta ao homem em relação à alteridade feminina para Beauvoir: a possibilidade de que ela seja um, de reciprocidade na alteridade. Se não existe essa troca historicamente, socialmente, culturalmente, se não parte do homem a necessidade de ver a mulher como outro que também é um, com a possibilidade de ser sujeita, talvez caiba então à mulher criar, a partir de um gesto estético, imaginativo, poético, a possibilidade para tal relação: o embate de estiletos da arte, de igual para igual. Na leitura e escrita, no corte, modificação, interferência na obra e na existência (literária) masculina, é criado o desejo de ser destronado. Ou seja: o desejo da liberdade do outro, outra.

Vale trazer à tona também a escolha de tradução do verbo *will*, que se torna desejam no poema de Ana Cristina, quando poderia ser lido tanto nessa via quanto como aceitação “tiranos que aceitam ser destronados”. É preciso pensar aqui na poeta carioca como leitora assídua de literatura em língua inglesa, mas principalmente, como tradutora. É na palavra “desejam”, nos parece, que se encontra o cerne da sua leitura criativa de Joyce, o ponto inicial a partir de onde ela corta com o estilete de sua arte, criando no autor (masculino, canônico) esse desejo da liberdade do outro, a palavra que todos os homens *não* sabem. Ela não quer -apenas- destronar o tirano: Ana Cristina Cesar cria esteticamente, mimeticamente, poeticamente o desejo de destronar-se que parte do próprio tirano. Atribui a ele, exige dele, entrega a ele esse desejo por ela inventado a partir das próprias palavras dele, como quer Luce Irigaray, pela mimese que torna perceptíveis os movimentos de invisibilização. O destronamento desse tirano parte das palavras dele próprio, que, ressignificadas, recontextualizadas, trabalhadas na sua imaginação poética de

mulher, encontram novo valor de libertação: o “cadeado que se transforma, subitamente, em chave”. É uma leitura de resistência por meio da imaginação e da mimese criativa, que faz ressurgir do meio dos palácios escuros de pedra uma fenda de ar, uma abertura possível, inventando para um outro a sua possibilidade de deixar de ser um absoluto. O presente dado à leitora é a entrega para a tradição masculina daquilo que Ana Cristina inventa neles: o desejo de destronamento que falta ao tirano.

## Referências

- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- CAMARGO, M. L. B. **Atrás dos Olhos Pardos**: uma Leitura da Poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.
- CESAR, A. C. **Poética**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.
- COSTA, C. H. Mulher, Uma Essência Vazia Mas Resistente? **Recorte** – Revista Eletrônica V. 11, N. 1, Jan-Jun. 2014. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1508>. Acesso em: 15 jul. 2016.
- IRIGARAY, L. **This Sex Which is Not One**. New York: 1985, Cornell University. Translated by Catherine Porter.
- JOYCE, J. **Ulysses**. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2010.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos estudos CEBRAP**. 31 out.1991.

# Mulheres empoderadas: a não segmentação do patriarcalismo

Fernanda Abreu Gualhano

UEMG

fernandagualhano@hotmail.com

Luís Ricardo Soares Wenceslau

UEMG

luisricardosoareswen@gmail.com

Lídia Maria Nazaré Alves

UEMG/ FACIG

lidianazare@hotmail.com

## Introdução

Uma das indispensabilidades do indivíduo é dar sentido a si, ao mundo e a tudo que se vive e a Literatura é transmissora primordial nesse diálogo, pois a partir do texto literário é enaltecido revelações, experiências, enfim, a descoberta de sentido. Assim, em uma sociedade em que o diálogo está cada vez mais escasso, no qual apenas se pensa no eu, efetivamente, ser empático é uma ação pouco usual.

Lipovetsky (2004) em seu livro *Os Tempos Hipermodernos* analisa o aparecimento de indivíduos que estão preocupados com as suas necessidades, suas felicidades, suas ambições, seus anseios. Enfatizamos os “seus, suas”, pois, de fato é um pronome possessivo, que não é colocado coincidentemente, afinal, o meio social está sendo transformado por pessoas meramente preocupadas com as aspirações individuais.

Diferente da situação supracitada, a Literatura nos permite entrar no mundo do outro, nos dá a possibilidade de visualizar as diversas discussões pertinentes que ocorrem no cotidiano e, conseqüentemente, está inserida no contexto literário. Nessa vertente, a literatura nos capacita a alargar os horizontes, visto que dá oportunidade aos leitores tomarem uma posição crítica mediante suas vivências.

Da tradição a inovação, ela apresenta diversas e ousadas concepções de mundo, passa pelo real e chega ao plano imaginário, o qual exprime total expressividade, interpretação e reflexão acerca do texto literário, que questiona as sequências das ações humanas; aprofunda questões filosóficas, existenciais e, sobretudo, sociais.

Com isso, é indubitável que a Literatura compete a toda libertação da humanidade, sejam essas: religiosas, naturais e/ou sociais. Então, é a partir da leitura crítica e compenetrada, que há uma emancipação por parte do leitor, que propicia uma melhor compreensão do mundo através das diversificadas formas de comportamento social.

Ao partir do pressuposto de que a Literatura age, modifica, transforma, Candido (1995, p. 249) reafirma, ao inferir que: “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.”

Com o exposto, percebe-se a oportunidade de entrelaçar pontes entre o literário e o real, quando se relatam, destacam e correlacionam questões interligadas ao meio social. Assim sendo, nossa pesquisa tem enfoque ao grupo de mulheres, que, mesmo em pleno século XXI, ainda sofrem vários tipos de assédios na sociedade contemporânea.

Dessa forma, o objetivo principal do trabalho é mostrar a reação positiva de algumas mulheres frente a essas situações indevidas e desnecessárias. Essas, fazem parte de um projeto criado pela Artes Brasil – Projetos socioculturais, que é nomeado como “Mulheres por Mulheres”, no qual, há dança, teatro, debates sobre questões relacionadas a mulheres, enfim, o empoderamento dessas nos diversos âmbitos.

A metodologia para o desenvolvimento da pesquisa é a partir de uma análise documental em uma abordagem qualitativa, visto que averiguamos notícias que retratam acerca dessas questões, com enfoque no projeto já mencionado e no filme “Precisamos falar do assédio”, dirigido por Paula Saccheta.

## A importância da Literatura para a formação de agentes reflexivos

Mesmo com o grande número de gêneros textuais que existem, ainda mais agora, com os digitais, é válido entender que o texto literário tem, também, grande pertinência, visto que proporciona válidas contribuições na formação de agentes reflexivos. Para Cândido (1995), a função base da Literatura é a hombridade humanizadora, que além de relatar sobre o homem, age em sua construção. Ele apresenta três pontos de vista sobre o papel da Literatura e o seu valor no ensaio clássico “A literatura e a formação do homem”:

A primeira, portanto, condiz com a capacidade de acatar necessidades, como de fantasia e ficção, isto é, “serve para ilustrar em profundidade a função integradora e transformadora da criação literária com relação aos seus pontos de referência na realidade” (CANDIDO, 1972, p. 805)

Em seguida, a sua essência formativa, que sensibiliza o consciente e o inconsciente dos que leem, de forma matizada e dialógica correlacionando com a vida, vivências em contraposição do posicionamento doutrinador de outros textos, assim, como retrata Candido (1972, p. 805), “Ela não corrompe nem edifica, portanto, mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o mal, humaniza no sentido profundo, porque faz viver.”

Por fim, a potencialidade de levar o leitor ao profundo conhecimento enciclopédico, não somente dentro de uma obra literária, mas em expressões artísticas, o qual “significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real” (CANDIDO, 1972, p. 806).

Dessa forma, é possível perceber que a Literatura colabora fortemente para a construção íntegra da pessoa, pois é essa que fornece um alicerce cultural, social e político para o indivíduo viver e dar sentido a tudo que o rodeia. Em suma, é mediante ela que “o indivíduo abandona temporariamente sua própria disposição e preocupa-se com algo que até então não experimentara” (ZILBERMAN, 1999, p. 84).

Assim, fica claro que toda experiência vivida pelo leitor literário está relacionada com todo seu conhecimento de mundo, feedbacks e comportamentos sociais, pois é evidente que o texto literário não tem somente a função de ser

usado e findado, mas sim, proporciona uma dialética entre leitores e textos que buscam e outorgam diversas finalidades e funções.

Percebe-se, várias vezes, a escola reservando uma função equivocada sobre a Literatura, principalmente, quando expõe ser instrumento de aprimoramento linguístico. Em detrimento ao que é passado em muitas situações, o texto literário dispõe de diversas funcionalidades de extrema pertinência, tais quais: comparar, relacionar, aprender, questionar, amadurecer, divertir, viver, desenvolver competências e, sobretudo, observar as distintas visões de mundo.

É a partir dessa visão funcionalista, que se estabelecem incontáveis potencialidades cognitivas, pois como indivíduos singulares, há, portanto, várias maneiras de se interpretar o mundo, construindo assim seres humanos críticos e reflexivos, os quais produzem um amplo diálogo entre o tripé autor-texto-leitor.

## Mapeamento histórico: A posição socioespacial da mulher

Levando em consideração que a história das mulheres teve de ser des(re)construída, podemos dizer que, nesse íterim, se torna imprescindível o papel do professor reflexivo, que por meio do cotidiano educacional pode desvelar os estereótipos que foram cristalizados nas literaturas e que, por muito tempo e ainda hoje, permitem o ocultamento sociocultural que a pós-modernidade nos apresenta.

Diante de tal contradição espacial, acreditamos que é pertinente a relevância da aplicação do conceito de circularidade cultural empregado por Corrêa (2004), que segundo (MELO, 2017, p. 4) seria uma “ferramenta para compreensão das singularidades de cada indivíduo cultural que convive em estreita articulação num dado território”, que não se estrutura mais de forma patriarcal, pois os “padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar, [...] estão cada vez mais em falta” (BAUMAN, 2001, p. 14).

De fato, é uma oportunidade eficaz para que diversos grupos possam ter vezes e vozes, mas, para que isso se estabeleça é preciso que desde a educação básica, o professor passe assim como profere Rocha (1995), a perceber o aluno como coautor do saber, pois já não se compreende esse de forma passiva, ao

contrário, ele precisa aprender a observar, a coligir dados, a compará-los e classificá-los, inferindo contestações e explicações a fatores generalistas.

Mediante ao exposto, torna-se necessário conhecer a geo-história das mulheres, isto é, seu papel estático na sociedade do século XIX até o seu empoderamento vigente no XXI. A subversão das mulheres deriva do pensamento ocidental, no qual:

Para os gregos, a mulher era excluída do mundo do pensamento, do conhecimento, tão valorizado pela sua civilização. Com os romanos [...] é legitimada a discriminação feminina através da instituição jurídica do paterfamílias, que atribuía ao homem todo o poder: sobre a mulher, os filhos, os servos e os escravos (STREY, 2004, p. 14).

Com o passar do tempo, as representações das mulheres vão seguindo esses moldes, em que se figura a imagem da religião hegemônica cristã acentuando os ideais de mãe, rainha do lar, louvada e santificada, um ser sublime, que ao se desvencilhar desses padrões era tida como pecadora e/ou vergonha da sociedade. Influi-se a essas considerações, que o modelo de mulher até aqui exemplificado desvencilha-se do contexto indígena, africano e afro-brasileiro, pois esses possuem peculiaridades de supressão de raça impossíveis de se fazer generalizações. No presente trabalho servirá apenas como forma de exemplificação, passíveis para posteriores debates mais específico.

Ressalta-se que foi na diferenciação biológica que a mulher passou a ser confinada na segmentação do corpo e de suas produções, limitando-a na reprodução e afetividade. Como esboço dessa síntese, é necessário retornar a época do Brasil Colônia, no qual, as ideais patriarcais foram transplantadas de Portugal para cá, efetivando o estereótipo da mulher branca – símbolo de senhora e castidade, como também, na coisificação das escravas – utilizadas na política de branqueamento, eram obrigadas a ter filhos com os senhores brancos e o das índias, desejo e símbolo sexual dos colonos.

Uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres as raças submetidas ao seu domínio” (FREYRE, 2006, p. 113).



Acrescenta-se que, com o regime colonial, o país rumou para um conservadorismo patriarcal, invisibilizando a figura da mulher nas estruturas políticas (não direito ao voto) e econômicas (incipiência de ofertas de trabalho). Strey (2004) faz uma análise marxista feminista, dizendo que: “as relações entre marido e mulher são relações de produção desiguais, onde a mulher realiza determinados serviços (trabalho doméstico e reprodução) em troca da manutenção, uma vez que se encontra excluída do sistema de transmissão de patrimônio” (STREY, 2004, p. 32). Ressalta-se ainda as elucidações de Sarti (1997) expondo que essa dinâmica feminina

[...] significa, junto com a maternidade, o substrato fundamental da construção da identidade feminina, definindo um jeito de ser mulher sempre enredado em intermináveis lides domésticas, num mundo social fortemente recortado pela diferenciação de gênero (SARTI, 1997, p. 160 apud STREY, 2004, p. 46).

Corroborando com a ideia de que a pós-modernidade marca “a fragmentação, a indeterminação, e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou [...] ‘totalizantes’” (HARVEY, 2006, p. 19), podemos dizer que as mulheres emergiram por seus direitos com base no movimento feminista que se inicia nos anos 70 no Brasil, colocando como pauta a luta contra a tradicional hierarquia de gênero, surgindo como forma de resistência na Ditadura Militar, ano de contestações ao regime autoritário que se vivia. Em consequência disso nos anos 80, os ideais feministas difundiram-se no cenário social do país penetrando em sua conjuntura política (associações profissionais, partidos e sindicatos), o qual legitima a mulher como sujeito independente e particular.

## Determinação, força e criatividade: o empoderamento da mulher frente ao âmbito social

O empoderamento feminino vem ganhando visibilidade cada vez mais. Se outrora a mulher não tinha espaço para mostrar seu real valor, nos dias atuais, mesmo que limitada em alguns aspectos, essas provaram a capacidade de atuar nos mais diversos âmbitos. É necessário, pois, compreender que embora o assunto esteja em alta, é fácil deparar com meios totalmente conservadores

e tradicionais, em que impõem uma barreira à liberdade da mulher. Dessa forma, com intuito de linear o nosso foco, partiremos de um breve dado acerca das condições salariais e, daremos continuidade nas questões de produção literária e artística.

Em primeira instância, pode-se confirmar esse assunto em questão ao observar os números quantitativos, os quais relatam os resultados, que mesmo não sendo o ideal, parte de um começo. Sendo assim, através dos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), analisamos que no ano de 1970, somente 18% das mulheres do Brasil exerciam alguma atividade assalariada. Já em 2010, cerca de 53% iniciam seu trabalho com carteira assinada. Mesmo que pareça um avanço idealizador, o número citado é 20% menor em relação aos homens.

Nessa mesma vertente, vê-se também, a mulher sendo desvalorizada em sua produção escrita, na qual não podiam mostrá-las; era, sempre, através de pseudônimos, anonimatos, para não revelar uma identidade feminina, visto que nos séculos passados, sobretudo no XVII, a não transparência encobriam “também a poeira de obras cuja mediocridade e redundância moral levantam a questão dos constrangimentos que a virtude impõe à expressão.” (PERROT; DUBY, 1990, p. 11)

Com isso, é importante enfatizar, que o diário e as cartas tornaram-se meio de evasão para as mulheres, as quais viviam em uma sociedade marcada pela dominação masculina. Perrot (2008, p. 29) afirma que “A correspondência, entretanto, é **um gênero muito feminino**. Desde o ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres.”

É a partir da inserção do gênero carta a correlacionando com a mulher que essa passa a falar por si, pela primeira vez, então, rompe o silêncio, mesmo ainda muito limitada. Até então, a mulher era conhecida, somente, pelo imaginário masculino, o qual era representado, através de falas, discursos em que esses definiam regras do que as mulheres deviam dizer ou fazer e como deveriam ser.

De fato, uma vez que a liberdade e plenitude de expressão fazem parte da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação de ferramentas deve ter dito muito sobre a escrita das mulheres (WOOLF, 2014, p. 111).

Ao inserir essa questão em um contexto social, Showalter (1994) propõe dar voz às mulheres “esquecidas” ou silenciadas pelo cânone, ou melhor, pela História da Literatura. Visualizar essas produções mediante novas perspectivas e paradigmas: “Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários” (p. 44).

Fica evidente, que o intuito principal dessa pesquisa é compreender a luta da mulher, nesse caso, pela produção artística, sendo, portanto, empoderada e não silenciada, isto é, visualizar as suas elaborações como produto da cultura, em que viviam/vivem essas mulheres. Dessa maneira, o tópico seguinte trará em voga a nossa metodologia e o corpus.

## Um reflexo entre luta e produção feminina

Ao compor a música “Maria, Maria”, Milton Santos, em 1978, já conseguia transpor de uma presença marcante de uma personagem feminina. A “Maria” em que o compositor e cantor representa é a empregada doméstica, uma mãe, enfim, uma mulher que luta. Quando interpretada por Elis Regina, essa viraliza como hino do movimento feminista, pois retrata “Maria” como um popular da cultura brasileira, o que entende-se que o autor está referindo as muitas mulheres do Brasil, aquela que passar por dificuldades e não desanima; a trabalhadora; guerreira; a que tem fé na vida e por dias melhores. A letra coloca em voga Maria como povo, força e mulher. Como retrata o cantor Santos, “é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter gana sempre”. É a partir dessa canção que se pode observar uma luta pela libertação da mulher.

Além do mais, hoje, a mulher, mesmo que restringida em alguns aspectos, consegue e pode expressar seus ideais e planos. Prova disso é o Projeto “Mulheres por Mulheres”, o qual celebra a produção artística feminina como forma de empoderamento, com espetáculos cênicos; dança; músicas; debates, feiras de artesanato; concertos de clássicos e teatros, no Dia Internacional das Mulheres do ano de 2016, em Goiânia. Essa promoção de atividades, de forma direta e indireta, abre espaço para diversos debates sobre a questão da mulher, sem contar que mostra a criatividade e determinação dessas ao mostrarem seus dons e talentos como reflexo de luta e de igualdade.

O evento inicia com a exibição do filme: “Precisamos falar do assédio”, de Paula Saccheta. Esse, portanto, tem como objetivo abrir um espaço para

as mulheres denunciarem acerca de acontecimentos relacionados à violência, assédio e afins. Os organizadores colocaram uma van na rua durante sete dias, sendo cinco em São Paulo e dois no Rio de Janeiro, para recolher depoimentos de vítimas. Essas, portanto, não eram entrevistadas, mas sim, adentravam no veículo e relatavam sobre episódios desse tipo; como também, poderiam usar máscaras caso não desejasse aparecer. O resultado foi impactante, visto que em apenas uma semana, havia 140 (cento e quarenta) declarações.

É indubitável que existe um reflexo de luta e libertação feminina na atualidade, que diferentemente do passado, existe um real empoderamento das mulheres, não aceitando a sua estaticidade como sujeito político-social, tuteladas agora pela Lei Maria da Penha (11.340 de 7 de Agosto de 2006), que arquiteta mecanismos para refrear e condenar a prática da violência doméstica e familiar contra a mulher que agora pode ter voz sem temer a nenhuma autoritarismo machista.

## Considerações finais

Conforme fora proposto nesse nicho reflexivo, nosso interesse está na necessidade de compreender o empoderamento da mulher na contemporaneidade, elucidando de forma concisa o papel da Literatura e do professor reflexivo na visibilidade da temática. Em virtude disso, podemos concluir que em uma transição temporal gradativa, deve-se promover uma ressemantização da imagem da mulher, um indivíduo não mais limitado a quesitos patriarcais e machistas, como submissas aos homens e invisíveis na sociedade, pois com a pós-modernidade ela ganhou voz, infiltrou-se no mercado de trabalho, na política e, principalmente, na educação, âmbito no qual pode contar sua própria história.

Salientamos, portanto, que cada vez mais precisamos contestar literaturas canônicas e modernas, dissolvendo os estereótipos e isso deve ser mediado desde a Educação Básica, pois acredita-se como Piaget (1995, p. 158), que: “sob certas condições, os conceitos morais são construídos.” É nesse momento que os valores devem ser reconstruídos, o qual trará novas perspectivas, valores e diálogos, como os escritos por Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, os quais retratam por meio de seus livros a sua força, vivência e resistência.

Em suma, o empoderamento das mulheres significa não segmentar ao patriarcalismo, como também, a reconstrução de uma identidade homogeneizada no século XIX, que nos dias atuais, não segue um padrão vigente, mas sim uma heterogeneidade libertadora. Trazer à tona a história de resistência mulheres é mostrar suas conquistas, exemplificadas nessa pesquisa pelo projeto, desenvolvido por Artes Brasil – “Mulheres por Mulheres” e pelo filme “Precisamos falar do assédio”, dirigido pela Paula Saccheta, no qual corroboramos com a iniciativa e buscamos incentivá-los a conhecer.

## Referências

- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Ciência e cultura**. São Paulo. USP, 1972.
- \_\_\_\_\_. O direito à literatura; O esquema de Machado de Assis. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala – Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 15. ed. São Paulo: Loyola, 1992.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MELO, Emerson. **O conceito de circularidade cultural em Aureanice de Mello Corrêa: uma nota para outros diálogos**. In: XII - Encontro Nacional da ANPEGE, 2017, Porto Alegre - RS. ENANPEGE, 2017. p. 1.
- PERROT, Michelle; DUBY, Georges. (org.). **História das Mulheres no Ocidente: A antiguidade**. Afrontamentos: Porto, 1990, p. 17.
- PIAGET, Jean. **O Juízo Moral na criança**. São Paulo: Summus, 1994.
- ROCHA, G. O. R. **Ensino de Geografia e a Formação do Geógrafo-educador**. Terra Livre, São Paulo, v. 11-12, p. 177-188, 1996.
- SARTI, Cynthia. **Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro**. Cadernos Pagu (UNICAMP. Impresso), Campinas: UNICAMP, n.16, p. 31-48, 2001.
- STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia Lisboa (Org.); PREHN, Denise Rodrigues (Org.). **Gênero e Cultura: Questões Contemporâneas**. 1. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2004. v. 1. 298 p.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- ZILBERMAN, Regina. Leitura literária e outras leituras. In: **Leitura - práticas, impressos, letamentos**. BATISTA, Antônio Augusto (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

# Frida Kahlo e o Surrealismo: uma análise das influências surrealistas em sua obra

Fernanda Maffei Moreira

PUC Minas

fermaffei@yahoo.es

## Introdução

Frida Kahlo é considerada uma das maiores pintoras do século XX, pela autenticidade de sua obra e por sua personalidade marcante.

Ultimamente temos visto, na mídia de forma geral e nos artigos acadêmicos, muitos temas relacionados à pintora mexicana em razão dos 60 anos de sua morte (1954) e da abertura do acervo de seus objetos pessoais e das peças de Diego Rivera na Casa Azul, onde ela viveu e que hoje é o Museu Frida Kahlo.

Kahlo tornou-se uma figura icônica da cultura de massas, fascinou o imaginário das sociedades, ditou moda e estilo e influenciou outros artistas, mas infelizmente sua obra só foi reconhecida postumamente. Leandra Silva (2013), no artigo *A segunda pele de Frida Kahlo*, citando Carlos Segoviano, diz que a obra de Kahlo foi resgatada em meados dos anos 70 e 80 quando ela se tornou uma referência ao movimento feminista.

Outros teóricos afirmam que Kahlo colaborou com o movimento vanguardista Surrealismo, porém ela mesma disse que não era uma pintora surrealista, pois, para a artista, os surrealistas pintavam sonhos, expressavam-se com elementos fora da realidade, e seus desenhos apenas retratavam sua vida. Mesmo assim, analisando sua trajetória e seu processo criativo, podemos considerar a hipótese

de que Frida Kahlo sofreu forte influência do Surrealismo, bem como de outras vanguardas europeias, como o Cubismo, ainda que em menor escala.

## O Surrealismo

O Surrealismo foi um movimento artístico e literário que surgiu em meados de 1920, na França. Ele teve características muito próprias e foi influenciado pelas teses psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), as quais afirmavam a importância do inconsciente no processo criativo do indivíduo.

Guillaume Apollinaire (1880-1918), escritor e crítico de arte francês, criou em 1917 a palavra Surrealismo, dando nome, assim, ao movimento vanguardista. Apollinaire foi um dos ativistas culturais mais importantes, porque colaborou com os movimentos vanguardistas da época, elaborando manifestos.

Vale ressaltar que o Surrealismo foi um sucessor do Dadaísmo (1916, em Zurique), outro movimento artístico assinalado pelo caráter irracional, pela quebra de padrões preestabelecidos da arte, pela censura a qualquer atitude moderada, pelo pessimismo, pela descrença total no indivíduo e pela oposição à Primeira Guerra Mundial (1914-1919).

O crítico literário Theodor W. Adorno (2003), no capítulo *Notas de Literatura I* do seu livro *Reverendo o Surrealismo*, define o que seria o Surrealismo. Para ele, essa vanguarda se relaciona ao movimento dos sonhos e ao inconsciente (é análogo a ele), e até mesmo aos aspectos junguianos. Os sonhos jogam com os aspectos da realidade da mesma maneira que os procedimentos do Surrealismo, até porque nenhuma arte tem a obrigação de entender a si mesma, assim como ocorre nos sonhos. Porém Adorno chama a atenção para o fato de que o Surrealismo não pode ser definido somente como uma representação dos sonhos, ele vai além disso. Nivelar o Surrealismo ao plano da teoria psicológica do sonho é submetê-lo à vergonha de ser tomado como algo oficial.

André Breton publicou, em 1924, *O Manifesto Surrealista*, dando início a um movimento no qual o artista pudesse se desprender de normas e padrões impostos pela sociedade burguesa e capitalista, além de ser caracterizado pela total ausência de racionalidade humana. O manifesto de Breton (1924) declarava os princípios fundamentais do movimento surrealista, como: exaltação da liberdade de criação, ausência de lógica e adoção de uma realidade superior.

Gombrich (2012), em *A História da Arte*, relata que os surrealistas ficaram profundamente impressionados com as teorias de Freud, segundo as quais, quando nossos pensamentos em estado vígil ficam entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar. Por conta dessa ideia, os surrealistas afirmavam que nunca a arte pode ser produzida pela razão inteiramente desperta, eles buscavam sondar os estados mentais em que o profundamente oculto no inconsciente pode vir à superfície.

Mario Schenberg (1970), em seu artigo *Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo*, faz algumas considerações sobre o movimento surrealista e suas características:

Com o impressionismo, começou o desmoroamento da espacialidade renascentista. Escapar do espaço da Renascença foi, essencialmente, o grande problema das artes plásticas durante quase um século. Já estava com a sua solução muito avançada quando surgiu o dadaísmo, logo seguido pelo movimento surrealista na década de 1920. [...] O advento do Surrealismo foi preparado pelo desenvolvimento da filosofia e, depois, da psicologia do inconsciente durante o século XIX e o começo do século XX. Surgiram assim a Psicanálise e a Parapsicologia, além das manifestações religiosas espíritas, antes raras na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Breton considerou também a magia e o ocultismo como fontes essenciais do Surrealismo, pelo menos historicamente (SCHENBERG, 1970, p. 1).

Schenberg (1970) também analisa como o Surrealismo, mesmo parecendo um movimento vanguardista utópico, transformou o indivíduo, criando um tipo de homem capaz de dominar os poderes da consciência e do inconsciente. O Surrealismo conseguiu atingir profundamente as artes de um modo geral, tanto o cinema, o teatro e a literatura quanto os artistas plásticos e a pintura. Os maiores representantes do movimento surrealista, nas artes plásticas, foram os pintores Salvador Dalí, Joan Miró e Marx Ernest. Esses artistas priorizaram a ausência total da razão e valorizaram os aspectos do inconsciente, como os sonhos e os delírios.

O Surrealismo, vale dizer, foi um grande influenciador de outros movimentos que se seguiram, como o expressionismo abstrato, o realismo fantástico, a



arte psicodélica, o movimento cobra, a arte mágica, o neodadaísmo, a arte ritual e o super-realismo.

## Frida Kahlo

Segundo a biografia escrita por Hayden Herrera (2011), *Frida – a biografia*, Frida Kahlo nasceu no bairro de Coyoacán, cidade do México, em 6 de julho de 1907, e faleceu no mesmo local em 13 de julho de 1954. Ela foi filha de Guillermo Kahlo, de origem alemã, e de Matilde, mexicana de linhagem indígena e espanhola.

Quando Frida completou seis anos, contraiu poliomielite, o que fez com que ficasse com a perna direita mais fina e curta, mas essa foi apenas a primeira das enfermidades e lesões que a acompanharam ao longo da vida. Um terrível acidente marcou sua vida quando tinha 18 anos, deixando sequelas muito sérias que a comprometeram para sempre. Por conta disso, ficou entre a vida e a morte por meses seguidos, convalesceu em uma cama, teve que usar coletes ortopédicos por quase a vida toda, sofreu 32 cirurgias em 29 anos de um sofrimento físico e psicológico constante.

No período de 1922 a 1925, frequentou a Escola Nacional Preparatória do Distrito Federal do México, onde teve aulas de desenho e modelagem. Com o professor Fernando Fernández, iniciou trabalhos como copista das pinturas do surrealista Anders Zorn. Nessa época, conheceu o grande muralista da época, Diego Rivera, iniciando-se, assim, um relacionamento conturbado que duraria toda a vida dela.

A vocação de Frida para a pintura não ocorreu cedo como algumas pessoas poderiam pensar. Sztainberg, no artigo *Frida Kahlo: o desamparo encarnado*, comenta:

E, contudo, a pintura não nasceu nela de uma “vocação precoce”. Surgiu sob dupla pressão: um espelho em cima de sua cabeça que a importuna, e bem no fundo de si mesma uma dor que vem à tona. Dois elementos que se conjugam e fazem a pintura aflorar. Pintura que transbordava de seu corpo, de suas chagas abertas, de sua solidão. Justificando a abundância em autorretratos disse: “pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto

que conheço melhor”. [...] “não estou doente. Estou partida. Mas me sinto feliz por continuar viva enquanto puder pintar” (SZTAINBERG, s/d, p. 1.).

A convivência com seu marido, Rivera, fez com que Frida aprimorasse sua obra, adotando cores primárias e simples, chegando a ser até ingênua. Frida sempre procurou afirmar e resgatar a identidade nacional mexicana, seja nas próprias vestimentas e nos adornos pessoais até em suas pinturas, tanto que empregava temas do folclore e da arte popular mexicana em suas obras.

No período de 1930 a 1933, Frida e Diego moraram nos Estados Unidos, em cidades como Detroit e New York. Nesse período, notam-se a frustração e o isolamento de uma Frida perdida em um país distante de seu México, como se vê nas figuras 1 e 2:

**Figura 1 – *Meu vestido pendurado ali*, 1933**



Frida Kahlo. Óleo sobre colagem sobre masonita, 45,72 cm x 50,16 cm. Espólio do Dr. Eloesser, cortesia da Galeria Hoover, São Francisco, Estados Unidos. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/439945457323160287>. Acesso em: 01 out. 2017.

**Figura 2 – *O que a água me deu*, 1938**



Frida Kahlo. Óleo sobre tela, 96,52 cm x 76,2 cm. Coleção Tomás Fernández Márquez, Cidade do México, México. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/192740059023784427/>. Acesso em: 01 out. 2017.

Em 1938, o pintor surrealista André Breton qualificou a obra de Kahlo como surrealista, em um ensaio que escreveu para a exposição de Frida Kahlo na Galeria Julien Levy, em New York. Porém ela mesma afirmou que nunca se considerou surrealista, pois os surrealistas pintavam sonhos, e ela pintava sua própria realidade.

Tal realidade podemos notar em várias de suas obras, nas representações de seu acidente, de suas dores físicas, do tormento psicológico que isso lhe causou, de sua incapacidade de gerar um filho. Todas essas temáticas, acompanhadas de certa irracionalidade e devaneios, fizeram parte do universo de Frida Kahlo, mas não vemos a pintura dela como algo real, concreto, e sim como parte de um universo paralelo seu.

Alguns pesquisadores, como Noehles (2013), no artigo *O Não Surrealismo de Frida Kahlo*, afirmam que a obra de Kahlo nada tem a ver com as características do Surrealismo, pois este era definido pela manifestação dos desejos e do inconsciente.

Noehles diz que

O inconsciente e o desejo são dois conceitos centrais da produção artística surrealista. Na pintura de Kahlo, no entanto, nenhum desses conceitos é identificável. O que ela nos apresenta é um debate de temas que nada têm em comum com a esfera do desejo surrealista, que é um desejo predominantemente masculino e sexual. A pintura não lança mão nem dos recursos sensuais de um Salvador Dalí (1904-1989), nem da ilusão ótica de um René Magritte (1898-1967). Ela retrata a dor física e a dor psíquica. Além disso, o corpo nu não traduz uma expressão de sensualidade, não é apenas um meio fácil para atrair determinado público masculino, mas consiste em um símbolo dos limites físicos, isto é, um símbolo da fragilidade humana. Essa grande qualidade da obra de Kahlo torna-a substancialmente diferente dos surrealistas: na sua pintura, o corpo não é um objeto de desejo (NOEHLES, 2013, p. 32).

Entretanto, podemos considerar que Kahlo sofreu sim influências do Surrealismo, pois a manifestação do desejo pode ter um caráter invertido. Ela expressou em suas telas a manifestação do desejo não realizado, que não deixa de ser desejo por causa disso, como a incapacidade de gerar filhos em decorrência das sequelas de seu acidente.

Na obra *Hospital Henry Ford ou A cama voadora*, nota-se o registro dos abortos que marcaram a vida de Frida, representados por ela mesma deitada

em uma cama do Hospital Henry Ford, nos Estados Unidos, e pelo fio condutor que liga seu ventre ao bebê.

Analisando a tela, observamos vários indícios representativos da dor da perda do filho. A mulher frágil e pequena colocada em uma cama desproporcionalmente grande figura sua tamanha impotência em relação ao fato do aborto. Na lateral da cama, lemos os dizeres “Julho de 1932, FK – Hospital Henry Ford, Detroit”, o que evidencia bem claro a data de seu aborto.

Deitada à beira da cama, é como se a mulher estivesse a ponto de cair a qualquer momento. Seu corpo apresenta marcas da gravidez, como a barriga avantajada de uma gravidez interrompida aos três meses, seu rosto tem uma expressão triste e melancólica, e uma enorme lágrima cai de seu olho esquerdo. A barriga se esvai em sangue, e as manchas vermelhas contrastam com o lençol branco, parece que, além de perder o filho, ela também se perde.

O fundo da tela remete à cidade de Detroit com suas pontes e edifícios, representando o sistema capitalista e a industrialização crescente e desumanizadora da metade do século. Não há nenhum referencial de presença humana, o que há é um imenso deserto ao redor da cama, dando a impressão que ela está suspensa no ar, flutuando; aspecto que justifica o título da obra.

A frieza e a vulnerabilidade ao redor de Frida confrontam o acontecimento trágico e humano que ela sofre – o aborto – como se suas veias estivessem abertas e fizessem o papel de fio condutor de seus sentimentos. O desnudar de seu corpo se relaciona com sua completa fragilidade, representando o mais profundo eu do ser humano; sua essência está descoberta de qualquer amarra social, indicando uma solidão iminente.

Em sua mão, há três fitas vermelhas que remetem a cordões umbilicais, pois saem do útero, ligando seis objetos: três suspensos no ar e os outros três no chão, todos simbolizando o que o aborto foi para ela. Os três objetos do chão são uma pélvis óssea, figurando o acidente que Frida sofreu quando jovem e que a dilacerou; uma orquídea roxa (um presente de Diego) sem vitalidade, que poderia simbolizar a vida que se esvai e a fragilidade humana; e uma máquina de hospital, representando a frieza e a desumanização que permearam o acontecimento.

Suspensos no ar estão um modelo anatômico do sistema reprodutor feminino, um feto em tamanho maior que o normal – uma forma de representar a

grande importância que essa gravidez teve em sua vida – e um caramujo que, segundo as tradições culturais mexicanas, indica a concepção e faz alusão ao lento processo da gravidez.

Todos os objetos mencionados e interligados pela fita vermelha exprimem diferentes maneiras de Frida encarar a perda. Eles se complementam na diversidade da representatividade.

Quatro anos depois, em 1936, surgiu, no cenário das vanguardas europeias, a obra surrealista “Composición surrealista con figuras invisibles”, de Salvador Dalí (figura 4).

**Figura 3 – *Hospital Henry Ford* ou *A cama voadora*, 1932**



Frida Kahlo. Óleo sobre metal, 31,11 cm x 39,37 cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, México. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/167618417352991381/>. Acesso em: 01 out. 2017.

**Figura 4 – Composición surrealista com figuras invisibles, 1936.**



Salvador Dalí. Óleo sobre cartolina, 60,9 x 45,8 cm. Teatro-Museo Dalí, Girona, Espanha. Fonte: <http://www.salvador-dali.org/museus/teatre-museu-dali/coleccion/141/composicion-surrealista-con-figuras-invisibles>. Acesso em: 01 out. 2017.

O pintor espanhol demorou cerca de dez anos para terminar essa obra. Primeiramente ele pintou a visão que tinha da sua casa, em Llaner de Cadaqués, em Girona, Espanha, com o mar, a baía, o horizonte, as rochas de Cap de Creus, a praia com uma banhista ao sol, porém, podemos perceber que há, no quadro, uma linha divisória bem definida separando dois mundos.

A parte inferior tinha sido uma representação de rochas e areia com uma banhista, depois passou a ser um universo frio e totalmente desprovido de ação humana. Como figura central, há uma cama e uma cadeira, mas também existem figuras invisíveis, como a banhista na cama e a outra pessoa na cadeira. Há uma coluna, cuja base é feita de um mosaico, com um enorme rubi no topo. Essa pedra preciosa pode ser uma representação feminina, em razão da cor, ou também pode ser uma representação masculina, em virtude da dureza e da aspereza que apresenta.

Existe algo interessante no meio da figura invisível da banhista deitada na cama, um grupo de formigas se concentra onde estaria localizado o órgão reprodutor feminino, dando a dupla ideia de desejo-asco, permanência-decomposição.

Dalí se baseou na obra de Freud (1920) – *Mais além do princípio de prazer* – para compor essa tela, a morte e o vazio deixado por ela.

Outra observação é que as figuras invisíveis poderiam ser o próprio pintor e sua esposa Gala, uma representação triste e melancólica, pois, em 1912, Gala sofreu uma intervenção cirúrgica que a tornou estéril, sem condições de ter filhos. O diamante poderia indicar tanto o feminino/masculino como sua esposa e a incapacidade de gerar vida, representando a ausência de vida.

Quando nos deparamos com essas duas obras, percebemos o quanto elas estão carregadas de significados acerca da vida e da morte, e das frustrações em torno dos desejos não realizados.

A pintura de Frida revela a impossibilidade de gerar um filho e a abundância de simbologias, como o caramujo, o feto, a flor, a máquina do hospital, a pélvis óssea e o modelo anatômico do sistema reprodutor feminino, além da angústia retratada pela mulher dilacerada na cama, esvaindo-se em sangue.

Já a obra de Dalí nos remete à total ausência pela falta de elementos, que sutilmente apontam para objetos simbólicos de seu inconsciente, não necessariamente de sonhos, mas de uma realidade simbólica representada pelo invisível. Ambos os artistas retratam de maneira muito peculiar fatos de suas vidas, por isso suas produções mesclam realidade e imaginação; postas sob o mesmo olhar, só podem ser entendidas compreendendo o artista.

Herrera, na biografia da pintora mexicana, destaca a possível relação de Frida Kahlo com o movimento Surrealista:



É fácil ver por que tanta gente chamou Frida de surrealista. Seus retratos de autoflagelo têm uma ênfase surrealista na dor e uma peremptória tendência ao erotismo sufocado. Seu uso de figuras híbridas (parte animais, parte plantas, parte humanas) é familiar à iconografia surrealista: braços e pernas humanos de onde germinam galhos, indivíduos que podem ter cabeça de pássaro e de touro. O uso frequente que Frida faz de partes abertas, cortadas e esmiuçadas do corpo humano lembra as cabeças e mãos cortadas e os torsos ocultos vistas tantas vezes na pintura surrealista. A característica de situar cenas de dramática inação em espaços desmesuradamente amplos e abertos – espaços que são desconectados da realidade cotidiana – também pode ser interpretada como um recurso surrealista para desassociar o espectador do mundo racional. Mesmo seus espaços cerrados e claustrofóbicos podem ter uma fonte surrealista (HERRERA, 2011, p. 313-314).

Portanto existem semelhanças entre o trabalho de Frida Kahlo e o dos artistas surrealistas, como as características das pinturas, as cores e os desenhos surreais, porém a temática não era nada ilusória, pois fazia parte do cotidiano da pintora, era a própria vida que Frida expressava nas telas.

## Considerações finais

Frida Kahlo foi a protagonista de várias ações que não condisseram com o contexto social e histórico de sua época. Em suas obras, apresentou oposição e resistência. Resistência contra os infortúnios que a vida lhe presenteou (a debilidade física, as traições do marido, a relação conturbada com a mãe, seu bissexualismo, seus vícios, seu modelo de pintura que fugia aos modelos impostos, suas atitudes e personalidade marcante) e contra os modelos vigentes de sua época.

Podemos concluir que a obra de Kahlo apresenta algumas características do Surrealismo, porém enquadrá-la em um movimento vanguardista seria limitar sua obra e deixar de respeitar a diversidade e a identidade que criou, além do estilo próprio de sua pintura.

No processo de criação da pintora, percebemos traços dos movimentos cubista e dadaísta, mas não tanto como foi a influência do movimento surrealista. Ela conseguiu expressar muito bem suas dores e tristezas em suas telas; seus pensamentos e ideias foram ali manifestados de forma primordial; pintou sua realidade, não de maneira clara e objetiva, mas por meio do devaneio, do inverossímil, das impossibilidades, usando imagens do inconsciente e da imaginação.

Os espaços amplos e abertos, e os fatos trágicos, como vimos na obra *A cama voadora*, ou os espaços fechados em que ela condensa uma série de símbolos, como *O que a água me deu* ou em *Meu vestido pendurado ali*, podem ter influências surrealistas. Muito embora essas obras tenham impactado o espectador de um mundo real, elas não se classificam somente como surrealistas.

A obra de Frida Kahlo é muito peculiar e única, com certeza sofreu influências em seu processo criativo, mas de forma alguma está atrelada a apenas um movimento artístico. Ela perpassou várias correntes artísticas, criando um estilo próprio de pintura, o que a caracteriza e a define tão bem como Frida Kahlo. Ela, além de ter sido uma pintora única no cenário mexicano e no contexto artístico, foi um divisor de águas na cultura mexicana, pois ampliou horizontes, resgatou e valorizou a cultura indígena de seu povo, conseguiu dar visibilidade ao México no campo das artes, e se tornou uma representante da cultura de seu país.

A obra de Kahlo foi a total personificação da alma mexicana, pois mostrou um profundo comprometimento com a identificação das raízes culturais de seu país. Frida foi mestre em expressar essa identidade juntamente com suas mazelas pessoais, apesar de camufladas em uma releitura muito particular, que se assemelhava ao Surrealismo.

## Referências

- ADORNO, T. W. Revendo o Surrealismo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. p. 135-140.
- BRETON, A. **O Manifesto Surrealista**. Disponível em: <http://www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf>. Acesso em: 01 out. 2017.
- DALI, Salvador. **Composición surrealista con figuras invisibles**. Disponível em: <http://www.salvador-dali.org/museus/teatre-museu-dali/coleccion/141/composicion-surrealista-con-figuras-invisibles>. Acesso em: 01 out. 2017.

- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- HERRERA, H. **Frida – a biografia de Frida Kahlo**. São Paulo: Globo, 2011.
- KAHLO, F. **El diário de Frida Kahlo – un íntimo autorretrato**. México: La vaca independiente, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Meu vestido pendurado ali**. Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/439-945457323160287/>. Acesso em: 01 out. 2017.
- \_\_\_\_\_. **O que a água me deu**. Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/192-740059023784427/>. Acesso em: 01 out. 2017.
- \_\_\_\_\_. **Hospital Henry Ford ou A cama voadora**. Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/167618417352991381/>. Acesso em: 01 out. 2017.
- NOEHLES, L. R. O não Surrealismo de Frida Kahlo. **Revista Conhecimento e Diversidade**. Niterói, n. 9, p. 28-36, jan./jun. 2013. Disponível em: [http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento\\_diversidade/article/view/1235/889](http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento_diversidade/article/view/1235/889). Acesso em: 01 out. 2017.
- SCHENBERG, M. **Realismo Fantástico, Arte mágica e Surrealismo**. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA/USP. Disponível em: [http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com\\_content&view=article&id=92:-realismo-fantastico-arte-magica-e-Surrealismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15](http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=92:-realismo-fantastico-arte-magica-e-Surrealismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15). Acesso em: 01 out. 2017.
- SILVA, L. *A segunda pele de Frida Kahlo*. **Revista de História** – artigo publicado em 01/06/2013. Disponível: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/a-segunda-pele-de-frida-kahlo>. Acesso em: 01 out. 2017.
- SZTAINBERG, R. **Frida Kahlo: o desamparo encarnado**. Disponível em: <http://antroposmoderno.com/textos/FridaKahlo.shtml>. Acesso em: 01 out. 2017.

# Os rios e afluentes na escrita feminina: uma estética da instabilidade

Flávia Pais de Aguiar

UFF

flaviapais@hotmail.com

*Acerca da multiplicidade dos efeitos de sentido*

*Acostumei minhas mãos  
a brincarem na água turva:  
e por que ficarei triste?  
Curva, e sombra, sombra e  
curva, cor e movimento – vãos.  
Nada existe.*

*(Canção nas águas, de Cecília Meireles)*

Na tradição oral e escrita dos textos sagrados, bem como nos rituais e cultos, pagãos ou cristãos, o elemento água representa o sentido original da pureza, o princípio de todas as coisas e a fonte de vida. Em termos de representação material, este simbolismo seria o mediador de uma relação vital dos fiéis com uma concepção de purificação e rejeição ao pecado (Bachelard, 1989, p. 115), tendo em vista os rituais de batismo ou banho, por exemplo. Essa ideia não deixa de atender às demandas pela busca do autoconhecimento, de um sujeito que almeja encontrar-se em um espaço que lhe aproxime ao divino.

A poesia configura-se, também, neste âmbito da intercessão entre o homem e o sagrado, se entendida através da linha teórica de Octavio Paz (1982). O teórico realiza um movimento de subversão em relação ao pensamento moderno, que é

preponderantemente laico, ao acentuar a fraternidade entre a poesia e a religião. Em suas palavras, “poesia e religião são revelação”. Para aprofundar esse debate, Paz estabelece um diálogo com Rudolf Otto, que remete ao sagrado como “uma categoria, a priori, composta de elementos racionais e irracionais.” (Paz, 1982, p. 166 – 167).

Se na concepção de Otto os elementos visíveis e racionais podem ser aproximados à ideia do absoluto ou da perfeição dentro da esfera religiosa, não seria inverossímil instituir o elemento água como um símbolo representante de uma forma de expressão divinizadora e sublime do fazer poético. A composição estética presente em “Bodas de Caná” (1983), poema de Orides Fontela, sugere justamente esse jogo entre as fronteiras do sagrado e do sublime, sobretudo porque dialoga com o episódio bíblico “As bodas de Caná: a água feita em vinho”<sup>1</sup>.

Neste jogo intertextual, a poeta revela como a poesia pode ser arquitetada com tão poucas palavras e ser, ainda assim, plena de sentidos. Aspirando efeitos de racionalização da escrita, parte de uma experiência que poderia ser considerada irracional e entremeia, assim, as palavras do tecido poético:

### Bodas de Caná

#### I

*Da pura água  
criar o vinho  
do puro tempo  
extrair o verbo.*

#### II

*Milagre (anti-milagre)  
era tornar em água  
o vinho  
vivo.*

---

1. Bodas de Caná é o nome de uma passagem bíblica narrada exclusivamente no Evangelho de João (João, capítulo 2, versículos 1-11). A transformação da água em vinho durante estas bodas é considerada como o primeiro dos milagres de Jesus.

III

*A água embriaga  
mas para além do humano:  
no amor simples.*

IV

*Para os anjos  
a água para nós  
o vinho encarnado  
sempre.*

A consciência absoluta da elaboração estética se faz notória em cada verso, e cada verso é, por sua vez, uma unidade de significação pragmaticamente elaborada. Dessa maneira, as palavras que compõem as estrofes exercem quase que uma função assertiva dentro do corpo poético: ora convergem entre si, a fim de acentuar um efeito de fluidez:

*Da pura água  
criar o vinho  
do puro tempo extrair  
o verbo;*

ora estão em antítese, a fim de que se criem efeitos de sentido mais imagéticos e dinâmicos:

*Milagre (anti milagre)  
era tornar em água  
o vinho  
vivo;*

E é nesse jogo de palavras que o ritmo lírico conduz a progressão poética: vinho/vivo; simples/sempre; vivo/verbo; etc.

“Bodas de Caná” é um metapoema que metaforiza o milagre da criação da arte literária. Imbricado ao sentido da tradição das parábolas bíblicas, ao “extrair o verbo” do “puro tempo”, o poema está sujeito a um processo de intensa criatividade, quase que milagrosa, e é capaz de transformar realidades

com o “amor simples”, capacidade essa que está “para além do humano” e que é elevada pela linguagem escrita. Assim, extrair o verbo e metamorfoseá-lo em vinho vivo é como extrair o puro vinho encarnado da pura água, por intervenção divina.

Orides Fontela, cuja formação é em Filosofia, conduz o leitor a perpassar por diferentes discursos culturais – como o religioso e o Belo da estética clássica – e, ainda, a costurar uma leitura com a mesma linha da composição de uma pintura. Assim, oferece opções para que o leitor recolha as imagens e as transforme em símbolos vivos. O caminho estético trilhado por Fontela, totalmente consciente, deriva de sua multiplicidade de conhecimento. Essa informação é importante para que se repense o pouco espaço que é conferido a uma poeta com tamanha expressividade. No entanto, não podemos esquecer que

A história e a biografia podem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desenhar o porquê e o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema (PAZ, 1982, p. 19).

Assim, a escrita de Orides Fontela revela muito de sua concepção filosófica e delinea, a partir do elemento água, as nuances do processo de elaboração da escrita. Por conseguinte, na diversidade de interpretação sobre a mesma reflexão, está o poema “Um rio de Luzes” (2003), de Ana Hatherly:

### Um rio de Luzes

*Um rio de escondidas luzes  
atravessa a invenção da voz:  
avança lentamente  
mas de repente  
irrompe fulminante  
saindo-nos da boca*

*No espantoso momento  
do agora da fala  
é uma torrente enorme*

*um mar que se abre  
na nossa garganta*

*Nesse rio  
as palavras sobrevoam  
as abruptas margens do sentido*

O redimensionamento da linguagem surge como um dos temas privilegiados pelo Experimentalismo Português<sup>2</sup>. A reflexão acerca da palavra e de sua capacidade de traduzir o mundo é explorada de forma recorrente na produção da poeta. Especificamente nesta poesia, a linguagem/palavra se assemelha ao fluxo de um rio que ora avança lentamente, ora irrompe fulminante, sempre em atravessamento pela invenção da voz.

Na progressão poética, as imagens de “uma torrente enorme” e de “um mar que se abre” conferem às palavras um sentido de força avassaladora. A analogia entre rio e palavra perpassa o plano do pensamento, uma vez que a palavra pode ganhar a força descomunal de um rio abrupto e torrencial se o pensamento se materializar no mesmo instante em que nasce:

*No espantoso momento  
do agora da fala  
é uma torrente enorme  
um mar que se abre  
na nossa garganta*

Mas, se por um lado, a lida cotidiana tende a polir os pensamentos, tornando-os córregos mansos antes de virarem palavras, a liberdade artística confere à criação poética o poder de atribuir à linguagem a instância do inesperado, da correnteza das ideias. Essa construção imagética da poesia de Ana Hatherly remete a uma imagem criada por Mário de Andrade em “Meditação sobre o Tietê”:

---

2. Em Portugal, o experimentalismo foi um movimento poético surgido no início da década de 1960 e lançado a partir da publicação em julho de 1964 da revista Poesia Experimental. Ana Hatherly, professora, escritora e artista plástica, foi uma das primeiras poetisas diretamente ligada à Poesia Concreta.



*Eu vejo, não é por mim, o meu verso tomando  
As cordas oscilantes da serpente, rio.*

A construção metonímica nas passagens transcritas desenha a imagem do mergulho dos poetas nessas águas rios-mares, que é em si mesma a representação da simbiose entre a forma e o conteúdo, o poema e o rio, a palavra e a água.

Em “Um rio de Luzes”, o primeiro verso configura um movimento pela qual as águas se desdobram em “escondidas luzes”; o sentido desta metáfora só será complementado na última estrofe, em que há a imagem “as palavras sobrevoam / as abruptas margens do sentido”. Aqui, a crítica à limitação imposta pelas palavras nasce a partir do fluxo das correntezas. A palavra/rio não deveria ser represada pelas margens. Dessa maneira, fica estabelecida a mensagem que faz jus ao movimento artístico ao qual a poeta esteve inserida: a defesa de uma linguagem plena, livre de amarras ou limites impostos pela convenção literária.

“O Iceberg Imaginário” (1946), de Elizabeth Bishop, oferece, ainda, mais uma possibilidade de leitura sobre a construção dos processos de elaboração da escrita através do mergulho nas águas literárias. No entanto, para além da construção artística, verifica-se no poema uma capacidade de observar o mundo e sua mutação através dos deslocamentos e do não-lugar. Observamos como esse fator pode indicar um sentimento de inadequação às instituições sociais em que a poeta estava inserida.

### O Iceberg Imaginário

*O iceberg nos atrai mais que o navio,  
mesmo acabando com a viagem.  
Mesmo pairando imóvel, nuvem pétrea,  
e o mar um mármore revolto.  
O iceberg nos atrai mais que o navio:  
queremos esse chão vivo de neve,  
mesmo com as velas do navio tombadas  
qual neve indissoluta sobre a água.  
Ó calmo campo flutuante,  
sabes que um iceberg dorme em ti, e em breve  
vai despertar e talvez pastar na tua neve?*

*Esta cena um marujo daria os olhos  
pra ver. Esquece-se o navio. O iceberg  
sobe e desce; seus píncaros de vidro  
corrigem elípticas no céu.*

*Este cenário empresta a quem o pisa  
uma retórica fácil. O pano leve  
é levantado por cordas finíssimas  
de aéreas espirais de neve.*

*Duelo de argúcia entre as alvas agulhas  
e o sol. O seu peso o iceberg enfrenta  
no palco instável e incerto onde se assenta.*

*É por dentro que o iceberg se faceta.  
Tal como joias numa tumba  
ele se salva para sempre, e adorna  
só a si, talvez também as neves  
que nos assombram tanto sobre o mar.  
Adeus, adeus, dizemos, e o navio  
segue viagem, e as ondas se sucedem,  
e as nuvens buscam um céu mais quente.  
O iceberg seduz a alma  
(pois os dois se inventam do quase invisível)  
a vê-lo assim: concreto, ereto, indivisível.*

Os versos de “O Iceberg Imaginário” são livres e constituídos de pouquíssimas rimas que mantêm a lírica suave e não-marcada, embora haja a presença de um jogo de palavras, como “invisível / indivisível”, “enfrenta / assenta”, “breve / neve” ao final de cada estrofe. É um poema, por excelência, imagético, que transporta o leitor ao navio e às fortunas da viagem. Na própria construção da escrita, a poeta remete ao leitor a concepção de “cena” e “cenário”, bem como a movimentos linguísticos tão instáveis quanto uma viagem pelo mar: o constante retorno à expressão “o iceberg nos atrai mais que o navio” ou, ainda “o iceberg / sobe e desce”.

O iceberg como o elemento distante e sedutor marca uma recorrente acen-tuação do desejo pelos não-lugares. Segundo Paulo Henriques Britto (2012),

a obra e vida de Bishop são marcadas por relações de estranhamento, provavelmente por ter vivido na condição de expatriada, de agregada de parentes e amigos, sem jamais se sentir realmente em casa. Nesse sentido, a representação da viagem pelo mar e a idealização do inalcançável estabelecem

[...] uma relação com um lugar ausente, um lugar a que se acede por uma descrição, ou seja, pela imaginação: e é, de algum modo, essa ausência que lhe confere alguma credibilidade – a possibilidade, mais ou menos remota, de existir, em algum sítio, ou, se quisermos, em algum não-sítio (DESTERRO, 2003, p. 317).

E se, conforme afirma Paz, “a poesia é salvação, conhecimento, poder, abandono [...] um método para a libertação” (1982, p. 15), é neste não-lugar hidrosférico e de deslocamento representado pelo mar que o iceberg de Bishop se caracterizará como fazer poético “concreto, ereto, indivisível”. Desta maneira, é na escrita que há uma compensação imaginária pelo não pertencimento, afirmada, sobretudo, pelo verso em que aparece a caracterização da palavra:

*Este cenário empresta a quem o pisa  
uma retórica fácil.*

É inevitável observar, além disso, que, embora tenha experimentado a sensação de ter um lar ao estabelecer uma relação amorosa com Lota de Macedo Soares, Elizabeth Bishop apresentava uma recorrente pulsão pelo deslocamento, como se fosse exilada do próprio “eu” (Brito, 2012), reafirmando continuamente sua condição semelhante a do iceberg imaginário:

*O seu peso o iceberg enfrenta  
no palco instável e incerto onde se assenta.*

A presença da neve confrontada com o sol também infere esse sentido paradoxal entre a inconstância e a busca por identificação:

*O pano leve  
é levantado por cordas finíssimas  
de aéreas espirais de neve.  
Duelo de argúcia entre as alvas agulhas  
e o sol.*

Desta forma, Elisabeth Bishop tece sua estrutura poética oferecendo tantas instabilidades que todas as inferências propostas sobre sua poesia podem ser descaracterizadas e tão imaginárias como “o iceberg que seduz a alma”. Não foi completamente diferente o processo de criação poética realizado por Clarice Lispector, em *Água Viva* (1988) quando, ao elaborar seus versos em prosa, escreve um texto orientado pela desorientação, que vai desencadear no leitor o fluxo da consciência e a ruptura com o enredo factual.

Essa ruptura que retira o leitor de sua estabilidade busca “fixar a possível duração e permanência do detalhe” (Helena, 2010, p. 39), mesmo que não seja possível. Assim, nas palavras de Clarice, “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão.” (*Água Viva*, p. 14).

As três poesias aqui analisadas apontam para diferentes sujeitos femininos poéticos que, configurados a partir de espaços geográficos completamente distintos, estão colocando em evidência a construção literária, valendo-se da fluidez do elemento água para refletir sobre a tessitura do texto e também sobre a arte, ou sobre os estados da alma humana. Dessa maneira, mesmo quando o gênero pareça cristalizar-se em suas formas mais reificadas (Butler, 2012), o próprio processo da escrita abre-se à fluidez e à inconstância.

Fica aqui o convite que reforça a importância de se repensar os espaços conferidos às expressões artísticas já “cristalizadas”, sobretudo à chamada “alta literatura” - eurocêntrica, masculina e estilizada, pois, quando vista de outros modos, a criação literária como manancial do sensível poderá nos levar às correntezas da renovação – da alma e da Arte.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRITO, Paulo Henriques. **Poemas escolhidos** / Elizabeth Bishop; seleção, tradução e textos introdutórios. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DESTERRO, Jorge. (203). Não-lugar ou Lugares Outros? Notas sobre a Utopia no Teatro Grego. Porto: **Revista da Faculdade de Letras Língua e Literatura**, XX, p. 317 a 30.

- FONTELA, Orides. Transposição. In: \_\_\_\_\_. **Poesia Reunida** [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- HATHERLY, Ana. **Itinerários**. Lisboa: Quasi, 2003.
- HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa**: Itinerários da escrita em Clarice Lispector. 3. ed. Revista e ampliada. Niterói: EdUFF, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.
- MANFIO, Diléa Zanotto (Org.). **Mário de Andrade: poesias completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

# Mulheres leem *São Bernardo*: análise de leituras femininas do romance de Graciliano Ramos

Gabriela Brahim Correa Borges

UFES/Capes

[gabrielabrahim@globocom](mailto:gabrielabrahim@globocom)

Falci (p. 242 – in PRIORE, 1997), ao comentar o contexto dos séculos passados no sertão nordestino – palco dos eventos de *São Bernardo* – pondera: “Ali se gestou uma sociedade fundamentada no patriarcalismo. Altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre escravos e senhores, entre ‘brancos’ e ‘caboclos.’” Essas relações de poder são abordadas pelo romance graci-liânico sob vários aspectos: a exemplo, poderíamos citar o incontornável autoritarismo do protagonista Paulo Honório no trato com seus empregados. Dentre essas manifestações, todavia, queremos nos dedicar aqui à postura de silenciamento das mulheres que cercam o narrador, sobretudo (mas não apenas) a esposa Madalena. Pensando nisso, intentamos, neste artigo, dar às mulheres a voz e a vez que o dono da fazenda São Bernardo lhes negara. Para isso, buscaremos analisar como as mulheres leram essa obra e, em especial, como percebem e comentam esse traço patriarcal do protagonista. Diante disso, a princípio, devemos pensar a importante reflexão proposta por Louro (p. 478-479 – in PRIORE, 1997):

As mulheres nas salas de aula brasileiras e nos outros espaços sociais viveram, com homens, crianças e outras mulheres, diferentes e intrincadas relações, nas quais sofreram e exerceram poder. Pensá-las apenas como subjugadas talvez empobreça demasiadamente sua história, uma vez que, mesmo nos momentos e nas situações em que mais se pretendeu silenciá-las e submetê-las, elas também foram capazes de engendrar discursos discordantes, construir resistências, subverter comportamentos.

Construir uma história às avessas, exclusivamente apoiada na trajetória daquelas que foram revolucionárias, talvez também resultasse em uma construção reduzida e idealizada.

A menção às salas de aula, especificamente, é pertinente se lembrarmos que Madalena exercia o magistério, estando, portanto, inserida nesse contexto. Contudo, o que mais nos interessa aqui é pensar as tentativas de silenciamento e as relações de poder que se estabeleciam entre homens e mulheres também nos “outros espaços sociais”, nas relações afetivas, por exemplo – como no núcleo matrimonial retratado na obra. Isso porque, numa conjuntura cujo patriarcalismo salta aos olhos, é essencial lembrarmos que esse traço opressor atingia mesmo (ou principalmente?) esses relacionamentos interpessoais. Em tais envolvimento, nesse contexto, o papel tradicionalmente imposto às figuras femininas era o de submissão, como vemos:

[...] quando o brasileiro volta da rua, reencontra no lar uma esposa submissa, que ele trata como criança mimada, trazendo-lhe vestidos, joias e enfeites de toda espécie; mas essa mulher não é por ele associada nem aos seus negócios, nem às suas preocupações, nem aos seus pensamentos. É uma *boneca*, que ele enfeita eventualmente e que, na realidade, não passa da primeira escrava da casa [...] (grifo nosso) (Adèle Toussaint Samson APUD Mary Del Priore, 2006, p. 157-158)

As mulheres que, de alguma forma, buscassem escapar da passividade desse objeto inanimado, subvertendo e oferecendo resistência à ordem patriarcal, não costumavam ser vistas com bons olhos: ainda que, como pondera Louro, existisse essa possibilidade de “discursos discordantes”, eles não ocorreriam sem novas tentativas de repressão. Vemos isso de forma clara nas expectativas de Paulo Honório quanto ao casamento – e, sobretudo, na quebra dessas expectativas por sua questionadora esposa. Vale pontuar: ao mencionar a postura feminina que idealizara para sua futura parceira, é justamente dessa comparação que o narrador se vale: “Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma *boneca* da escola normal. Engano” (RAMOS, 1934, p. 98).

Nisso, o narrador-protagonista revela que se enganara quanto à submissão que esperava encontrar na mulher, não sendo ela como uma passiva e muda “boneca”, a “primeira escrava da casa”, cujas atividades deveriam ser restritas ao ambiente doméstico. A evidência maior desse emudecimento feminino, contudo, para além dos tantos exemplos que poderíamos mencionar nesse relacionamento conjugal, encontra-se na própria estrutura da obra. Madalena é silenciada pela morte – em um trágico suicídio que, vale lembrar, em muito se deve à opressão exercida pelo marido sobre ela. É, portanto, Paulo quem assume a voz e a vez de nos contar suas lembranças da vida conjugal. Por se tratar de um romance em primeira pessoa, ainda que em vida a professora tenha sido constante na defesa de seus posicionamentos e na oposição ao autoritarismo do marido, no momento da narração somos privados da versão que ela teria a nos oferecer dos fatos. A opressão do marido calara para sempre essa outra verdade dos acontecimentos.

Quanto a isso, a reflexão de Ariana da Mota Cavalcanti é de grande relevância, visto que aponta algumas dessas características como também presentes em outro romance incontornável na literatura nacional: trata-se do *Dom Casmurro* machadiano. Constantemente mencionadas em análises comparativas, as duas obras-primas têm em comum a estrutura narrativa que mencionamos. Cavalcanti ressalta que, além da narração masculina e em primeira pessoa, os dois romances compartilham a temática recorrente dos ciúmes – visto que os dois narradores tiveram seus relacionamentos amorosos interrompidos por esse sentimento. Paulo Honório era tão possessivo em seus agressivos ciúmes que, imediatamente antes de sua morte, Madalena afirma: “O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo.” (RAMOS, 1934, p. 173). Já Bento Santiago, acreditando a toda prova que Capitu o traía, impõe à mulher um exílio, no qual ela morre. A mulher é eternamente silenciada, em ambos os casos – e não somente nesses<sup>1</sup>. A consequência do ciúme opressor, nas duas obras, é que a versão feminina das duas histórias nos é negada, restando-nos o que contam seus comprometidos narradores – predomina a visão masculina e parcial dos fatos.

---

1. Lembramos aqui, com Jaime Ginzburg, por exemplo (2012), que *Lavoura Arcaica*, de Rauldun Nassar, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, também compartilham destas características: narração masculina, em primeira pessoa, morte feminina, silenciamento.



Refletindo em consonância com Cavalcanti, e voltando a dar a primazia<sup>2</sup> deste trabalho a *São Bernardo*, é importante lembrar que “(...) um narrador-protagonista assume que é o criador da história, que a molda como acha conveniente, como dita a sua visão.” (CAVALCANTI, 2009, p. 134). Com isso, a opção pela estrutura de narração masculina acentua a postura repressiva dos dois protagonistas quanto a suas respectivas esposas. “Narrativas em primeira pessoa, sabemos do narrador e da sua parceira o que ele nos conta.” (VIEIRA, 2002, p. 341) Ou, poderíamos acrescentar: o que ele quer nos contar, o que ele quer que saibamos, o que ele julga ser a verdade dos acontecimentos, subjetiva e parcialmente.

Além disso, reafirmamos que a postura de Paulo Honório enquanto marido – incluímos aqui, inevitavelmente, seu ciúme<sup>3</sup> – é indissociável de sua “(...) concepção ainda patriarcal e machista do que deveria ser o comportamento feminino em sociedade.” (CAVALCANTI, 2009, p. 147). O motivo de ele se incomodar com as atitudes de Madalena está mais relacionado às ideias da professora do que às próprias *atitudes* em si. Afinal, “o tipo de sociedade que Paulo Honório representa, patriarcal e dominadora, não estava apto a conviver com uma mulher de opinião e, muito menos, uma intelectual” (VIANA, 1999, p. 57) – daí o incomodo ciumento. Isso pode ser percebido já na primeira menção a esse sentimento vista na narrativa:

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa benfeita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao

---

2. Outra autora que influenciou nossas reflexões, Elizangela de Oliveira, também tematiza essa aproximação em sua dissertação *Dom Casmurro* e *São Bernardo: Encontros e Desencontros*. Todavia, em que pese a pertinência dessa aproximação, o romance machadiano não será aqui objeto de nosso estudo – sendo mencionado apenas quando em aproximação com a obra de Graciliano.

3. As reflexões sobre o ciúme nessa narrativa graciliânica serão o tema central da dissertação que ora desenvolvemos, intitulada “O(s) Ciúme(s) em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa”. Este artigo, evidentemente, não se isenta dessa discussão e nem das leituras e reflexões que serão analisadas de forma mais pormenorizada naquele outro trabalho. Aqui, contudo, propomo-nos a analisar especificamente a questão do silenciamento feminino na obra, que nos motivou a dar a primazia às críticas de autoria feminina.

comunismo de Madalena — e comecei a sentir *ciúmes* (RAMOS, 1934 p. 141 - grifo nosso).

É evidente que a “ameaça” de um eventual “rival” nas atenções de Madalena não é o único motivo que perturba Paulo Honório. Seu incômodo, na verdade, está mais atrelado à discordância ideológica com a esposa do que à presença de Nogueira. São as ideias da mulher (o “materialismo” e o “comunismo” – inadequadas à ótica capitalista e aquisitiva do marido) que o levam às suspeitas de infidelidade. O incômodo de ciúmes, portanto, está mais próximo de um instinto de posse tipicamente patriarcal do que de um zelo amoroso. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais, mesmo nos momentos em que ainda é viva, há poucas falas da própria Madalena: da boca dela, vemos pouco mais do que sua oposição aos mandos e desmandos do marido autoritário. Sua posição política, por exemplo, comumente associada a ideais socialistas (como no próprio trecho que citamos), não é mencionada por ela própria: essa é a leitura que Paulo Honório faz do sentimento humanitário que caracteriza a professora loura. Ela própria, por sua vez, não nos fala acerca disso. Conforme já percebido por Vianna (1999, p. 78 – grifo nosso), Madalena “(...) emite opiniões, reivindica melhorias para os colonos, defende uma ideologia política (Paulo Honório suspeita que comunista), e, *segundo o discurso comprometido do narrador*, não parece muito afeita ao mundo da cozinha, da igreja e da maternidade.” – ressaltando a não-confiabilidade do narrador.

Paulo Honório, a todas essas, não nega que sua visão dos fatos seja parcial: “Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. [...] É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.” (RAMOS, 1934, p. 81). A palavra do narrador, única a que temos acesso, é confessadamente comprometida por seu envolvimento subjetivo nos acontecimentos narrados – ainda que sua escrita sem floreios nos dê a impressão constante de objetividade, como estratégia a convencer-nos de sua versão da história. Já à subjetividade de Madalena nós não temos acesso – nem mesmo o narrador o tem: “A respeito de pensamento nada se sabia, que no pensamento de outra pessoa ninguém vai; mas quanto a palavras e obras era inatacável” (RAMOS, 1934, p. 155).

Dessas palavras “inatacáveis” ele pouco nos relata, como já citamos. Contudo, para além desse exemplo, o silenciamento feminino talvez seja ainda

mais evidente se analisarmos outra personagem com quem o proprietário rural se relacionou: a moça Germana, cujas palavras não constam no relato de Paulo Honório.

Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em furdunço, abrequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto.

Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes.

Joaquim sapateiro morreu. Germana arruinou. Quando me soltaram, ela estava na vida, de porta aberta, com doença do mundo.

Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro (RAMOS, 1934, p. 14).

Um dos elementos que nos chama atenção no texto acima é que a moça não tem nem ao menos uma fala – nem nesse momento, nem nos outros três<sup>4</sup> trechos do romance em que é brevemente mencionada. Os fatos sobre esse “ato digno de referência” já nos chegam mediados pela subjetividade do narrador, deixando-nos o questionamento se Germana teria, de fato, “gostado”

---

4. Além do trecho que citamos na íntegra, a moça é mencionada apenas mais três vezes ao longo do romance, em todas essas sem nenhuma fala: “A [única mulher] que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas (RAMOS, 1934, p. 61). “Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa.” (RAMOS, 1934, p. 83) “Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve” (RAMOS, 1934, p. 196).

– ou mesmo consentido – com aquela relação sexual. Sibely da Silva Souza já levantara esse questionamento:

Temos duas possibilidades de interpretação para essa fala [“se mijando de gosto”], ou a personagem estava sendo estuprada ou estava em um momento de prazer sexual. O fato é de que os termos utilizados pelo narrador: “abraquei” e “arrochei-lhe um beliscão re-torcido” conduzem o leitor para uma interpretação de violência objetiva, ou seja, violência sexual (SOUZA, 2017, p. 78).

Com as informações de que dispomos acerca do caráter agressivo e utilitarista do narrador, não é absurdo supor que esse relato seja realmente de um estupro. Ademais, a moça, assim como Madalena, é vítima da violência de Paulo Honório: se a esposa fora atingida pela opressão psicológica do marido, a segunda (muito provavelmente) o fora sexualmente. Outro ponto em comum é que, em ambos os casos, a ira de Paulo Honório é despertada pelos ciúmes – e, se já mencionamos que ele nutria esse sentimento<sup>5</sup> pela esposa, é o mesmo instinto de posse que o impele a agredir João Fagundes quando esse lhe “toma” Germana, mulher objetificada. Além disso, ambas as mulheres são silenciadas – uma, pela morte; a outra, pelo esquecimento. Não sabemos o que ocorreu com Germana ao final da narrativa, mas, a partir da reflexão de Meireles, podemos conjecturar:

Forçada ao isolamento social, Germana arruína-se (ou a arruínam?), procurando o sustento na prostituição, onde, ao que parece, contrai alguma doença sexualmente transmissível. Tal fim é mais real do que se imagina, a vergonha e o desespero causados pelo estupro, ou até mesmo pela disseminação de comentários preconceituosos que ofendem a honra das vítimas é causa recorrente de *suicídios*, assassinatos, deserção e problemas psicológicos (MEIRELES, 2014, p. 1 – grifo nosso).

---

5. Evidentemente, com isso, não falamos em um ciúme romântico, associado ao zelo afetivo, mas de uma ânsia de controle sobre tudo e todos que caracterizava o narrador não apenas em sua relação com o Outro, mas também, por exemplo, na aquisição das terras que intitulam o livro.

Terá havido em *São Bernardo* outro suicídio feminino motivado pelo patriarcalismo emudecedor de Paulo Honório? Não nos parece um destino improvável para a moça arruinada. E, se o texto não nos conta ao certo, é porque é apenas o narrador quem tem a voz e o poder de apresentar sua versão dos fatos – nem sua iniciadora sexual nem sua esposa morta exercem essa autoridade sobre a narrativa, muito menos Rosa, também citada poucas vezes e sem nenhuma fala (sendo apresentada apenas como amante do fazendeiro, objeto sexual, sob o prisma reificado característico de Paulo Honório). Com isso, ainda que não saibamos o destino da moça, justamente o fato de *não* o sabermos já revela um emudecimento imposto pelo narrador.

Quanto a isso, Janaina Angela da Silva, embora dedique-se mais atentamente ao silenciamento de Madalena, também percebe esse aspecto em outras mulheres da narrativa, associando-o ao patriarcalismo do narrador: “(...) a mentalidade patriarcal, que se manifesta exemplarmente no espírito desse narrador-personagem, provoca o apagamento, o silêncio, a humilhação de figuras femininas (...)” (2009, p. 48). A autora aponta ainda que, muitas vezes, a própria Madalena opta pelo silêncio, ante as acusações do marido, como Capitu que escolhe não se defender das acusações de Bento Santiago:

O silêncio da esposa transforma o fazendeiro em um homem cada vez mais inseguro, ciumento, desconfiado, enraivecido. Se Madalena proferisse palavras ele poderia tentar compreendê-la, rechaçá-la; se ela não fala, contudo, a guerra de ideias passa a ocorrer dentro de sua mente, deixando-o mais e mais perturbado (SILVA, 2009, p. 67-68).

Não discordamos que, por vezes, a professora opta por calar-se, como para evitar discussões nada proificuas com o marido. Mas, ampliando a reflexão, conjecturamos que ela se nega a estabelecer esse dialogo porque, em sua agressividade, Paulo Honório não cria condições adequadas a um debate proveitoso, parecendo também menos interessado em *saber* das opiniões da mulher do que em *controlar* essas opiniões, impondo as dele. Outrossim, o silenciamento final (pela morte autoprovocada), ainda que tenha sido decretado por ela própria, o foi sob influência do marido opressivo. Portanto, ainda que essa postura seja escolha da própria professora, não se pode negar a interferência de Paulo Honório, motivando esse gradativo silenciamento

com sua postura patriarcalmente repressiva ante as discordâncias conjugais/ideológicas.

A questão é tão pertinente à leitura da obra que vem à tona, de forma inequívoca, ao final do romance, em seu trágico desfecho:

O narrador sai num passeio pelo jardim quando encontra uma folha de carta, descobre pela letra ser de Madalena. Crente de que tinha achado uma prova contra a esposa, sai à procura desta e encontra-a na igreja. Indagada sobre quem seria o destinatário, Madalena não responde. Mas depois explica a Paulo que a folha que tem em mãos faz parte do restante da carta que está no escritório. Logo depois, pede perdão ao marido e diz que “O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo” (OLIVEIRA, 2005, p. 44).

O que vemos, no trecho pertinentemente analisando por Elizangela de Oliveira, pode ser bem entendido como uma representação sumária da dinâmica conjugal entre os protagonistas: Paulo julga, sem provas concretas, que Madalena o traia, acusa a esposa e ela “não responde”. Não podemos ignorar a presença desses elementos naquele que é certamente um dos diálogos de maior relevância da obra, visto que é o último entre o casal antes do suicídio da professora. Fica evidente, para nós, que essa dinâmica ali sumariamente representada (ciúme/acusação/silenciamento) tem relação direta com a decisão de dar fim à própria vida.

Portanto, se o ciúme opressor do marido é apontado pela própria Madalena como causa da infelicidade conjugal – e já apontamos sua relação com o patriarcalismo do narrador – aquele último diálogo também deixa claro que o emudecimento feminino não está dissociado dessa postura patriarcal de Paulo Honório. Afinal, certamente o comportamento repressivo do marido contribuiu para que sua esposa se afastasse e se fechasse, calando-se pela última vez.

Contudo, devemos ainda ressaltar: não seria o caso de Madalena não *querer* ter voz ou vez, aceitando passivamente seu papel objetificado. Na verdade, em grande parte de suas poucas falas, ela marca sem meias palavras sua oposição aos mandos e desmandos do autoritário marido. Vemos com isso que a postura emudecida não lhe era natural, mas imposta pela marca autoritária que envolvia o proprietário de São Bernardo. O fato de que

Madalena escrevia artigos n'Ó cruzeiro – informação que desestimulara<sup>6</sup> Paulo Honório a conhecê-la melhor – revela uma mulher habituada a expressar suas opiniões. Ou, para falar com Vianna (1999, p. 57): “Madalena assina artigos de revistas, o que traduz os resultados positivos da luta determinada para definir-se como agente da palavra e produtora de ideias.” Além disso, seus constantes diálogos<sup>7</sup> com os empregados da fazenda mostram que, se ela se calava ante o marido, não era por introversão natural ou por falta de ideias sobre as quais dialogar: ao contrário, é justamente dessas conversas que Paulo Honório se ressentia, uma vez que representam a disseminação dos ideais da esposa – que, a seu ver, eram, por muito “humanitários”, inadequados de serem compartilhados com os empregados. Tais diálogos, então, além de acentuarem as desconfianças de Paulo quanto à fidelidade da esposa (e de marcarem Madalena como opositora a seus valores reificados), mostram-nos que a professora não era espontaneamente silenciosa, mas que fora silenciada por alguma circunstância. Diante disso, resta-nos investigar a raiz pela qual ela não tem voz e vez na narrativa – qual seria essa circunstância emudecedora? Para nós, essa raiz está inequivocamente em Paulo Honório. Se é apenas com ele que ela se cala, é porque algo na postura dele inibe suas opiniões. Por isso afirmamos que o opressor patriarcalismo do fazendeiro é intimamente ligado ao silenciamento de sua esposa, tendo em vista que essa agressividade parece ser o que reprime os diálogos entre o casal. Ademais, já vimos que ela não fora a única mulher cuja voz ele calou: já falamos de Germana, personagem que, embora sem ter uma única fala no romance (ou justamente por isso?), tem participação eloquente ao revelar-nos em um dos

- 
6. - Ó Gondim, você me falou há tempo numa professora.  
- A Madalena?  
- Sim. Encontrei-a uma noite destas e gostei da cara. É moça direita?  
Azevedo Gondim encetou a quarta garrafa de cerveja e desmanchou-se em elogios.  
- Mulher superior. Só os artigos que publica no Cruzeiro!  
Desanimei:  
- Ah! Faz artigos!  
- Sim, muito instruída. Que negócio tem o senhor com ela?  
- Eu sei lá! Tinha um projeto, mas a colaboração no Cruzeiro me esfriou. Julguei que fosse uma criatura sensata (RAMOS, 1934, p. 87)
7. - Que diabo discutiam vocês? O meu ciúme tinha-se tornado público. Padilha sorriu e respondeu, hipócrita:  
- Literatura, política, artes, religião... Uma senhora inteligente, a Dona Madalena. E instruída, é uma biblioteca. Afinal eu estou chovendo no molhado. O senhor, melhor que eu, conhece a mulher que possui (RAMOS, 1934, p. 158).

primeiros capítulos com que tipo de narrador estamos lidando: um homem para o qual a agressividade e a reificação feminina eram comuns.

Foi, portanto, pensando nessas questões de gênero e silenciamento, que intentamos este esforço de revisão bibliográfica de voz exclusivamente feminina. Se, em sua narrativa, Paulo nega voz e vez às mulheres que o cercam, nossa intenção foi em sentido contrário, buscando trazer neste artigo um breve comentário sobre como leitoras interpretaram o pouco espaço concedido às personagens femininas na narrativa orquestrada por Paulo Honório. Com isso, intentamos salientar a importância dessas questões de forma algo isomórfica, trazendo no *corpus* de nossas referências justamente o gênero silenciado pelo patriarcalismo. O objetivo maior que temos em mente é que as mulheres produtoras de saber, como as ensaístas aqui citadas, não sejam emudecidas por circunstâncias patriarcais, como Germana e Madalena. Seria paradoxal calar as mulheres quanto a suas leituras de um romance que aponta justamente essa ferida social aberta por uma estrutura social androcêntrica.

O que percebemos, ao fim deste esforço de pesquisa, é que tais questões de gênero, dada a sua importância na obra em questão, são comumente apontadas e salientadas pela crítica masculina também – e não raro os ensaístas homens também se mostram solidários e atentos ao drama feminino presente na obra. Contudo, diante do exposto, optamos pela ressalva do que pensam, leem e interpretam as leitoras de Graciliano – nós, que temos, no contexto externo à ficção, a voz e a vez de, comentando essas questões, marcarmos nossa oposição ao patriarcalismo presente na narrativa.

## Referências

- CAVALCANTI, Ariana da Mota. **Dom Casmurro em movimento: Suas traduções reescritas em São Bernardo e Amor de Capitu**. 2009. 227 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) UFPE. Recife.
- MEIRELES, Ana Carolina Ribeiro. São Bernardo de Graciliano Ramos e o direito da mulher. **Revista Jus Navigandi**, Teresina, ano 19, n. 4140, 1 nov. 2014. Disponível em: <http://jus.com.br/artigos/30484>. Acesso em: 31 ago. 2015.
- OLIVEIRA, Elizangela de. **Dom Casmurro e São Bernardo: encontros e desencontros**. 2015. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Ufes, Vitória.
- PRIORE, Mary Del (org.) **História das mulheres no Brasil**. [1997] 5.ed. São Paulo: Contexto, 2015.



- \_\_\_\_\_ **História do amor no Brasil.** [2005] 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo** [1934]. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- SILVA, Janaína Ângela da. **Contrapontos entre o masculino e o feminino em São Bernardo, de Graciliano Ramos.** 2009. 80 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) UFPB. João Pessoa.
- SOUZA, Sibely da Silva. **Periferias narrativas: vozes em trânsito.** 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) UFAM, Manaus.
- VIANNA, Lúcia Helena. **Cenas de amor e morte na ficção brasileira: o jogo dramático da relação homem/mulher na literatura.** Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.
- VIEIRA, Yara Frateschi. O monstro de olhos vários: o ciúme na literatura. **Remate de males.** IEL, nº 2, v. 22. 2002. p. 333-360

# As faces da melancolia em *O quarto fechado*, de Lya Luft

Gabriela Rocha Rodrigues

UFRGS / CNPq

gabrielarochaliteratura@gmail.com

## Introdução

O universo ficcional de Lya Luft fundamenta-se em torno da mulher que vivencia uma situação crítica no seio familiar e passa por um processo de desmascaramento e autodefinição, perpassado por lembranças, mágoas e solidão. O traço marcante na obra dessa escritora é a obsessão temática que aparece na maioria de seus romances: a inconformidade com o proibido. Num primeiro olhar, notamos que a presença da morte física (o interdito maior da vida) é o

[...] símbolo máximo dos romances, seu motor (...) por pressupor este comando (a Morte) - forte e inevitável em sua concretude - a dor e o medo expressam-se como dor e medo narrados. Dor e medo revistos: regiões protegidas pela massacrante certeza do fim (SANTOS, 1987, p. 24-26).

Em *O Quarto Fechado*, objeto deste estudo, a situação-chave a partir da qual as personagens refletem sobre o modo de condução de suas vidas, é o velório de Camilo, filho de Renata e Martim, irmão gêmeo de Carolina. Compõe ainda a trama a irmã de Martim, Clara, atormentada por uma desilusão amorosa, a irmã de criação, Ella, paralisada em uma cama após um acidente, e uma idosa, chamada por todos de Mamãe, mas que se comporta somente como mãe de Ella. As personagens protagonistas dos eventos passam por “situações-limite, cujos resultados

são também radicais: a revisão da própria história e a descoberta do eu profundo, até então encoberto pela máscara social e pelos resultados de uma formação rígida e autocrática” (ZILBERMAN, 1985, p. 86-87).

Além da situação núcleo, identifica-se a presença da morte em toda a estrutura do romance: são névoas, cheiros nauseantes, cores amareladas, cansaço e deterioração física. O espaço retrata o aprisionamento familiar: há apenas o apartamento de Renata e Martim, a casa de Mamãe e a fazenda. Ressaltamos, ainda, que o próprio título do livro – *O Quarto Fechado* – remete à mencionada temática do interdito, do proibido. Não se trata de um quarto indeterminado, pois vem demarcado, a saber, pelo artigo definido *o*. No mesmo sentido, *quarto*, compartimento da casa, é justamente o lugar onde se encontram recolhidas nossas coisas íntimas. E, por fim, *fechado*, remete ao trancado, ao que não se pode acessar, e também ao que não deve ser acessado pelo *outro*. É, ainda, este quarto fechado, a metáfora da própria psique humana, com suas paixões proibidas, com suas intimidades, que só se apresenta ao mesmo, nunca ao *outro*, justamente porque são proibidas por ele, e, às vezes, censuradas pela própria vítima dessas situações interditas.

A metodologia adotada no presente trabalho está centrada, num primeiro momento, na exposição dos estados psicológicos de luto e melancolia, suas origens, características e diferenças, segundo a perspectiva de Sigmund Freud e Júlia Kristeva. Na sequência, faremos a análise de alguns dos personagens a partir desse referencial teórico.

## Luto e melancolia

Em *Luto e melancolia*, Sigmund Freud estabelece uma comparação entre essas duas afecções que, apesar de estarem estritamente ligadas por características comuns, possuem diferenças que conduzem a consequências distintas:

O luto de um modo geral, é reação à perda de um ente querido, como o país, como a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos que essas pessoas possuem disposição patológica. Também vale a pena notar que (...) jamais nos ocorre considerá-lo [o luto] como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico

(...) e julgamos inútil ou mesmo prejudicial qualquer interferência em relação a ele (FREUD, 1996 a, p. 249).

Segundo Freud, as características comuns a estas duas condições são: estado de espírito profundamente penoso, perda de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar e inibição a qualquer atividade não ligada ao objeto amado. Ao perceber que o objeto amado não existe mais (teste da realidade), o enlutado se opõe ferozmente a abdicar das ligações libidinais com aquele; para Freud, essa oposição é compreensível, pois “é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já lhes acena” (FREUD, 1996 a, p. 250).

Com o passar do tempo, o enlutado acaba cedendo às exigências da realidade; porém esse fato dá-se de forma profundamente lenta e dolorosa, pois cada reminiscência e expectativa em relação ao objeto amado é resgatada e revivificada até que seja possível o desligamento total da libido nele investida. Apesar de o luto ser uma experiência dolorosa de afeto, o fato é que, após concluído o seu trabalho interno, restabelece-se o *status quo ante*, o que, de certo modo, caracteriza um final feliz. O mesmo não ocorre com o melancólico. Para Julia Kristeva, a melancolia é “(...) um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida” (1989, p. 11).

A melancolia também constitui uma reação à perda de um objeto amado, mas diferentemente do luto, essa perda diz respeito a algo mais ideal (pode ser que o objeto não tenha morrido), no sentido de que a pessoa reconhece o objeto amado que perdeu, mas não vê *o que* perdeu nesse objeto. Daí o fato de Freud sugerir que essa perda desconhecida é de natureza inconsciente. Assim revela-se uma outra característica da melancolia, que é a “diminuição dos sentimentos de autoestima, a ponto de encontrar expressão em autorrecriação e autoenvilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição” (FREUD, 1996 a, p. 250).

A perda ou a diminuição da autoestima reflete o empobrecimento do ego no melancólico: “No luto, é o mundo que se torna vazio, na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 1996 a, p. 251). Com o enfraquecimento do ego, o

melancólico desenvolve um intenso sentimento de remorso e autorrecriminação, degrada-se perante todos e sente-se incapaz de qualquer realização. Freud ressalta que sentimentos de vergonha quase não existem no melancólico (o que seria normal numa pessoa esmagada pelo remorso e pela autorrecriminação), mas o contrário, “Poder-se-ia ressaltar a presença nele de um traço quase oposto: uma insistente comunicabilidade que encontra satisfação no desmascaramento de si mesmo” (FREUD, 1996 a, p. 253).

Neste ponto de nosso estudo, duas perguntas são pertinentes: a que mecanismo se deve esse enfraquecimento devastador do ego?; o que leva alguém a encontrar satisfação na autodestruição, contrariando o instinto básico de apego à vida?

Freud nos relata que toda escolha objetual constitui uma ligação libidinal com uma pessoa em particular. Se essa relação for destruída por alguma ação proveniente do objeto amado, ocorre a retirada da libido investida neste objeto e o depósito da mesma num outro. Esse seria o resultado normal de uma perda. Com o melancólico, no entanto, ocorre algo diverso: na etapa em que a libido livre deve ser dirigida para um objeto novo, ela é retirada para o ego e estabelece uma identificação deste com o objeto abandonado. A partir desse momento, o ego passa a ser julgado por um agente crítico (consciência) como se fosse o objeto amado. Nas palavras de Freud, “uma perda objetual se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação” (FREUD, 1996 a, p. 255). Julia Kristeva, por sua vez, opta pela descrição do processo pela via poética: “Eu o amo (parece dizer o depressivo a propósito de um ser ou de um objeto perdido), mas o odeio ainda mais; por que o amo, para não perdê-lo, eu o instalo em mim; mas porque o odeio, esse outro em mim é um mau eu, sou mau, sou nulo, eu mato” (KRISTEVA, 1989, p. 17).

Freud explica que o processo da melancolia baseia-se em duas pré-condições: uma forte ligação com o objeto amado e o tipo narcisista de escolha objetual. Em *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1996 b), ele faz ver que, inicialmente, durante o estado de narcisismo primário, toda libido permanece unida até o ego ser desenvolvido. Ele postula que há, então, uma catexia libidinal original do ego que será, posteriormente, transmitida em parte para os objetos mediante constantes emanações de ida (ao objeto) e volta (ao ego). Neste ponto, a catexia passará a ser chamada objetual.

Nos bebês e nas crianças em crescimento, por exemplo, a escolha de seus objetos sexuais deriva de suas experiências de satisfação. As crianças elegem como seus objetos sexuais as pessoas que as alimentam e protegem, ou seja, a mãe ou alguém que a substitua. Quando o desenvolvimento libidinal de uma pessoa sofre alguma perturbação, ela adota como objeto amoroso, não sua mãe, mas seu próprio eu, passando a procurar a si mesma como objeto amoroso. A esse tipo de escolha objetal dá-se o nome de *narcisista*.

Freud e Kristeva concordam que existem diferenças fundamentais entre os sexos masculino e feminino no que se refere ao tipo de escolha objetal. Advertem, porém, que as diferenças não são universais. Kristeva aponta que “a perda da mãe é uma necessidade biológica e psíquica, o primeiro marco da autonomização” (1989, p. 33). Ela ainda esclarece o porquê de o sexo feminino encontrar mais dificuldade que o masculino para realizar a erotização de um objeto que irá substituir a mãe:

Não será preciso insistir muito sobre o imenso esforço psíquico, intelectual e afetivo que uma mulher deve fazer para encontrar o outro sexo como objeto erótico. (...) Se a descoberta de sua vagina invisível já demanda à mulher um imenso esforço sensorial, especulativo e intelectual, a passagem para a ordem simbólica ao mesmo tempo que para um objeto sexual, de um sexo diferente daquele materno primordial, representa uma elaboração gigantesca na qual uma mulher investe um potencial psíquico superior àquele exigido do sexo masculino (KRISTEVA, 1989, p. 35).

No entendimento de Freud, o indivíduo do sexo masculino transfere parte de seu narcisismo original para um objeto a fim de erotizá-lo. Essa supervalorização sexual do objeto gera um empobrecimento do ego, uma vez que parte da libido foi destinada a um objeto amoroso. Esse estado é que possibilita à pessoa apaixonar-se. Com o indivíduo do sexo feminino, a chegada da puberdade intensifica o narcisismo primário, fazendo com que as mulheres amem-se a si mesmas: “Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas” (FREUD, 1996 b, p. 95).

Freud acentua que o relacionamento com uma mulher narcisista gera grande insatisfação naquele que a ama. Para essas mulheres, todavia, há uma

possibilidade que leva ao amor objetal completo: a maternidade. O filho representa uma parte estranha de seu corpo, a qual a mulher amará utilizando o seu próprio narcisismo. Conforme Freud:

Mesmo para as mulheres narcisistas, cuja atitude para com os homens permanece fria, há um caminho que eleva ao amor objetal completo. Na criança que geram, uma parte de seu próprio corpo as confronta como um objeto estranho, ao qual, partindo de seu próprio narcisismo, podem então dar um amor objetal completo (FREUD, 1996 b, p. 96).

Ocorrido o processo de castração, como esclarece Freud, e também em consequência dele, acontece a cisão do ego em duas partes: o ego ideal e o ego real. O narcisismo e as identificações primárias são deslocadas para o ego ideal, que passa a apresentar toda a perfeição da infância: “O que ele projeta diante de si como sendo ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância na qual ele era o seu próprio ideal” (FREUD, 1996 b, p. 101). De outra parte, os efeitos pertinentes ao complexo da castração correspondem ao ego real. Aquele processo de idealização consiste em engrandecer e exaltar um objeto sem que tenha havido qualquer alteração nele. A satisfação pessoal decorre da realização dessas idealizações. Freud, porém, ressalta que se todas as idealizações criadas por um indivíduo fossem satisfeitas, este voltaria ao estágio do narcisismo primário, no qual existem desenganos nem perdas.

Conforme referido anteriormente, é fato notório que o homem é incapaz de renunciar a algo (idealização) que lhe trará, se satisfeita, o conforto outrora conhecido na infância. Desse modo, a instituição da consciência surge como um mediador, um agente crítico que alerta o indivíduo sobre as possibilidades daquilo que ele *quer* e do que ele *pode* ter. A consciência é formada, primeiro, pela crítica dos pais, e, subsequentemente, pelas críticas de seus semelhantes e da sociedade em geral (FREUD, 1996 b, p. 102).

Voltemos ao conflito do melancólico: tendo sua idealização destruída, o melancólico renuncia ao objeto, mas não ao amor depositado nele, por isso faz retornar ao ego a libido investida, refugiando-se na identificação narcisista. Na visão de Kristeva, o melancólico diria: “não, eu não perdi; eu evoco, significativo, faço existir pelo artifício dos signos e para mim mesmo o que se separou de mim” (1989, p. 29). Quando tal acontece, o ódio entra em ação contra esse

objeto substituto na forma de autotortura. O melancólico se pune, se degrada, para se vingar do objeto amado que ocasionou sua desordem emocional, mesmo que esse objeto esteja dentro dele próprio. Freud esclarece que:

Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja – se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento. A auto tortura na melancolia, sem dúvida agradável, significa, do mesmo modo que o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas a um objeto, que retornaram ao próprio eu do indivíduo nas formas que vimos examinando. Via de regra, em ambas as desordens, os pacientes ainda conseguem, pelo caminho indireto da autopunição, vingar-se do objeto original e torturar o ente amado através de sua doença, à qual recorrem a fim de evitar a necessidade de expressar abertamente sua hostilidade para com ele. Afinal de contas, a pessoa que ocasionou a desordem emocional do paciente, e na qual a doença se centraliza, em geral se encontra em seu ambiente imediato (FREUD, 1996 a, p. 257).

No caso do melancólico, o que substitui tal privação não é o amor do objeto amado, mas a libido investida nesse objeto, transsubstanciada pelas suas características. Nessa circunstância, a consciência (agente crítico) declara para o indivíduo que a sua escolha objetual foi inadequada, pois não lhe devolveu amor. Como, no entanto, para o melancólico a escolha objetual é do tipo narcisista – a escolha do objeto recai sobre o próprio eu do indivíduo –, isso significa afirmar que parte dele é nociva, e que justamente essa porção é responsável pela escolha que o faz sofredor. Resta, ainda, assinalar outra pré-condição para a melancolia, a saber, uma forte fixação no objeto, pois se este não possuísse significativo valor para o ego, sua perda não seria suficiente para provocar o luto, e muito menos a melancolia.



## O prazer na autotortura

A personagem Ella é a representação da morte em vida. Fechada em um quarto, a personagem vive paralisada em uma cama há mais de trinta anos. É a única filha de Mamãe e fora criada juntamente com Martim e Clara. Na adolescência, Ella e Martim apaixonaram-se, mas Mamãe foi inflexível na proibição do namoro. Embora não fossem irmãos de sangue, os amantes viviam atormentados pela palavra incesto e decidem fugir: “Ella esperava, sentada na cerca. Talvez, acossada pelo amor, tivesse chegado cedo demais; (...) o destino chegara em tempo e derrubara a moça da cerca, uma queda pequena, mas fatal” (LUFT, 1998, p. 54). Após o acidente, Ella parecia não ter consciência do que acontecia a sua volta.

Essa personagem tem como característica marcante, no entanto, um dos aspectos mais aterradores da afecção melancólica: a autotortura. No ensinamento de Freud, na autotortura, o indivíduo se pune para afligir o ente amado por intermédio de sua doença, pois em geral a pessoa está fora de seu alcance. Neste caso, Ella, enlouquecida pela impossibilidade de amar Martim por imposição materna, vinga-se da mãe agarrando-se a uma vida degradante, surpreendendo até os médicos. A personagem Ella sempre fora desprezada pela mãe: “Martim contava que, quando pequenos, ele e a irmã eram preferidos de Mamãe, que rejeitava a filha verdadeira” (LUFT, 1998, p. 61).

Conforme mencionado, o primeiro objeto de amor de um indivíduo é a pessoa que cuida dele, que o protege. Via de regra, trata-se da mãe ou alguém que a substitua. Nesse sentido, a pouca atenção maternal representa para Ella a perda de seu primeiro objeto de amor, fato que acarreta a formação de um ego frágil, ou seja, com baixa autoestima. Quando a personagem encontra em Martim a possibilidade de ser amada e de preencher o vazio outrora deixado pela mãe, é justamente esta que, pela segunda vez, lhe nega satisfação amorosa, por meio da proibição de seu namoro: “Mas Ella (...) agora reclamava; dia e noite, pedia, exigia, impunha (...) me amem, me atendam, me olhem, me queiram bem!” (LUFT, 1998, p. 61).

Para o melancólico, o fenômeno da autotortura é extremamente satisfatório, pois o indivíduo vinga-se do outro pelo caminho indireto da autopunição (FREUD, 1996 a, p. 257). Uma vez que Ella ficou paralisada depois da queda, a personagem demonstra seu ódio por meio da somatização e exige a presença da mãe constantemente a fim de lhe mostrar sua ruína e incutir-lhe a culpa:

“(...) só a ela [Mamãe] a doente aceitava bem, só por ela se deixava alimentar, lavar, cuidar. Quando estava mais consciente, recusava-se a receber outras visitas que não Mamãe e Martim” (LUFT, 1998, p. 59).

No final do livro, quando todos estão de saída para o sepultamento de Camilo, ocorre algo ímpar: Ella, que há tempos estava imóvel e aparentemente inconsciente, começa a rir alto, expressando por meio do riso a satisfação de fazer sofrer aqueles que proibiram sua felicidade e que ignoravam sua presença: “Ella estava rindo: sacudia o corpanzil de tanto rir, premia as pálpebras, virava a cabeça freneticamente no travesseiro” (LUFT, 1998, p. 132).

## A excelência melancólica

Em *O Quarto Fechado* há ainda a personagem Clara, irmã de sangue de Martim. Inicialmente ela é apresentada como a companheira de Mamãe nos afazeres domésticos, mas é na lembrança de Renata que a personagem começa a se revelar: “Havia Clara, a irmã mais moça; bonita, solteira, um pouco fraca dos nervos por algum desgosto de amor na juventude” (LUFT, 1998, p. 55).

No passado, Clara vivera uma história de amor que, se descoberta, seria proibida pela sociedade e, principalmente pela Igreja. A personagem elege como objeto de seu amor justamente alguém que simboliza um dos interditos de nossa sociedade: o envolvimento amoroso com religiosos. Pensando na iminência de possíveis represálias ao seu amado e, posteriormente, em uma imensa desilusão, Clara escondeu seu romance de todos, de modo que seus familiares alimentavam vagas desconfianças sobre o real motivo de sua tristeza.

Recém-chegado na cidade, o padre ia frequentemente consolar Mamãe pela doença da filha. Às vezes, jantava e tocava um velho piano. Entre olhares, abraços e beijos apressados, surgira a oportunidade de estarem a sós na sala, quando, então, contrariando todas as expectativas, o padre faz um inesperado pedido: queria *ver* o sexo de Clara: “- Só ver? – repetira ela num eco, (...) subitamente encolhida e lúcida, o sexo fechando-se dolorido como uma anêmona a que se encostasse um dedo ácido, gelado e mau” (LUFT, 1998, p. 101). Clara cedeu ao pedido e, após alguns dias, soubera que o padre havia sido transferido para outra cidade. Nunca mais o veria; a personagem, então:

Não conseguia assimilar o que acontecera, seu mundo se desestruturara e ela não o conseguia recompor. Tivera fases de depressão, revolta, parecia doente. (...) Afastara-se da realidade. Embalava-se com o sonho: tivera um amor impossível. Mas, em lampejos de lucidez, questionava: existem amores impossíveis ou apenas corações covardes? (LUFT, 1998, p. 102).

Mesmo não integrando o rol dos protagonistas da trama, constata-se que é justamente nela que se encontram enunciadas, de forma totalmente explícita, as características referentes à afecção melancólica. Tome-se, inicialmente, a perda do objeto, a que se refere Freud, que para o melancólico é algo de natureza ideal. Clara idealiza o objeto amado na medida em que projeta nele expectativas de ser correspondida. Ao compreender que o padre estava usando-a apenas como instrumento para saciar um desejo e que nunca retribuiria seu amor, a personagem decepciona-se: “Clara entendera: ela construía um amor, o Padre apenas tivera febre; ela inventara um homem; mas ele sofria de um delírio” (LUFT, 1998, p. 102). É nesse momento que ocorre, segundo Freud, a situação em que a relação objetal é destroçada. A partir daí, a libido investida no objeto amado deveria ser retirada dele e depositada em um outro (FREUD, 1996 a, p. 254). A personagem, todavia, presa típica da afecção melancólica, internaliza a energia anteriormente destinada ao padre, pois, de acordo com Freud, o melancólico admite renunciar ao objeto amado, mas nunca ao amor dedicado a ele.

Paradoxalmente, a personagem renuncia ao homem amado e ao mesmo tempo espera pela sua volta – *Ele vai voltar, repetia. Vai voltar* – (LUFT, 1998, p. 94). Esta espera é, para o melancólico, um artifício que objetiva manter viva sua relação com o objeto. Clara sabe, inconscientemente, que o padre não vai voltar. Em verdade, o que importa para ela não é mais a presença dele, mas sim a fantasia da sua volta, pois é esta que permite à personagem permanecer cultivando a libido internalizada que ela não soube redirecionar a outro.

## Considerações finais

O presente texto voltou-se para a análise de alguns dos personagens de *O Quarto Fechado*, de Lya Luft, sob o enfoque psicanalítico – Freud e Kristeva

–, com vistas a examinar a presença de marcas típicas da afecção melancólica nestes personagens.

No romance *O Quarto Fechado*, Lya Luft maneja o tempo como único elemento fundamental e necessário para a construção da narrativa. A partir da situação-núcleo, que reúne as personagens (o velório de Camilo), a autora verte seu texto calcado na oposição entre o passado e o presente. Neste, o desencanto, a fragmentação e a impotência; naquele, as lembranças felizes, o amor, a liberdade e as promessas do que poderia ter sido.

A narrativa pendular do romance – sempre oscilando entre passado e presente – é o paralelo mais evidente que se pode traçar com as características psíquicas da melancolia: o melancólico vive preso a um ideal que se encontra no passado, não vive o presente, a não ser para se certificar de que é preciso perseverar na vigília do pretérito. É possível, ainda, assinalar a absoluta falta de perspectiva em relação ao tempo futuro neste romance de Lya Luft. O futuro é o diferente, o inesperado, justamente aquilo que o melancólico repudia.

Nesse sentido, em *O Quarto Fechado* a autora aponta para as consequências que a vida assume diante de uma sociedade fundamentada em regras e preconceitos artificiais, deixando ao leitor a inquietação de uma literatura que expõe cruamente as máscaras da sociedade.

## Referências

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996 a, p. 243-266.

\_\_\_\_\_. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: \_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996 b, p. 75-108.

LUFT, Lya. **O Quarto Fechado**. São Paulo: Siciliano, 1998.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. 2. ed. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTOS, Roberto Correa dos. O romance de Lya Luft. In: **Revista Matraca**. Vol. II. Maio, 1987. p. 24-26.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha – temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

# Do silêncio imanente à voz transcendente: uma leitura de *A Vida Invisível*, de Eurídice Gusmão

Giselle Leite Tavares Veiga

UFF

giselle.veiga@gmail.com

*A moça só tinha de ser ela mesma. Ah, mas o que é 'ela mesma'? Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas (WOOLF, 2016, p. 14).*

Ao escrever, em 1928, *Um teto todo seu*, Virginia Woolf imaginou que as mulheres dentro de cem anos não seriam mais o sexo protegido e executariam todas as tarefas que um dia lhes foram negadas (WOOLF, 2014, p. 60). Porém, diferente desse panorama, as dificuldades enfrentadas por nós atualmente – em nossos lares ou ambientes de trabalho – ainda existem. Assim, o anacronismo referente ao silenciamento imposto à mulher fica claro ao lermos também escritoras contemporâneas.

O “Anjo do lar”, citado por Virginia Woolf no texto de abertura do seu *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2016), ainda hoje se apresenta como uma “entidade” a ser vencida na realidade das mulheres que lutam para viver longe dos rigorosos papéis sociais impostos a elas ao longo dos séculos. Segundo Woolf, matar esse fantasma para poder tornar-se escritora, como desejava, foi tarefa árdua, mesmo para ela que tinha uma condição social privilegiada e, portanto, maior clareza do que fazer, visto que não precisava ocupar a cabeça e o tempo em atividades cotidianas. Diz a escritora:

Naqueles dias (...) toda casa tinha seu Anjo. E, quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto. Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: ‘Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente, seja pura’ (WOOLF, 2016, p. 12).

Nota-se nesse fragmento a função do “Anjo do lar”: fomentar a inferioridade das mulheres que, independente de suas atividades, devem sempre obediência aos homens. Mais do que isso, as mulheres não podem de forma alguma “ferir” um homem ou demonstrar superioridade. Assim, o anjo do lar, figura criada para enaltecer as características de leveza, pureza e cuidados que as mulheres, principalmente naquela época, tinham que ter, fazia sombra na vida de todas, pertencentes a qualquer classe social.

Percebemos, então, que essa luta diária é vivida em uma instância também subjetiva. Ou seja, o apagamento social se dá não só no âmbito concreto, por exemplo, quando no século XIX, as mulheres não podiam exercer determinadas profissões ou ter acesso ao dinheiro; ou hoje em dia, quando temos que provar pros nossos chefes duas ou três vezes mais que somos capazes; mas também de forma escamoteada e subjetiva, quando temos que transpor nossos próprios medos e fantasmas/ “anjos” que dizem, independente da posição social ou da qualificação que temos, que somos inferiores e incapazes. E, por mais que alguns acreditem que essa barreira invisível não exista, ela está ali e muitas mulheres precisam transpô-la dia após dia.

Assim, nesse processo que exige duas vezes mais das mulheres, perde-se oportunidades, tempo e força, pois quando achamos que tudo foi resolvido, o fantasma retorna mais forte e temos que deprender novamente todo o esforço.

A protagonista do livro *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), da escritora brasileira Martha Batalha, vivencia esse processo nos idos da década de 1940 e (sobre)vive nessas condições a maior parte de sua existência. Soterrada por uma criação retrógrada ela terá que lutar, como veremos, para descobrir

quem é e o que almeja para além das paredes de casa. Pouco a pouco, ela dará uma guinada, o que permite que viva plenamente, segundo os seus desejos, de forma imaginativa e criativa. Enfocaremos, nessa breve fala, alguns caminhos percorridos por essa personagem no esforço de protagonizar sua própria vida.

Agenciar uma guinada subjetiva e se apoderar de algo que antes era interdito é tarefa laboriosa e lenta. Ainda mais quando esse “algo” é a sua vida, sua própria identidade. É essa talvez a empreitada mais complexa que as mulheres vivenciam diariamente. Não é coincidência, portanto, que também as mulheres ficcionais passem por esse percurso.

O primeiro passo para se viver de forma plena e fugir da condição de autômato é matar o fantasma da subordinação – o maldito “Anjo do lar”. Longe de ser tarefa fácil, essa é a mais elementar, segundo a supracitada feminista inglesa. Em seguida, tem-se que descobrir quem se é: seus desejos e sonhos, suas aspirações mais profundas e inéditas, até. Então, a pergunta – mais complexa do que se pode imaginar – presente na epígrafe de abertura ecoa como desafio na mente das mulheres que já se perceberam como seres independentes: “(...) o que é ‘ela mesma’? Quer dizer, o que é uma mulher?”

Woolf, mais adiante no já citado artigo (“Profissões para mulheres”), usa uma metáfora interessante para abordar esse segundo problema que surge na vida das mulheres. Ela compara nossas vidas a um quarto vazio que ainda precisa ser mobiliado, compartilhado. Vejamos o fragmento:

Mas essa liberdade é só o começo; o quarto é de vocês, mas ainda está vazio. Precisa ser mobiliado, precisa ser decorado, precisa ser dividido. Como vocês vão mobiliar, como vocês vão decorar? Com quem vão dividi-lo, e em que termos? São perguntas, penso eu, da maior importância e interesse. Pela primeira vez na história, vocês podem fazer essas perguntas; pela primeira vez, podem decidir quais serão as respostas (WOOLF, 2016, p. 18-19).

A personagem Eurídice Gusmão mobiliará, pouco a pouco, o seu quarto, imprimindo sua personalidade e seus desejos em cada canto dele.

Desde o início da narrativa, nos deparamos com as interdições e imposições feitas a ela. O narrador nos conta, por exemplo, que não se sabe ao certo

o motivo que levou Eurídice a casar-se com Antenor, já que seu sonho era “viajar o mundo tocando sua flauta” e cursar engenharia (BATALHA, 2016, p. 82). Talvez porque o casamento era “algo endêmico” (idem, p. 82). Já para Antenor, o fato de ter perdido a tia e não ter mais quem lavar suas roupas com sabão de lavanda ou cozinhar sua canja com as cebolas bem picadinhas (idem, p. 9) era o bastante. Será o casamento que fará com que Eurídice se afaste cada vez mais dela mesma.

Mas, além do casamento, há outros fatores que fizeram com que essa personagem se apagasse. No capítulo quatro, o narrador onisciente interrompe o episódio que está narrando e apresenta ao leitor uma nova e importante personagem do enredo. Essa personagem, na verdade, estava ali, mas não havia sido nomeada até então. Era a “Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice”. Vejamos essa apresentação: “Até então não foi mencionado um personagem importante nesta história. Um personagem que vem atuando desde os primórdios de Eurídice, e que é um dos grandes responsáveis pela atual situação da moça. Estamos falando da Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice.” (idem, p. 55). Essa nova personagem aparecerá ainda na infância de Eurídice e só ganhará mais força com o passar dos anos.

A narrativa apresenta os fatos de forma não linear, como um quebra cabeça. Dessa forma, os leitores só têm noção da potência dessa personagem pouco a pouco, quando os “projetos” começam a se adensar. Mas o narrador vai dando pistas que mostram quão brilhante e forte é Eurídice. Assim, mesmo com todos os obstáculos da época, ela insistirá em seus “devaneios”, sinônimo da sua melhor e mais genuína parte.

De volta ao casamento, a narrativa avulta que, em sua lua de mel – tema recorrente na literatura escrita por mulheres – outro “problema” se apresenta: o lençol não amanheceu sujo. Mais adiante no enredo, saberemos que o hímen complacente é característica das mulheres da família, fato que justifica o ocorrido na noite de núpcias. Porém, Antenor se achará no direito de ofender sua mulher com termos como “vagabunda”. Essas ofensas passam a ser constantes quando o homem bebe, nas chamadas “Noites de choro e uísque”. Nessas noites, em que Eurídice recebia a alcunha de “a vagabunda que não se manteve pura para o marido na noite de núpcias” (idem, p. 34), ele cobrava explicações. Queria saber, tinha o direito de saber, dizia, o nome do homem que tirou a virgindade de Eurídice e que talvez fosse o verdadeiro pai dos seus filhos. Mas



mesmo exposto à suposta “humilhação” Antenor resolve que não vale a pena devolver a mulher à família.

A submissão e a ausência de voz se impõem como características marcantes da existência dessa personagem, como confirma a cena acima. Todavia, longe de ser escolha, esse papel desempenhado por Eurídice aparece quase sempre como única possibilidade para as mulheres de sua época. Contudo, pouco a pouco, ela se mostra incomodada e insatisfeita com a sua existência. Enquanto os filhos vão para a escola e o marido para o trabalho, ela fica fazendo as tarefas do lar. Quando estas eram concluídas, Eurídice ficava “remoendo os pensamentos estéreis que faziam da sua uma vida infeliz” (p. 12). O desconforto estava ali, era percebido, todavia, ela não sabia bem o que fazer com ele. Por isso, toma uma decisão: não deveria pensar. Ou seja, deveria se aproximar das características das máquinas, dos autômatos, para que não se deparasse com suas frustrações e limitações.

Inevitável aproximarmos essa insatisfação proveniente das tarefas do lar que o casamento tradicional exige das mulheres, ao capítulo “A mulher casada”, do livro *O segundo sexo* (1970), de Simone de Beauvoir. A teórica feminista aponta que, diferente da relação superficial que o homem tem com seu lar, a mulher tem uma relação dialética com o mesmo, pois o tão almejado espaço, a tão desejada família irá tolher sua existência, como nos mostra o fragmento:

[...] a mulher está encerrada na comunidade conjugal: trata-se para ela de transformar essa prisão em reino. Sua atitude em relação ao lar é comandada por essa mesma dialética que define geralmente sua condição: ela possui tornando-se uma presa, liberta-se abdicando; renunciando ao mundo ela quer conquistar um mundo (1970, p. 196).

À situação de abdicar dos desejos, Beauvoir chama de “imanência”. Esse confinamento trazido pelo casamento, porém, não é vivenciado pelo homem, ao contrário, este é convidado a transcender: “A vocação do homem é a ação; ele precisa produzir, criar, progredir, ultrapassar-se em direção à totalidade do universo e à infinidade do futuro; mas o casamento tradicional não convida a mulher a transcender com ele, confina-a na imanência.” (idem, p. 194). Dessa forma, será o homem o responsável pelo espaço público, pelo movimento (transcendência) para fora do lar, para o progresso, enquanto que à mulher

cabe se encerrar na casa, ou seja, interromper seus trânsitos (imanência) – subjetivos e também concretos –, abdicar de sua identidade, condição que a torna, inevitavelmente, incompleta, partida, perdida.

Ao se perceber nessa ausência de movimento, nessa angustiante imanência, Eurídice começará a ser mais ativa, mesmo que o motivo seja, nesse momento, apenas afastar os pensamentos estéreis. A primeira atividade (ou “projeto”, termo mencionado no enredo) que merecerá total atenção dela será a culinária. Afinal, esta tarefa permeava seu cotidiano e era fácil conseguir levá-la adiante. Mas algo interessante começa a acontecer: depois de esgotar as receitas de um livro, Eurídice sente a necessidade de modificá-las, começando a colocar em prática seu potencial criativo, começa, portanto, a transcender, ato este que é também transgressor.

Ela resolve, então, anotar suas novas receitas em um caderno. Mais que um livro de receitas, “Era seu diário, aquele. O relato do que fez para suportar os anos de exílio doméstico, para tornar menos opressoras as paredes daquela casa” (BATALHA, 2016, p. 30). Esse empreendimento – que de certa forma já sugere a importância que a escrita tomará em sua vida – será sua primeira “margem de manobra”.

Veremos, pois, que ao longo do enredo a criação, a arte – que já se anuncia em sua infância quando insiste para aprender a tocar flauta –, se desdobrará na vida dessa personagem como a principal possibilidade de respiro, de linha de fuga, de margem de manobra. Assim, mais do que sobreviver, como vinha fazendo até então, Eurídice irá viver. Afinal, como nos antecipa o narrador “(...) Eurídice (...) era uma mulher brilhante. Se lhe dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas brancas ela escreveria clássicos.” (idem, p. 12). Pessoas assim descobrem caminhos potentes.

Todavia, antes de obter algum sucesso pessoal em seus projetos, a personagem será boicotada muitas vezes, principalmente pelo marido. Logo nesse primeiro projeto (da culinária) ela será dissuadida por Antenor que diz que ninguém irá querer ler um livro feito por uma dona de casa.

Alfredo Bosi no artigo “Frase: música e silêncio” (1997, p. 63-107), no qual aborda a importância tanto do silêncio quanto do som na construção da música e dos poemas, nos lembra que os instantes de pausa ou silêncios estão ligadas ao movimento, pois

[...] as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um 'e', um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer (BOSI, 1997, p. 100-101).

O que o crítico afirma para a poesia, pensamos ser válido analogamente para alguns momentos da vida da personagem que por ora analisamos.

Eurídice se vê angustiada nesses momentos em que se encontra sem nenhuma atividade, imersa em pensamentos confusos e nada produtivos. Ela precisa, por isso, sempre se manter ocupada para que o vazio não tome conta dela e vire loucura. Todavia, pensamos que esses momentos em que ela se põe focada em achar seus projetos, esses momentos aparentemente vazios e silenciosos em que ela se encontra encarando os livros da estante sem ainda *enxergá-los*, são cruciais para que se ache o melhor caminho, as melhores margens de manobra, para que, enfim, ela tenha sucesso em sua transcendência. É como se ela tomasse fôlego nessas pausas e conseguisse ressignificá-las de forma potente e produtiva, engendrando novos movimentos, novos projetos. E aqui evocamos os postulados de Eni Puccinelli Orlandi, que também teoriza a importância dos silêncios que precedem discursos potentes. Ela chama tais silêncios de “fundantes” e, como Bosi, igualmente os entende como “fôlegos” da enunciação:

O silêncio é [...] a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito (ORLANDI, 2007, p. 13).

Eurídice não tem consciência disso, mas o faz de forma natural, para sobreviver às paredes opressoras da casa, casa esta que é mais prisão do que lar; metáfora da condição de mulher oprimida pelo marido, pela sociedade, por si mesma. Assim, os pensamentos estéreis são substituídos pelas atividades que servem, na cabeça de Eurídice, apenas para isso: afastar os pensamentos-vazios-angustiantes. Mas, como vemos ao final do romance, esses projetos culminarão na principal linha de fuga de Eurídice: sua escrita, sua identidade.

Contudo, antes de deprender esse movimento (consciente) de escrita, Eurídice precisa de um novo projeto depois do fracasso do livro de receitas. Já no início do terceiro capítulo ele é anunciado. No cabeleireiro, ao folhear o *Jornal das moças* ela vislumbra a ideia para seu novo empreendimento: “(...) um vestido como aquele era exatamente o que Eurídice queria, não porque era bonito ou nem mesmo porque era vestido, mas porque eram nove moldes e vinte e três etapas, de **coisas que não sabia.**” (BATALHA, 2016, p. 40. Grifos nossos).

Nesse novo projeto de Eurídice, seu marido aparecerá como um facilitador, pelo menos no início, já que, depois de exaustiva cobrança concede o instrumento que tornará o novo empreendimento possível: a máquina de costura Singer.

Foi a partir de uma fofoca que o sucesso chegou. Por pensarem que a família estava passando por apertos financeiros as vizinhas encomendaram vestidos para ajudar. Essa atividade durou meses e fez uma nova Eurídice aparecer. Essa outra versão dela explicava com prazer a matéria para os filhos, contava histórias e vivia de forma mais plena, pois essa Eurídice tinha “os olhos interessados e o coração inteiro” (idem, p. 42).

Mas, todo esse sucesso (havia até funcionárias terceirizadas) acabou quando Antenor, adoentado, precisou ficar em casa um dia inteiro. Até então o atelier funcionava clandestinamente, mas, nessa tarde, ele descobriu que todos os dias a sua casa ficava repleta de mulheres e barulhos e não gostou nada disso. Toda a preocupação de Antenor se concentrava no que pensariam de sua mulher costurando para fora. O fato de Eurídice exercer uma profissão indicava o fracasso de seu marido, segundo os padrões sociais daquela época. Dessa forma, se o atelier continuasse funcionando, Antenor estaria assinando o atestado de sua incompetência como marido e provedor do lar: “Iam achar que ele era homem de menos porque a mulher trabalhava demais” (idem, p. 52).

Se tornar inteira e luminosa, faz também que a pessoa se torne, muitas vezes, inalcançável, por isso o assombro do marido, dos amigos, da sociedade de forma geral. Eurídice Gusmão será vista como louca e sem juízo quando começa a enxergar além, afinal, essa condição transcendente, retomando o termo de Beauvoir, cabe legitimamente ao homem, apenas. Achamos primordial ressaltar o momento epifânico de Eurídice, que será o interstício para essa sua “nova” versão:

Anos e anos sentando-se no mesmo lugar, encarando o vazio na forma de estante. Ou talvez tenha sido porque tinha que ser. O fato é que nessa nova temporada de olhares perdidos Eurídice começou a se sentir diferente. Era uma sensação bastante leve no começo, quase como uma cosquinha. Percebeu que a sensação só aparecia quando ela estava sentada no mesmo lugar, olhando para o mesmo ponto. (...) A sensação chegava, e encontrava no silêncio o espaço para crescer. (...) A sensação era o dom de ver. Eurídice *viu* a estante de livros na estante de livros (BATALHA, 2016, p. 162. Grifo da autora).

Após enxergá-los ela irá ler os clássicos ali presentes. Assim, forjada pelos pensamentos e as teorias de Gilberto Freyre, Tolstói, Antonio Candido, Machado de Assis, George Eliot, Virginia Woolf, Lima Barreto, Jane Austen, Simone de Beauvoir, dentro outros, Eurídice sente necessidade de escrever, já que o hábito de ler instiga, em muitos casos, o desejo de escrever. Barthes, no livro *O rumor da língua* (2004), explica em seu ensaio “Escrever a leitura” que o *texto-leitura*, proveniente do ato de *ler levantando a cabeça*, é tão essencial quanto o texto escrito pelo escritor. Esse *texto-leitura* é tecido a partir das reflexões do leitor que imprime certa postura ao texto, tornando-o, portanto, vivo (cf. BARTHES, 2004, p. 29). “Abrir o texto”, expressão usada por Barthes, torna-se, deste modo, fator inevitável aos leitores atentos.

Por isso, comprar uma máquina de escrever e começar o “tec tec”, som constante na casa nessa época, como destaca o narrador, também foi uma mudança significativa nessa última etapa de sua transformação.

A família aceita as mudanças de Eurídice desde que isso não interfira em suas funções no lar. Em nenhum momento ela é apoiada e sim tolerada. Ao contar, por exemplo, que está escrevendo seu livro que fala sobre invisibilidade, ela recebe como resposta o silêncio dos filhos e do marido.

Notamos, dessa forma, a complexidade que perpassa a existência das mulheres. Mesmo ao superar todos os traumas, violências e silenciamentos, ou seja, mesmo ultrapassando a imanência e atingindo a transcendência de que fala Beauvoir, Eurídice, de certa forma, se mantém no espaço físico privado do lar-prisão. Porém, mesmo sem o apoio dos familiares que continuam enxergando uma mulher impotente na sua frente, uma mulher que só serve para os

afazeres domésticos, afazeres estéreis e repetitivos, a personagem dá o salto e ultrapassa esse “eterno presente inútil e sem esperança” (BEAUVOIR, 1970, p. 200) ao escrever o livro sobre a invisibilidade. É um ultrapassar ainda um pouco limitado fisicamente falando, visto que ela não o mostra para o mundo, mas ainda assim é um movimento transgressor e transcendente, principalmente no campo simbólico e individual. Afinal, “nenhum existente jamais renuncia a sua transcendência ainda que se obstine a renegá-la” (idem, p. 194).

## Referências

- BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 26-29.
- BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Vol. II. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.
- BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio – no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

# Lugar de mulher é onde ela quiser

Isabela Machado Breda

UFES / CNPq

isamachbreda@hotmail.com

## Considerações iniciais

A arte pública urbana se consolida de forma gradual nas ruas e modifica exponencialmente a visualidade das cidades como, por exemplo, a *street art* Tartaglia (2015:2). Uma pluralidade de técnicas se apresenta na paisagem da cidade. No campo do graffiti, há uma versatilidade de técnicas e formas, este herdeiro do movimento oriundo dos anos 70, nos Estados Unidos. A cultura de rua cresceu e ampliou as formas de intervir na urbe - diversas técnicas e assuntos passaram a ser abordados incluindo novos contextos e conteúdos políticos e sociológicos das metrópoles.

Gitahy (1999) expõe em seu livro “O que é graffiti?”, que na mesma época em que o México sofreu vários golpes de Estado, Dr AIL publica um manifesto no qual defende a necessidade de uma arte pública e, juntamente a esse movimento, Alfaro Siqueiros faz um apelo aos artistas da América, proclamando a arte de falar a todos. Entendendo como a arte se elitiza, alguns artistas mexicanos que se importavam com seu povo, utilizaram de murais na cidade ao usar da crítica social, possibilitando o diálogo e provocando questionamentos. Com isso, evidenciou-se a intenção de que o poder transgressor e transformador da arte chegasse à massa popular.

A inserção de um modo cada vez mais político para se fazer arte nos anos 1970, que usa da linguagem como uma ferramenta, que põe em foco aspectos mais da

vida do que da arte, então sociopolíticos, que atingem os espectadores em geral. Nesse contexto, insere-se na arte conceitual dessa década a presença feminina em prol da luta de direitos das mulheres e a denúncia do machismo mais presente nesse cenário. Então com as reivindicações feministas crescendo no campo da arte, surge em meados de 1980 o grupo feminista Guerrillas Girls, em que realizam manifestações artísticas pela cidade, colando lambes<sup>1</sup>, em que denunciam assassinatos, e também a falta da presença da mulher artista como protagonista em instituições de arte.

Com isso, essas “inscrições e ou dizeres de cunho político”, que deambula pela cidade, traduz-se de um movimento de vida social, como cita Franco (2013): “a força das metrópoles está na reinvenção permanente da vida social, não na matemática dos planejadores” - o que reforça não só a necessidade da expressão sociopolítica desses sujeitos quanto a ocupação criativas desses espaços públicos. Evidencia Costa (2012: 7):

A dimensão estético-expressiva é relevante para o fortalecimento dos processos político-sociais e culturais e de sua hegemonização. Ela representa a disputa de sentidos dos discursos, através da criação artística, por meio dos momentos de fixação de sentidos que promovem. A autoria e a autoridade de sua retórica proporcionam a negociação no interior da pluralidade de espaços públicos.

De maneira geral no campo da arte, compreende-se a arte como formadora de opiniões e da estética de seu tempo. A rua, um local democrático disponível a todos, utopicamente, em que se transitam discursos diversos, faz uma provocação do diálogo e, como em muitas das formas artísticas, nela são representadas figuras do feminino (e do corpo feminino, em maioria). A estética do corpo feminino, nessa forma como se apresenta, sempre esteve presente na arte.

Nesse contexto, a realidade do graffiti, no mundo e no Brasil, tem atuação predominante por parte do gênero masculino. Contudo, a presença de

---

1. São posters elaborados antecipadamente e colados no muro do espaço urbano com uma cola de farinha, de fabricação caseira denominada grude (Macedo, 2016:134).



mulheres na cena do graffiti é um aspecto recorrente, como Nina, Tikka e Nega Hamburger (Macedo, 2016). No estado do Espírito Santo - ES, Brasil, conta-se com o Coletivo<sup>2</sup> Das Mina - CDM, formado somente de mulheres que estão na rua de forma legal ou ilegal, o grupo traz a presença da mulher para esse espaço de dominância dos homens e disputa a rua, além de provocar reflexões sobre a relação sociedade *versus* mulheres, o que se torna peculiar na cena urbana encontrada no graffiti capixaba. Porém, a presença de mulheres trabalhando individualmente, no estado em que se comete maior número de feminicídio no Brasil, ainda é menos expressiva.

A manifestação do graffiti no Brasil e no mundo é predominantemente masculina. Em todo o Brasil, há grupos de mulheres que grafitam e pintam pelos muros, não sendo então uma particularidade no Espírito Santo. As meninas daqui enfrentam discursos machista em torno do fazer graffiti e de acordo com Macedo 2016, ao abrir o capítulo “Prazer, eu sou seu Espírito Santo - Conversas em torno do feminino”, no livro *Pelos Muros da Cidade*. Ela traz no contexto da pichação um relato: “*Eu não gostaria que minha namorada pichasse, e eu não gostaria que ela soubesse que picho... garotas na pichação? Ah não! Se as mulheres querem pichar (imitando o gesto circular de uma pichação) só pode ser lavando a louça*”.

Esse discurso machista tanto no contexto do graffiti e da pichação, é encontrado pelas grafiteiras do estado. Ao realizar entrevistas, encontrei relatos de assédio sexual, lesbofóbico e gordofóbico no meio em que as compositoras dessa cena vive.

No livro do autor, não autora, Nicholas Ganz, em seu livro *graffiti woman*, traz mais de 1800 ilustrações de artistas como a Nina daqui do Brasil, a Peste do México a Sasu do Japão entre outras e ele indica que as mulheres têm estado desde sempre na vanguarda do movimento do graffiti, mas normalmente são ofuscadas, pelos homens devido à sua minoria neste meio e não pela sua falta de inovação, técnica ou talento. Então, é sabido que não falta criatividade, nem técnica, nem talento, que a presença da mulher no graffiti seja menor.

---

2. Conjunto de indivíduos que formam uma unidade em relação a interesses, sentimentos ou ideais comuns (ex.: *coletivo de artistas*). = COLETIVIDADE, COMUNIDADE “coletivo”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/coletivo> [consultado em 07-05-2017].

A linguagem graffiti está ligada ao fazer masculino, porém, há um jeito de fazer, que seja masculino ou feminino? De acordo com Machado: “falar da mulher ou pintar a mulher e a sua condição não fará com que uma obra seja de gênero e muito menos singular” e ainda de acordo Machado a referência e a auto referência é importante.

## Percurso metodológico

Buscou-se compreender o movimento feminino do graffiti no Espírito Santo, que vem crescendo cada vez mais ao longo dos últimos 5 anos, e observar, através do Coletivo Das Mina (não sendo iniciado por elas, e sim impulsionado), como se dá o protagonismo da mulher nos espaços urbanos. Procurou-se, então, entender como essas escritoras se uniram para fazer as diversas ações pela cidade, tendo como foco o mural feito no teatro da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, que encontrou uma maneira de convidar a comunidade do local para interagir com a intervenção.

Este texto apresenta aspectos preliminares da pesquisa de Breda (2017), que é um estudo de caso, tendo, como tal, caráter descritivo (Gil, 2008:41). Buscou-se, portanto, analisar as características do mural realizado pelas escritoras urbanas do Coletivo Das Mina junto com outras participantes que atuaram na ação, observando como o protagonismo da voz da mulher também está nas ruas da cidade. Para a pesquisa bibliográfica, procurou-se reunir conteúdos nos quais a mulher está inserida na cena do graffiti, prestigiando, desta forma, produções intelectuais de mulheres sobre a temática (a visão da mulher enquanto pesquisadora). A investigação se iniciou com a busca das ações ocorridas na Grande Vitória pelo CDM, entrevistando algumas das componentes do grupo por meio do uso de gravador, recolhendo as informações documentais em entrevista semiestruturada, que alternava de acordo com a participante e com o modo mais confortável para ela.

Então, julgava-se necessário descrever o processo criativo, as intenções poéticas e políticas junto com a manifestação livre que as entrevistadas estabelecem como importantes. Isso tem relevância no trabalho pois ao se realizar a leitura pelo mural...pelo lado da questão do gênero, É relevante ressaltar que já existia contato entre a pesquisadora e algumas componentes do coletivo, devido ao vínculo com a universidade que, juntamente com as redes sociais, gerou

aproximação e fácil comunicação com o restante do grupo. Foram entrevistadas as seguintes integrantes: Camilla Dias, Amanda Brommonschenkel, Kika Carvalho, Maria Eduarda Gimenez e Paola Perales, além de Narayane Raposa, Lara Toledo, Luisa Aguiar e Thaís Rodrigues que não fazem parte do CDM.

## Discussões acerca de um muro

O coletivo Das Mina surgiu da ideia da união das meninas que faziam graffiti no ano de 2011, no ES. Kika Carvalho, artista plástica e grafiteira, percebia que existiam meninas que pintavam, porém, afastadas umas das outras, produzindo paralelamente, cada uma em sua cidade ou bairro, sem visibilidade como presença da mulher nessa manifestação da arte na cidade, o graffiti. No evento Mutirão ao Vivo e à Cores, realizado pela Luz Do Mundo - LDM Crew -, na Ilha do Príncipe, cidade de Vitória, Kika contou que havia cinco meninas no evento e que ela se viu empolgada com o número de meninas pintando ao mesmo tempo. Desse encontro, surgiu a intenção de se unir e formar um grupo para se fortalecerem.

Kika era contra formar uma *crew*, pois a referência de *crew* para ela não significava apenas um grupo de grafiteiros, como menciona Bissoli (2011:38), para Kika, *crew* é um nome da união de amigos em que o seu objetivo é escrever sua *tag*<sup>3</sup> e disputar espaço pela cidade. A proposta do coletivo era, então, fortalecer a cena do graffiti feminino do Espírito Santo que, comparado aos outros estados do sudeste, praticamente não existia. Em um Coletivo, seria possível fazer diferença, por meio de oficinas, rodas de conversas, atuação como as *crews*, dentre outras ações. Então, através de uma rede social, elas se reuniram e estabeleceram a data que iniciou o coletivo e começaram a atuar juntas. O nome representava tudo que elas queriam para o movimento, um nome que as traduzisse (Bedoian et al. 2008:38), enfatizando diretamente que o movimento do graffiti teria a presença definitiva das meninas no estado. Com isso, o grupo foi se formando e sempre agregando mais e mais meninas, consolidando-se e associando-se a outros coletivos de temática artística e feminista.

---

3. É um termo de origem norte-americana utilizado pelos grafiteiros e significa assinatura (LASSALA, 2010:58).

Das Mina começou a interagir por toda a Grande Vitória<sup>4</sup> e o espaço, então, agora era ocupado pela presença desse Coletivo, criando a identidade do Das Mina junto com a própria identidade individual de cada componente. Dessa forma, aflorou-se a necessidade de ganhar força e, assim, se inscreveram em editais, como o de Coletivos Artísticos Juvenis da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo - SECULT, em que, a partir da proposta aprovada, se deu o Festival de Mulheres no Graffiti - FEME, se tornando algo além do Das Mina, juntando forças com outros coletivos, tais quais o do Assédio Coletivo - AC e Casa Libre. O FEME ocorreu no mês de março de 2016 na semana do Dia Internacional da Mulher, teve cobertura audiovisual em todos os dias, convidadas de outros estados, intervenções na periferia com graffiti em Itararé, São Benedito, Jaburu, Engenharia, Bonfim, Floresta e Consolação. Também fizeram parte do evento rodas de conversa e shows de hip-hop.

Segundo o portal G1, a capital do Espírito Santo, Vitória, é a cidade em que mais se comete feminicídio<sup>5</sup> no Brasil, e o mês de março é repleto de programações em torno do Dia Internacional da Mulher. A organização do FEME escolheu esse mês também para se realizar. Ao divulgar o evento nas redes sociais, o festival recebeu convites para poder intervir na cidade, um deles foi a semana em que professoras e alunas da UFES se organizaram para promover um evento em torno da data comemorativa e, sem incentivo da reitoria da universidade, o FEME foi convidado por essas pessoas para somar forças à semana na qual estava acontecendo na UFES. De início, a universidade foi contra usar o muro do Teatro da Universidade, tendo em vista que se trata de um local com muita visibilidade tanto dos universitários quanto da comunidade local, sendo o graffiti, por muitas vezes, marginalizado e “que imbricam por algumas das diversas formas do graffiti como linguagem urbana” (Almeida, 2012:56), não sendo todo o repertório de graffiti aceito<sup>6</sup>, associando a forma de intervir como vandalismo.

---

4. Cidades do estado do Espírito Santo que compreendem Cariacica, Serra, Viana, Vila Velha, Guarapari e Vitória.

5. Disponível em: [g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2015/11/vitoria-e-capital-com-maior-taxa-de-feminicidios-no-brasil-diz-estudo.html](http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2015/11/vitoria-e-capital-com-maior-taxa-de-feminicidios-no-brasil-diz-estudo.html). Acesso em: 10/04/2017.

6. Tal atitude causa indignação nas pessoas, que não entendem o que está sendo feito, pois não conseguem ler as letras e concluem que, por não serem autorizadas, as inscrições contribuem para a poluição visual do espaço urbano (LASSALA, 2010:36).

Por hora, concedida todavia, com o aviso de que a intervenção seria literalmente efêmera no muro lateral do teatro e que a administração logo pintaria a ação depois do mês de março, as artistas e grafiteiras assumiram, ainda assim, esse espaço artisticamente em prol de encorajar a luta contra a violência da mulher como temática central do mural realizado nessa ação um convite aos frequentadores do local.

## Intervenção Artística: lugar de Mulher é onde ela quiser

### **Imagem 1 - Foto panorâmica do mural realizado no muro do teatro universitário da UFES - maio de 2017.**



Fonte: foto da pesquisadora.

A imagem 1 traz a ação do muro do Teatro da UFES, que foi alvo da intervenção do Coletivo Das Mina e de outras participantes que somaram a semana do dia internacional da mulher.

Camilla Dias, integrante do CDM, buscou no bomb<sup>7</sup> uma maneira de destacar e chamar atenção para quem estava realizando a ação.

Maria Eduarda, também componente do Das Mina, pintou a mulher no graffiti: uma mão com as unhas pintadas de vermelho, cor a qual denota poder, segura uma lata de spray, a lata conta ainda com os inscritos CDM e FEME. Sobre identidade e protagonismo no graffiti, Machado (2011:38 ) afirma:

---

7. São em geral letras desenhadas de modo relativamente rápido, arredondadas, com contorno, preenchimento e traços para simular volume (Lassala, 2010:40).

As mulheres pelo simples acto de fazerem graffiti interrogam e impõem-se fisicamente face a preconceitos sociais num espaço masculino. Com esta ação contrapõe a imagem de fragilidade e delicadeza já pré-definidas pela sociedade (publicidades de perfumes) - o graffiti oferece-lhes a oportunidade de saltar para fora de uma sociedade de normas e criar novas identidades e personagens.

Amanda Brommonschenkel trouxe em sua intervenção uma gravura que se transformou em lambe, realizado por gravuristas mexicanas e que ela trouxe de um intercâmbio realizado no México, na cidade de Haiuaca, em que traz a imagem de uma mulher segurando uma placa com os dizeres “*Muero por sacar tu moral de mi vida*” e com o símbolo virtual #*Vivasnosqueremos*. As ‘Guerrillas Girls’, grupo com o qual Amanda teve contato, também traziam esse tipo de intervenção em forma de cartazes. Com essas formas de intervenção, Amanda e As *Guerrillas Girls* criam o seu próprio serviço público de mensagem que utiliza o texto e o figurativo (Ibid, 2011:35).

A frase “Auto Organizadas”, também escrita por Amanda, muito se traduz na organização que precede a exposição de chegar ao muro, além da perspectiva de que as próprias mulheres se organizam para tensionar suas pautas. Os materiais, como os sprays, látex, pigmentos e pincéis, são caros, por isso exigem um aporte financeiro. O processo de elaboração e execução de produção coletiva, desde o ato de unir e organizar não só do Coletivo, mas também as artistas que agregaram ao FEME, é todo protagonizado por mulheres.

Amanda ainda pintou “Viver - fortes - livres”, logo abaixo. Lara Toledo, integrante do AC, pintou a persona de uma mulher nua em azul com cabelos vermelhos e, ao lado, encontra-se o símbolo da luta feminista, em laranja. Mais adiante, encontra-se uma mulher nua com cabelos azuis, feita por Thaís Rodrigues, participante também do AC.

Essas duas personas trazem uma sinergia à pintura, as mulheres remetem ao movimento, como um ser mutável e em expansão. Machado (2011:41) apresenta uma consideração sobre a importância da auto referência do fazer arte com o corpo feminino e que, ao trazer essa condição, não significa que o trabalho seja sobre questões de gênero, inclusive, destaca que “Muitos homens, aliás, já o fizeram, assim como muitas mulheres, sem que sua arte apresenta

necessariamente um apelo poético”. Outro recorte apontado por Macedo (2016:125) reflete sobre a perspectiva feminina da arte em que conta com a repetição da figura da mulher, em padrões históricos e tradicionais de passividade e subordinação. Compreende-se, portanto, que as personas de Lara e Thaís acabam por contradizer esse padrão de reincidência ao representarem, mulheres sem passividade, configuradas por suas próprias peculiaridades de seu movimento, transitando entre o símbolo da luta feminista pintado.

A ‘Flor Vermelha’ de Pera, mostra a experimentatividade que busca Pera em seu deambular pela cidade. Ela diz: “sempre busco fazer algo diferente na rua e nesse mural não foi diferente, tinha desenhado antes de sair de casa” mas foi espontâneo colocar o caule. Pera, ainda colocou o elemento da pichação em vermelho, com sua tag, que significa assinatura, somando seu espaço no mural. Pera, que entrou no CDM por convite de Kika, sabe o dia exato que o convite aconteceu. Ela sempre desenhou desde pequena, e seu pai por conhecer nomes com bastante peso do graffiti capixaba com Fone, Ficore e Pontello, estava sempre com essas referências, e a Kika era uma delas por ser menina. o pai de Pera ao conhecer Kika e acompanhar o seu trabalho, ele perguntou a Kika, se a filha dele poderia algum dia ser grafiteira como ela, a Kika então ficou boquiaberta com essa pergunta e com vergonha também e respondeu que queria que Pera fosse melhor que ela. Kika, relata que já sentia um peso de ser a menina com mais nome na rua, mas essa pergunta ela sentiu que foi maior. O que reflete sobre ser referencial em um movimento.

A Pinta de Cabocla, feita por Luisa Aguiar, componente da CL, soma ao mural, na medida em que representa a figura de uma mulher fluida, a mulher cabocla. Essa sua temática, que aborda aspectos como o corpo desnudo da mulher, com hábitos e movimento, é conhecida por Vitória e pelos lugares onde Luiza transita.

O inscrito grafitado com a frase “Comigo Ninguém Pode”, agrega o mural com o símbolo do feminino ♀ na letra “O” e surgiu em uma coletiva de mulheres. A tag foi repetida por grafiteiras que integram o CDM, e também, por grafiteiras que não estão no coletivo, espalhou-se pela grande Vitória, pre-nunciando como uma tag coletiva, não pertencendo somente a um indivíduo e sim compartilhado por meninas que se inserem na cena feminina capixaba. Neste mural a frase foi pintada por Endi Ma.

Narayana Telles, ilustradora, participou dos convites coletivos para participar do FEME, e pintou uma mulher lobo, com traços indígenas, dançando sobre ossos, que dialoga diretamente com a questão das mortes causadas pelo feminicídio no ES. Narayana faz uma referência ao conto de Clarissa Pinkola de título ‘Mulheres que correm com os lobos’ em que a autora faz uma análise junguiana falando sobre o arquétipo do feminino e da mulher selvagem. Nessa perspectiva mística de mulher selvagem, do oculto, do mistério, da loba que caça, mata e dança sobre os ossos, essa é uma dança de renascimento que se junta ao mural.

Kika Carvalho, uma das lideranças e artista do CDM, é também, ativista, principalmente na luta contra a violência da mulher, tem papel atuante na cena do graffiti feminino capixaba. Para Kika, fazer este mural, foi pensar no que as outras mulheres também teriam a dizer sobre o que ela tinha deixado de fazer por ser mulher e queria instigar, fazer com que as outras mulheres pensassem sobre isso e “jogassem isso para fora”. Então, Kika deixou em uma lata giz branco. Essa mistura de arte e interação provoca a condição dessa frase proposta pela artista - ‘Lugar De Mulher É Onde Ela Quiser’ - junto com a indagação - ‘O Que Você Deixou De Fazer Por Ser Mulher?’. Para Plaza (1990:1), este tipo de ação como um movimento artístico participativo, “onde processos de manipulação e interação física com a obra acrescentam atos de liberdade sobre a mesma”. Kika, logo após ver o quadro/lousa preenchido, refletiu sobre a necessidade que o outro sente de se expressar, de pôr pra fora. As respostas que surgiram no quadro de Kika, foram: JOGAR FUTEBOL, TOCAR BATERIA, PEGAR CARONA, PEGAR ÔNIBUS À NOITE, PEDALAR DE MADRUGADA, USAR A ROUPA QUE QUERIA, VIAJAR SOZINHA, NAO USAR SUTIA, ANDAR NA RUA SEM TER MEDO DE SER ASSEDIADA, XINGAR PALAVRÃO, AMAR MEU CORPO, ANDAR SEM CAMISA, SENTAR DE PERNA ABERTA, BEIJAR OUTRA MULHER, BEIJAR OUTRA MULHER EM PÚBLICO, TER CABELO CURTO, FAZER XIXI NA RUA, GOZAR SEM VERGONHA, MANDAR NUDES, USAR CALÇA LARGA, BEBER SOZINHA SEM RECEBER CANTADAS, FAZER GRAFFITI, ME MASTURBAR, PEGAR TAXI SOZINHA, SER EU MESMA entre outras. Logo após esse dia de preenchimento do quadro, choveu durante a semana apagando o que estava escrito, porém o quadro tornou a ser preenchido com mais coisas diferentes, segundo Kika, Amanda que perceberam esse movimento e Paola Soares que fez o registro da foto apresentada., no dia da intervenção.





## Conclusão

No Espírito Santo somos mortas pela própria condição de sermos mulheres. Todos os dias no noticiário há casos de morte, estupro ou espancamento e com eles vem provas, denúncias e a naturalização dessas violências, e também, o próprio esquecimento acompanhado de uma naturalidade casual. Verificamos isso na página da rede social da artista Kika Carvalho, nomeada de “Prazer, eu sou o seu Espírito Santo” ela divulga esse tipo de noticiário ao mesmo tempo que “lambe<sup>8</sup> a cidade” mostrando o medo e o terror que nós mulheres passamos por andar sozinhas ou escolher uma roupa curta. Kika cola lambes pela cidade com a imagem de uma caveira, uma pomba e com o nome de sua página. Procurou-se neste artigo citar o máximo pesquisadoras de arte urbana, que produzem intelectualmente sobre o graffiti e a pixação, pois isso significa mais representatividade feminista.

O movimento do coletivo Das Minas se apresenta como uma forma de protestar artisticamente, mostrando o lugar da mulher de ser livre para fazer suas escolhas sem medo. Entretanto, quando uma mulher se insere na cena do graffiti capixaba, o machismo é contundente, assédio moral e verbal são cometidos, expôs Kika em entrevista concedida sobre a sua introdução no graffiti capixaba. O que demonstra a desigualdade de gênero nessa cena e a violência exercida sobre nós pelo simples fato de sermos mulheres.

Na arte não há como diferenciar se um trabalho é de um homem ou de uma mulher apenas observando a capacidade e habilidade, pois são niveladas. Porém é comum pensar que o graffiti é realizado somente por homens, então a mulher também escolheu pintar o seu feminismo como uma forma de produzir visibilidade para sua representatividade

Conclui-se a importância do presente artigo como relato da ação do coletivo Das Mina em prol da luta contra violência contra as mulheres para que essa história também não seja efêmera como o graffiti.

---

8. Expressão usada para expressar a intensidade do uso do lambe na cidade pelo autor.

## Referências

- ALMEIDA, Júlia. *Textualidades Contemporâneas - palavra, imagem, cultura*, Vitória: Edufes, 2012.
- BEDOIAN, Graziela; MENEZES, Kátia. **Por trás dos muros - horizontes sociais do graffiti**. São Paulo: Peirópolis, 2008.
- BISSOLI, D. C. **Graffiti: paisagem urbana marginal a inserção do graffiti na paisagem urbana de Vitória (ES)**. Vitória. 2011. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, na área de concentração Processos Urbanos e Gestão da Cidade: Teoria e História. Universidade Federal do Espírito Santo [Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eneida Maria Souza Mendonça].
- COSTA E PEDROSA, Mônica Rodrigues e Tábata de Lima, **Jovens Mulheres Como Produtoras Culturais: Entre Muros e Tintas**. Goiás, 2013.
- FRANCO, Sérgio. **Deriva Contemporânea... Memória para quem?** Catálogo Derivas memórias contemporâneas na pixação. Salvador, Bahia.2013.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2008.
- GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LASSALA, Gustavo. **Pichação não é Pixação**. São Paulo: Altamira. 2010.
- MACEDO, Érika Sabino. **Pelos Muros da Cidade – Uma leitura de imagem do Graffiti de Vitória**. Vitória: Phocus, 2016.
- MACHADO, Telma Patrícia Abreu. **Graffiti Girl - Contributos para uma identidade feminina no contexto da produção de graffiti e de street art em Portugal**. Porto, 2011.
- PLAZA, Julio. **Brassilpaissdoofuturoboross - Arte e interatividade; autor, obra, recepção**. São Paulo, 1990. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acesso em: 2 mai. 2017.
- TARTAGLIA, Leandro. **O visível e o invisível: paisagem urbana e arte pública**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2e0USJ0>. Acesso em: 1 mai. 2017.

# Violência contra mulher, graffiti e educação

Jéssica Ribeiro Spadêto

IFES

jehspadeto@gmail.com

Priscila de Souza Chisté Leite

IFES

priscilachiste.ufes@gmail.com

Dilza Côco

IFES

dilzacoco@gmail.com

## Introdução

A violência de gênero é um problema endêmico em todo o Brasil. Segundo o Atlas da Violência de 2017, só no ano de 2015, 4.621 mulheres foram assassinadas em nosso país, estatisticamente isso representa um índice 4,5 mortes para cada 100 mil mulheres. No ano de 2016, foi realizada uma pesquisa encomendada pelo Datafolha intitulada “Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil”, viabilizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública. A partir dos dados recolhidos em nível nacional constatou-se que cerca de “29% das mulheres brasileiras relataram ter sofrido algum tipo de violência. Ainda de acordo com a pesquisa, apenas 11% dessas mulheres procuraram uma delegacia da mulher. A pesquisa também apontou que em 43% dos casos a agressão mais grave foi no domicílio” (CERQUEIRA et al., 2017, p. 40).

No Espírito Santo, segundo reportagem do jornal Folha Vitória, o número de atentados contra a vida das mulheres aumentou muito entre janeiro e julho 2017, sendo registrados 23 casos no período. Isso significa um aumento de 21% em relação ao ano de 2016, quando 19 mulheres foram assassinadas. Esses dados são da Secretaria de Segurança Pública do Estado (Sesp). Na reportagem, publicada no dia 25 de agosto de 2017, o secretário de segurança pública do Espírito Santo André Garcia afirmou que “[...] esses crimes tem como principal característica o desprezo pela condição feminina e que enquanto a gente não mudar a cabeça e tiver a ideia que a diferença de gênero implica em supremacia pelo homem, essa realidade não vai ser mudada” (REDAÇÃO FOLHA VITÓRIA, 27 ago. 2017).

Ainda segundo o governo do Estado do Espírito Santo e o Atlas da Violência publicado em 2017, o estado ocupa o quinto lugar no ranking nacional de violência contra a mulher. De acordo com levantamento feito pelo Governo do Estado, em 2017, os assassinatos de mulheres representam em média, cerca de 10% do número total de assassinatos notificados. Diante dos dados apontados consideramos necessário discutir neste texto a violência de gênero, em especial contra mulher sua naturalização histórica e as vozes que urgem serem ouvidas por parte das vítimas, expressas em manifestações de arte urbana como o graffiti. Nesse sentido, o artigo tem como objetivo estabelecer um diálogo entre a violência de gênero no Espírito Santo e suas relações com as raízes históricas da formação social do estado, para pensar práticas educativas que desnudem tais questões no ambiente escolar mediadas pelo graffiti presente nos muros da cidade de Vitória, com vistas a contribuir, em alguma medida, para a transformação desse quadro. De modo a sistematizar o texto em questão procuramos dividi-lo que XXX seções, além desta introdução. Na primeira seção abordaremos as vítimas capixabas com foco nos altos índices de violência de gênero no estado. Já na segunda discutiremos... A terceira apresenta... Por fim enunciaremos as considerações finais... Esse texto destina-se a todos os interessados pelo assunto em especial aqueles que se propõem a estudar sobre as relações entre educação, cidade, arte e questões de gênero com ênfase nas reflexões sobre violência contra mulheres.

## As vítimas capixabas: por que o Espírito Santo é um estado que conserva números tão altos de violência de gênero?

Segundo Nader (2009), uma das razões para os números assustadores de violência contra o feminino no estado teria suas bases na história capixaba. Para a

pesquisadora as bases patriarcais de organização das famílias imigrantes contribuem para perpetuar a violência e sustentar a submissão do feminino. A dependência econômica de algumas mulheres e a construção de discursos discriminatórios seriam outro agravante da condição do feminino e sua manutenção no ciclo da violência. A perpetuação da submissão e dominação de um gênero em detrimento de outro culminam no agravamento da violência e em seu ponto mais extremo na morte violenta de mulheres por motivo fútil. Diante desses dados é necessário pensar em como romper com algo que já foi naturalizado na cultura histórica e instituído como prática social.

Silva (2016), nos apresenta que a compreensão histórica da violência e o desenvolvimento de atividades educativas combativas é fundamental para uma problematização crítica com vistas a despertar a conscientização coletiva sobre os abusos sofridos pelo feminino no Espírito Santo.

Para que se possa apreender a trajetória que conduziu a mulher ao círculo da violência doméstica, é preciso analisar na historiografia a construção social dos papéis estereotipados para o homem e para a mulher, papéis historicamente elaborados com bases no sistema patriarcal defendido por correntes tradicionais e fundamentalistas, que tende a justificar o poder masculino por sua virilidade e força (SILVA, 2016, p. 1).

A construção do feminino na sociedade capixaba pode ser considerada como um dos motivos para a impunidade ou invisibilização dos casos de violência dada a complexidade das relações entre homens e mulheres que são instituídas pela formação familiar, as bases históricas e os padrões de comportamento que são ensinados às crianças definidos pelas condições biológicas que não dão conta da formação identitária que promova a emancipação do feminino no seio social.

A partir dessas constatações, consideramos necessário apresentar um caso histórico de violência contra mulher que marcou a década de 1970 no contexto de Vitória, Espírito Santo.

## Araceli: a cicatriz do descaso e da impunidade

Embora os dados até aqui apresentados sejam atuais, a violência de gênero é uma questão histórica no Estado. Um dos crimes de violência contra o feminino mais lembrados é caso Araceli, ocorrido no Espírito Santo em 1973, dada a sua repercussão em manchetes nacionais. Lembramos que embora os suspeitos tenham sido atrelados ao crime os mesmos não foram punidos legalmente. A história de Araceli transformou-se em marco no combate à violência sexual contra criança e adolescente. No entanto, não podemos esquecer que a brutalidade do crime também tem uma relação direta com o fato da vítima ser menina. A indignação de alguns grupos sociais e militantes permanece latente e uma das reivindicações mais fortes acerca da tragédia de Araceli é a mudança do nome de umas das Avenidas da Grande Vitória<sup>1</sup>, que leva o sobrenome de um dos agressores, para Avenida Araceli.

Neste contexto destacamos a negligência das camadas políticas em tomar medidas efetivas de combate. A reivindicação sobre a troca do nome da avenida até hoje não foi concretizada. A única ação realizada pelo poder público, em 2017, foi um mural (Figura 1) que está exposto no final da Avenida Dante Michelini em Jardim Camburi e que embora remeta as diversas sensações estéticas não é potente o suficiente para denunciar as inúmeras brutalidades que as mulheres capixabas sofrem.

A produção do mural gerou muitas controvérsias visto que estava impregnada de uma série de questões que não remetiam de fato a uma ação que conduzisse a uma problematização sobre a violência contra mulher no Espírito Santo. Entre os problemas podemos destacar o viés puramente político de produção do mural, visto que a luta pelo fim da violência de gênero deve transcender a barreira das homenagens memoriais e pautar-se em

---

1. Atualmente o projeto de lei para a troca do nome Avenida Dante Michelini para Araceli Cabrera Crespo encontra-se atualmente “engavetado”. No mês de junho de 2017 o jornal A Gazeta noticiou uma consulta pública via facebook como iniciativa da prefeitura em saber a opinião da população sobre a mudança dos nomes. No entanto, segundo o presidente da Câmara, Vinícius Simões a troca do nome da Avenida não é algo simples de ser realizado e a municipalidade não tem se movido muito nesse sentido. Mesmo que o resultado da referida consulta, segundo o Jornal A Gazeta, quase a totalidade dos votantes, 93,7%, votou que sim, que o nome deve ser alterado, contra 6,3% que prefere que a avenida permaneça como Dante Michelini.

ações combativas que tragam para as mulheres capixabas o direito de decidir sobre seus corpos e não serem assassinadas por isso. Outra questão foi a forma como foi feito visto que ele alijou do processo de produção a militância feminina realizada pelo Coletivo DasMina<sup>2</sup>, que denuncia o abuso contra mulher e as múltiplas opressões que o feminino sofre em nosso estado, por meio do graffiti.

**Figura 1 – Graffiti Jardim de Araceli**



Foto: Priscila Chisté. Acervo pessoal.

A partir destas reflexões nos propomos a pensar o graffiti produzido pelas mulheres que integram os coletivos de Vitória como mediação para a discussão das violências de gênero no contexto educativo, com foco no feminino, pois entendemos que a escola é um espaço privilegiado em relação a gerar problematizações, reflexões e ações combativas.

- 
2. O Coletivo “DasMina” nasceu em 2012 e é um grupo que reúne meninas muralistas, grafiteiras e envolvidas em alguma linguagem da arte urbana. O Coletivo atua na região da Grande Vitória-ES, com intervenções urbanas que relacionem o espaço urbano e a temática feminina em interações com o espaço citadino.



Nesse sentido, nos propomos a pensar o gênero e sua complexidade histórica materializado pela violência contra mulher e como o graffiti pode mediar essa discussão no espaço da escola, visto que o ambiente escolar é um espaço privilegiado para despertar conscientização e também transformações sociais.

## Gênero, violência, graffiti e educação

A educação de gênero prevê uma desconstrução de padrões classificatórios que a maioria da sociedade não tem preparo para lidar, visto que a cultura do machismo e as relações de poder ligadas a biologia falocêntrica<sup>3</sup> inibem e distorcem as produções de saber que ameacem a ordem social pré-definida. Dessa maneira, a busca por novas leituras e diálogos entre a categoria docente torna-se extremamente necessária para criar uma nova relação entre, professores, alunos e sociedade sobre a compreensão do gênero como temática cara à educação.

Os postulados educacionais defendem claramente uma postura educacional construída a partir do respeito às diversidades considerando as particularidades dos sujeitos e as diversidades que englobam sua existência nos espaços de vivência e convivência. Partindo dessa premissa, o diálogo com a cidade e seus muros grafitados como espaços de vivência, resistência, militância se tornam eficientes na aproximação entre os sujeitos e a construção do conhecimento sobre as questões que fomentam a violência de gênero.

Considerando o graffiti como um estilo artístico feito para e na cidade como uma forma de manifestação em espaços públicos de movimentos sociais de resistência à dominação estabelecida sobre os sujeitos não contemplados pelos privilégios dos grupos hegemônicos. A partir de Macêdo (2015, p. 101) compreendemos que “[...] a palavra graffiti se origina do italiano *sgraffito* que significa ‘rabisco’, ‘ranhura’”. Alguns autores apontam a pré-história como o início dessa forma de expressão fato que enfatiza o interesse antigo por esses registros. Na América, os primeiros graffitis foram realizados nos Estados Unidos, especificamente nas cidades de Nova Iorque e Filadélfia. Segundo Macêdo (2015, p. 103), “[...] esses escritores urbanos

---

3. Falocentrismo é a postura, convicção, atitude ou comportamento baseados na ideia da superioridade masculina, na qual falo representa o valor significativo fundamental.

pintavam nomes, sobrenomes, pseudônimos ou nomes de ruas nos muros e estações de metrô com o objetivo de registrar sua existência no tempo e no espaço”.

O graffiti está ligado diretamente a vários movimentos sociais e a grupos de militância como forma de expressar a opressão que a humanidade vive, principalmente dentro dos grupos marginalizados pela cultura econômica capitalista refletindo a realidade das ruas da cidade.

As primeiras ocorrências do graffiti no Brasil foram registradas em São Paulo na metade da década de 70 e início dos anos 80. O graffiti brasileiro buscou contornos artísticos que dialogavam com a realidade opressora das cidades. Observamos que são variados os temas abordados nos graffiti tais como a violência urbana, racismo, movimentos culturais ligados às artes como música e pinturas, exploração do trabalho, marginalização social, fome, endemias urbanas e identidade de gênero com foco nas práticas de violência contra a mulher, opressão imposta por padrões de beleza e sobre a valorização da identidade corpórea e existencial do feminino.

O uso do graffiti para os estudos sobre a violência de gênero pode permitir uma possibilidade de aproximação real e palpável entre as concepções de gênero e os sujeitos pertencentes ao processo educativo, visto que a construção do conhecimento pode partir de um diálogo com as demandas inerentes as vivências da classe de educandos, a educação de gênero, por sua constante negação, permanece no limbo das práticas educacionais, sociais e humanas. A pesquisa e posterior discussão com o intuito de gerar conhecimento dentro do campo das identidades de gênero colaboraria para a diminuição da marginalidade social, da violência contra mulher e pessoas LGBTQTTTS, como para possíveis ampliações e aplicações de políticas afirmativas, visto que o ano de 2017 protagoniza uma série de retrocessos em termos de conquistas de direitos de grupos sociais por meio de políticas afirmativas, como por exemplo as discussões em relação à cura gay e as múltiplas tentativas de criar e aprovar projetos de lei que se resumem à censura e à provação de expressões pessoais. Muitas vezes embasadas por preceitos religiosos que não contemplam a todos os grupos e negam o direito de existir e se manifestar de sujeitos não pertencentes à cultura dominante. Tudo isso relaciona-se diretamente com a escola e se manifesta no espaço escolar, ou seja, a escola é um espaço adequado para a existência desses tipos de problematizações.

No Espírito Santo o graffiti entra em cena no início da década de 90, conforme afirma Macêdo (2015). Segundo a autora foram observados, de forma mais constante, os primeiros graffiti na Grande Vitória ligados a ocorrência do movimento Hip Hop, que foi a característica determinante da fase inicial do graffiti.

A partir de 2003, esclarece Macêdo (2015), a realização de eventos e oficinas de graffiti foi um fator importante para que o discurso de transformação social encontrado nos fanzines pudesse ser observado na interação entre a linguagem artística e o contexto social. Além disso, essas ações contribuíram para a divulgação das produções de graffiti no Estado.

Assim, o discurso encontrado no início do movimento artístico e seus desdobramentos no presente mantém a preocupação com as diferenças sociais e culturais entre centro e periferia. Graffiti é um discurso que busca transformar o pensamento interagindo com a cidade e absorvendo dela formas de resistência. Nesse contexto a atuação de mulheres no movimento é uma mudança importante no cenário graffiti capixaba.

Macêdo (2016), observa que a atuação frequente de movimentos feministas contemporâneos que encontraram na linguagem do graffiti um espaço de expressão e divulgação de seus valores. Dessa mudança temos atualmente a participação de coletivos compostos exclusivamente por mulheres como o Coletivo DasMina, o coletivo Anarcafeministas e o FEME, que pautam suas produções em questões de gênero como violência contra mulher, feminicídio, violência sexual contra crianças e adolescentes, acesso a saúde e políticas de inclusão e combate ao machismo.

Logo, no espaço contemporâneo de atuação o graffiti da cidade de Vitória é um espaço de voz e denúncia, criado pelos artistas urbanos em interação com a cidade, objetivando desnudar as múltiplas opressões que são impostas aos grupos sociais periféricos pela classe dominante. Assim, entendemos que ampliar os espaços de voz dos coletivos femininos na militância pela arte e pela mulher fomentam discursos e um cenário latente para a emancipação e discussão sobre questões de gênero e identidade.

No campo específico dos coletivos de graffiti, que denunciam problemas sociais demandados pelas relações de gênero, temos o Coletivo “DasMina” que nasceu em 2012 e é um grupo que reúne meninas muralistas, grafiteiras e envolvidas em alguma linguagem da arte urbana. O Coletivo atua na região da

Grande Vitória-ES, com intervenções urbanas e busca realizar encontros, oficinas, eventos, ações nas ruas e, também, atividades que relacionem o espaço urbano e a temática feminina. Este coletivo acredita na capacidade do graffiti de problematizar e incitar o diálogo com o indivíduo e o espaço possibilitando alterações de noções de arte e de interações no espaço citadino.

O FEME, do qual o coletivo DasMina é integrante, é o Festival Mulheres no Graffiti/ES, um evento que reuniu grafiteiras do Espírito Santo e do Brasil, começou como um festival e hoje é um grupo de arte-educadoras que fazem uso da linguagem do graffiti nas escolas do Espírito Santo com a proposta de democratizar a linguagem da arte como forma de luta social. O intuito dos *graffitis* produzidos pelos coletivos de mulheres no graffiti é gerar representatividade para as lutas do movimento feminista e na promoção de mudanças sociais.

Sobre o caso Araceli, o Coletivo Anarcafeministas produziu uma intervenção artística que buscou chamar atenção para o caso inserindo sobre as placas com o nome da Rua Dante Micheline e Avenida César Hilal (sobrenomes de integrantes da elite capixaba supostamente envolvidos no caso Araceli). Na ocasião do aniversário de 40 anos de Araceli o coletivo criou um adesivo imitando placas de rua mudando o nome das referidas avenidas para Avenida Araceli como modo de retomar as discussões sobre o caso e sobre a violência contra mulheres (MACÊDO, 2015).

**Figura 2 – Coletivo Anarcafeministas. Araceli. Vitória, 2015**



Fonte: Acervo do Coletivo Anarcafeministas.

Nesta perspectiva, destacamos a necessidade de que os sujeitos envolvidos no processo formativo busquem inserir outras discussões que não são claras à intencionalidade de produção de conhecimento nas escolas. Tal discussão, deveria pautar-se em uma concepção pedagógica que buscasse a transformação da realidade social dos indivíduos atendidos pela rede de ensino como uma forma de contribuição para uma educação que promovesse a construção de uma sociedade igualitária em todos os níveis das relações humanas. Assim, consideramos que por meio da arte podemos encontrar formas de diálogo e de debate de questões sensíveis e urgentes em nosso tempo.

Por isso, defendemos que atualmente existe a necessidade da abordagem nas escolas da violência contra mulher no Espírito Santo, pois, este é um problema social grave. Consideramos também que a escola é um dos principais espaços para a problematização de preconceitos, violência e problemáticas sociais. Por isso, ao longo deste texto procuramos apresentar, mesmo

que rapidamente, a importância do graffiti produzido nos muros da cidade de Vitória/ES. Inferimos que essas produções urbanas são possíveis mediadores de discussões de gênero e as múltiplas violências sofridas pelas mulheres do Estado.

## Considerações finais

Neste texto, dialogamos como aporte teórico produzido por autoras capixabas e buscamos discutir as questões de gênero que sustentam práticas patriarcais abusivas contra as mulheres em nosso estado. Tal problematização tem como foco a conscientização, fator que entendemos como fundamental no processo de transformação social.

Tomando o caso Araceli como um dos eixos de discussão procuramos problematizar as questões relativas à impunidade, militância social e falta de interesse por parte do poder público em sanar as feridas históricas, ainda vivas na sociedade capixaba, deixadas pela violência de gênero.

Além disso, buscamos mediar questões de identidade de gênero e violência contra mulher a partir dos graffiti presentes nos muros da cidade de Vitória/ES que evocam a voz das mulheres silenciadas pela morte, marginalização e invisibilização que a violência gera. Em contrapartida também apresentamos a apropriação desta arte para criar medidas paliativas no enfrentamento a violência, adotadas pela gestão municipal em detrimento das súplicas sociais acerca da violência sofrida por Araceli, quando apresentamos o graffiti feito na Avenida Dante Michelini.

As questões de gênero e violência contra o feminino demandam uma inquietação profunda em nós mulheres, que nos indignamos de maneiras diferentes. Em nosso caso procuramos acessibilizar, fomentar e problematizar essa discussão no espaço escolar por acreditarmos que a escola é um local privilegiado em relação a construção e desconstrução de posturas hegemônicas que submetem os sujeitos aos mais perversos abusos e atrocidades no contexto social.

Como forma de ampliar este debate, estamos desenvolvendo pesquisa sobre o tema no Mestrado Profissional em Ensino de Humanidades – PP-GEH/IFES. A investigação tem é intitulada “Muros que Educam: identidade

de gênero e *graffiti* na cidade de Vitória/ES” e integra as pesquisas do Gepech - Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Educação na Cidade e Humanidades do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes) – campus Vitória. Nosso objetivo central na pesquisa é buscar compreender como as discussões sobre identidade de gênero feminino, em especial a violência contra mulher, podem ser mediadas a partir dos grafittis presentes nos muros da grande Vitória/ES com vistas a elaboração de material educativo a ser aplicado e avaliado em um curso de formação de professores da educação básica para que possamos problematizar e discutir o assunto com os professores da educação básica da rede.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960a.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CERQUEIRA, Daniel; LIMA, Renato Sergio de; VALENCIA, Samira Bueno Luis Iván; HANASHIRO, Olaya; MACHADO, Pedro Henrique G.; SANTOS LIMA, Adriana dos. **Atlas da Violência no Brasil 2017**. Rio de Janeiro: IPEA, 2017.
- LACERA, Isadora Almeida; VIDAL, Adriana. **O conceito de violência contra a mulher no direito brasileiro**. [http://www.puc-io.br/pibic/relatorio\\_resumo2014/relatorios\\_pdf/ccs/DIR/DIR-Isadora%20Almeida%20Lacerda.pdf](http://www.puc-io.br/pibic/relatorio_resumo2014/relatorios_pdf/ccs/DIR/DIR-Isadora%20Almeida%20Lacerda.pdf). Acesso em: 05/10/2017.
- LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Plásticas no Espírito Santo**. (1940/1969). Produção, instituições, ensino e crítica. Vitória: EDUFES, 2012.
- MACÊDO, Erika Sabino de. **Pelos muros da cidade: uma leitura de imagem do Graffiti de Vitória**. Vitória: UFES, 2016.
- MACÊDO, Erika Sabino de. **Leitura de imagem, dialogismo e graffiti: contribuições para o ensino da arte**. 2015. 303 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória Biblioteca Depositária: Biblioteca Central UFES, 2015.
- NADER, Maria Beatriz. Cidades, aumento demográfico e violência contra a mulher: o ilustrativo caso de violência – ES. In. Dimensões – **Revista de História da UFES**. n. 22, p. 156-171, 2009.
- SANTANA, Vagner Caminhas e BENEVENTO, Claudia Toffano. **O conceito de gênero e suas representações sociais**. UFF/RJ: Efdportes, 2013.
- SAVIANI, D. **Educação: do senso comum à consciência filosófica**. 10. ed. São Paulo: Cortez, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Escola e Democracia**. 39. ed. Campinas: Autores Associados, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia Histórico-Crítica: Primeiras aproximações**. 9. ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

SILVA, Renata Alves da. **As relações de poder e a violência contra a mulher: na saúde e na doença, na alegria e na tristeza**. UFES/ES: 2º Encontro Internacional de Estudos de Gênero. 2016.

## Sites

Conceito. de. O conceito de Gênero, Disponível em: <https://conceito.de/genero>. Dossiê da Violência contra Mulher. Agência Patrícia Galvão. Disponível em: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/fontes>. Acesso em: 06/10/2017.

FOLHA VITÓRIA. Violência contra a mulher aumenta no ES: 23 mortes em 7 meses. Disponível em: <http://novo.folhavoria.com.br/policia/noticia/2017/08/violencia-contra-a-mulher-aumenta-no-es--23-mortes-em-7-meses>. Acesso em: 01/09/2017.

VIOLÊNCIAS CONTRA MULHERES LÉSBICAS, BIS E TRANS. Agência Patrícia Galvão. Disponível em: <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-contra-mulheres-lesbicas-bis-e-trans>. Acesso em: 06/10/2017.



# Apreciação da obra de Déa Trancoso

Juliana Galvão Minas

UFES

jugminas@gmail.com

*Queria morar dentro da voz.*

*Déa Trancoso*

## Preâmbulo

A ideia para a escrita deste artigo, bem como para seu título, veio do álbum *The Breeze: An Appreciation of JJ Cale* (2014), no qual o músico britânico Eric Clapton homenageia um de seus ídolos na companhia de outros amigos músicos. “Appreciation” traduz-se por “apreciação; apreço; avaliação; valorização” (HOUAISS; CARDIM, 1996, p. 16). “Apreciação”, por sua vez, significa: “1. exame; análise 2. avaliação; julgamento 3. crítica literária, artística ou científica; julgamento crítico 4. estimativa do valor” (BORBA, 2004, p. 97). Já “apreço”, quer dizer: “1. Atribuição de valor 2. estima; consideração” (BORBA, 2004, p. 97).

Ao receber o convite do “XIX Congresso de Estudos Literários: Literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres”, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, logo pensamos em Déa Trancoso. Depois, nos lembramos do LP mencionado. Decidimos por uma abordagem semelhante – embora, ali, as composições de JJ Cale sejam interpretadas e, aqui, a obra de Déa seja visitada em artigo acadêmico –, isto é, realizar uma apresentação da artista e uma apreciação, em duas das significações que a palavra pode assumir. Intentamos nos aproximar da obra escolhida utilizando duas dessas acepções acima mencionadas: a de *apreço* e estima; e a de *crítica* literária e artística.

## JEQUI

*o jequi é todo bonito, mas o baixo  
tem um jeito. beleza impregnada  
em mim. meu dna.  
Déa Trancoso*

Em seu perfil no Twitter,<sup>1</sup> Déa Trancoso apresenta-se assim: cantora, compositora, escritora. As primeiras canções gravadas estão no CD *O violeiro e a cantora* (2005), realizado em parceria com Chico Lobo, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e produzido por Ângela Lopes. O repertório desse disco traz composições de Chico Lobo, Laureano Bandeirante, Almir Sater e Renato Teixeira, entre outros. É um trabalho genuinamente caipira – termo que emprestamos do nome dos instrumentos utilizados, as violas caipiras –, o qual, segundo Jorge Fernando dos Santos, em texto do encarte do CD, “transporta o ouvinte para uma roda [...] à margem de uma dessas veredas do Grande Sertão”.

O trabalho autoral de Déa Trancoso inicia-se com *Tum Tum*, sob o selo criado por Déa: TUM TUM TUM discos. É resultado de dez anos de pesquisa sobre cultura popular, somados à sua vivência em meio às danças do Folclore Brasileiro, rituais africanos e indígenas, conversas com pajés e congadeiros. O CD recebeu quatro indicações ao Prêmio da Música Brasileira 2007 nas categorias: Disco Regional; Cantora Regional; Projeto Visual e Cantora Voto Popular. As músicas foram recolhidas em seu lugar de origem, o Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. São canções coletivas, de domínio público, entoadas em festas, no trabalho, entre outros momentos de convívio, pelas pessoas simples dali, que guardam a cultura do Brasil visceral. Junto ao título e ficha técnica das faixas que recolheu e adaptou, Déa escreve um pouco sobre cada uma delas, permitindo que se conheça algo de sua história e de suas características rítmicas.

*Tum Tum Tum* tem a rusticidade desse espaço-tempo geográfico e simbólico em que a artista se forjou. É ela quem diz no texto que finaliza o encarte: “*Tum Tum Tum* é o meu intrépido rito de passagem como artista”. É começo,

---

1. @deatrancoso. Disponível em: <<https://twitter.com/deatrancoso>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

não em branco, mas com bagagem. “Por vezes parece ecoar o jeito de cantar preso à cultura de seu chão, como se desfiasse um rosário de cantos coletivos, ao qual ela se soma com humildade, até quase se dissolver.”, disse João Paulo Cunha, então editor de cultura do jornal *Estado de Minas*.<sup>2</sup>

Segundo Brandão e Oliveira (2001), concorde Nunes (1988), para quem o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem: “Na narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto” (p. 82).

Na teoria de Einstein, o tempo é incorporado ao espaço, como uma de suas dimensões, em um espaço tetradimensional. Bakhtin considera “cronotopo” como uma metáfora da noção cunhada pela teoria física. O tempo em Bakhtin é História e esta é uma instância concreta da realidade. Tempo-espaço e cronotopo encontram-se, conceitualmente e metaforicamente. Em verdade, ambas as teorias buscam transpor o que está além da capacidade humana para percepção e conceituação (BRANDÃO, 2006).

Podemos pensar, portanto, que o universo de criação artística de Déa Trancoso se estabelece sobre o cronotopo de *seu* Jequitinhonha – singular e coletivo; secreto e público. O repertório que elege para seu rito de passagem vem dali. E sua terra lhe está tão intrínseca, que Egberto Gismonti, na apresentação de *Tum Tum Tum*, escreve assim o seu nome: “Déa Jequitinhonha Trancoso”.

A epígrafe do subtítulo em tela mostra que o *interior* leva, a jusante, a geografia, em seu sentido de espaço, e também a identidade: dna. A região do Vale do Jequitinhonha é dividida em três microrregiões: Alto, Médio e Baixo Jequitinhonha (todas elas são distintas em características ambientais e socioeconômicas, sendo o Alto, área da nascente, mais próxima à região metropolitana, a que possui melhores indicadores sociais). “O baixo” ao qual Déa se refere é esta última, no baixo curso do rio, onde situam-se as cidades menores. Ali fica Almenara, onde a artista nasce com a história de seus ascendentes e cria suas maiores familiaridades.

---

2. Disponível em: <<http://www.deatrancoso.tnb.art.br/>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

No “Prefácio às *Baladas Líricas*”<sup>3</sup> William Wordsworth, em 1800, discorreu acerca do objetivo de seus poemas e dos motivos que o levaram a escolher a “vida humilde e rústica” para expressar-se, aliás, a poesia e a prosa possuem estreita afinidade, segundo o poeta no mesmo texto. Apreciemos o que ele diz:

Portanto, o principal objetivo a que me propus nestes poemas foi escolher incidentes e situações da vida comum e narrá-las ou descrevê-las totalmente, tanto quanto possível, com a escolha de uma linguagem realmente utilizada pelas pessoas, e, ao mesmo tempo, dar-lhes um certo tom de imaginação que apresentasse à mente coisas comuns num aspecto pouco usual. [...] Escolheu-se, de modo geral, a vida humilde e rústica, porque nesta condição as paixões essenciais do coração encontram melhor solo para atingirem a maturidade, sofrem menos restrições e falam numa linguagem mais clara e enfática; porque nesta condição de vida nossos sentimentos coexistem num estado de maior simplicidade, e conseqüentemente podem ser observados com mais exatidão e comunicados com mais eficácia; porque os costumes da vida rural desenvolvem-se a partir desses sentimentos elementares e são mais facilmente compreendidos e mais duradouros devido ao caráter necessário das atividades rurais. E, finalmente, porque nesta situação as paixões humanas são incorporadas às belas e permanentes formas da natureza. Adotou-se, igualmente, a linguagem desses homens [...] porque esses homens a todo instante se comunicam com os melhores objetos a partir dos quais se originou a melhor parte da linguagem; e porque, devido a sua posição de classe e ao estreito e monótono círculo de suas relações em sociedade que os tornam menos sujeitos à influência da vaidade social, eles transmitem seus sentimentos e noções através de expressões simples e despretensiosas (p. 170-171, grifo nosso).

---

3. Utilizamos a tradução de Lobo (1987).

Diante do exposto, podemos inferir que a artista em foco reinterpreta o imaginário “rústico”, por afinidade e como forma de dar sentido às suas próprias questões enquanto nativa desse lugar e retirante do mesmo espaço, compreendendo-o e afastando-se dele, nos trabalhos seguintes, para melhor enxergar a si mesma e ao propósito de sua criação artística.

Deixando o marco ao qual chamamos “ponto de partida” do trabalho autoral de Déa Trancoso, qual seja, *Tum Tum Tum* (CD, TUM TUM TUM discos, 2006; Biscoito Fino, 2010), adentramos agora o “percurso”, no qual aparecem os discos *serendipity* (TUM TUM TUM discos, 2011), com Rogério Delayon nos arranjos de violões, e *Flor do Jequi* (TUM TUM TUM discos, 2012), na companhia de Paulo Bellinati<sup>4</sup>, ambos autorais.

Nas três produções mencionadas, nota-se que há a preocupação em dar um acabamento verbal escrito à gravação sonora. Isso se dá na elaboração dos paratextos que compõem os encartes. São pequenos relatos acerca da origem das canções, do significado de palavras, da importância de pessoas que conheceu ao longo da vida. As apresentações são sempre feitas por Egberto Gismonti – especialmente para ele, há a valsa “gismontiana 2” em *serendipity* –, demonstrando sua linhagem musical. Os textos dele dizem muito sobre o que ela está a fazer ali, propiciam conhecer mais do disco que se ouve e lê. E em cada um deles, dá-se algo diferente, posto que Déa muda como as temperaturas do Vale e as floragens do Jequi.

Em *serendipity*, desde a capa, com foto em P&B, vestindo camisa branca de cambraia, o projeto gráfico minimalista passa um recado de contemporaneidade. Déa olha para baixo; parece segura e serena. Difere da imagem em cores de *Tum Tum Tum*, onde leva um chapéu de palha com fitas coloridas nas abas laterais, sorri largamente e a luz do sol lhe bate no rosto. Na contracapa, está de braços abertos, de costas para nós e de frente para a chapada e o cerrado. Já a contracapa de *serendipity* traz apenas texto preto sobre fundo branco “gelo”, que é a textura da parede retratada na imagem de capa, talvez o essencial para o momento. As pitadas de conversa com o ouvinte-leitor estão presentes, por exemplo: após a letra da faixa 12, cantada e tocada com Kristoff Silva, de título “rapsani”:

---

4. Entre outras premiações, ganhou o Prêmio Sharp (1994) de melhor arranjador com o disco *O sorriso do gato de Alice* (RCA; BMG ARIOLA, 1993), de Gal Costa.

rapsani é um mesmo sonho sonhado 3 vezes.  
rapsani é saúde em pequenas doses.  
rapsani é ao lado do monte olimpo na grécia.

E em um dos textos a que poderíamos chamar “posfácio”:

SERENDIPITY. faculdade de fazer inesperadas e afortunadas descobertas.

SERENDIPITY. escolhas felizes por acaso. relendo *tutaméia*, de JOÃO GUIMARÃES ROSA, me deparei com essa palavra e ela me encantou.

Fica patente como a artista se importa com quem vai receber seu CD, como leva em conta o seu destinatário e também como cuida do que irá ao mundo. Esse gesto é, a um só tempo, retomada do que lhe foi oferecido como alimento para seu repertório, em sua terra natal, devolução dessa oferta em semelhante teor e, ainda, responsabilidade pelo que se lança à indústria cultural brasileira e mundial.<sup>5</sup>

Não podemos deixar de voltar a *Tutaméia* e buscar “serendipity” antes de passarmos às próximas composições apreciadas, de *Flor do Jequi*. O texto “Sobre a escova e a dúvida”, em sua parte VI, fala do modo como os contos “vieram” até o escritor. Especificamente, Guimarães Rosa cita o exemplo do romance *A Fazedora de Velas*, recordando-se de como a história o afetou, das coincidências entre personagens e pessoas reais, das conexões entre ficção – “verdade aparentemente inventada” (p. 160) – e verdade histórica. Para nós, interessam sobretudo o início dessa parte VI; alguns exemplos que ele dá de suas obras; e a nota de rodapé, pois nesses trechos o autor ilustra com alegria o sentido do nome “serendipity”. Acompanhemos:

Tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos parnormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de

---

5. Déa Trancoso fez três turnês pela Europa e participou de coletâneas lançadas no Brasil, Japão e Estados Unidos.

sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. [...] A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. [...] Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas (ROSA, 1968, p. 157-158).

[...] Só mais tarde, no *Brewer's Dictionary of Phrase & Fable*, encontrei o nome: SERENDIPITY. “Feliz neologismo cunhado por Horace Walpole para designar a faculdade de fazer por acaso afortunadas e inesperadas descobertas”. Numa carta a Mann (28 de janeiro de 1754) ele diz tê-lo tirado do título de um conto de fadas, *Os Três Príncipes de Serendip* que – “estavam sempre obrando achados, por acidente ou sagacidade, de coisas que não procuravam” (ROSA, 1968, p. 157).

Assim como o grande prosador, posto que ele próprio se diz cético, mas nem tanto, Déa é afetada pela mística, pelas perguntas inexplicáveis, pela astrologia, pela espiritualidade e intuição, enfim: também por “serendipity”. E isso é um traço de seus textos literários e de suas reflexões atuais.

Em *Flor do Jequi*, ela revisita e reinterpreta, por meio de adaptações, as folias, as brincadeiras, as contradanças e os batuques tradicionais. Como sentisse saudade, retorna à linguagem de seu espaço mitológico. Entoa “raiz”, “florada”, “madeira machacali”, “boca da noite”, “estrelaria”, “altar”; vocábulos que pertencem à poética da autora, como já mencionado. Uma poética tecida pelos temas religiosos e folclóricos, com seus elementos humanos e naturais. Entoa, também, a coloquialidade em estado bruto, que lhe é tão cara, pois que é a variedade ancestral em que aprendeu a falar. Em toda a inteireza de sua obra, inclusive, há a menção ao avô materno, Adriano Batista Rocha, responsável pelo aprendizado dos motes passados entre as gerações. Com relação a isso, é interessante ouvir “gáio”, “muié”, “vão passia” das contradanças e, dos batuques, apreciemos o engraçado “vestido curto”:

eu vô fazê o meu batuque  
dona julita tá mandano  
fazê o vestido curto  
pra podê popá o pano  
o barui das caixa  
num deixa eu vê  
o quê que as moça tá falano

Entre outros aspectos pelos quais poderíamos enveredar, destacamos os gerúndios tipicamente característicos do sotaque mineiro, isto é, “mandano” em vez do padrão “mandando” e “falano” por “falando”; ademais, há uma espécie de troca dos sentidos nos dizeres dos três últimos versos. O som das caixas de percussão, os tambores, não deixa que [a voz lírica] ouça o que as moças estão falando, mas é muito curioso perceber que o dialeto parece encurtar o verbo “ouvir”, então, o substitui por “ver”, mais curto. Assim, tem-se que o barulho não a deixa “vê” o que as moças falam e, conseqüentemente, o ritmo é levado à canção.

É verdade o que Gismonti diz na introdução: este álbum desperta “a sensação de estar inteligente, afetivo e tolerante”. E arremata: “Ai meu deus que disco milagroso, parece até água benta. Amém”.

A capa de *Flor do Jequi* não tem o retrato da cantora/compositora, mas uma aquarela do pôr-do-sol em dupla página (capa e contracapa) e de reminiscências nas guardas internas, pintadas pela prima Mariza Trancoso. As imagens dialogam com as músicas ao sugerirem o quão longe e perto está aquela persistente paisagem para Déa. Longe porque é memória do passado, que já se distanciou, revelando pontos melancólicos, e perto porque é o “agora” da artista naquele momento de criação artística, seu percurso ‘em curso’. Em *serendipity*, ela escreve: “nele [neste disco], estou nua com a minha música, minha poesia e minha voz meio cruas/meio *leelas*, muito vivas e bem confessionais”. Me pergunto: não estaria Déa assim o tempo todo?

A propósito, em todos os trabalhos de Déa Trancoso, inscreve-se a seguinte dedicatória: “Aos encantados, meu canto”.



## Cartas do sagrado evangelho feminino

*ser mulher é solidão.*

*ser mulher selvagem é solidão muito mais.*

*solidão alhures. solidão alhures.*

*ser mulher é partilhável com alguns seres sobre a face da terra.*

*ser mulher selvagem só é partilhável com outra mulher selvagem.*

*a solidão da mulher selvagem cria e recria a humanidade ininterrupta.*

*a solitária mulher selvagem descansa na nona lua.*

*Déa Trancoso*

Ainda que possamos dizer de Déa: é uma artista instintiva que experimenta com o empírico dentro de sua autenticidade, ela frequenta o meio acadêmico como parte de sua Educação formal. É graduada em Jornalismo pela PUC-Minas (1994) e aluna do mestrado em Estudos Rurais da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), em Diamantina, MG.

O Programa de Pós-Graduação em Estudos Rurais da UFMG pertence à área interdisciplinar<sup>6</sup> e estrutura-se sob as seguintes linhas de pesquisa: “Configurações do Rural, Política e Meio Ambiente”; “Sociedade e Cultura no Mundo Rural”. Guardadas suas especificidades, ambas focalizam investigações sobre as dinâmicas dos processos históricos, fundiários, ambientais, sociais e políticos no campo. Isso relaciona-se intimamente com os interesses de Déa Trancoso, alargando ainda mais sua braçada sobre o Vale, aprofundando seu mergulho no rio, através de conhecimento e reflexão trazidos pela ciência em diálogo com as artes. Diante do exposto, creio ser válido reproduzir um trecho da descrição da segunda linha de pesquisa citada:

[...] Ênfase é dada à trajetória das ações coletivas e dos movimentos sociais no campo e nas pequenas cidades, às formas de mediação e aos papéis sociais que eles desempenham na construção dos territórios e do cotidiano, perpassados pelas complexas imbricações do “global”, “regional” e “local”. Atenção especial é dada à dimensão histórica e aos

---

6. Disponível em: <<http://site.ufvjm.edu.br/ppger/quem-somos/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

processos de recuperação de memórias e tradições, bem como para sua reinvenção permanente, resultantes de mecanismos complexos de criação/hibridação. [...] <sup>7</sup>

*Líricas breves para a construção de uma alma*, viabilizado por meio de financiamento coletivo, é seu primeiro livro.

Esse mais recente trabalho, de escrita e som, ambientado na Serra do raio – em São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito do Serro, MG, que integra o Caminho dos Diamantes da Estrada Real – teve acabamento por Egberto Gismonti, artista-inspiração de Déa. Ela não fala em “arranjos”, mas em “territórios e geografias sonoras”, a partir de instrumentos feitos pelo amigo Carlinhos Ferreira e por ela mesma.

A obra *Cartas ao sagrado evangelho feminino* reúne o registro sonoro “Líricas breves para a construção de uma alma”, que já teve pré-lançamento em vários locais, e o livro-objeto “monja lib, a mulher que vomitava desertos”, no prelo. Entre as influências presentes estão poemas de Rabindranath Tagore (Calcutá, Índia, 1861-1941), do livro *Poesia mística: lírica breve* (Paulus, 2016), e arcanos do tarô.

Tagore (1861-1941) recebeu o Nobel de Literatura em 1913 pela obra de poesia – escrita em bengali e traduzida para o Português – *Oferenda Lírica*. Da leitura de *Poesia mística: lírica breve*, podemos perceber que a escrita do poeta, assim como os títulos mencionados sugerem, se produz em torno da ideia da experiência humana integrada à espiritualidade e à natureza. As palavras “vida”, “morte” e “amor” são constantemente utilizadas.

O registro sonoro das líricas trancoseanas trazem essa dimensão transcendental da fase em curso da obra da artista.

Em “Carta para Gabriel”, eis os versos que agudizam sua voz:

busca a luz da lua cheia  
planta o céu aqui no chão

---

7. Disponível em: <<http://site.ufvjm.edu.br/ppger/estrutura-do-programa/linhas-de-pesquisa/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

colhe o tempo que norteia  
minha mão na tua mão...

Nessa canção ela diz da “Trindade verdadeira: paz, amor e união”. Talvez se remeta à Santíssima Trindade cristã (Pai, Filho e Espírito Santo), reelaborando a doutrina predominante. Afinal, isso faz todo sentido – embora não precise fazer –, uma vez que o Vale guarda os ensinamentos indígenas e africanos em sua ancestralidade, o que torna ecumênicas a vivência cotidiana e a criação artística das pessoas que ali habitam ou pernoitam.

Para Bachelard (1978), a casa abriga o devaneio, pois nos espaços de intimidade, em que se está em uma zona de proteção, é propício sonhar. Ele diz: “Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos” (p. 34). Há que se notar que a palavra francesa *rêveries* foi traduzida como “devaneio” no citado autor. No dicionário *Le Robert* (2008), temos o seguinte significado para o substantivo feminino: “1 Activité d’imagination qui n’est pas dirigée par l’attention, mais par l’affectivité.” (p. 632); em tradução livre: atividade da imaginação que não é guiada pela atenção, mas pela afetividade. Já para *rêver*, entre outros significados, temos: “1 Laisser aller son imagination” (p. 632); soltar a imaginação. É muito interessante que a expressão *laisser-aller* (registrada com hífen em seu verbete, p. 408) signifique ausência de constrangimento, irreverência. Poderíamos dizer, então, que devaneio, sonho, reflexão e, acrescentamos, divagação, embora com sutilezas semânticas particulares, integram a atividade mental que o homem experimenta quando desperto e sem censuras, no espaço não-hostil. Nesse “centro”, que é o centro espaço-temporal do universo trancoseano, os pensamentos vagos ligados às lembranças afetuosas afloram. Em *A poética do espaço*, de Bachelard, os valores arquetípicos atribuídos à casa confundem-se com o próprio espaço físico concreto (BRANDÃO, 2008). Na obra poética que abordamos, o Jequitinhonha é físico, região geográfica mineira, ou é uma casa do sonho? Isso tem fronteira indefinida, ou melhor, são ideias indistintas e imbricadas.

## Notas finais

No meio musical contemporâneo, fala-se muito em paisagens sonoras. O

termo refere-se aos sons presentes ao redor de um lugar, seja ele rural, urbano, industrial, etc.<sup>8</sup> Diante do exposto nesta apreciação, é válido considerar que a paisagem composta por Déa Trancoso é o Vale do Jequitinhonha rememorado, musicado, cantado e poetizado. Os sons de suas redondezas, isto é, dos foliões de reis, dos catopezeiros, das lavadeiras, mais os sons urbanos, das pessoas parceiras, artistas que tocam com ela na cidade, resultam em uma soma que confere na prova real: a voz que ouvimos, a palavra que lemos.

Vale lembrar que, ao finalizarmos este artigo, Déa lançava-se à atuação no cinema, com as filmagens de *Alma*. Agora, segundo ela própria, é “cantriz”.

## Referências

- BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 256-354.
- BORBA, Francisco S. (Org.). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Chronotope. **Theory, culture & society**. London, v. 23 (2-3), p. 133-134, march-may, 2006.
- \_\_\_\_\_; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. Configurações literárias do espaço. In: AMARAL, Sérgio da Fonseca; NASCIMENTO, Jorge Luiz do (Org.). **Pensamentos, críticas, ficções**. Vitória: PPGL-MEL, 2008. p. 67-80.
- CLAPTON, Eric (Interp.). **Eric Clapton & Friends. The Breeze**: An Appreciation of J. J. Cale. Encinitas, CA: Bushbranch Records; Surfdog Records, 2014. 2xLP.
- CUNHA, João Paulo. **Flor ao sol**. Disponível em: <http://www.deatrancoso.tnb.art.br>. Acesso em: 23 jun. 2017.

---

8. Para aprofundamento no tema, veja SCHAFER, Raymond Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1993.

A cantora e percussionista mineira Raquel Coutinho, amiga de Déa Trancoso, descreve-se como “uma compositora de paisagens sonoras”. Disponível em: <[www.raquelcoutinho.com.br](http://www.raquelcoutinho.com.br)>. Acesso em: 30 ago. 2017. Ela fala sobre suas paisagens sonoras no programa Refrão – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wC2MME8zvdI>>. Acesso em: 30 ago. 2017 – e no site da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) – Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/musica/raquel-coutinho-apresenta-suas-paisagens-sonoras-na-sala-funarte>. Acesso em: 30 ago. 2017.

- HOUAISS, Antônio; CARDIM, Ismael. **Novo Dicionário Folha Webster's Inglês-Português/Português-Inglês**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1996.
- LE ROBERT de poche. Paris: **Dictionnaires le robert-sejer**, 2008.
- NUNES, Benedito. O que nem sempre é óbvio. In: \_\_\_\_\_. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. p. 5-15.
- ROSA, João Guimarães. “Sobre a escova e a dúvida (VI)”. In: **Tutaméia** (Terceiras estórias). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 156-160.
- TRANCOSO, Déa; BELLINATI, Paulo. **Flor do Jequi**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais; TUM TUM TUM discos, 2012. CD.
- \_\_\_\_\_. **Carta para Gabriel**. Disponível em: <http://www.mostracantautores.com.br/>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- \_\_\_\_\_; DELAYON, Rogério. **Serendipity**. Belo Horizonte: TUM TUM TUM discos, 2011. CD.
- \_\_\_\_\_; LOBO, Chico. **O violeiro e a cantora**. Belo Horizonte: Lei municipal de incentivo à Cultura de Belo Horizonte; TUM TUM TUM discos, 2005. CD.
- \_\_\_\_\_. **Tum Tum Tum**. Belo Horizonte: TUM TUM TUM discos, 2006; Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. CD.
- WORDSWORTH, William. Prefácio às Baladas Líricas. In: LOBO, Luiza. **Teorias Poéticas do Romantismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 169-187.

## Sites

<https://soundcloud.com/deatrancoso>

<https://blognotasmusicais.com.br>

<https://www2.ufmg.br/polojequitinhonha>

# Lira Marques: o barro, as canções e a história

Leonardo Borges Lelé

UFES

leobl09@hotmail.com

Ao tratarmos de cultura brasileira devemos entender que sua estrutura é multifacetada e se manifesta de diversas formas, com as mais variadas origens e referências. Desse modo, é impossível concebê-la de forma padronizada e muito menos compreendê-la como um evento singular. Essa singularidade não existe no meio social e, por conseguinte, as produções culturais são formuladas de maneiras diferentes, agregando ou dispensando valores, de acordo com suas importâncias nos ambientes onde são compostas.

Em meio a essas diversas culturas existentes, uma divisão pode ser feita de forma mais generalizada entre a cultura erudita e a cultura popular. Sobre a cultura erudita podemos observar que sua produção está centralizada nos meios acadêmicos e elitizados. A cultura popular, por outro lado, tem sua origem nas camadas mais pobres da sociedade, tanto no meio rural quanto no meio urbano. Dessa forma, consegue representar, mais naturalmente, as características da vida daqueles que produzem as variadas formas de arte.

A base dessa cultura popular brasileira é a própria vida do povo brasileiro, ou seja, seu processo de criação está intimamente relacionado ao seu modo de viver, “[...] o cotidiano físico, simbiótico e imaginário dos homens que vivem no Brasil” (BOSI, 1992, p. 324). Nesse contexto, todos os elementos que engendram a cultura (as alegrias, tristezas, misérias, crenças, comidas, bebidas, vestimentas, local de sua origem, local onde se encontram naquele momento, a morte e a vida e tantas outras características) constituem os símbolos necessários para uma possível análise *das culturas*. Sobre isso, Bosi (1992, p. 322) diz o seguinte:

[...] se nos ativermos fielmente à concepção antropológica do termo *cultura*, que é, de longe, a mais fecunda, logo perceberemos que um sem-número de fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida brasileira tem a sua gênese no coração dessa vida, que é o imaginário do povo formalizado de tantos modos diversos [...] (BOSI, 1992, p. 322).

Neste contexto, a ideia de cultura popular está associada a uma diversidade enorme e heterogeneia de modos de expressão artística, o que a permite ser comparada a uma série de microcosmos que se espalham por todo o Brasil. Neles os artistas utilizam, em seu processo de criação, os elementos presentes na coletividade e as bases presentes na formação individual, expressando em suas produções essas características.

As artes produzidas por esses meios podem, erroneamente, ser associadas a uma execução de características rústicas, simplórias ou com ausência das técnicas clássicas. No entanto, essas formas de arte não devem nunca serem encaradas desse modo, assim como nos diz Frota (1976, p. 25.) ao afirmar que “Estes são frutos de culturas com valores próprios, critérios de gosto e aperfeiçoamento próprios, que demonstram possuir invenção formal, mestria técnica e fruição estética (...)”.

Ao apresentar o tema deste artigo, encontro nas obras da artesã Mestra Lira Marques, da cidade de Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, todos esses referenciais. Observa-se, ademais, uma firme elaboração de pensamento, voltando-se para a preservação da cultura de um povo, e a apresentando de formas diferentes. Nesse contexto, as máscaras de barro, nos quais os traços remetem às figuras indígenas e negras, as esculturas de bichos e de formas humanas as pinturas com pigmentos retirados da terra, ou as cantigas e benditos reproduzidos por meio do coral Trovadores do Vale expressam tão rica cultura.

Para conhecer e entender um pouco melhor a motivação e a origem das características artísticas de Lira, é necessário conhecer a história do Vale, de como as relações geográficas e sociais influenciaram na composição de seus habitantes, e de forma direta na cultura existente nesse lugar. Portanto, torna-se imprescindível uma breve explanação sobre as raízes históricas deste local.

## O Vale do Jequitinhonha

*Ó vida triste é a vida da pobreza  
Ó vida alegre é a vida da riqueza  
As horas certas tem a cama e tem a mesa  
Eu quero dormir um sono no colo de uma princesa, ai, ai*

Tomo os versos desta cantiga do Coral Trovadores do Vale para iniciar esta parte que dedicarei à apresentação de algumas características geográficas, históricas e sociais da região do Vale do Jequitinhonha. Nos versos podemos ver a lástima pela vida pobre e a exaltação de uma vida rica, em que os bens destacados não vão além da hora certa das refeições e do sono.

A relação da cantiga com a realidade do Vale se faz presente pelo fato de, durante muito tempo, a região ser conhecida como “vale da miséria”, “região problema” e “bolsão de pobreza”. Esses apelidos desagradáveis se tornaram comuns ao Vale a partir da década de 60, período em que os indicadores sociais e econômicos eram compatíveis aos piores do mundo (SOUZA, 2003). Entretanto, a realidade da região nem sempre foi essa. Em meados do séc. XVIII, a região vivenciou o ciclo da extração de ouro e de diamante.

O Vale do Jequitinhonha se localiza na região nordeste do estado de Minas Gerais. Divide-se em cinco outras regiões, Almenara, Capelinha, Diamantina, Pedra Azul e Araçuaí, que correspondem a 75 municípios no total. Destes, apenas 52 fazem parte do que se denomina as regiões do alto, médio e baixo Jequitinhonha. Sua área é de 85.000km<sup>2</sup> e sua população ultrapassa os 100.000 habitantes, que vivem, em sua maioria, em comunidades rurais (IBGE).

A origem do seu nome vem da língua dos nativos da tribo Maxacalis que ali habitavam, *Jequi* significa balaio e *Nhonha* significa peixe. Com relação à história do Vale, devemos nos remeter ao início do processo de ocupação de seu território, que ocorreu a partir do séc. XVIII.

Sobre a região do baixo Jequitinhonha, podemos dizer que as atividades econômicas sempre giraram em torno da pecuária e a da agricultura. Na região do alto Jequitinhonha, a principal atividade econômica foi a mineração. Sobre isso, Costa nos afirma que



[...] – quando o ciclo de cana-de-açúcar entrou em declínio estabeleceu-se uma transferência econômica inter-regional, do nordeste para Minas Gerais, caracterizando-se o ciclo do ouro e tornando esta região a mais rica do Brasil” (COSTA, 1998. p. 26).

Nessa época, o crescimento populacional aumentou consideravelmente. Inúmeras pessoas se dirigiam à região para trabalhar na extração de ouro e diamantes. No médio Jequitinhonha, as atividades se misturavam entre extração mineral e pecuária.

A questão da pobreza no Vale começa com o esgotamento das minas, antes mesmo que tivessem deixado um saldo positivo para a região. Ao verem que os recursos haviam acabado, as famílias com poder monetário deixaram o local. Consequentemente, a terra foi ocupada exclusivamente pela população pobre, que não possuía capital necessário para sair de lá. Logo, a economia se direcionou a uma agricultura de subsistência.

Estabeleceu-se então um ciclo econômico negativo, impedindo a formação de capitais que seriam destinados a outras atividades e à criação de indústrias, que por sua vez ampliariam o mercado de trabalho da região. Isso aliado às dificuldades de financiamento, à falta de infraestrutura básica, às precárias condições socioeconômicas dos trabalhadores rurais e à geografia humana agora resumida a humildes povoados e escassas fazendas, não permitiu ao Vale um maior desenvolvimento econômico (COSTA, 1998. p. 27).

Juntamente a esse quadro socioeconômico pernicioso, também se observa que no Vale os pequenos produtores, que cultivavam para o próprio consumo, foram segregados por donos de fazendas. Suas lavouras eram substituídas por longos pastos utilizados na criação do gado e plantio de eucalipto, para produção de celulose e carvão vegetal.

Ainda hoje a fama de “vale da miséria” circula pela ideia e senso comum de quase todo Brasil. Todavia, a realidade da região teve mudanças significativas, que começaram ainda na década de 1970. Neste período, a valorização

da cultura e do artesanato produzidos na região começou a atrair o olhar de turistas e pesquisadores.

Sobre a população do Vale, os números relacionados ao índice de analfabetismo, de mortalidade infantil, de falta de saneamento básico, energia e água encanada eram alarmantes até a década de 90. Mas, com os inúmeros projetos governamentais de assistência social, criados a partir do ano de 2003, a realidade se tornou menos dura ao ponto de, no último censo, o número de analfabetos estar menor que a média nacional (IBGE).

A religiosidade no vale é outro fator que merece destaque. Além dos festejos religiosos, o homem do Vale também se une aos companheiros nos períodos de dificuldades, principalmente nas de seca. Durante esses períodos procissões, novenas e rezas são feitas. Nesses encontros os benditos (orações cantadas de origem popular) são entoados pedindo a chuva e o auxílio de Deus e de Nossa Senhora.

Arquiteticamente a religiosidade também se faz presente na organização das cidades. Nota-se que a maioria das igrejas foi construída em locais centralizados, com relação à estrutura do povoado e com elevação maior. Tais fatos permitem que o soar dos sinos seja ouvido a maiores distâncias e que sua torre possa servir de ponto de localização e referência.

## A cidade de Araçuaí

Para falar de Araçuaí retomarei os versos de outra cantiga do Coral Trovadores do Vale, que se intitula *Canoeiro*:

*Canoeiro, canoeiro  
Quê que trouxe na canoa  
Trouxe ouro, trouxe prata  
Trouxe muita coisa boa  
Quem não me conhece chora Miquelina, ei  
Que fará quem me quer bem, Miquelina.  
Sou negociante, sou principiante  
Comprador de ouro e de diamante  
Tanto eu compro ouro,  
Como eu compro gado*

*Não te dou dinheiro  
Que eu não tenho trocado*

Tal música traz em seu conteúdo dois dos personagens principais na trajetória de fundação da cidade de Araçuaí. O primeiro deles é o canoieiro, que trafegava com mercadorias pelo rio. A figura feminina, segunda personagem, que na cantiga é representada por “*Miquelina*” na vida real representava as comerciantes e prostitutas, que foram as principais responsáveis pela primeira mudança econômica na cidade.

O Nome Araçuaí tem duas origens possíveis, a primeira se relaciona a língua tupi em que o nome tem o significado de “Rio das araras grandes”. O segundo significado está presente no livro de Saint Hilaire “Viagens pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais”, no qual ele relata que o nome vem da expressão “Ouro só ali”, que era dita pelos paulistas ao se referirem as riquezas naturais existentes no rio e, com o passar dos anos, a expressão foi sofrendo alterações até chegar ao que é hoje.

Em relação à geografia, a cidade está localizada na confluência do Ribeirão do Calhau e do Rio Araçuaí, e essa característica foi fundamental para que, de fato, a terra fosse considerada propícia para a formação de um povoado. Após a ocupação do local, o comércio começou a chegar à região por meio dos canoieiros, que levavam e traziam as mercadorias para os moradores de lá.

Padre Carlos Pereira de Moura, o fundador da localidade, era filho de um dos mais importantes povoadores da região, e não lhe agradava ver a relação dos canoieiros com as prostitutas do lugar. Ele possuía, como característica pessoal, uma personalidade forte e um perfil autoritário e isso se confirma pelo fato dele proibir na região o meretrício e a bebida alcoólica, expulsando todas as mulheres que atuavam nessa área.

Ao serem excluídas do convívio da cidade, foram acolhidas na fazenda de dona Luciana Teixeira. Tal atitude fez com que o ponto de parada dos canoieiros também mudasse para a fazenda. Este cenário ocasionou no início de uma grande mudança nos eixos econômicos e políticos para a região. Por fim, o município se emancipou no dia 9 de setembro no ano de 1871.

Não diferente do resto do Vale, a cidade de Araçuaí sofreu também com as secas e as enchentes que assolavam a região, como, por exemplo, a ocorrida no ano de 1929 e que destruiu boa parte das construções baixas do local. Dessa cri-

se surgiu um novo recomeço para a economia por meio da fabricação de tijolos e telhas para a reconstrução das casas e aos poucos, de forma parcimoniosa, o comércio e a cidade foram reestruturados. A partir da década de 40, a Maria Fumaça chegou à Araçuaí e suas produções eram levadas até o estado da Bahia.

Na década de 60, muitos fazendeiros de outras regiões se direcionaram as terras de Araçuaí buscando implantar as lavouras de café e a cultura de eucalipto, que tinha como destino subsidiar a indústria da celulose. Por um lado, essa movimentação econômica foi positiva ao oferecer trabalho para os moradores da localidade e interromper assim as migrações desses indivíduos para o interior de São Paulo onde, por necessidade, iam buscar trabalho na lida do campo.

Por outro lado, esses investimentos, que eram baseados em programas de reflorestamento do Governo federal, tinham como foco a obtenção de lucro, não pensando, assim, nos efeitos colaterais que causariam ao meio ambiente e ao campesino. Sobre isso Guerrero apresenta o seguinte recorte:

Percebe-se, então, que a partir de discursos de “progresso” e de “modernização”, o Vale do Jequitinhonha foi sendo alvo de políticas de desenvolvimento cujo interesse principal era, estritamente, financeiro e de benefício transitório. Certamente, um grande contingente de pessoas foi mobilizado para trabalhar no plantio de eucalipto e na lavoura de café, permanecendo, dessa forma, em sua terra, sem a necessidade de migrar para o trabalho sazonal em lavouras no interior do estado de São Paulo. No entanto, uma série de problemas socioambientais foram desencadeados e agravados a partir da implantação desses “programas de desenvolvimento” (GUERRERO, 2009, p. 85, 86).

Não diferente do restante do Vale, as condições de miséria e pobreza também assolaram Araçuaí, e mesmo com a criação da CODOVALE (Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha) os investimentos na região eram transitórios e visavam apenas o lucro e não a melhoria do bem-estar social.

Com isso, boa parte da população continuava a viver sem as mínimas estruturas para se manter saudável, como água encanada, esgoto e luz elétrica. Doenças também assolavam a região e principalmente as que se relacionavam

com essa falta de estrutura, sendo uma das mais alarmantes a verminose. A fome e a desnutrição também eram muito presentes e se perpetuavam principalmente entre a população rural.

Apesar de todas as dificuldades, a cidade de Araçuaí foi palco de uma das mais interessantes demonstrações de organização popular pela cultura e pela divulgação dos valores do Vale e do homem e mulher daquela região.

Por meio do coral Trovadores do Vale, do incentivo aos artesãos em produzirem suas peças e da pesquisa com finalidade de preservação da cultura do Jequitinhonha, muito se foi feito e ainda se faz para que os estereótipos ruins a respeito de lá sejam mudados. Com essas atitudes, espera-se e que a região seja vista com um olhar diferente perante o país e, principalmente, diante dos próprios moradores da cidade.

## Lira Marques: do barro às cantigas

Todo esse percurso histórico, geográfico e social, nos apresenta a figura central deste artigo, Maria Lira Marques Borges, ou como é conhecida Lira Marques, que foi nascida e criada em meio a toda a realidade do Vale do Jequitinhonha e da Cidade de Araçuaí.

Filha de pai sapateiro de nome Tarcísio Marques, e de uma lavadeira de nome Odília Borges, começou desde cedo a demonstrar suas habilidades para esculpir. No início, modelava na cera utilizada por seu pai nos sapatos para produzir pequenas figuras de animais e pessoas, mas foi na beira do rio ao lado de sua mãe, que a menina Lira tomou conhecimento do barro e do que poderia ser feito com ele.

No período de natal, a mãe de Lira tinha costume de modelar peças de barro para dar de presente a seus amigos e vizinhos. Eram peças cruas e de acabamento simples, mas por esse gesto seu interesse pelas figuras crescia.

Com pouco estudo, sua vida sempre foi marcada por muito trabalho. Todavia, o amor e a dedicação pela leitura lhe instigavam a imaginação e a criatividade na produção de suas peças de barro. Um exemplo disso está na elaboração dos bustos de filósofos gregos. Sem ter o conhecimento das estátuas já existentes, Lira os compunha de acordo com sua maneira, com base nas figuras humanas de seu cotidiano. Ressalta-se que mesmo após conhecer como

eram de fato essas figuras, não negava sua composição, tendo a plena noção de que independente de não serem iguais, a validade de suas peças existia por se tratar do fruto de sua imaginação.

Outra característica marcante nas obras de Lira está na produção de máscaras que possuem claras influências das culturas negra e indígena, sendo essas as peças com maior destaque na produção e na comercialização.

Apesar de modelar o barro desde criança, foi a partir da década de setenta que a arte de Lira recebeu uma orientação e uma valorização de maior importância. Isso se dá com a chegada de um frei franciscano de nome Francisco van der Poel, que assumiu a paróquia de Araçuaí. Desde sua chegada, o religioso se encantou com a cultura e a arte do local.

Na mesma época o frei fundou um coral, os Trovadores do Vale, que tinha como objetivo animar as celebrações litúrgicas. Todavia, com o tempo, o coral foi de grande importância na preservação das cantigas que faziam parte da vivência daquele povo. Foi por meio do coral que Lira e Frei Chico se conheceram e criaram laços de amizade, que se estendem até os dias de hoje.

Preservar e valorizar a arte e a cultura do local era um dos grandes objetivos que o frei assumiu como missão. No ano de 1974, com o auxílio da CODEVALE e da reitoria do campus avançado do CEFET-MG, foi possível levar peças de alguns artesãos de Araçuaí, juntamente com o coral, para uma exposição na cidade de São Paulo. Essa foi a primeira de várias das exposições de Lira Marques, inclusive algumas no exterior.

Outro trabalho de suma importância, presente na vida da artesã, está na colaboração que fez para a construção do *Dicionário de Religiosidade Popular*, trabalho feito por Frei Chico durante mais de vinte anos. Deste período, uma década inteira foi destinada a pesquisa e coleta de materiais em todas as cidades do Vale do Jequitinhonha.

Ao todo, Lira e frei Chico gravaram mais de 250 fitas k7 com cantigas de roda, batuques, benditos e vários outros gêneros. Além disso, elaboraram mais de 15.000 folhas escritas com benzeções e responsos de vários tipos, mantendo sempre o cuidado de preservar a forma como o material foi coletado.

Um dos marcos na vida de Lira foi a viagem de 40 dias pela Holanda. Este evento foi custeado pela família de frei Chico, que em comemoração aos seus 25 anos de ordenação presbiteral, resolveu levar a artista para conhecer o país

de origem de seu grande amigo. Durante o período em que esteve lá, Lira visitou muitos museus e exposições e entrou em contato com culturas e artefatos históricos do mundo inteiro. É notório que essa viagem mexeu com Lira, e muito das referências que ela conheceu por lá foram transformadas em ideias para a elaboração de outras obras.

Lira Marques sempre utilizou das diferentes cores da terra para pintar suas esculturas e máscaras. Entretanto, devido a um problema de saúde descoberto, teve de abandonar, por um tempo, a produção de cerâmicas. Nesta mesma época, ao narrar o ocorrido a frei Chico, ele lhe deu de presente lápis de cores, e outros materiais, e orientou para que ela desenhasse.

Sua experimentação com esses materiais não foi agradável, mas pela insistência de seu amigo, Lira começou a testar seus desenhos com as terras coletadas na região. Esses novos trabalhos foram mostrados para a crítica de arte e antropóloga Lélia Coelho Frota, que os considerou de grande valor e beleza, produzindo assim uma exposição somente com essas pinturas.

Sobre suas exposições, frei Chico nos apresenta a seguinte observação:

Seus trabalhos artísticos, de caráter marcadamente pessoal, mas perfeitamente coerentes com a cultura do Jequitinhonha, já foram mostrados em muitas exposições organizadas por galerias e instituições diversas, tendo inclusive feito uma exposição individual na Sala do Artista Popular, no Instituto Nacional de Cultura Popular e Folclore, no Catete (RJ). Suas obras estão expostas no Museu do Pontal (RJ); constam também do catálogo da exposição “Vale, Vozes e Visões”, realizada pela Secretaria de Cultura de MG, no Palácio das Artes, em BH (2006). Várias de Suas obras foram expostas na Alemanha e na Bélgica. Seu “Presépio Africano”, com o menino Jesus negro, está em Boston, nos EUA (POEL, 2013. p. 35).

A produção de Lira Marques segue ativa até hoje, e o conhecimento que ela possui da cultura do Vale, dá o tom de realidade naquilo que ela cria. Lira vive o Vale, e ele é a motivação que dá o tom de originalidade em suas obras.

## Conclusão

Levando em consideração os aspectos abordados com relação às características históricas e sociais do Vale do Jequitinhonha e de como elas foram de suma importância na formação pessoal da artista Lira Marques, devemos compreender que sua obra está intimamente atrelada aos costumes, hábitos, e por que não dizer até mesmo a natureza daquele local. Lira representa a própria realidade do Vale, por meio de um olhar original e que se renova a cada dia, e podemos dizer isso, devido ao fato de sua produção ainda ser ativa e constante, e se modelar, assim como o barro em suas mãos, para que se ajuste aos novos tempos.

Lira é uma artista curiosa, que tem como principal produção as obras de artes plásticas, mas que transmite arte de uma forma integral por todo o seu corpo. Em sua figura singela, com suas tranças pendentes por sobre os ombros, sua voz radiante, ou suas mãos calejadas pelo trabalho com o produzir artístico, vemos o imenso valor e contribuição para com a preservação da cultura pertencente ao povo pobre daquele lugar.

Falar dessa artista é colocar em evidência um pedaço do Brasil que muitas vezes é esquecido, e que por diversas vezes é explorado, no qual as produções são compradas a preços muito mais baixos nas mãos dos artesãos, e vendidas a preços altíssimos nos salões das metrópoles. Lira usa de sua arte para transmitir seus conhecimentos adquiridos pela vivência e pela pesquisa, e por meio dessa mesma arte ensina que a valorização do artista começa por ele mesmo ao não ceder nessas compras e a não aceitar esse tipo de injustiça. Por esses e tantos outros motivos, Lira recebe o título de mestra, que remete ao conceito antigo da palavra em que o indivíduo ensina o ofício aos aprendizes, e isso lhe cabe perfeitamente bem.

Independente de parâmetros sociais, temos o exemplo de uma mulher, negra, de família humilde e com poucos estudos, mas que apresenta uma produção e um conhecimento dignos de serem preservados e apresentados de forma incisiva dentro dos meios culturais, das universidades e, ousado dizer, até mesmo no Ensino Fundamental e Médio, para que a história transmitida pelos trabalhos de Lira, tanto nas esculturas, pinturas e máscaras quanto nas cantigas coletadas, nas benzeções e nos benditos, sejam fontes para o conhecimento e a identificação das próprias raízes antropológicas, e para que essa cultura continue sendo mantida, preservada e modelada de acordo com as novas gerações.



## Referências

- BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Tecendo textos culturais: tecelagem, narrativas orais e gênero no Vale do Jequitinhonha. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 38, n. 2, p. 187-206, 1995.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA, Wanderleya Nara Gonçalves. **Os ceramistas do Vale do Jequitinhonha: uma Investigação Etnomatemática**. Campinas: [s.n.]. 1997.
- ENCICLOPÉDIA dos Municípios Brasileiros. Rio de Janeiro: [s.n.], 1958. p. 88-93v. XXIV.
- FORTUNATO, Rafael Ângelo. **O turismo solidário e a redescrição social no Vale do Jequitinhonha**. [s.n.]. 2011.
- FROTA, Lélia Coelho. **Arte de viver e arte do fazer na Coleção Jaques van de Beuque**. Arte popular brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. (Catálogo da exposição).
- FROTA, Lélia Coelho. **Arte do Jequitinhonha**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 1996.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Cidades. **Araçuaí**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/aracuai/panorama>. Acesso em: 11 nov. 2017.
- \_\_\_\_\_. **Diagnostico Ambiental da Bacia do Rio Jequitinhonha**. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias-novoportal/informacoes-ambientais/estudos-ambientais/15837-diagnosticos-ambientais.html?edicao=16004>. Acesso em: 12 nov. 2017. 12/11
- MARQUES, Reginaldo. Entre o Global e o Local: cultura popular do Vale do Jequitinhonha e reciclagens culturais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo: Abralic, v. 05, n. 05. p. 125-140, 2000.
- MOURA, Maria Aparecida. **Saberes Plurais – Museu virtual: Mestra Lira (Maria Lira Marques Borges)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- POEL, Frei Francisco van der. Arte e artista popular. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 207-217, nov. 2012.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE ARAÇUAÍ. Disponível em: <http://aracuai.mg.gov.br/site/>. Acesso em: 12 de novembro de 2017.
- SOUZA, João Valdir Alves de. Nota científica Fontes para uma reflexão sobre a história do Vale do Jequitinhonha. **Revista Unimontes Científica**, Montes claros: Unimontes, v. 5, n. 2. p. 106-120, 2003.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Pró-reitora de extensão. **Portal Polo Jequitinhonha**. Disponível em: <https://www2.ufmg.br/polojequitinhonha/O-Vale/Sobre-o-Vale>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.

# Tradição E ruptura em *As Meninas*, de Lygia Fagundes Teles

Maria Mirtis Caser

UFES

mirtiscaser@gmail.com

Letícia Macieira Morosini

UFES - PIIC

morosini.leticia@gmail.com

O romance *As meninas*, de autoria de Lygia Fagundes Telles, foi publicado no ano de 1973. Com a leitura da obra somos levados a pensar no contexto de sua publicação. Segundo Botelho e Leite (2015, p. 226), as décadas de 60 e 70 do século XX são um período marcado pela escassez de produções literárias que discutam a realidade social e política que compunha o cenário nacional brasileiro. A instalação da ditadura militar em 1964 infundiu um misto de sentimento nos brasileiros: a angústia, o medo e, em maior proporção, talvez, a revolta. As produções intelectuais e artísticas foram atingidas fortemente, pois tiveram sua liberdade de criação limitada pela imposição de uma ferrenha censura.

Assim como as produções intelectuais e artísticas da época, os movimentos sociais também foram atingidos por essa realidade que vigorava no Brasil. O feminismo, o movimento de que nos ocupamos nesta pesquisa, sofreu interferências em suas reivindicações de modo marcante. Ao lado das pautas que o caracterizavam, como a luta pela profissionalização e o direito a dispor do próprio corpo, as mulheres tiveram outras preocupações. O momento vivenciado pelo Feminismo na época foi de reflexão, de repensar as questões de gênero, mas novos questionamentos foram incorporados à pauta de lutas: agora era preciso lutar contra os desmandos da ditadura militar instalada em 1964. E o novo desafio ressoou nas produções literárias.

A publicação do romance *As meninas* foi um marco carreira de Lygia Fagundes Telles. Aproximando-se da literatura engajada, isto é, uma literatura comprometida com o contexto da época, o romance esboça um quadro do que se viveu à época, como anota Cristovão Tezza, no posfácio da obra:

Lygia Fagundes Telles disse uma vez que a função do escritor é ‘ser testemunha do seu tempo e da sua sociedade’. Esse talvez seja um bom mote para pensar sobre o alcance de seu romance *As meninas*, de 1973, em que *aquele início de década, particularmente marcante na história brasileira, com profundas consequências em sua vida política e social, dá à escritora o tema e as tintas de seu texto. Para fazer uma moldura da época, lembremos que era um mundo de transformações radicais na vida política e na vida cotidiana* (TEZZA, 2009. p. 285).

Lygia Fagundes Telles conseguiu reunir o contexto político-social e o universo feminino em particular em uma só obra: a narrativa possui aspectos que ilustram com clareza, ao lado das questões pessoais das personagens femininas, a realidade política vivenciada pelo Brasil. É através dos olhares das três personagens femininas, que compõem o foco central da obra, que veremos a mulher ganhar voz em um momento de grande repressão e intento de silenciamento. Lorena, Lia e Ana Clara são representações metafóricas das mulheres da época. E é por meio delas que a autora nos convida a reflexões sobre a sexualidade da mulher, suas possibilidades diante das imposições da sociedade, seus anseios frente a essas imposições, seus verdadeiros desejos, em meio a uma notável crise do sistema patriarcal.

Infere-se que os fatos têm lugar no ano de 1969, em São Paulo, mas não há no texto uma especificação geográfica do espaço onde se passa a trama, pois referências à toponímia foram dispensadas. A história consiste na trajetória de três jovens universitárias, que se tornam muito amigas, apesar de serem bastante diferentes, descrevendo-se o modo como elas viviam frente a realidade de então. A narrativa é orientada pela figura de Lorena, a mais estável entre as três amigas, o tempo narrativo se realiza de forma peculiar, mal se pode precisar sua duração, são fios de narrativa, que se modificam a cada instante. Em um momento temos Lorena falando de sua amiga Lia, à qual chama de Lião, em um gesto carinhoso, enquanto analisa a sujeira que compõe seus coturnos e as suas meias esgarçadas, esticadas até a canela. Ao mesmo tempo sua amiga lhe pede emprestado um lenço e, no momento seguinte, podemos ver a jovem falar de forma triste e angustiada,

ao rememorar o modo deplorável em que a amiga Ana Clara apareceu em seu quarto na noite anterior, como as mãos trêmulas e o braço marcado por picada de heroína, além da forma com como articulava suas falas, que não apresentavam o menor nexos.

É importante salientar a potencialidade polifônica encontrada no romance *As meninas*. Lygia Fagundes Telles apresenta uma mudança estrutural no âmbito da literatura brasileira, um deslocamento estrutural estético realista do texto para ampliar o leque de possibilidades e dar vida a novas formas de narrativas, apresentando uma linguagem inovadora e particular, subvertendo as normas prescritas pelo cânone literário. Além disso, o narrador de *As meninas* não atua como o organizador dos acontecimentos, ou como um olhar soberano que controla o sentido daquilo que descreve. Dispensando seu lugar de poder, o narrador dá espaço para o olhar íntimo das personagens e, mesmo quando assume o papel que lhe é característico, dando voz a sua fala terceirizada, ele exprime nada mais do que olhar das jovens. As palavras, os devaneios, o forte fluxo de consciência presente na obra, nos conduzem a assumir uma relação de profunda intimidade com as personagens, como se no momento da leitura, estivéssemos de fato nos comunicando com elas, sem perceber o olhar de uma terceira pessoa falando da realidade ficcional e do mundo mimetizado em que essas criaturas ganham vida (TEZZA. 2009, p. 289).

– Suas meias estão caindo.

– Ou enforcam os joelhos ou ficam desabando. Olha aí.

No começo, este elástico apertava de deixar a perna roxa.

– Mas que ideia, querida, usar meia com este calor. E sapatões de alpinista, por que não calçou a sandália? Aquela marrom combina com a sacola.

– Hoje tenho que camelar o dia inteiro, putz. E sem meia dá bolha no pé.

Provavelmente nas solas. Cafonérrimo. Pior do que bolha só os tais joanetes da Irmã Bula. Joanete deve vir de Joana, houve uma antiga Joana com os primeiros pés deformado e os netos herdaram a deformação e viraram os joanetos. Ai meu pai. Primavera, eu apaixonada e Lião falando em bolha no pé [...] (TELLES. 2009 p. 17).

Lorena é a figura da jovem mulher burguesa, descendente de bandeirantes e pertencente a uma família rica e tradicional. Estudante de Direito, levava uma vida tranquila, rodeada pelo conforto de sua concha, seu quarto, onde fazia questão de se manter, em seu mundo à parte, sonhava acordada e pensava em como seria sua primeira noite de amor com seu sonhado amante, quando ela enfim perderia sua virgindade. Seus dias tinham uma sequência rotineira, a faculdade estava em greve, portanto, ela não tinha motivos para sair. O tempo passava calmamente, a moça ouvia cantores de Jazz e música clássica, tomava um banho de sais em sua banheira e vestia sua malha preta, fazia ginástica deitada em sua cama, passava horas como ela mesma dizia “minhocando”, pensando com veemência em Marcus Nemesius. Desejava com todas suas forças receber um telefonema de seu amado e sentir-se desejada por ele, mas sabia que ele era casado e tinha filhos, e era um médico muito ocupado. Quando suas amigas a visitavam, ela preparava um chá, com bolachas, colocava o toca-discos para funcionar e se entretinha sentada no tapete em volta da mesinha de centro sempre ornada com uma bela toalha estampada. Deixemos falar a personagem: “O prazer que encontro neste simples ritual de preparar chá é quase tão intenso quanto o de ouvir música. Ou ler poesia. Ou tomar banho. Ou ou ou. Há tantas pequeninas coisas que me dão prazer que morrerei de prazer quando chegar a coisa maior. Será mesmo maior, M. N?” (TELLES, 2009, p. 27).

A personagem Lorena ou Lena, para sua amiga Lião, se apresenta como a mulher que está em transição. Ela ilustra de forma mais marcada que as outras personagens uma imaturidade no agir, que nos faz pensar ser uma atitude assumida por um adolescente e instante depois, apresenta um pensamento maduro, libertário, para em seguida, quando se dá conta, dizer: “ai, meu pai!”, como se a partir dessa fala a moça pudesse de algum modo suscitar um pedido de misericórdia a Deus, por suas ideias subverterem os limites impostos pelas convenções sociais da época, ultrapassando o comportamento esperado, que lhe foi ensinado ao longo de sua criação. Ela faz questão de manter-se casta, deseja realizar-se na vida, mas a partir da figura de um homem. Apesar de pertencer a uma família abastada e ter acesso à cultura, ter em sua estante obras de filósofos e sociólogos, as teorias sociais e filosóficas assumem um papel meramente teórico na vida da estudante de Direito. A moça prefere assumir uma postura passível em relação à vida, renegando sempre a posição ativa, quer muito que seu amante ligue, mas nunca se dispõe a ligar ela própria, por não ter confiança em si mesma, por não se julgar capaz de conseguir realizar

alguma coisa importante. O casamento é para ela o grande objetivo de vida, o sonho que a sociedade imprimiu em seu ideário de sucesso, é tudo o que ela consegue visualizar quando pensa em um futuro bem-sucedido para mulheres, não consegue pensar em um destino melhor e mais seguro, além do matrimônio, do espaço de esposa, como podemos ver em:

Se a mulher dele morresse de leucemia. ‘Tenho filhos da sua idade, Lorena. Ainda assim aceita este viúvo para marido?’ Teria que me ajoelhar aos pés de Lião, seja minha madrinha! ‘Quem mais quer casar Lorena? Quem? Só os padres e as prostitutas. E um ou outro homossexual, entende?’ Quis dizer: eu, eu! Adoraria me casar com M. N., não existe uma ideia mais joia, queria me casar com ele, sou frágil, insegura. Preciso de um homem em tempo integral. Com toda papelada em ordem, acredito demais em papel, herdei isso da mamãezinha [...] (TELLES, 2009, p. 73).

Ao focalizarmos a justificativa dada pela personagem Lorena: “Sou frágil, insegura”, refletimos sobre qual o destino traçado para a vida de uma mulher, ainda que o romance apresente claramente uma desestruturação no sistema patriarcal e uma evolução nas relações de gênero, ao apresentar a história de três jovens universitárias. Entretanto, o sistema se mantinha, impunham-se dificuldades para uma mulher seguir uma carreira profissional. Ao longo de toda a história, as mulheres foram inseridas e reinseridas em um constante e progressivo processo de inferiorização. As mulheres foram levadas a se limitarem no dizer, no falar, no andar, no agir, no pensar. Foram instruídas a nunca questionarem. E quando seus pais não estavam cumprindo essa tarefa perversa, preocupavam-se em fazer as meninas consumirem os desejos e sonhos, que era possível realizar: um marido rico, bem-sucedido, que lhes propiciasse um lar confortável e uma vida segura, como se sozinhas não pudessem cuidar-se, manter-se. Portanto, tudo que lhes foi designado as distanciava cada vez mais do sonho do curso superior e, quando alcançavam esse patamar, dificilmente conseguiam começar a exercer suas profissões. Sobre todo esse processo de inferiorização precocemente iniciado para legitimar um lugar de prestígio sempre ao sexo masculino, podemos refletir perante as palavras de Woolf:

A vida de ambos os sexos – [...] é árdua, difícil, uma luta perpétua. Requer coragem e força gigantescas. Mais que qualquer coisa, talvez, criaturas da ilusão

como somos, ela requer confiança em sim mesma. Sem autoconfiança, somos como bebês no berço. E de que modo podemos adquirir essa qualidade imponderável, que também é tão inestimável, o mais rápido possível? Pensando que as outras pessoas são inferiores. Sentindo que temos uma superioridade inata – pode ser riqueza, *status*, um nariz perfeito [...] os artificios da imaginação humana não têm fim sobre os outros. Por isso a enorme importância para o patriarcado de ter de conquistar, ter de governar, de achar que um grande número de pessoas, metade de raça humana, na verdade, é por natureza inferior. Deve ser realmente uma das principais fontes de seu poder [...]. (WOLFF, 2014, p. 53-54)

Lorena se mostra sempre generosa com suas amigas; de certo modo, lastima a forma como conduzem suas vidas, por achar que não existe possibilidade de felicidade para a mulher quando ela escolhe seguir um modelo de vida que destoa do que lhe foi ensinado desde criança, ser uma mulher passiva, vaidosa, comedida e guardar-se virgem até o casamento. Devido à criação rígida e marcada pelas ideias do sistema patriarcalista, Lorena assume uma atitude sempre muito reservada, muito contida em seus gestos, procura fugir como pode, quando a conversa envolve questões sociais. Ela logo pega seus utensílios de unha e começa a fazer uso deles, a fim de se concentrar em outra atividade, porque a atitude de refletir sobre a realidade lhe parece função para homens. Para a jovem começar a fazer esse exercício de questionamento do mundo, seria permitir “contaminar-se” pelas ideias subversivas de Lião, sua amiga comunista, que constantemente criticava a burguesia, quando compartilhava suas reflexões sociais e expunha seus pensamentos, durante alguns momentos de conversa com a amiga. A jovem se ocupava basicamente de devaneios e pensamentos vazios, preocupando-se com coisas banais, com todos esses chamamentos dirigidos ao sexo feminino, em um momento em que o patriarcado tentava deixar as mulheres completamente alienadas em relação ao que estava acontecendo no Brasil. A jovem estudante de Direito é o retrato da figura feminina passiva que cumpre com maestria cada uma das regras que lhe são impostas.

Ela pensa muito em sexo, mas se culpa na mesma proporção, por tal pensamento e reflete sobre suas primeiras experiências com seu corpo.

Rememora a primeira vez que sentiu prazer em sua genitália a sensação prazerosa, marcadamente instaurada nos primeiros anos da adolescência. Foi aos treze anos, quando estava tocando piano, quando de repente, sentiu-se acometida pelo prazer clitoridiano, mas o que não tinha sido por ela associado ao desejo de fazer sexo com outra pessoa, mas sim da realização de um prazer ingênuo e solitário:

Masturbação? Aquilo? Treze anos, lição de piano. *O Camponês Alegre*. Participei tanto da alegria que a banqueta oscilava para frente e para trás, o ritmo se acelerando, acelerando. A ânsia no peito, o sexo pisoteando a almofada com a mesma veemência das mãos martelando o teclado sem vacilação, sem erro. Nunca toquei tão bem como naquela tarde, o que hoje me parece completamente extraordinário. Desci da banqueta como de um cavalo. (TELLES, 2009, p. 24).

A passagem nos remete a Beauvoir, que fala da masturbação nas várias fases da vida das mulheres. Para a filósofa a menina parece não relacionar a experiência com a sua vida sexual adulta:

É difícil saber se as práticas solitárias são menos comuns nela do que nos meninos; a essas ela se entrega durante os dois primeiros anos de vida, talvez mesmo desde os primeiros meses; parece que as abandona por volta dos dois anos para voltar a elas mais tarde; pela sua conformação anatômica, essa haste plantada na carne masculina solicita, mais do que uma mucosa secreta, toques e apalpadelas; mas os acasos de uma esfregadela - a criança subindo em barras, em árvores, montando em bicicleta - de um contato vestimentar, de um jogo, ou ainda a iniciação por colegas mais velhos, por adultos, revelam frequentemente à menina sensações que ela se esforça por ressuscitar. Em todo caso o prazer, quando alcançado, é uma sensação autônoma: tem a leveza e a inocência de todos os divertimentos infantis. Ela quase não estabelece relações entre as deleitações íntimas e seu destino de mulher [...] (BEAUVOIR, 2016, p. 66).



Apesar de suas amigas serem muito diferente dela e apesar de ela levar uma vida muito confortável, em seu quarto todo decorado com detalhes dourados, Lorena teve sua infância marcada por um acidente familiar. Sendo ela a caçula, presenciou ainda muito nova a morte acidental de um dos seus irmãos. Os gêmeos Rômulo e Remo estavam brincando de criminoso e policial no enorme jardim da casa em que a jovem passou sua infância, quando, de repente, Remo avisou ao irmão que pegaria a espingarda do pai e em meio da brincadeira apertou o gatilho. A arma estava carregada, o tiro atingiu Rômulo bem no peito e o menino acabou morrendo. O pai enlouqueceu aos poucos, em decorrência da perda de um dos filhos, morreu internado em uma clínica de tratamento psiquiátrico. Sua mãe se casou novamente com um homem bem mais novo, vivia preocupada com a idade, buscava se vestir de modo a parecer mais jovem, se entupia de remédios, cosméticos caríssimos, em busca de um milagre que a fizesse rejuvenescer. Envolvida em uma atmosfera de futilidade, tentava mascarar sua enorme carência afetiva e o trauma de ter perdido um de seus filhos. A tragédia ocorrida na família de Lorena é posta em dúvida, quando a mãe da moça dá a Lia outra versão para morte de Rômulo – o filho tinha sido vítima de um “sopro no coração” ainda na infância e a história de Lorena seria apenas fruto de sua imaginação: \_ “Minha pobre filhinha. Nem conheceu o irmão, é a caçula. Era menininha ainda quando começou a inventar isso, primeiro falava só com os empregados que vinham me perguntar, eu nem negava isso, disfarçava, que mal tinha?” (TELLES, 2009, p. 240). O leitor é, no entanto, surpreendido pela suposição de Lia de que “[...] a doente era a mãe escamoteando a tragédia por defesa, muito mais fácil imaginar que o filho morreu bebê, devolvê-lo ao limbo, não tinha viabilidade” (p. 240).

Lorena é sempre muito solidária com suas companheiras, também moradoras do pensionato *Nossa Senhora de Fátima*: empresta dinheiro, sempre se mostra disposta a ajudar, procura ensinar-lhes bons modos, se mostra paciente e compreensiva, sempre gentil e atenciosa. Ela assume claramente ter certa pena da realidade que suas amigas vivem. Uma realidade tão distinta da sua...

Deitou-se de costas no tapete. Entendo, Lia de Melo Schultz. Entendo Ana Clara Conceição, entendo tudo porque estou transbordando de amor, Jesus salve minhas amigas. Salve minha Mãezinha tão glingue-glongue. Meu irmãozinho com seus carros, suas mulheres e sua culpa, senta-se à direita de Deus- Pai, mas pensa que esquece? Salva meu irmãozinho

e salva M. N. no seu casamento buleversado, se for para alegria dele, salva também esse casamento, ai meu pai [...] (TELLES. 2009, p. 108).

Lorena, Lião e Ana Clara podem ser vistas como a representação da diversidade existente entre os jovens no tempo dos fatos narrados por Lygia Fagundes Telles, mas como lembra Botelho, as três são personagens de um mundo ficcional e como tal precisam ser analisadas:

As três protagonistas personificam a realidade de uma juventude brasileira heterogênea tendo como pano de fundo a ditadura militar. Tendo em vista a concretização de um fato histórico real na narrativa, devem-se levar em consideração os limites e particularidades do narrador que apresenta seres fictícios, existentes apenas no universo no universo literário. (BOTELHO. 2015, p. 229).

Os pensamentos e falas de Lorena deixam acreditar que a personagem foi produzida por Fagundes Telles com o objetivo de criar em seu texto narrativo um retrato claro da figura feminina de classe média e do seu modo de vida. A autora apresenta de que forma as mudanças que circunscreviam a realidade no país eram vivenciadas pelas mulheres da época. E como, apesar da existência dos movimentos sociais inovadores e revolucionários, como o movimento feminista, por exemplo, havia a constante necessidade por parte das próprias mulheres de reiterar as ideias postas pelo sistema patriarcado.

É importante frisar que, embora as personagens Lia e Ana Clara não tenham sido aqui analisadas, juntas as três amigas compõem o foco central da obra. É importante ressaltar também as questões que diferem uma mulher da outra, no que se refere à raça, sexo/gênero, e classe social. Lorena era uma jovem burguesa, vivia uma vida cercada de conforto, segurança, conhecimento e saúde. A jovem nunca entrou em total contato com as mazelas que compunham o Brasil da época e, apesar de poder ter acesso ao conhecimento, ela optava por manter-se alienada e por passar sua juventude ali, em seu quarto, “sua concha”. Por sua vez, Lia e Ana Clara vivenciaram uma vida marcada por dificuldades, que não poderiam ser compreendidas por Lorena, pois a jovem estudante de direito sempre fez parte de uma classe mais favorecida do

que a das suas amigas. Desse modo, as diferentes experiências vividas pelas três companheiras explicam, talvez, a forma singular de cada uma perceber o mundo. Um ponto comum, no entanto, as identifica: as jovens universitárias sofriam um mesmo preconceito, eram vítimas de uma mesma postura repressora, por terem nascido mulher. Sobre o tema tomamos as palavras de Joan Scott, que em artigo seu artigo reflete sobre a categoria gênero:

Minha definição de gênero tem duas partes e diversos subconjuntos, que estão inter-relacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. [...] (SCOTT, 1995, p. 86).

A palavra de Scott nos leva a refletir sobre a existência desses subconjuntos que se inter-relacionam e devem ser, independentemente desse fato, diferenciados, mas que estão diretamente ligados à noção de gênero, que a autora apresenta em duas proposições: uma constitutiva das relações sociais, de acordo com as diferenças entre os sexos, e outra como forma de significar as relações de poder. Na narrativa de Fagundes Telles, observa-se a figura de três mulheres, que têm suas vidas completamente marcadas pelo lugar social que ocupam, Lorena é uma jovem burguesa, branca e cresceu cercada de conforto, Lia, por sua vez, uma baiana, comunista e negra, teve uma vida marcada por dificuldades e Ana Clara, branca, usuária de droga, cresceu cercada de miséria, sofrendo abusos sexuais e morais. E a partir dessa breve caracterização, que parece reducionista diante das muitas possibilidades de analisar as figuras das jovens, podemos construir uma reflexão, uma vez que tais detalhes nos propiciam perceber o quanto o lugar que elas ocupam na sociedade influencia diretamente na vida que cada uma pode escolher e a relação com o outro que cada uma estabelece. Mas o preconceito que as jovens universitárias sofrem igualmente, por pertencerem a determinado sexo vai ao encontro da segunda proposição de Scott, que tangencia a noção de gênero às relações de poder.

Diante disso, podemos concluir que o fato de a personagem Lorena assumir as posturas conservadoras que assumia é justificado, pois, por mais que ela tentasse transgredir e agir por sua própria vontade, levando em conta

seus próprios desejos, enquanto sujeito, por estar enredada por um sistema repressor, em que as posições normativas são tomadas como consensuais e não conflitivas, ela estabeleceu sobre sua forma de se perceber, uma constante manutenção de uma visão inferior, e se via como “frágil e insegura”, para pensar em uma vida partindo de suas próprias possibilidades. Por este motivo, a jovem sentia sempre a necessidade de colocar a figura de homem regendo seus planos como única possibilidade um futuro de sucesso e bem-estar.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BOTELHO, Amara Cristina de Barros e Silva; LEITE, Caio Victor Lima Cavalcante. **Gênero e crítica social em “As meninas” de Lygia Fagundes Telles**. Linguagem: estudos e pesquisas, São Paulo. v.19. n. 02. Jul. Dez. 2015
- OLIANI, Nara Gonçalves. **As representações da Mulher em As meninas, de Lygia Fagundes Telles**. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São Paulo. 2013.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 25 de junho de 2017.
- TELLES, Lygia. **As meninas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TEZZA, Cristóvão. As meninas: os impasses da memória. In: TELLES, Lygia. **As meninas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

# A imitação da linguagem infantil em *O caderno rosa de Lori Lamby*

Lisiane Andriolli Danieli

FURG / Capes

lisiad@gmail.com

Em 1989, em entrevista para Marici Salomão e ao *Correio Popular* – jornal para o qual Hilda Hilst escreve crônicas –, é dito que *Amavisse*, livro recém-lançado da autora, seria seu último “sério”. Fazia três anos que Hilda estaria se dedicando a escrever textos pornográficos, com o intento de não ser mais levada a sério, muito menos analisada por “implicações hegelianas e metafísicas” (DINIZ, 2013, p. 103). Ao deparar-se com 40 anos de literatura não valorizada, a autora relata que a mudança seria seu caminho de salvação.

Assim, em 1990, quando Hilda Hilst começou a publicar sua trilogia obscena, sabia que iria causar comoção da crítica e do público. No livro *Fico besta quando me entendem* (2013), organizado por Cristiano Diniz, no qual são apresentadas as principais entrevistas com Hilda, é exposto no prefácio o fato de o momento de lançamento da trilogia obscena ter sido importante para maior procura da autora pela imprensa, sendo este um de seus objetivos com tal produção ficcional tão provocativa, conforme a autora.

Por ocasião do lançamento de *Pornô Chic* (2014), livro que reúne os textos obscenos de Hilda Hilst, Wilson Alves-Bezerra descreveu a temática da obra como variante entre “obsceno e escatológico” (ALVES-BEZERRA, 2015, s/p). É interessante considerar as observações de Wilson, que compara a nova publicação com livros “eróticos” em voga, como *Cinquenta tons de cinza* e *Toda sua*, de E. L. James e Sylvia Day, respectivamente. Para o autor, “a pornografia de Hilda nunca será chic, porque não entretém, não pacifica e não excita sexualmente. No limite,

ela incomoda, angustia e ainda produz um riso nervoso.” (ALVES-BEZERRA, 2015, s/p).

Conforme Eliane Robert Moraes (2003), pesquisadora e autora de *O que é pornografia* (1984), declara, o trabalho textual de Hilda é feito com tanto afincio que, em sua obra pornográfica, faz referências e citações a diversas figuras importantes da literatura mundial. Os narradores das três ficções obscenas – *Caderno rosa de Lori Lamby*, *Cartas de um sedutor* e *Contos d'escárnio* – são escritores que se questionam sobre como escrever pornografia, uma clara metatextualidade ao empenho de Hilda. A teórica sobre pornografia faz importantes considerações sobre o papel que a literatura erótica tem, de pouca nobreza e valorização, enquanto Hilda escreve com maestria, conforme Moraes (2003). Nesse sentido, “O potencial de subversão dos livros eróticos está diretamente ligado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do sistema literário vigente em cada sociedade, transtornando a ordem dos discursos a partir da qual se organizam as culturas” (MORAES, 2003, s/p). Hilda consegue subverter o gênero e isso a faz diferente e transgressora em relação ao erótico anteriormente conhecido.

## Erótico ou pornográfico?

É quase impossível discutir a trilogia obscena de Hilda Hilst ignorando a polêmica que envolve seu gênero literário. A própria autora, ao escrevê-la, desafia os padrões do texto. Conforme o dicionário Michelis, obsceno é o contrário ao pudor, que seria um sentimento de vergonha em função dos padrões morais e éticos estabelecidos pela sociedade, estando relacionado, inclusive, à sexualidade. Nesse sentido, a trilogia proposta por Hilda absorve tais conceitos e os reproduz em narrativas sexuais que levam quem lê a um estado de embriagamento e questionamento sobre as ordens sociais.

Na narrativa inocente de Lori Lamby é possível reconhecer tal obscenidade pela voz de uma criança. Proponho, portanto, uma reflexão sobre erotismo e pornografia nessa obra. A discussão dos dois termos passa por distinções contrapostas, sendo o erótico mais implícito e o pornográfico mais explícito. Conforme aponta Lucia Castello Branco (1990, p. 73), a indústria cultural diferencia os conceitos em termos de erudito/massificado, sendo o erótico vinculado direta ou indiretamente à sexualidade e a pornografia sendo sobre sexo, como

objeto de consumo e comercialização. Como maneira de expor o que a autora pensa, adoto a posição de que o erótico vai em direção à reunião dos seres, reintegrando-se ao universo, enquanto o pornográfico insiste na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e solitário (BRANCO, 1990, p. 75-76).

A pornografia, descrita por Eliane Robert Moraes e Sandra Maria Lapeiz (1990, p. 110), é caracterizada como o discurso vinculador do obsceno, exibidor do indizível, do censurado. Sendo o material pornográfico um produto, ele não é comum, uma vez que seu consumo se dá de forma específica a cada indivíduo, que usufrui dele conforme suas fantasias. Assim, o pornográfico revela o que possivelmente as pessoas têm vergonha – pudor – de transparecer. Nesse sentido, demarco o que as autoras apontam:

Se o erotismo se define pelo segredo, a tentativa de desvendá-lo é sempre transgressora. E a transgressão [...] é um ato cultural: só ela pode dar sentido à proibição. Se a pornografia é uma das formas organizadas de transgressão, ela ultrapassa sua própria ordenação ao anunciar algo que lhe escapa: o erotismo (MORAES; LAPEIZ, 1990, p. 143).

Em relação à distinção entre erotismo e pornografia em sua trilogia obsce-na, Hilda sempre foi evasiva, especialmente porque a característica “pensante” de todos seus personagens, inclusive nos textos pornográficos, é apontada pela como um fator que leva sua literatura ao ostracismo; o público não entenderia sua singularidade. As implicações desses conceitos são questionamentos constantes sobre sua obra. Sua transgressão é consubstanciada à forma narrativa, à narradora e às temáticas envolvidas, uma vez que o sexo e a sexualidade são demonstrados de modo peculiar e, ousado dizer, desconfortável do ponto de vista de uma leitura reflexiva sobre a realidade retratada, uma vez que expõe o olhar de uma criança sobre o que ocorre a ela em seu “trabalho”.

No entanto, a sexualidade exposta por Lori é boa, como o sexo é, enfim, quando consentido. As crianças não têm conhecimento dos interditos, conforme classifica Georges Bataille (2013), os quais correspondem às regras e restrições impostas à sexualidade, opondo-se à liberdade sexual geral e universal. Desse modo, a narradora não tem discernimento do que quem lê tem, sendo ela usada como objeto de manipulação de pessoas com poder – pai, mãe, homens – sem sentir-se afetada negativamente. A aliciação sofrida por

ela não ocorre pela ordem, mas pelo prazer que sente nas relações que estabelece, uma vez que a infância é permeada por essa possibilidade prazerosa também. Não há, portanto, trauma, pois a sexualidade está naturalizada.

Ao aliar-se ao ato sexual junto aos homens com os quais se relaciona, Lori também sente prazer, fazendo de seu discurso algo erótico, estando posta a vontade da menina em participar dos atos propostos: “Ele passou o chocolate no piupiu dele, aí eu fui lambendo e era demais gostoso, e o moço falava aí que gostoso, sua putinha. Eu também achava uma delícia, mas não falei nada porque se eu falasse tinha de parar de lamber” (HILST, 2014, p. 12).

## A menina narradora

A narradora em primeira pessoa de *O caderno rosa de Lori Lamby* é afirmada desde o título da obra. A dona do caderno é uma menina de 8 anos que conta suas experiências sexuais do jeito dela, pois foi assim que “mamãe e papai me falaram para eu contar” (HILST, 2014, p. 11). É reconhecível, desde o início, características linguísticas que confirmam a idade e os conhecimentos da personagem principal. No entanto, o que questiono é a veracidade dos padrões de fala de Lori em consonância com a realidade concreta.

A verossimilhança, definida como a verdade e coerência dentro da ficção, na obra analisada, estaria calcada, justamente, na linguagem específica da infância na narrativa. Como seria possível uma criança narrar tal história senão de modo que se marque seus parcos conhecimentos intelectuais e sua fala?

Nesse sentido, o manejo da fala e da escrita que a narradora demonstra podem ser lidas como paródias, ou seja, imitações cômicas. Affonso Romano de Sant’Anna determina três tipos básicos de paródia: a verbal, a formal e a temática. Para este estudo, considero as conceituações dos dois últimos: “em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria”; “em que se faz a caricatura de uma forma e do espírito de um autor” (SANT’ANNA, 2008, p. 12). A ironia adotada está tanto na linguagem quanto no conteúdo, portanto.

Nesse sentido, Hilda Hilst, enquanto nome estampado como autora da obra, adota a voz infantil a fim de fazê-la narradora. É a fala de outra pessoa, uma criança, presente no texto, o que causa um efeito de deslocamento de



perspectiva a quem lê, pois uma voz adulta narrando o que Lori conta talvez não causasse estranhamento ou incômodo. Assim, o discurso é naturalizado, com a narradora expressando o que tem feito e quais seus ganhos:

[...] mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer o que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a passar a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda [...]. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha (HILST, 2014, p. 11).

O poder dos homens com quem se relaciona e o suposto poder que adquire a partir do seu trabalho não é questionado pela narradora, pois, como demarcado anteriormente, o que está ocorrendo com ela não é um problema, e sim uma solução. Com sua objetificação e, portanto, venda, ela pode comprar uma caminha, por exemplo. Como poderia ser ruim algo que além de dar prazer físico propicia o consumo? Esse é mais um aspecto do discurso que positiva o trabalho da menina.

Assim, desde o princípio Lori mostra a que veio. Ela está contando sua história de prostituição e pedofilia sem expressar desagrado, pelo contrário. Assim, como Angélica Soares (2007, p. 73) estabelece, o humor paródico “foge ao controle do poder vigente, ideológico e literário, adquirindo um vigor denunciatório e anti-ilusionista, questionando valores tradicionais [...]”. A representação da linguagem infantil imita modelos literários e da sociedade. Utilizando-se da possibilidade de escrita, Lori Lamby demonstra problemáticas sociais de maneira naturalizada e sem críticas negativas. Contudo, esta não parece ser a intenção da narradora, visto que não há trauma ou sofrimento nos acontecimentos relatados. São apenas as vivências da menina, questionadas apenas pela leitura, seja em relação ao abuso, seja em relação às divergências de poder expostas.

Nesse mesmo propósito, é possível tomar a ideia de que a narradora, em sua condução narrativa, é uma câmera, captando, selecionando e descrevendo ficcionalmente pessoas e cenas (BRAIT, 2006, p. 60).

Ele começou a me lamber como o meu gato se lambe, bem *devagarinho*, e apertava gostoso o meu *bumbum*.

Eu fiquei bem *quietinha* porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela *coisona* dele, o *piupiu*, e o piupiu era um piupiu bem grande, do tamanho de uma *espiga de milho*, mais ou menos. [...] O moço pediu pra eu dar um beijinho naquela coisa dele tão dura. [...] era pra eu ficar quietinha e lamber o piupiu dele *como a gente lambe um sorvete de chocolate ou de creme*, de casquinha, quando o sorvete está no comecinho. Então eu lambi (HILST, 2014, p. 11, grifos meus).

As escolhas de vocabulário reforçam a ideia de que a história é contada por uma criança, que em sua forma específica de linguagem demonstra o que passa com ela. Os órgãos sexuais não são nomeados de forma comum ou científica, mas com termos, presume-se, de uso corrente na infância, como “piupiu” e “coisona”. Além disso, há o uso de analogias como o gato que lambe convergente ao sexo oral feminino, lamber sorvete comparado ao sexo oral masculino e o tamanho do pênis comparado a uma espiga de milho também demonstram certa inocência.

Em um trecho, Lori narra outra cena, inserindo novo personagem:

Eu fui pegando e o *Abelzinho* foi ficando duro, fui pegando pra cima e pra baixo, com a mão do tio Abel em cima da minha pra me ensinar, e o Abelzinho foi *crescendo e ficando coradinho*, e aí eu abri bem a boca e escondi a cabeça dele na minha boca. [...] E enquanto eu escondi a cabeça dele na minha boca, tio Abel empurrava um pouco a minha cabeça bem *devagarinho*, depois mais depressa, e ele, o tio, punha o dedo dele no meu *buraquinho de trás* e senti uma delícia, e descansava um pouco e falava com o Abelzinho, mas o tio não tirava o dedo do meu *cuzinho* (HILST, 2014, p. 38, grifos meus).

“Abelzinho” é o apelido dado ao pênis do personagem Abel. A referência do nome bíblico será, adiante, exposta por Lori, uma vez que ela usou, na escrita de seu livro, referências conhecidas por ela, e a história de Caim e Abel era uma delas. A narradora usa poucos termos exatos, como é o caso de “buraquinho de trás” e, após, “cuzinho”; majoritariamente, outras expressões

correspondentes são adotadas, inclusive quando referenciadas ações, como no caso do pênis crescer e ficar corado, em vez de ereção.

A maneira de expressar o que ocorre nas relações é propositadamente infantilizada, mas não simplificada, pois fica ainda mais evidente o que está acontecendo na cena a partir das descrições de Lori. A infantilização linguística da narrativa não a torna menos precisa, talvez pelo contrário, ocorrendo explicações com mais expressões pelo fato de estarem sendo usadas palavras não específicas. Toda essa fórmula torna mais complexa a interpretação sobre o que está ocorrendo com Lori, sendo difícil distinguir qualquer opressão que ela poderia estar sofrendo. Nesse sentido, parte da leitura individual tornar tais acontecimentos como negativos.

Sendo, quem narra, porta-voz e criador de sua história, a obra estudada é determinada como narrada em primeira pessoa. Ligia Chiappini Moraes Leite (2007), ao descrever as diversas formas de narrar, explica que narrador-protagonista é aquele que também é personagem principal, sendo limitado às suas percepções, seus pensamentos e seus sentimentos. Maria Lúcia Dal Farra (1978) nomeia essa forma como primeira pessoa protagonista, que, em suma, significa o mesmo, diminuindo a distância entre narradora – e personagem – e leitora.

Desse modo, a leitura ocorre por uma visão limitada, tendo, quem lê, apenas uma versão da história. Esta é uma importante característica dessa forma narrativa, demarcada por Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 22) no sentido de que a representação da vida no discurso é controlado por quem narra; portanto, tal figura tem poder do presente, do passado e do futuro exposto. Nessa perspectiva, quando a narradora descreve gostar do que faz, a leitura tende a ser parcial e acreditar no que está dito, não sendo necessário questionar a verdade.

O narrador-eu (HAMBURGER, 1975) tem sua versão da história, demonstrada na narrativa, o que não necessariamente é fundamentada na realidade, mas é a forma de expô-la. A narrativa está calcada na subjetividade da menina, que expõe sua vida a partir de sua visão limitada da infância e suposta inocência.

É interessante ressaltar que a narração em primeira pessoa tende a ser interpretada como contação da verdade. Contudo, tal sistema de criação é tão legítimo quanto qualquer outro, o que significa dizer que é ficcionalizado. O

que Lori Lamby narra é apenas criação verbal de sua mente criativa, ainda que, ao iniciar a leitura, tenha-se a percepção de realidade e factualidade do narrado.

## A menina escritora

Lori Lamby é, além de narradora, escritora da própria história. O enredo se organiza de tal forma que quem lê só se depara com a “irrealidade” do que está narrado ao final. Até que Lori anuncie estar fazendo ficção, trata-se como verdade toda a história, por mais escandalosa que possa parecer. A sagacidade de Lori engana até sua revelação, que surge quase como um suspiro de alívio, pois tranquiliza a leitura para algo não tão terrível, e sim como uma brincadeira de criança bem-intencionada, introduzida para quem lê como explicação aos pais, levados a uma “casa de repouso”, sobre como se deu sua escrita.

Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, porque dinheirinho é bom, né, papi? Eu via muito papi brigando com tio Lalau [editor], e tio Lalau dava aqueles conselhos das bananeiras, quero dizer bandalheiras [...] eu ia bem de noite lá no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. [...] todas as vezes que dava certo de eu ir lá eu lia um pouquinho dos livros e das revistinhas que estavam lá no fundo, aquelas que você e mami leem e quando eu chegava vocês fechavam as revistinhas e sempre estavam dando risada. [...] e vi aquelas fitas que vocês se trancam lá quando você está cansado [...] Bom, papi, eu só copieei de você as cartas que você escreveu pra moçinha mas inventei o tio Abel. Porque Caim e Abel é um nome do catecismo que eu gostei (HILST, 2014, p. 54).

Lori Lamby inverte toda a lógica narrativa ao finalizar sua obra com os bastidores de sua escrita, expondo a criação literária feita por ela com base em conhecimentos adquiridos a partir de seu pai e Lalau, editor dele, que lhe pediu uma história pornográfica, ou cheia de “bananeira” (bandalheira), como expressa Lori:

Mamãe falou assim pro papai:

- Tem que ter muito mais bananeira, quero dizer bandalheira (mami).
- Você está falando igualzinho ao Lalau, e quer saber? não te mete, eu é que escrevo (papi).
- É que ninguém lê o que você escreve, você já sabe (mami) (HILST, 2014, p. 17).

Nota-se que a obra se parece com o intento da autora, uma vez que Hilda Hilst passa a produzir sua trilogia obscena em busca de sucesso literário, da mesma forma que o pai de Lori Lamby é incentivado a escrever livros que seriam mais lidos, como se entende que é a literatura pornográfica, de fácil divulgação e venda. Não é necessariamente o que ocorre com a obra de Hilda, visto que não são livros meramente sexuais, mas de visível trabalho artístico.

No trecho explicativo sobre a escrita, Lori expressa a origem de suas ideias e entre os aspectos que ornaram seu texto estão as intertextualidades, caracterizadas pela superposição de um texto ao outro. Nesse ponto, compreende-se o uso do nome “Abel”. Ademais, as intertextualidades são complementos à sua escrita, aparecendo por meio das cartas trocadas com Abel e, mais suntuosamente, o “Caderno negro”, uma narrativa pornográfica inserida no *Caderno rosa*. Há a evidente comunhão dos nomes e a uma estranheza única entre as histórias. Pode-se dizer que quando Lori apropria-se da palavra e descreve todas as suas supostas vivências, contrapõe-se ao preestabelecido, transgride como escritora e subverte a ordem do silêncio e apagamento da mulher.

Sendo Lori uma exímia escritora, ela explana quais textos e autores usa como inspiração em sua escrita, como “o Henry [Miller], e aquele da moça e do jardineiro da floresta, e o Batalha [Georges Bataille] que eu li o Olho e A Mãe.” (HILST, 2014, p. 56). Além disso, aparece a autoria mista de seu pai como escritor, autor do “Caderno Negro”, inserido como texto copiado de cabeça por ela. Tal conto comporia uma série de dez narrativas, solicitadas por Lalau ao pai de Lori. Formalmente, é uma segunda narrativa na obra, sendo inclusive uma pornografia que atinge todos os requisitos do gênero, como comercial e repetidora de paradigmas sociais.

Uma piscadela de Hilda Hilst a quem lê é a citação, pela voz de Lori, de autores como Dalton Trevisan, Inácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca e

Millôr Fernandes, chamados de “tios”: “Eu acho lindo todos esses tios que escrevem. Eu adoro escrever também, papi. Eu adoro você.” (HILST, 2014, p. 56). Nesse sentido, narradora adquiriu conhecimento, ainda que de forma torta, e aplica-o em sua obra.

Como Cecília Almeida Salles descreve, a obra de arte é processo de trabalho em que a pessoa artista é um ser envolvido em seu meio, isto é “a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta” (SALLES, 2009, p. 41). Assim, é evidente que Lori poderia, sim, ser efetivamente prostituída por seus pais, sendo esta uma realidade possível no Brasil. Isso torna o texto mais próximo de quem lê no sentido de deparar-se com algo que se pretende ignorar por ser um tabu. A pedofilia e a prostituição infantil são concretas e estão escancaradas no caderno de Lori Lambly, o qual seria um diário e relato importantes de denúncia se fossem verdadeiras.

É relevante enfatizar a função de diário que o caderno da menina tem. Poderia se supor que as escritas viessem como maneira de externalizar em palavras os acontecimentos de Lori. Como o diário é, para a literatura de autoria feminina, a única possibilidade inicial de escrita para mulheres, esse caderno aparece simbolicamente como registro das histórias e de ficcionalização ou imaginação. Evidente que o texto aqui analisado não tem entradas de datas como um diário comum, até porque esta não parecia ser a intenção de Hilda Hilst, mas passa a ter, em certo sentido, uma função equivalente.

De alguma forma, esse caderno tem como aspecto, justamente, a iniciação da menina na escrita, pois a partir dele recebe elogios do editor Lalau e decide escrever histórias para crianças como ela: “Eu acho que elas são lindas! São histórias infantis, sabe, tio. Se o senhor gostar, eu posso fazer um caderno inteiro delas. O nome desse meu outro caderno seria: O cu do Sapo Liu-Liu e outras histórias.” (HILST, 2014, p. 57). A menina é contemplada pela literatura, que a incentiva a criar novas histórias e tornar leitoras e encantadas outras crianças, como quem leu seu caderno também o foi.

## Finalmentes

A recepção crítica de uma obra literária pode fazer seu sucesso ou seu insucesso por determinar sua visibilidade ao público. Hilda Hilst sentiu-se sempre menos valorizada do que poderia ser, com poucos exemplares vendidos

e parca abordagem da mídia. Com a publicação de *Pornô Chic*, em 2014, e de diversas outras obras reunidas de Hilda, o público passa a (re)conhecê-la por suas qualidades literárias e de personalidade, possibilitando a ascensão de estudos acerca de sua produção ficcional, ao menos em termos acadêmicos.

É notório seu trabalho literário de inovação linguística e desafio ao já posto, com transgressões temáticas elaboradas a partir de realidades possíveis, como é o caso do *Caderno rosa de Lori Lamby*, que tem seu processo de análise possível em diversos aspectos, sendo apenas um deles focado neste momento. Espero que cada vez mais a obra da autora seja (re)descoberta e novas leituras sejam possibilitadas.

## Referências

- ALVES-BEZERRA, Wilson. **Lançamento de ‘Pornô Chic’ revive obra de Hilda Hilst**. Estadão, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,lançamento-de-porno-chic-revive-obra-de-hilda-hilst,1622492>. Acesso em: 5 jul. 2017.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.
- DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 13 set. 2017.
- DINIZ, Cristiano (Org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. In: \_\_\_\_\_. **Pornô Chic**. São Paulo: Globo, 2014. p. 8-59.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- MORAES, Eliane Robert. **A prosa regenerada: um livro obscuro e inclassificável de Hilda Hilst**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1005200308.htm>. Acesso em: 5 jul. 2017.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** 8. ed. São Paulo: Ática, 2008.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.



# Poéticas afro-marginal-periféricas: a ancestralidade e o feminino no livro *Águas da cabaça*, de Elizandra Souza

Luciana Marquesini Mongim

UFES

luciana.marquesini@gmail.com

A enunciação poética da escritora Elizandra Souza negocia e politiza o feminino e a etnicidade por meio da ruptura da centralidade do masculino, predominante na literatura e também nas narrativas da e sobre a periferia, e da (re)construção do gênero feminino a partir da ancestralidade e do espaço urbano periférico. O corpo negro e feminino que se torna visível e se inscreve, a partir de seus poemas, na espacialidade urbana, sobretudo periférica, relaciona-se a outras formas de articulação cultural e identitária, pautadas por outras configurações e relações territoriais que podem ser tratadas, na perspectiva teórica de Stuart Hall e Paul Gilroy, como processos de construção de “novas etnicidades” e identidades culturais negras diaspóricas.

A noção de novas etnicidade, elaborada por Stuart Hall, refere-se às novas formas de articulação cultural que acompanham os movimentos migratórios e os deslocamentos das fronteiras culturais centradas nos Estados nacionais. O sentido de etnicidade, nessa perspectiva, possui significado mais amplo, pois não supõe que a etnicidade preexista e situe pessoas, culturalmente, no mundo, ou que há a existência de um sujeito que é anterior a ela e que forma autonomamente a sua própria identidade cultural. Não se trata, portanto, de incorporar e neutralizar todas as demais diferenças, mas de um ponto de intersecção, também móvel e provisório, das diferenças étnicas em que sujeito e etnicidade se constituem de forma simultânea e recíproca.

As identidades e etnicidades vivem um complexo jogo de diferenças e representação e operam na construção de identificações politicamente relevantes.

As novas etnicidades seriam uma resposta política às consequências locais e globais do processo de globalização, uma vez que a interpenetração do capital como força global está desestabilizando a formação nacional e fragmentando as identidades. Essa fragmentação é, ao mesmo tempo, local e global. Em uma situação mais diversa e pluralizada, portanto, a identidade, segundo Stuart Hall, precisa ser “[...] reconceitualizada como um processo de identificação e isso é bem diferente. É algo que acontece no tempo, que não é nunca absolutamente estável, que é sujeito aos jogos da história e ao jogo da diferença” (HALL, 2016, p. 322).

Novas etnicidades relacionam-se à ideia de processo de autoconstituição da identidade afastando-se da ideia de identidade fixa como a nacionalidade ou a relação rígida de pertencimento a um determinado grupo étnico. Podem ser, dessa forma, definidas como formações discursivas que permitem que o sujeito se articule e se posicione conforme as circunstâncias e possibilidades existentes. Segundo o teórico, nessa perspectiva, devemos voltar nossa atenção para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra:

Não é somente apreciar as diferenças históricas e experiências dentro de, e entre, comunidades, regiões, campo e cidade, nas culturas nacionais e entre as diásporas, mas também reconhecer os outros tipos de diferença que localizam, situam e posicionam o povo negro. A questão não é simplesmente que, visto que nossas diferenças raciais não nos constituem inteiramente, somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças – de gênero, sexualidade, classe. E trata-se também do fato de que esses antagonismos se recusam a serem alinhados; simplesmente não se reduzem um ao outro, se recusam a se aglutinar em torno de um eixo único de diferenciação. Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. Cada uma delas tem para nós o seu ponto de profunda identificação subjetiva (HALL, 2003, p. 346).

Quando analisamos, portanto, o conceito de identidade nesse autor, observamos a estreita conexão que mantém com a etnicidade. O conceito de

diáspora, aplicado ao processo de dispersão do povo negro gerado pelo tráfico, pela escravidão, pela colonização e pelos fluxos contemporâneos, é significativo para sua análise sobre raça e etnia, é um dos pontos críticos em que a identidade cultural é articulada. A diáspora insere no processo de construção de identidades uma interrupção que opera como “similaridade e continuidade” e como “diferença e ruptura”. As identidades culturais são construídas processualmente a partir de relações complexas entre subjetividade e cultura, passado e futuro, similaridade e diferença<sup>1</sup>. A etnicidade, nessa perspectiva, é construída, como explica o teórico,

[...] na história, é construída em parte politicamente. É parte de uma narrativa. Contamos a nós mesmos as histórias de nossas raízes para ter contato, criativamente, com isso. Então essa nova forma de etnicidade - as etnicidades emergentes - tem uma relação com o passado, mas é uma relação que é parte pela memória, parte pela narrativa, que tem que ser recuperada. É um ato de recuperação cultural (HALL, 2016, p. 326).

As identidades culturais, portanto, têm a ver com a utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção “não daquilo

---

1. A palavra diferença, utilizada por Stuart Hall, aproxima-se da concepção que se encontra no filósofo Jacques Derrida (1991). A palavra *différance*, usada por Derrida, aponta para a continuidade da construção do significado, ou seja, sugere que o sentido é produto de um jogo dentro da linguagem que não pode ser paralisado ou fixado, pois o sentido não está presente pontualmente na linguagem. Stuart Hall reconhece a presença do jogo da diferença e da representação sobre a identidade quando utiliza o termo ao recusar-se a pensar a identidade cultural dos povos do Caribe em termos binários e excludentes. Dessa forma, utiliza o termo derridiano para descrever a lógica de tradução em que os elementos culturais de origem não são transportados de um lugar para o outros, nem se mantêm em tempos diferentes de formas iguais, ou seja, são recriados a partir de elementos culturais dos tempos e espaços para onde são deslocados. A construção de identidades diaspóricas requer, portanto, o abandono do modelo centro-periferia. Daí parte o conceito de novas etnicidades formulado por Hall: “Esta é a nova etnicidade. É uma nova concepção das nossas identidades porque não perdeu o lugar e a base de onde podemos falar, mas este lugar não é mais uma essência. Ele quer abordar uma variedade de experiências muito mais ampla. É parte da enorme relativização cultural do globo, que é o feito histórico - em parte terrível como tem sido - do século XX. Estas são as novas etnicidades, as novas vozes. Elas não estão nem presas no passado e nem são capazes de esquecê-lo. Nem totalmente a mesma, nem totalmente diferente. Identidade e diferença. É um novo acordo entre identidade e diferença” (HALL, 2016, p. 326).

que somos, mas daquilo no qual nos tornamos”. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (Hall, 2002, p. 109).

Nos poemas que compõem o livro de Elizandra Souza, o eu lírico é um sujeito negro e feminino em movimento por rotas e raízes, está em constante deslocamento espacial e identitário por assim dizer. Na perspectiva teórica de Paul Gilroy (2001), o conceito de tradição relaciona-se com o conceito de diáspora africana, utilizado em sua dimensão de negociação, tensão e diálogo, em que há a existência do que o teórico chama de raízes, ou seja, conexões políticas, históricas e culturais com referências africanas imaginadas a partir dos negros e que funcionam como forma de buscar o passado africano para se entender o presente e, assim, desenhar as interligações futuras. Essas interligações são as rotas, entendidas como ramificações transnacionais que fomentam uma ressignificação desse passado histórico, que tem sido interpretado e reconfigurado conforme as dinâmicas locais, mas sempre em consonância com esse imaginário africano de maneira mais global. Por meio da ideia da diáspora formulada pelo teórico, é possível “[...] ver não a ‘raça’, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2001, p. 25).

O enunciado e a enunciação poética de Elizandra Souza, a partir de seu “porte espiralar que traz a sensação de vir, ir, ir e vir; de fuga à linearidade, de trânsito múltiplo entre os tempos, assim ganhando sentido único na relação com a ancestralidade” (ROSA, 2013, p. 86), gingam “nos tempos verbais possíveis entre o que se deu, o que se daria e o que se dará” (ROSA, 2013, p. 82). A ginga, como explica Allan da Rosa, nasce do ritmo do tambor e ocupa os seus “entre lugares”, é movimento, “balanço e equilíbrio, aprumada no solo em floreio, preparada para o sorriso e para o contragolpe” (ROSA, 2013, p. 93). A ideia de ginga é usada no sentido de desvio no trajeto que o corpo realiza, mantendo-se sempre em movimento e nunca como algo fixo, atribuindo ao capoeirista o equilíbrio para o contra-ataque e a imprevisibilidade. Podemos dizer, dessa forma, que a ginga está presente no fazer literário da escritora, como estratégia poética e ética. Nos poemas figuram imagens da memória de resistência ancestral, da tradição afrodiáspórica e

afro-brasileira e da espacialidade urbana periférica, que constroem um lugar de resistência na intersecção entre os valores estéticos e éticos. A poética de Elizandra Souza reafirma a historicidade do literário e a sua relação com a realidade social, nos apresentando práticas culturais como estratégias de resistência, as quais passam pela ressignificação do corpo, pelo acesso à voz, e pela ressignificação da relação com o espaço urbano e com a escrita literária.

A construção simbólica e o posicionamento político não se restringem apenas à escrita, mas revela-se no próprio processo de produção do livro, que foi todo realizado por mulheres negras, as quais a escritora chama de “minhas parteiras”<sup>2</sup>. As mulheres envolvidas nesse projeto, portanto, produzem e controlam seus próprios discursos. É um projeto, como a própria autora explica, bem “feminino e afro-brasileiro”. E conclui: “é o protagonismo de mulheres negras atuando na arte” (SOUZA, 2012, s/p).

O trabalho poético da escritora, que se insere no processo de produção simbólica de uma identidade afro-marginal-periférica e feminina, é marcado por sua participação e atuação na cultura *Hip Hop* e na Cooperifa<sup>3</sup>. É por meio do movimento *Hip Hop*, sua principal referência política, que ela passou a ter consciência racial e a reconhecer-se como mulher negra, como explica: “Sim, o hip-hop me fez ser preta para me enxergar como pessoa. O hip-hop me deu autoestima de enegrecer a cada dia, trançar ou dreadar os cabelos e não me sentir ridícula com os olhares que recebo na rua” (SOUZA, 2010, s/p). Além do trabalho como escritora, também se dedica a promover a cultura da periferia como editora e redatora na Agenda Cultural da Periferia, iniciativa da ONG

---

2. A capa é de Salamandra Gonçalves, ilustradora e designer; as ilustrações internas são da artista plástica Renata Felinto; o projeto gráfico é de Nina Vieira. Mel Adún, jornalista e escritora, escreveu o prefácio; Pricila Preta, atriz e poeta, assina o posfácio; e a revisão geral foi feita por Carmem Faustino.

3. A Cooperifa é um coletivo criado e organizado por sujeitos marginalizados da periferia de São Paulo como forma de promover alternativas expressivas de denúncia e também de afirmação identitária na periferia. Caracteriza-se como movimento cultural e literário e serviu de base para o surgimento de outras iniciativas, como o Sarau da Cooperifa, fundado por Sérgio Vaz.

Ação Educativa<sup>4</sup>. Também criou o Fanzine Mjiba<sup>5</sup>, em 2001, que tinha como objetivo divulgar a cultura negra e *Hip Hop* e discutir questões relacionadas às identidades negras ou afro-brasileiras.

Sua poética reveste-se do desejo de que seus textos transpareçam que é uma mulher negra que está escrevendo, mesmo que essas duas palavras não estejam explícitas no poema ou que digam isso antes “do que a minha fotografia e o meu endereço” (SOUZA, 2010, s/p). Dessa forma, também problematiza a invisibilidade das escritoras negras, que não se restringe apenas ao campo do literário, mas está em todos os setores da sociedade. A condição da mulher, no que se refere a questões relativas às desigualdades de gênero, passa por árduo processo de (re)constituição de uma identidade marcada por formas de dominação e violências diversas, que são embasadas por relações de poder e políticas de controle das mulheres. A condição, no entanto, de mulher, negra e periférica é ainda mais complexa. O corpo feminino e negro foi e continua sendo marcado pela violência que constitui questões que se interseccionam, como gênero, raça e etnicidade. Conforme ressalta Elizandra, ser mulher, negra e moradora da periferia

É uma luta cotidiana, é matar um leão por segundo e ainda retirá-lo do caminho. A mulher negra é a base da sociedade brasileira, infelizmente temos muita herança da escravidão... Não é fácil ser uma mulher negra, poeta e da periferia. O que mais nos fragiliza é a autoestima. Meninas negras não querem ter essa cor de pele, cabelos crespos, nariz largo... e se acham feias. A escravidão negra foi eficaz em nos inferiorizar, eles conseguiram que a população negra se odiasse, não gostasse de si mesmo. Existem situações complicadas como o assédio, discriminações de gênero, raça/etnia e social que entrelaçados você não sabe por que foi menosprezada se por ser negra, por ser mulher ou por

- 
4. Em versão impressa e on-line, a Agenda Cultural da Periferia surgiu em 2007 com o objetivo de atender à demanda dos movimentos culturais das periferias da Região Metropolitana de São Paulo, que não tinham espaço para a divulgação de suas ações nos guias culturais convencionais.
  5. Como explica Elizandra Souza, a palavra Mjiba, que dá nome ao Fanzine, foi retirada do livro *Zenzele: uma carta para minha filha* (1996), da escritora do Zimbábue Nozipo Maraire. No livro, Mjiba era a palavra usada para referir-se às mulheres guerrilheiras que lutaram pela independência do Zimbábue enfrentando as tropas britânicas.

morar na periferia. E tudo isso contribui para que o racismo seja apenas tratado como um tipo de preconceito... ser poetisa negra da periferia é ter dificuldade para publicar livros, as poucas poetisas negras presentes nos saraus não têm publicações dos seus trabalhos, e isso não é só com as poetisas negras, as poetisas em geral tem pouca participação nas antologias e livros [...] (SOUZA, 2010, s/p).

A apropriação da escrita literária a partir desse lugar de enunciação e sua utilização como estratégia de resistência e de certa visibilidade na cidade têm importância significativa não só como posicionamento político, embasado pela busca de reconhecimento de um grupo e pela luta contra o preconceito racial e a diferença de gênero, mas também como processo de compreensão da formação da literatura e da sociedade nacional. Como explica Elizandra Souza, a tomada da escrita literária por mulheres negras e moradoras da periferia é um

[...] pretexto-preto, texto da nossa existência, é um grito, é um revide, é uma vontade de existir e pegar na mão de outras mulheres negras jovens como nós e dizer que a vida não é só isso, que podemos ser tudo que queremos. E vamos assim, combatendo o machismo e o racismo da nossa forma... nos curando dessa perversidade que é ser a carne mais barata do mercado, de ser sexualizada e erotizada como um produto (PÉRES, 2017, s/p).

A presença de mulheres escritoras na periferia revela que o processo de resignificação e de construção de uma identidade periférica por meio da literatura passa, também, por um espaço de interseccionalidade em que atuam diversos modos de discriminação e de apagamento e silenciamento. Essa presença provoca uma tensão não somente no campo literário, por desconsiderar as experiências de escritoras negras e periféricas, mas também no próprio campo literário periférico, uma vez que este é também predominantemente masculino. Para a escritora, ela faz literatura periférica, literatura negra e feminina, pois elas não se excluem, são vertentes complementares que demarcam territorialidades dentro do território da periferia, como explica em entrevista à pesquisadora Ingrid Hapke:

Além de fazer literatura periférica, eu faço uma literatura negra. [...] Não existe uma diferença. Mesmo que a literatura da periférica não fale: ‘eu também sou uma literatura periférica e negra.’ Você vê que os autores, os protagonistas das histórias, das poesias são personagens negras. Então, eu só afirmo que, além de ser uma literatura da periferia, é também uma literatura onde eu quero que o negro seja protagonista. Mas não é que existe uma separação (HAPKE, 2015, p. 249).

Águas da Cabaça é o segundo<sup>6</sup> livro de Elizandra Souza. Os poemas que compõem o livro promovem incursões por diferentes aspectos que estão relacionados ao processo de (re)construção identitária empreendido pela voz poética. A busca de si mesma como mulher, negra, escritora e periférica apresenta um feminino que resiste ao medo e se lança ao enfrentamento em busca de vivificar um eu que desconstrói a imagem das diversas formas de dominação e submissão desse corpo negro, feminino e periférico. O processo de constituição do sujeito lírico prossegue a partir do deslocamento do “eu” para a coletividade e figura um “nós”. A relação que mantém com o outro, que tanto pode ser um sujeito masculino quanto um sujeito feminino, desdobra-se para a exposição dos aspectos da sua constituição diaspórica, migrante nordestina e periférica. Nesse momento, também temos a figuração de um “eu” coletivo que afirma o pertencimento ao lugar de onde fala e compartilha com o outro as vivências cotidianas marcadas pelo descaso do poder público, pelo preconceito racial, pela desigualdade de gênero e pela segregação socioespacial e racial vivida na cidade. Seu olhar volta-se, também, para a resistência feminina que figura na imagem das mulheres campesinas, das mulheres das favelas, das mulheres negras, das mulheres ativistas políticas, das Zapatistas, das Mjibas, das Mirabals e de tantas outras mulheres que persistem e resistem à dominação e à submissão.

O livro é dividido em cinco partes. Em cada parte, a autora faz referência a uma escritora africana ou afro-brasileira citando trechos de suas obras. Entre elas estão: Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Maria Tereza,

---

6. Seu primeiro livro chama-se *Punga* e foi feito em parceria com o poeta Akins Kinte. O livro foi publicado em 2007 pela Edições Toró.



J. Nozipo Maraere, Zola Neale Hurston e Paulina Chiziane. Utilizando seus textos como epígrafes, os trechos citados não só relacionam-se com os poemas que compõem cada parte, mas também apontam para a proximidade que há entre sua escrita e a produção literária dessas mulheres, uma vez que a temática étnico-racial e de gênero não são apenas incorporadas aos seus textos como um aspecto da realidade social, mas é parte constitutiva de suas subjetividades e da identidade coletiva.

Tomamos o poema *Águas da Cabaça*, que integra a primeira<sup>7</sup> parte da obra e dá nome ao livro.

*Esse fruto seco que tudo carrega  
Elixir dos deuses e do diabo  
Águas para o banho  
Águas que matam a sede  
É vida, é ventre  
Quando pensam que morri  
Renasço nas mãos de uma mulher*

*Ser cabaça, ser fértil,  
simples, discreta,  
suave, dura e impermeável.  
Reverberar o som com as suas sementes!*  
(SOUZA, 2012, p. 17).

A ancestralidade e a cultura africanas, bem como o feminino, são trazidos para o poema por meio da metáfora da cabaça. A cabaça<sup>8</sup> é o fruto de uma árvore que está presente em diversas dimensões da vida dos africanos. Além de ter vários usos utilitários, também faz parte de rituais religiosos e é utilizada na fabricação de instrumentos musicais e na composição de

---

7. Na primeira parte, *Navego-me eu-mulher*, é iniciada com a citação de um fragmento do poema *Fêmea - Fênix*, da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo.

8. Conforme Allan da Rosa, baseando-se em passagens míticas, a cabaça foi separada por desacertos entre os orixás Obatalá e Odudua, rompida, dividindo céu e terra que até então viviam apertados um no outro. Cabaça matriz que, semelhante à simbologia da taça, surge como fonte inesgotável, causa primeira. Geradora do ser, traz a ênfase à criação, pois o que vale aqui é o dar-se ao ser, o momento da vida emergindo (ROSA, 2013, p. 85).

objetos de arte. Na primeira estrofe, a cabaça aparece associada às suas várias possibilidades. É recipiente para transportar e armazenar “Águas para o banho/ Águas que matam a sede”. Relaciona-se, assim, com a provisão, ou seja, está ligada à alimentação e à bebida e é ela que carrega a alegria do sustento e da fartura. Também “É vida, é ventre”, ou seja, carrega as sementes em hibernação que dela sairão e darão origem a outras árvores e outros frutos, remetendo-nos à ideia de fertilidade e de gestação, outra metáfora recorrente na obra da escritora. Ainda na primeira estrofe, a cabaça, definida como “fruto seco que tudo carrega,” aparece associada à ideia de resistência. Na última estrofe, justamente por ser “fértil” e por ser “dura e impermeável”, o eu lírico deseja ser cabaça. O desejo de ser cabaça também se dá pela possibilidade de “Reverberar o som com as suas sementes”, por seu papel de caixa de ressonância musical quando usada como parte de instrumentos musicais, como o berimbau. A cabaça dá ao instrumento “seu caráter feminino” é o “ventre provedor” (ROSA, 2013, p. 98).

No poema, a cabaça é símbolo de provisão, resistência, fertilidade e ancestralidade. Ser cabaça significa assumir a construção de sua própria identidade relacionada a uma ideia de resistência ancestral, baseada na herança histórica e cultural, e de fertilidade – a produção e a gestação do novo. Trata-se de um discurso que busca a afirmação de uma identidade negra, no caso, uma identidade negra e feminina, que, a partir de uma dimensão africana e afro-brasileira, está em constante processo de (re)construção. Processo que se dá a partir de negociações, conflitos e estratégias de resistências em diálogo com o trânsito desse corpo negro e feminino na espacialidade urbana, sobretudo na periferia.

A fertilidade da cabaça não está relacionada à gravidez em si, a uma imagem tradicional do feminino como mãe. Em outro poema que integra o livro, intitulado *Fertilidade*, essa noção é reforçada pela voz poética.

*Estou na idade florida  
Desejando parir novas ideias  
A barriga cheia de rimas  
Doces lágrimas e amargos sorrisos  
Instabilidade no destino  
Lavando a escadaria do amanhã  
Instruindo histórias inventadas  
Traçando rabiscos do permanente  
Reescrevendo o tal do ontem  
Esculpindo a minha identidade  
Fertilizando novas sementes  
(SOUZA, 2012, p. 17).*

Organizado como um acróstico, em que é possível ler a palavra “fertilidade” de baixo para cima, a disposição dos versos na página forma a imagem de uma barriga em estado avançado de gestação. Utilizada como metáfora, a palavra “fertilidade” é empregada no sentido de produzir “novas ideias”, ou seja, de gestar o novo e promover a transformação por meio da poesia, pois a barriga está “cheia de rimas”. Essa transformação não é individual, mas também coletiva, como afirma a voz poética: Esculpindo minha identidade/ Fertilizando novas sementes” (SOUZA, 2012, p. 17). O sujeito negro não se relaciona apenas ao passado escravista, mas é produto e produtor da identidade nacional em termos contemporâneos.

Dessa forma, as sementes que a cabaça carrega podem ser definidas como a própria poesia, ou seja, esse corpo negro e feminino não é fecundado pelo homem, mas pela poesia e esta é o que gesta esse corpo (CASTRO, 2013) e outros corpos igualmente femininos, negros e periféricos.

O eu lírico ressalta, assim, o papel transformador que a poesia exerce na gestação dessa identidade étnica, feminina e periférica que se busca esculpir e afirmar, não só de forma individual, mas também coletiva. Afirma, portanto, o papel transformador que a poesia vem exercendo também “na gestação de uma nova periferia, na conformação de uma nova cidade, aquela que não mais invisibiliza a periferia nos seus aspectos positivos, mas que a vê na sua potencialidade poética” (CASTRO, 2013, p. 204). Nesse caso, a cabaça “representaria a própria comunidade urbana periférica como um todo, e a poesia é o feto-fruto dessa nova gestação” (CASTRO, 2013, p. 204).

A relação com o espaço urbano é uma das categorias para a compreensão do processo de produção identitária presente na produção literária da escritora. O espaço urbano periférico configura-se não somente como paisagem, mas como espaço discursivo, como elemento de produção de subjetivação que se efetiva por meio da escrita literária. O feminino, em sua interação com o espaço urbano periférico, é entendido como heterogêneo e complexo, formado por identidades múltiplas, descentradas e provisórias e na intersecção das relações de gênero, classe, raça e etnicidade. A etnicidade, por sua vez, também não se limita a uma noção de origem, mas a outras formas de trânsitos culturais, físicos ou virtuais, e geopolíticos em que a memória figura na intersecção das trocas entre as culturas africanas, a cultura ocidental e as culturas produzidas na diáspora.

A busca identitária, nessa perspectiva, é marcada pela sobreposição de variadas e distintas experiências a partir da diáspora negra e das diásporas contínuas produzidas pelas formas de mobilidade geopolítica, espaciais, virtuais e culturais, que se caracterizam como fluxos de desconstrução de identidades e de reconstrução de outras. Esse corpo que gesta e é gestado pela poesia problematiza e opõe-se às imagens embasadas por determinados estereótipos que oprimem e apresentam a visão da mulher como objeto, caracterizada apenas na dimensão estética e sexual, reduzida ao espaço privado e à passividade. No caso da mulher negra, ela também é sempre relacionada a uma sensualidade exacerbada e, no âmbito privado, vincula-se à ideia de privação de liberdade e à condição de servil, de inferior. Os poemas desconstroem a imagem de dominação corporal, pois são as mulheres as donas de seus corpos, que são problematizados e (re)definidos na experiência da diáspora e nos espaços da cidade, ou seja, percorre e se reconhece nesses espaços e tempos descontínuos. Não falamos, portanto, de um corpo como aparência, ou seja, cor da pele, textura do cabelo, feições do rosto, etc. Mas de um corpo que carrega significados, que ocupa os espaços e deles se apropria, que carrega memórias que são restauradas para (re)criar, na espacialidade urbana, a imagem de mulher negra, escritora e periférica. No poema *Preservando heranças*, os vestidos que moldam o corpo do sujeito poético, os acessórios e os tecidos que usa na cabeça não são apenas acessórios. Configuram-se como elementos de produção de subjetivação desse corpo negro e feminino.

*As argolas em volta do pescoço  
São para sustentar a exuberância do meu sorriso  
Os tecidos que uso na cabeça*

*Demonstram a sabedoria da minha ancestralidade  
Os vestidos que moldam meu corpo  
Dignificam o meu instrumento de existir  
As argolas, os tecidos e os vestidos  
Mais do que acessórios  
São heranças que me ajudam a persistir.*  
(SOUZA, 2012, p. 37)

A memória das roupas e acessórios que compõem a forma de se vestir de mulheres negras africanas produz a ressignificação da forma como essa mulher se vê e se percebe na sociedade. O corpo do sujeito poético, portanto, é retratado a partir da perspectiva cultural e histórica relacionada à memória, à ancestralidade e à resistência. É um corpo negro que deseja se livrar de qualquer forma de dominação e que, no contexto urbano, está em constante conflito e negociação para fazer-se visível de modo diferente da imagem construída e embasada pela democracia racial e pelas relações de gênero. Nesse sentido, o corpo feminino, negro e periférico é lido a partir dos aspectos identitários e culturais em diferentes espaços e tempos que carrega, e a força e o conhecimento ancestral acompanham seus movimentos pelos territórios urbanos.

O cabelo da mulher negra é parte do corpo negro recorrente nos poemas e também está relacionado ao poder ancestral dessa mulher. No poema *Raízes para fora da terra*, a voz poética afirma: “Dreadlocks meu elo/ Entre passado e futuro” (SOUZA, 2012, p. 19). É o cabelo que estabelece a sua ligação com a sua origem africana, ou seja, com sua raiz no sentido empregado por Paul Gilroy (2001). É também uma marca visível, está “para fora da terra”. Essas raízes são ressignificadas pela voz poética, pois se constituem como “Liberdade nas minhas estradas/ Reconciliação com minhas entranhas/ Realeza, trago no corpo a minha coroa/ Afronta a padronização/ Meus cabelos não são mercadorias!” (SOUZA, 2012, p. 19). É no corpo que as marcas de dominação tornam-se visíveis, uma vez que a construção da imagem do “outro” como inferior, no caso do negro, passa pelas marcas corporais percebidas como sinais naturais de inferioridade. O corpo, no entanto, é também elemento significativo no processo de produção de representações e estratégias de resistências nesse contexto. Essas marcas corporais, nos poemas, revertem o discurso que atribui às características físicas associadas ao corpo negro como imperfeição estética. Ao fazer isso, não enfatiza o corpo negro apenas em seu sentido físico

e como o principal elemento que aproximam os sujeitos negros, mas como local político, como identidade cultural, como insubmissão, e não mais sujeito às várias formas de dominação.

Na primeira estrofe do poema *Em legítima defesa*, que aborda o tema da violência contra a mulher, o eu lírico faz uma advertência em tom de ameaça: “Só estou avisando, vai mudar o placar...” E complementa nos versos seguintes: “Já estou vendo nos varais os testículos dos homens, / que não sabem se comportarem” (SOUZA, 2012, p. 48-49). Desconstrói, assim, as características como violência-agressividade e passividade-fragilidade, atribuídas, tradicionalmente, a homens e mulheres. A mulher, no poema, não assume mais o papel de vítima, mas o de agressora e que não se arrepende: “A manchete de amanhã terá uma mulher, / de cabeça erguida, dizendo: / - Matei! E não me arrependo!”. A ironia também contribui para o desmantelamento dos estereótipos relacionados à mulher presentes no imaginário. Ela reside na aproximação entre a imagem da mulher que mata e a imagem da mulher associada à vaidade, preocupada em retocar a sua maquiagem, pois “Não quer estar feia quando a câmera retornar / e focar em seus olhos, em seus lábios...” (SOUZA, 2012, p. 48).

Os poemas de Elizandra Souza não trazem a ancestralidade como sobrevivência e preservação da cultura africana, mas como atualização da sabedoria dos antepassados e reinvenção no contexto das relações raciais locais. As referências à tradição cultural africana e afro-brasileira constituem-se como estratégia estética para enunciar a busca de ressignificação e de produção de uma identidade do ser negra e mulher no Brasil. A ancestralidade ensina que a fonte é a encruzilhada e o ser negro é teia que a “afrobrasilidade balança com firmeza e graça nos ventos do presente, tecida ancestralmente” (ROSA, 2013, p. 113). Dessa forma, sua poética possui uma dicção afrodiaspórica que passa pela recuperação do passado cultural da tradição africana e da escravidão e se desloca pela afrodescendência e pela (re)construção de novas culturas negras nas periferias das grandes cidades do país, delineando uma produção poética, por assim dizer, afro-marginal periférica brasileira.

## Referências

- CASTRO, Sílvia Regina Lorenso. **De Ruas, Bodegas e Bares: Um Continuum Africano em Poéticas Transatlânticas Periféricas – San Juan, Nova York e São Paulo**. Tese de Doutorado, 2013. Disponível em: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/29153/CASTRO-DISSERTATION-2013.pdf?sequence=1> Acesso em: novembro de 2016.
- GILROY, Paul. **Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais** (org.). Liv Sovik. Tradução: Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Etnicidade: identidade e diferença**. Tradução: Ana Carolina Cernicchiaro. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 2, p. 317-327, jul./dez. 2016.
- \_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- PÉRES, Maria de Fátima Moreira. **Falas femininas em pretextos de Mulheres Negras**. 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro2/resenhas/poesia/97-carmen-faustino-pretextos-de-mulheres-negras>. Acesso em: set. de 2017.
- SOUZA, Elizandra. **Águas da Cabaça**. São Paulo: Edição do autor, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Reportagem afetiva: meu déjà vu**. Blog Mjiba - Jovem mulher revolucionária. 30 out. de 2010. Disponível em: <http://mjiba.blogspot.com.br/2010/10/reportagem-afetiva-meu-deja-vu.html>. Acesso em: 27 set. 2017.
- \_\_\_\_\_. **Conheça um pouco da poetisa Elizandra Souza**. 27 out. de 2012. Disponível em: <http://www.polifoniaperiferica.com.br/2012/10/entrevista-conheca-um-pouco-da-poetisa-elizandra-souza>. Acesso em: 27 jul. 2017.
- ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

# Entre estigmas e representações: uma análise histórica e romântica da personagem Rahel Varnhagen em *Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do romantismo*

Lucimar Simon

UFES

lucimarsimon@hotmail.com

## Introdução

Hannah Arendt nasceu em 14 de outubro de 1906, Hanôver, Alemanha. Faleceu em 04 de dezembro de 1975, Nova Iorque, EUA. Foi uma filósofa política alemã de origem judaica, uma das mais influentes do século XX. Em 1933 fez com que a história de vida de Rahel Varnhagen, uma mulher judia, se tornasse seu primeiro livro, que mesmo já escrito em anos anteriores só teve sua publicação efetiva ao final da década de 1950, o qual Arendt intitulou de *Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*.

Rahel Varnhagen nasceu em 19 de maio de 1771, Berlim, Alemanha. Faleceu em 07 de março de 1833, Berlim, Alemanha. Ficou conhecida por sua presença marcante no cenário cultural efervescente da Berlim da época do Romantismo. Sua forte personalidade, seu brilhantismo, seu conflito com a condição judaica, sua visão da feminilidade atraíram a atenção de Hanna Arendt para sua história de vida. Porém, segundo Arendt,

Nunca foi minha intenção escrever um livro sobre Rahel, sobre sua personalidade, que se poderia emprestar a várias interpretações de acordo com os padrões e categorias psicológicos adotados pelo autor; nem sobre sua posição



no Romantismo e o efeito do culto a Goethe em Berlim, do qual ela foi verdadeiramente a iniciadora; nem sobre a significação de seu salão para a história social do período; nem sobre as suas ideias e sua concepção de mundo, na medida em que possam ser reconstruídas a partir de suas cartas. O que me interessava unicamente era narrar a história de vida de Rahel como ela própria poderia ter feito (ARENDR, 1994, p. 11).

A trajetória de Rahel não começa com seu nascimento em 1771 e não termina com sua morte em 1833. A história de Rahel já havia “começado dezessete séculos antes, em Jerusalém”. Rahel só terá sentido se, e somente, se ligarmos a história, a personalidade e o produto da natureza em equilíbrio tal o qual Arendt mostrou-se excelência ao fazê-lo. “A história de Rahel não seria abreviada por ela tê-la esquecido, nem se mostraria original por ter em total inocência, experimentado tudo como se estivesse acontecendo pela primeira vez”. (ARENDR, 1994, p. 15).

A trajetória individual ou coletiva das mulheres não produziria sentido deslocada de sua história. A história de Rahel não foi desprezada ou ignorada. Arendt ao analisar sua biografia apresentou diversos elementos compositores de sua personalidade, e do próprio produto da natureza, como por exemplo, sua ancestralidade, suas características físicas, suas angústias pessoais, posição social, conflitos familiares, tradições e religião.

O que é o ser humano sem a sua História? Produto da natureza e nada de pessoal. A história da personalidade é mais antiga que o produto da natureza, se inicia antes do destino individual e pode proteger ou destruir aquilo que há e permanece em nós da natureza. Quem deseja ajuda e proteção da vasta História, na qual nosso insignificante nascimento se perde, deve ser capaz de conhecê-la e compreendê-la. A História golpeia o “produto da natureza” na cabeça, não permite nenhuma saída para suas qualidades úteis, deixa-as degenerar (ARENDR, 1994, p. 16).

Com base em diários, cartas e outras correspondências escritas por Rahel e trocadas entre ela, seus amigos, familiares e outros correspondentes, Hannah Arendt compôs habilidosamente a trajetória de Rahel no cenário cultural, nos salões de festas frequentados pela alta sociedade berlinense da época do Romantismo.

Também Rahel não aprendeu, nem sua própria História, nem a do outro povo. [...]. Infelizmente não permaneceu rica. Quando o pai morreu os filhos assumiram seus negócios, estabeleceram uma pensão para a mãe e dispuseram-se a casar as duas irmãs tão rapidamente quanto o possível. [...]. A pobreza pode tornar-se uma condenação a permanecer no judaísmo, numa sociedade que desintegra rapidamente, que mal existe ainda como um ambiente com autoconsciência específica, costumes e julgamentos próprios. [...] (ARENDR, 1994, p. 17).

A história da mulher pode ser potencializada pelo argumento da defesa feito por Arendt de que o ser humano sem sua história é apenas um produto da natureza descaracterizado, desprovido de tudo que é pessoal. “O ser humano dependente apenas da natureza é derrotado por sua inexperiência, sua inabilidade de compreender mais do que a si mesmo”. (ARENDR, 1994, p. 16). É preciso resgatar, registrar as ações para garantir o reconhecimento da participação das mulheres na construção desse território e para a edificação da própria história das mulheres.

Quando Arendt propõe-se a investigar a trajetória de Rahel, ela busca encontrar e analisar elementos não só de uma identidade judaica para Rahel, mas também equivale a encontrar sua própria identidade. No livro, a história de vida de Rahel segue uma particularidade de uma mulher judia em crise com sua própria identidade, história essa que é subjetivada pelo olhar da escritora Hannah Arendt.

O livro segue o fluxo da memória e dos pensamentos de sua personagem principal. Arendt afirma que não foi seu objetivo escrever uma história social das mulheres, nem explicar o lugar de Rahel no romantismo alemão, mas narrar a vida de Rahel como ela própria poderia ter feito. [...]. Como explica a biógrafa de Arendt, não se trata de um livro sobre a vida de Rahel, como induz o subtítulo do livro, mas “a vida de um pensamento pensado por uma judia. [...]. Da maneira que ela o escreveu, o livro é o relato de uma mulher do século XX sobre a busca de uma mulher do século XVIII por uma pátria de amizade” (MARTINS, 2007, p. 53).

A história de vida de Rahel é subjetivada pelo olhar da escritora Hannah Arendt e ganha amplitude discursiva com características religiosas, culturais, econômicas, sociais e políticas para torna-se parte da história de um povo e a quase a totalidade da história de uma mulher para todas as mulheres do mundo circunscrito.

## Uma história das mulheres

Invisível durante séculos, no Brasil somente nos anos 1980, o tema finalmente emergiu como um campo definido de estudos para pesquisadores do assunto. Desde então, um número significativo de publicações vem revelando o fortalecimento expressivo desse interesse, o surgimento de livros, artigos em revistas especializadas, teses, dissertações e simpósios temáticos versando sobre o tema deixam claro a ampliação dessa temática.

Segundo Tânia Maria Gomes da Silva,

No Brasil, as primeiras narrativas históricas sobre as mulheres tiveram início na década de 1980 e foram muito marcadas pela preocupação com a dialética da dominação versus opressão, dando pouco ou nenhum destaque às múltiplas formas de resistência que as mulheres elaboraram ao longo do tempo para fugir à dominação masculina. Várias historiadoras alertaram para este fato: Silva Dias, Del Piore, Soihet, Algranti, entre outras. Porém, mais do que falar sobre as misérias da vida feminina, importava decodificar que poderes informais e estratégias as mulheres detinham por trás do ficcional poder masculino, e como articulavam a subordinação e a resistência (2008, p. 227).

A história das mulheres, se por um lado representa uma experiência insubstituível para aquelas e aqueles que a fizeram, por outro, não mudou nem a atitude histórica, ainda reservada, às instituições que se opõem a lhe dar um lugar, ainda que modesto. A emancipação, a inserção e o empoderamento da mulher na história ocorreram lentamente. Os registros da inserção das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade em que vivem.

As pesquisas literárias atuais têm se voltado também para o discurso de autoria feminina, que apresenta desdobramentos em torno da identidade da mulher, numa escrita que pode ser chamada de escrita de dentro. O percurso histórico do feminismo também gerou e continua provocando inúmeras discussões sobre igualdade de gênero (BORGES; BOURGUIGNON, 2016, p. 9).

A inserção da fala e a presença das mulheres em locais que lhes eram proibidos, ou pouco familiares, foi uma inovação do século XIX. Nessa trajetória a mulher não apenas tem história, mas também fez e faz a sua história. Se, durante muito tempo, as mulheres foram mais imaginadas do que descritas ou contadas, por pesquisadores do sexo masculino, agora é ela própria quem escreve e conta sua história. A mulher busca seu espaço e seu lugar de discurso na História.

A crítica feminista contemporânea vem apresentando uma tendência em analisar as obras de autoria feminina, na intenção de alterar a misoginia no cânone e na produção literária. Uma das preocupações dos estudos literários tem se voltado para a problematização do gênero, buscando desenvolver teorias que auxiliem na análise da produção literária de escritoras (BORGES; BOURGUIGNON, 2016, p. 10).

Desta maneira, percebemos que as mulheres não representavam a si mesmas em sua sociedade. Elas eram representadas a partir da visão masculina sobre as mulheres. A trajetória particular de Rahel, em *Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*, pode ser uma representação de outras tantas personagens como pode ser apresentada por sua singularidade no trato de questões íntimas ao universo feminino que interfere diretamente na história e no mundo social das mulheres.

Segundo afirma a historiadora Mary Del Priore;

É a partir de lutas íntimas, portanto, que as mulheres iniciam um questionamento quanto à realidade social, criando os primeiros movimentos feministas, marcados por uma grande diversidade de reivindicações.

Antes das historiadoras foram as feministas que fizeram a história das mulheres. O feminismo evidenciou a ausência da figura feminina no território historiográfico, criando as bases para uma história das mulheres feita por historiadoras (DEL PRIORE, 2001, p. 132).

A história das mulheres no Brasil e seu contexto de luta permitem uma aproximação com a trajetória de Rahel e outras personagens românticas no mundo real ou ficcional. Nas ações do cotidiano, ou até em uma complexidade de avaliação amorosa é possível encontrar elementos interessantes como amores, prazeres, decepções amorosas, desilusão, conflitos sociais coletivos / individuais e sentimentos de não pertencimentos que circundam essas mulheres e fazem com que elas tecam os fios que ligam suas trajetórias particulares e sua história como parte de um todo.

A partir da segunda metade do século XVIII, pessoas por todo o continente europeu buscaram ou sofreram as consequências de transformações sociais que contribuíram para acentuar os contornos da individualidade, as peculiaridades e singularidade dos sujeitos, enfatizando distinções entre eles mesmos e suas famílias, sua condição social, sua religião e suas origens. Dentre os que possuíam alguma percepção do que ocorria e buscaram conscientemente definir as fronteiras de suas individualidades, estavam Rahel e seu círculo (RAPCHAN, 2004, p. 294).

As mulheres buscam em suas narrativas, em suas trajetórias sempre por uma justificação do direito de existir, em função do que podem fazer, do que podem ser para mudar sua própria condição de existir. Para autoafirmar-se as mulheres buscam através de sua escrita, suas paixões, suas dores, dúvidas, amores, conflitos sociais provarem que existem e que ocupam um espaço que a elas é de direito.

## Estigmas e representações

A conceituação do termo *estigma* aqui apresentado está fundamentado no conceito definido e estabelecido por Erving Goffman (1980). Um estigma pode ser considerado um atributo depreciativo ou não, honroso ou não, criado para servir como representação social para um indivíduo ou um grupo social. Segundo Goffman;

Podem-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferente. Em primeiro lugar, há as abominações do corpo - as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família (GOFFMAN, 1980, p. 14).

O termo estigma, portanto, será usado nesta composição textual em referências a atributos diversos. Confirmando suas bases no que propõe Goffman, quando diz que “um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso”. O que é estigma? “Um estigma, é então, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo que é criado para representação de um determinado tipo de indivíduo ou grupo social”. (GOFFMAN, 1980, p. 13).

Explicando a composição social e o estabelecimento de meios para categorização dos indivíduos que a compõem, Erving Goffman afirma que

A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias: Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm probabilidade de serem neles encontradas” (GOFFMAN, 1980, p. 11).

A sociedade é um sistema de relações que geram seus valores. Os indivíduos que a compõem são peças integrantes da engrenagem que a move sobre a visão representativa que garante uma estabilidade em todas as formas de representações. A mulher por sua representatividade é parte integral do macro sistema de sociedade.

O que é representação? Em um sentido genérico, pode-se afirmar que são denominadas por “representações” todas as formas simbólicas, que se manifestam “individual” ou “coletivamente” através das representações. Chartier apresenta sentidos de cunho mais particular para o termo representação, o qual pode significar um dado presente que visa possibilitar uma referência a algo ausente, “o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado”. (CHARTIER, 1990, p. 19).

Logo para Roger Chartier a representação tem como consideração as matrizes de discursos e práticas diferenciadas, e para tanto as representações coletivas mais elevadas só tem uma existência, isto é, só o são quando verdadeiramente comandam atos que podem ter como objetivos a construção de um mundo social. Essa representação está dentro e fora das instituições sociais e em outros espaços complementares da formação desses valores que também são legitimados socialmente, economicamente, politicamente, religiosamente e culturalmente.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinados pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do mundo social não são de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outras, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p. 17).

Os mecanismos da representação social se mostram abertos à influência do relacionamento familiar e educacional, sendo ele formador de valores, pois é também uma construção de conceitos e conhecimentos. É um aprendizado

diferente, mas que constrói discursos e molda o mundo tão quanto, ou mais que quaisquer outros valores ao dar forma ao cotidiano dos indivíduos.

Por isso a investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas no campo de concorrência e competições cujo os desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 17).

Essa característica também demonstra seu papel na construção e perpetuação de poderes, como o do patriarcalismo que é utilizado na reafirmação de poderes de opressão social. Pesavento (2003) afirma que

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar desse mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (PESAVENTO, 2003, p. 39).

Para entender a acepção das condições do mundo social e suas ideologias, Pierre Bourdieu (1998) afirma que “As categorias de percepção do mundo social são, no essencial, produto da incorporação das estruturas objetivas do espaço social”. A reconfiguração desse mundo social posto na literalidade do autor projeta uma alusão proposital dessa representação social do indivíduo ou grupo social no período em que estão inseridos. Para Bourdieu,

A teoria mais acentuadamente objetivista tem de integrar não só a representação que os agentes têm do mundo social, mas também, de modo mais preciso, a contribuição que eles dão para a construção da visão desse mundo e, assim, para a própria construção da visão desse mundo, por meio do trabalho de representação (em todos os sentidos do termo) que



continuamente realizam para imporem a sua visão do mundo ou a visão da sua própria posição nesse mundo, a visão da sua identidade social (BOURDIEU, 1998, p. 140).

As principais categorias de representação são de origem social e são elas emergidas a cena justamente quando designam situações opostas e todos parecem se oporem a elas. Por isso a representação aqui apresentada é num sentido coletivo, porém, tanto na da mulher como na condição judaica presencia-se muitas vezes atos cuja a explicação implica outros atos que não dependem de representações individuais. Esses atos são percepções de outros indivíduos ou atitudes de outros grupos sociais.

O problema apresentado sobre a mulher judia não é apenas escolher entre a supremacia do indivíduo ou da sociedade, é algo mais concreto, que pede uma explicação dos fenômenos que advém dos comportamentos individuais e, ou coletivos. Para tanto podemos afirmar que a representação social aqui é apresentada como uma individualidade categorial numa coletividade social.

A construção de uma representação da mulher perpassa por uma validação social, mas deixa observância aos critérios políticos, econômicos e culturais do momento histórico ao qual estão inseridas. A sociedade e seus membros efetivamente ativos são responsáveis por essa construção e a produção desses valores sociais.

Essa produção de valores e sua aceitação também estão condicionadas à avaliação desses membros validadores dessa engenhosa construção que se insere e entranha na sociedade, marcando e configurando diversos sentidos, e esses sentidos são atribuídos de acordo com a necessidade de os indivíduos serem moldados para atender as suas especificidades.

### *Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do romantismo - entre estigmas e representações*

Finalizadas as conceituações retomaremos a análise dos estigmas apresentados e atribuídos a Rahel no texto de Hannah Arendt. Partiremos para a construção textual com base na identificação e análise de ocorrências e

representação de estigmas individuais ou coletivos representados por atributos diversos presentes no texto de Hannah Arendt e que são atribuídos a Rahel Varnhagen na condição de representante da mulher judia na sociedade alemã na época do Romantismo.

Se um estigma é, então, “um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo que é criado para representação de um determinado tipo de indivíduo ou grupo social”, analisaremos a partir dessa ótica os estigmas atribuídos a Rahel. Localizaremos e destacaremos no texto de Hannah Arendt essas ocorrências.

Manteremos em consonância, em conformidade que um atributo pode não ser nem honroso nem desonroso, porém quase sempre um estigma criado a partir de um atributo ou estereótipo é na maioria das vezes depreciativo, descreditor, desonroso. Assim fragmentados ou fora de uma relação especial um atributo e um estereótipo podem não constituírem um estigma.

Por outro lado, um indivíduo ou um grupo social podem a partir de sua categoria, suas características estabelecidas e atributos provar na realidade que o que possui é para a sociedade algo positivo, transformando esse conjunto em sua *identidade social real*. Percebemos que, “nem todos os atributos indesejáveis ou desejáveis estão em questão, mas somente os que são incongruentes com o estereótipo que criamos para um determinado tipo de indivíduo ou grupo social” (GOFFMAN, 1980, p. 12).

Na construção textual sobre Rahel listamos atributos e estereótipos como: “schlemiel” que compõe o título do primeiro capítulo do livro, é o primeiro atributo de forte conotação atribuído a Rahel antecedido é claro, por “Judia”. Em nota de rodapé, Arendt define conceitualmente “schlemiel”, como “tolo”, “azarado”, “malsucedido”, “personagem do folclore judaico europeu. Nessa construção podemos afirmar que os atributos “Judia e schlemiel” atribuídos a Rahel assumem a característica de estereótipo, tornando assim um estigma social.

O texto escrito por Arendt mantém uma estrutura de coerente negação por Rahel da sua condição de mulher judia na sociedade do Romantismo, exceto por e acredito unicamente, por uma afirmação de seu marido, de que Rahel teria se reconciliado com sua condição judaica em seu leito de morte.

Com sublime enlevo penso nessas minhas origens e em todos esses encadeamentos do destino, através das quais as lembranças mais antigas da raça humana

colocam-se lado a lado com os últimos desenvolvimentos. As maiores distancias no tempo e no espaço estão superadas. A coisa que por toda minha vida pareceu-me a maior vergonha, a miséria e o infortúnio mais amargos – ter nascido judia – desta eu não devo agora por nenhum motivo desejar ter sido privada. Essas são as palavras que Karl August Varnhagen afirma terem sido pronunciadas por Rahel em seu leito de morte (ARENDDT, 1994, p. 15).

Sobre a questão da riqueza e da pobreza interligada a cultura podemos identificar outro estereótipo que pode ser atribuído como desgraça individual ou coletiva. Os judeus viviam nos guetos. “Ganhar dinheiro e estudo da Lei são considerados os pontos centrais da vida de quem vive no gueto, pois a riqueza e a cultura ajudavam a derrubar seus portões”. Logo, os ricos enviavam seus filhos para os estudos. “Os ricos não tinham cultura e os cultos não eram ricos” (ARENDDT, 1994, p. 17).

Rahel era filha de um negociante de pedras preciosas. Após a morte do pai os filhos assumiram os negócios e estabeleceram uma pensão para a mãe e se propuseram a casar as duas irmãs. O casamento não deu certo para Rahel que também infelizmente não permaneceu rica. Para uma mulher judia “a pobreza pode tornar-se uma condenação a permanecer no judaísmo” (ARENDDT, 1994, p. 17).

Ser rico e culto são atributos de condição social. Os dois assumem característica de estereótipos e tornam-se estigmas sociais. Ser rico era status social positivo para uma coletividade dentro da condição judaica, mas ser rico assume uma característica negativa para a condição individual. Ser rico era sinônimo de ignorância, uma vez que os cultos não eram ricos.

A pobreza e a riqueza são condições sociais que podem ser sinônimos de condenação ou salvação social e status ou de ignorância cultural. Ser pobre pode ser culto, porém pode ser condenável socialmente. A riqueza e a pobreza assumem características negativas e positivas tornando estereótipos e consequentemente estigmas sociais coletivos e individuais honrosos e por outra visão ao mesmo tempo desonrosos.

Sobra a questão da beleza. “A beleza nas mulheres pode ser poder, e as moças judias frequentemente eram desposadas não apenas por seus dotes”.

Percebemos que Rahel é uma mulher que demonstra intensa preocupação com o corpo, com a aparência física e ao mesmo tempo realistas com suas possibilidades. “A beleza da mulher pode ser poder, e as moças judias frequentemente eram desposadas não apenas por seus dotes. Com Rahel, entretanto, a natureza não se deu a muitas preocupações” (ARENDDT, 1994, p. 17).

Uma mulher judia que assume a potencialidade das características de não ser nem rica, nem culta, nem bonita, assume um conjunto de atributos justificadamente positivos e negativos que são estereótipos convertidos em estigma que assumem uma relação de inclusão e exclusão social. “E também praticamente sem armas com que iniciar a grande luta pelo reconhecimento na sociedade, pela existência social, por um pedacinho de felicidade, por segurança e uma posição estabelecida no mundo burguês” (ARENDDT, 1994, p. 18).

Com atributos corporais classificados como pouco desejáveis, “sua vida foi marcada por essa inferioridade”. A própria Rahel assim afirmou em seus registros diários.

Não tenho graça, nem mesmo a graça de ver qual a causa disso; além de não ser bonita, também não tenho graça interior... mais que feia, sou pouco atraente... assim como algumas pessoas não têm sequer uma feição bonita, nenhuma proporção digna de elogios, e, no entanto, deixam uma impressão agradável, ... comigo é exatamente o oposto”; escreveu ela muitos anos depois, em seu diário, quando teve ocasião de pensar sobre uma sucessão de casos amorosos infelizes, acrescentando ainda: “penso assim já faz muito tempo (ARENDDT, 1994, p. 17-18).

Em Rahel podemos encontrar elementos de uma negação de fatos, a negação dos fatos em Rahel está evidente, por exemplo, quanto a questão mais latente em sua vida que era a sua condição judaica, isso a levou a uma luta contra os fatos e conseqüentemente contra a si mesmo e sua própria existência.

A luta de Rahel contra os fatos, acima de tudo contra o fato de ter nascido judia, se tornou muito rapidamente uma luta contra si mesma. Uma vez que não podia simplesmente negar a existência a si própria, precisou recusar o consentimento a si mesmo,

a prejudicada; negar, mudar reformular a si própria por meio de mentiras (ARENDDT, 1994, p. 22).

Percebemos que os esforços de Rahel não foram suficientes e não mudaram nem sua realidade individual e nem a ordem social. Não perde a concepção romântica que a acompanha, porém, o choque de realidade a partir da razão iluminista aponta como meta o pensar sobre si mesmo. “O pensar por si próprio liberta dos objetos e de sua realidade, cria uma esfera de puras ideias e um mundo que é acessível, sem conhecimento ou experiência, a qualquer ser racional” (ARENDDT, 1994, p. 20).

O sentimento de culpa pela própria infelicidade é algo latente em Rahel, e isso causa um desejo de isolamento, afastamento social e não efetivação de novos relacionamentos ou relacionamentos duradouros.

Desvia-se do individual pela abstração, transforma o anseio por ser feliz em “paixão de verdade”. Ensina “prazeres” que nada tem a ver com o pessoal. Rahel não amava outros seres humanos, mas amava o estar junto à verdade. A razão se encontra em cada pessoa, e isso era “suportável” enquanto não se doava a ninguém, enquanto mantinha distância. “Como é feliz aquele que ama seus amigos e pode viver sem eles sem inquietação”. As generalidades não podem ser perdidas; podem a qualquer tempo, ser novamente encontradas ou reproduzidas. Ela não era feliz, não podia sê-lo, mas também não era infeliz. Não conseguia amar ninguém, mas amava muito em muitas pessoas (ARENDDT, 1994, p. 25).

Rahel busca através do casamento abandonar sua condição social, “se se casasse com o conde, filho do ministro prussiano se tornaria condessa”. Rahel queria assimilar-se, escapar do judaísmo. Rahel e Joana foram tentar caçar príncipes. Rahel não obteve sucesso nas primeiras iniciativas. “No início, o noivado de Rahel com Finckenstein mal foi outra coisa senão uma dessas tentativas” (ARENDDT, 1994, p. 39).

Após decepções amorosas e infelicidades Rahel foi para Paris onde envolveu-se em relacionamentos com outros homens, “amigos”, porém sempre na

superficialidade desses relacionamentos que por muitas vezes eram com homens ainda mais jovens que ela. “Amar a vida é mais fácil quando se está no exterior”. No exterior Rahel aprendeu a negar a própria existência.

No exterior, à distância de desejos, esperanças, infelicidade e renúncias, Rahel, lentamente e com felicidade, aprendeu a alegria de negar a própria existência”, a receptividade de desfrutar coisas novas sem referi-las sempre e obstinadamente a si, a liberdade de amar uma pessoa como ela é, ter um amigo sem fazer-lhe exigências. Esse amigo, oito anos mais novo...[...]. Mergulhou nessa amizade com o homem muito mais jovem como havia mergulhado na cidade estrangeira, renunciando a própria força assim como à preocupação tormentosa consigo mesma (ARENDDT, 1994, p. 68).

A renúncia ocupa um espaço de grandes proporções na vida de Rahel. Ela retorna de Paris para Berlim nada mais feliz, porém com muita experiência. A renúncia a felicidade, a resignação de uma jovem e uma autorreflexão o que pode fazer emergir em si uma tentativa de reconciliação com a vida que a ela tinha sido dada. Essa renúncia “era apenas o inverso do contentamento” com aquele mundo.

A felicidade do desfrutamento era algo que Rahel podia alcançar só pela renúncia; por algum tempo a renúncia foi substituída da realidade a que desejara agarrar-se, mas que havia sido a ver fugindo. “A felicidade mais nobre sobre a terra consiste em viver a despeito de muitas privações”. A felicidade pode oferecer apenas coisas, mortais, finitas, que ocultam o fato de que a vida não é feita para a permanência. “Realidade final e única”, é permitida àqueles que já experimentaram a finitude da vida, que a vida não pode dar àqueles que não conseguiram o que haviam desejado. Rahel retornou de Paris a Berlim com o pedido de não ser esperada; com a esperança de ter sido esquecida naquele meio tempo, de modo a não estar voltando para casa, mas para uma nova terra. [...] (ARENDDT, 1994, p. 68).

Por suas paixões, por seus sentimentos, Rahel entrega-se ao que podemos chamar de momentos felizes fragmentados. A construção e desconstrução, elementos permanentes de seu mundo proporciona a essa mulher um prazer, uma realidade que só suporta por possuir capacidade de usufruir do mundo tanto o amor quanto a dor que ele pode causar.

Rahel através do casamento fez sua travessia, porém nunca saiu do lugar, da condição social que sua história não pode ser negada. “Para pertencer à nova comunidade Rahel precisava aniquilar a si mesma”. Mas, a sua origem, a sua História era maior que ela mesma e não conseguiria existir em uma nova ordem social apenas mudando seu sobrenome ou deslocando-se fisicamente para fora de sua História.

## Referências

- ARENDDT, Hannah. **Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo**. Trad. Antônio Trânsito e Gernot Kludash. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BORGES, Kelio Junior Santana; BOURGUIGNON, Cristiane Palma dos Santos. **Sobre as mulheres e seus escritos: perspectivas femininas e feministas**. Cabo Frio: Mares, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa [Portugal]: Difel, 1990.
- DEL PRIORE, M. **História das mulheres: as vozes do silêncio**. In: FREITAS, M. C. (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2001. p. 217-235.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 3. ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. Da amizade entre homens e mulheres: cultura e sociabilidade nos salões iluministas. In: **História: questões e debates** (Curitiba). N. 46, 2007, p. 51-67. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/11325>.
- NOVAES, Maria Stella de. **A mulher na história do Espírito Santo – IHGES – Vitória EDUFES**, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- RAPCHAN, Eliane Sebeika. Hannah Arendt – Rahel Levin: duas biografias, sujeito e espelho. In: **Cadernos Pagu** (Campinas). N. 22, 2004, p. 291-327. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a11.pdf>.
- SILVA, Tânia Maria Gomes da. **Trajatória da historiografia das mulheres no Brasil**. Politeia: Hist. e Soc. Vitória da Conquista, 2008 - v. 8 n. 1 p. 223-231. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/viewFile/276/311>.

# Classe média e mídia em *Sobrevividos*, de Leilah Assunção

Marcela Oliveira de Paula

UFES

marceladepaulaa@hotmail.com

Muito do que se viu no teatro da década de 1970 se constituiu com base nos movimentos de produção dramática realizados nos anos anteriores. A atmosfera de abertura política que começaria a acontecer no início dos anos 1980 fora ensaiada no final da década precedente, e com isso diversos textos viriam ao palco testemunhando a história e perpetuando uma relação ética com a realidade como uma reafirmação do compromisso de observação político-social na tradição dramática brasileira. Observando este aspecto, a resposta criada pelo teatro para o momento histórico e político do país em fins de regime arbitrário procurou objetivos semelhantes aos propostos pelo Arena e Oficina, buscando expor as vísceras e pondo a nu para o público o seu interior, seu mundo e como atuam muitos dos elementos que o envolvem, de modo a colocar os planos individuais no limite das situações-problema representadas no palco.

É interessante notar, também, que neste período há um significativo número de peças feitas por mulheres, que surgem não só pelas questões sociopolíticas que se adensavam no país, mas também pelos movimentos de agitação feminista no fim dos anos 1960, que evidenciaram o tema da mulher e os espaços de atuação femininos – mesmo que aqui no Brasil, em alguns momentos, esse movimento tenha sido ridicularizado pela mídia como algo lamentável e histérico. A ocorrência do aparecimento de várias escritoras de teatro em 1969 evidencia um aspecto muito significativo de nossa dramaturgia, pois, até aquele momento, muito esporadicamente se registravam nomes de escritoras de teatro, embora houvesse uma marcante presença de atrizes; mas, na virada para os anos 1970, um conjunto de nomes consistente – Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Renata



Pallottini, Hilda Hilst e, posteriormente, Maria Adelaide Amaral – integraria, juntamente a um grupo de dramaturgos estreantes, um grupo que ficaria conhecido como a *nova dramaturgia*<sup>1</sup>. Essas autoras apresentam entre si diferenças no trato temático e também quanto às preocupações que dominavam o período, contudo, como Elza Cunha de Vincenzo (1992) discute em diversos artigos do livro *Um teatro da mulher*, estas questões estão, entre outras coisas, ligadas ao debate do lugar da mulher no teatro e na sociedade brasileira.

Como elemento fundamental de todo esse percurso, é importante compreender também o contexto econômico formado para esse clímax e a alteração do comportamento do sujeito na sociedade. Essa problemática é um dos pontos abordados na obra *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*, de Geraldo Pontes Jr. (1999), especificamente no capítulo “Sujeito em crise/heroísmo desmistificado: em cena, a geração de 69”. O autor aponta que o projeto econômico de modernização do país contribuía para que se exteriorizassem em todos os âmbitos mudanças significativas e estruturais da sociedade: “a partir das exigências de modernização do trabalho, com a presença de um maior contingente feminino no mercado, e uma nova representatividade política da classe trabalhadora” (PONTES JR., 1999, p. 45), observam-se mudanças no comportamento do indivíduo. Este, dentro desse contexto mercadológico, politicamente autoritário e de restrição da sua liberdade de expressão, começa a repensar a sua identidade e as ideologias impostas pela classe dominante que ainda disseminavam valores conservadores. Assim, pode-se identificar uma reação na identidade igualitária que tenta se instituir no âmbito familiar, que, na tentativa de modernizar seu comportamento hierárquico entre os membros, acaba se tornando conflituoso. Diante disso, na virada dos anos 1960 para os 70, a dramaturgia brasileira passa a lidar não somente com o contexto econômico, político e coletivo, mas volta-se para as questões e conflitos do individual diante do coletivo, uma vez que

[...] ao entender a evidenciação de problemas conflitantes na configuração do sujeito, o teatro aponta para a crise de uma época e para as transformações do sujeito (com efeito, nos anos 70 há uma série de impactos culturais das revoluções comportamentais e quebra de valores,

---

1. Segundo Silvana Garcia, no segundo volume da *História do teatro brasileiro*, “uma boa safra de novos autores abriu caminho no ambiente hostil da censura e da repressão e constituiu o agrupamento que Sábato Magaldi chamou de ‘nova dramaturgia’, parte do ‘teatro novo’ brasileiro” (GARCIA, 2013, p. 301).

que evoluíram ainda mais e foram representados sob a forma de conflitos dramáticos por toda a dramaturgia em questão) (PONTES JR., 1999, p. 48).

O desencadeamento de novas posturas frente a uma certa desordem do sujeito, somado ao movimento tropicalista e aos ideais de subversão social, fazia oposição à realidade em que se vivia, revolucionando o contexto em que se inseria o indivíduo e o colocando no centro das questões coletivas, de modo a contrariar o conveniente comportamento. O tropicalismo buscava uma revisão da realidade através da ironia, do descaramento, do psicodelismo, da propagação da psicanálise, da exposição das contradições entre o moderno e o arcaico, da sociedade de consumo, da cultura do *rock and roll* e das drogas. Ainda na perspectiva de revolucionar o comportamento e o corpo, o movimento de contracultura *hippie*, que transita no pensamento das esquerdas, começa a ser entendido como um modo de libertação individual dentro de um contexto nefasto – e não como uma atitude de alienação política.

Yan Michalski, na primeira parte de *O palco amordaçado*, comenta que as manifestações ligadas à juventude que não se vinculava diretamente a nenhuma participação política começaram a desenvolver questionamentos aos códigos de valores e visão de mundo herdados das gerações anteriores. Diante disso, nos anos 1970, os “espetáculos, justamente por não assumirem uma posição política imediata, pareciam reunir razoáveis condições de passar pelo crivo de uma censura preocupada com a caça às bruxas políticas de um teatro, a seu ver, aliado à mentalidade subversiva” (MICHALSKI, 1979, p. 15). Entretanto, o conservadorismo enraizado nos setores de repressão começa a se movimentar para a proibição desses espetáculos de vanguarda, devido à irreverência em relação à estética, à utilização da nudez como elemento significativo de linguagem cênica, ao uso de palavrões<sup>2</sup> e à atitude agressiva em relação

---

2. Leilah Assunção conta, em um depoimento transcrito por Ana Lúcia Vieira de Andrade em “Leilah Assunção: Quatro décadas de um teatro da mulher”, a experiência cômica que teve com os censores em 1969, quando escreveu *Fale Baixo Senão Eu Grito*. Após a censura da peça, vestiu-se, elegantíssima, com roupa do Dener Pamplona e viajou para Brasília para tentar liberá-la. Os censores queriam que “a personagem Mariazinha dissesse, em vez de ‘Eu nunca gozei’, ‘Eu nunca cheguei ao clímax’, pois acreditavam que Plínio Marcos poderia fazer isso, mas ela não, por ser muito jovem e fina”. Argumentando, Leilah insistiu, “afirmando que aquilo era um desabafo, se ela não dissesse, explodiria, e a peça terminaria aí”, e no fim os censores liberaram os palavrões de sua peça (ANDRADE, 2008, p. 397).

ao público. O teatro brasileiro, que anteriormente se concentrava na temática política, nesse período volta-se contra as situações consideradas moralmente rígidas. Assim, o indivíduo passa, através do rompimento dos moldes conservadores, a se projetar de uma maneira diferente nas relações que estabelece, até mesmo distanciando-se da postura engajada dos projetos de coletividade em que se envolvia, refletindo esse posicionamento na área cultural.

1968 foi um ano pautado por incertezas e fez com que o campo teatral passasse por uma revisão das propostas e experiências dramáticas. Desse modo, a geração da virada dos anos 1960 não poderia se utilizar das mesmas formas conhecidas de se desenvolver o texto no palco. A linguagem e a produção das experiências direcionaram para o enfoque das relações exauridas do momento, usando a história como pano de fundo para a circunstância de opressão que sofria o indivíduo pelo sistema social. Nesse momento, alguns dramaturgos buscam apresentar, através de personagens que correspondem às minorias e aos marginalizados (negros, homossexuais, mulheres, artistas etc.), uma forma de comunicação e denúncia de problemas de âmbito político e existencial que deixavam explícita a opressão político-social geradora de sofrimento para as personagens envolvidas em determinados conflitos. É nesse sentido que, segundo Geraldo Pontes Jr.,

Partindo de problemas existenciais e pessoais, a dramaturgia desemboca no político, confrontando o individual e o coletivo, tendo a sua oposição implícita ao milagre econômico e o seu afastamento do teatro político explícito, a consequência de se aproximar dos problemas existências e individuais, provocando uma reflexão do público sobre a estrutura política excludente. Ainda, ao colocar indagações sem propor respostas, a nova dramaturgia de tom confessional, que parte de experiências individuais pensando a classe média das cidades grandes, desnuda o mundo interior da personagem e levanta problemas existenciais capazes de provocar uma empatia imediata com o público. Fora de maniqueísmos anteriores, o inimigo comum sendo o sistema, a plateia é cúmplice e semelhante (PONTES JR., 1999, p. 54-55).

Essas características são marcantes na relação entre o sujeito dramático e a sociedade na dramaturgia dos anos 1970 e também se encontram presentes na

peça “Sobrevividos”, de Leilah Assunção, que será analisada neste trabalho. O foco na luta do personagem contra o sistema que o oprime produz um tipo de discurso sobre o que era encenado no período. As transformações sociais que se davam no momento influenciavam diretamente a forma de agir e pensar da persona teatral com a desconstrução do núcleo familiar e dos valores ligados ao hierárquico. Assim, a família é usada como pano de fundo para rediscutir a opressão sofrida pelo personagem e as diversas outras novas concepções que o modificam; a ruptura com o contexto familiar e as complexas relações familiares, os valores culturais, de diversidade, de sexualidade e de questões de gênero moldam e caracterizam o momento histórico e o sujeito.

À parte o contexto especificamente teatral, o final dos anos 1970 é marcado por mudanças relevantes em seu cenário político e social, com o retorno paulatino da democracia a partir das manifestações públicas da oposição, greves na indústria metalúrgica, a organização dos movimentos sociais e também o fato de que, em janeiro de 1979, o principal instrumento de coibição da ditadura, o AI-5, deixou de existir. A partir desse momento acontece a liberação de peças proibidas, que começavam a ser encenadas, dando novas feições à conjuntura teatral. É importante observar que começam a cessar nesse período os atos de tortura e desaparecimentos e, também, se inicia o processo de anistia daqueles considerados criminosos políticos. Na década seguinte, muito do que fora produzido em termos teatrais viria ao palco como forma de testemunhar a história, com o compromisso de se manter a memória de um período que se fez tão apagado documentalmente. Assim, “na medida em que o duro período da ditadura militar foi ficando à distância e passou a ser destrinchado e julgado pelos meios intelectuais e artísticos engajados, os temas e motivos trazidos ao palco ganharam novas tinturas, novos enfoques” (GARCIA, 2013, p. 303), formando uma tradição no teatro brasileiro de análise social e política.

No entanto, embora o tempo fosse de aparente distensão política, em fins de 1970 um conjunto de peças foi proibido de ser encenado pela censura. Trata-se da *Feira Brasileira de Opinião*, de 1978, organizada por Ruth Escobar, que deu como mote à sua *apresentação* a seguinte questão: “Quem somos, a que viemos, quem é nosso povo?”, propondo o que ela chama de “teatro urgente” – um teatro de mudança, revolucionário, que tivesse o objetivo de apresentar peças “que ajudem a conscientizar o homem para construir uma sociedade que se unifique sobre uma base real de interesses comuns”,

pois naquele momento os problemas sociais cresciam e o Brasil seria, para a autora, “a prova que são as massas, que é o povo e não a tecnologia que estão virando tudo de cabeça para baixo” (ESCOBAR, 1979, p. 7). O volume reúne um grupo dos mais representativos dramaturgos de esquerda do período – Carlos Henrique Escobar, Carlos Queiroz Teles, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, João das Neves, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Márcio Souza, Leilah Assunção e Maria Adelaide Amaral –, muitos dos quais, aliás, já haviam participado da também censurada *Primeira Feira Paulista de Opinião*, de 1968, fato que declara mais uma vez a perspectiva de resistência ao que vinha acontecendo no setor teatral.

Na obra publicada, após a apresentação de Ruth Escobar, temos o interessantíssimo “Prefácio em forma de peça”, de Décio Almeida Prado, com o título “A censura e a autocensura ou O que não se pode dizer, não se deve dizer” – uma “Tragicomédia literária em 1 ato”. Décio, nesse prefácio, com a colaboração de escritores históricos brasileiros e estrangeiros (Castro Alves, Gonçalves Dias, José de Alencar e a participação especial de Victor Hugo e Mariano José de Larra), tece um diálogo entre o Gênio da Literatura e o crítico teatral sobre a complicada situação vivida pelos artistas da época, expondo os motivos e procurando os interpretar – não compreende, porém, o porquê de escrever um prefácio para um livro cujas peças não poderiam ser encenadas. Dadas as questões e os debates, uma voz desconhecida finaliza de maneira sombria o ato: “O que não se pode dizer, não se deve dizer” (PRADO, 1979, p. 24).

“Sobrevividos”, objeto de estudo deste trabalho, é a oitava peça do volume e possui um universo de pequenas proporções, assim como muitas das demais peças presentes na *Feira* e tantas outras do período, que procuravam tratar de situações microcotidianas, privadas. Como definem Luiz Weiss e Maria Hermínia Tavares de Almeida em “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, “as atitudes, atividades, relações, instituições e formas de organização não voltadas para o sistema político” passam a fazer “parte do universo privado: a família, o círculo de amizades, as relações amorosas, a experiência religiosa ou mística, o trabalho, o estudo, o lazer, o entretenimento e a fruição da cultura” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 327).

Leilah localiza em cena os ditos “sobrevividos” dos tempos de chumbo, artistas de teatro que na década de 1960 eram mais jovens e engajados e que agora precisavam ceder ao mercado e ao sistema televisivo para conseguir seu sustento. Assim, reúnem-se num espaço que “lembra uma garagem vazia, velha. Clima

de ‘fundo de armazém,’ ‘bastidor’ sem janelas” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 176) e se preparam para um ensaio e também gravação de um comercial para a televisão – fato que inicialmente não lhes é informado. A rubrica inicial deixa claro ainda que a ação se passa no Brasil no ano de 1978 e que acontecerá num único ato. Além disso, das informações preliminares, sabe-se que são seis as personagens em cena – à parte dois apenas citados ao longo do texto.

O primeiro nome é Berenice Bastos, “Grande Estrela Histórica da TV Continental”, casada com Otávio Bastos, diretor de pornochanchadas, que é apenas mencionado. Celcinho e Zézinha, por sua vez, são “um casalzinho, tipo “hippie” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 177), que faz bicos, “freelas” (Celsinho faz jingles para comerciais e Zézinha, às vezes, leciona). Os três compõem o elenco de atores entre trinta e quarenta anos que irão contracenar aos comandos do agenciador Robertão “Crânio” Rodrigues, “um diretor e dono de um dos “Stúdios de Criação mais avançados do país” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 175). Roberto produz comerciais destinados à classe média, mas no passado foi professor e líder de teatro, além de um velho amigo de Berenice – que confidencia o fato em um dos diálogos com Malu, jovem de 17 anos e namorada de Robertão: “Professor ‘dos bons.’ (*maquilando-se, disfarça as saudades*) Ele era mesmo um ‘Crânio’, o Robertão. Reformas... de base... Distribuição de riquezas, mais justa... Uma igualdade, Malu... uma igualdade” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 180). É claro que, nesta fala, não só fica evidente o posicionamento da personagem em relação à pessoa de Roberto Rodrigues, mas também ao que sobrou de épocas de agitação e idealismo juvenil, no antigo clima revolucionário das universidades; desse modo deflagra-se, indiretamente, a situação vivida pelo novo molde selvagem da modernização, que “atinge determinados aspectos da vida social e econômica, enquanto enrijece outros, vinculando-se, imediatamente, é claro, ao refluxo do projeto socializante que se vinha desenvolvendo” (VINCENZO, 1992, p. 281). Pode-se dizer também, a respeito do engajamento de Robertão, que, com a instauração do AI-5, as prisões, as mortes, as torturas e a violência generalizada e estabelecida, o personagem desistiu da política, buscando levar uma vida “normal” e ter um emprego, ser diretor e ter um estúdio. No mesmo diálogo entre Berenice e Malu há uma nova evidência dessa *persona* de Robertão, quando a atriz diz que: “Ele foi um gênio, menina. Nunca ligou pra dinheiro. Mesmo agora, eu acredito que ele se fascina é com o ‘movimento’ da multiplicação da grana, e não com o dinheiro em si. Ele fica ‘tomado’, observando o processo, como se... como...” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 182).

Além desses personagens, temos Maria Eugênia Martorano (apenas mencionada, a exemplo do marido de Berenice), que é a empresária para quem Robertão irá dirigir a gravação do comercial, e a Moça, mulher da limpeza, com aparência castigada, apesar de ter apenas 21 anos. A empregada, ao lado de Malu – que acha toda a conversa muito “careta” –, cria um contraste com o grupo dos atores “sobrevividos”, pois as duas são jovens e não viveram o mesmo momento político perturbador dos demais, que sofrem do que chamam de “crises de consciência” – uma dessas crises, aliás, como diversas vezes menciona Berenice, é o motivo de Otávio, seu marido, não aparecer para o ensaio, enquanto os outros o aguardam.

Berenice é uma das personagens que mais representam a situação vivida no momento, devido às numerosas falas em que compara as épocas. Sabe-se que viveu de teatro agitativo e panfletário, junto a seu marido Otávio, quando viajavam pelo interior no começo dos anos 1960. Sobre aquele tempo a personagem diz que “em cada lugar a gente bolava uma peça, na hora, com os problemas ali do lugar que a gente estava” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 178). Ao que parece, Berenice renegou a vida de oposição para viver de certa estabilidade como atriz de TV e não ser perseguida pela repressão, pois qualquer manifestação contrária ao regime, poderia significar perseguição. A atriz é também marcada pela contradição em alguns momentos. Por exemplo, defende a mídia e seus processos televisivos, além de ter uma postura de classe média, mesmo a odiando, pois amadureceu no meio televisivo que se solidificava entre as décadas de 1950 e 1960.

A televisão (referência crucial para a obra) ofereceu uma propagação de informações a todos os brasileiros, sem distinguir o pertencimento social, de classe ou região do país. Popularizou informações, anteriormente alcançadas apenas pela classe mais privilegiada da sociedade. Entretanto, teve seu estopim atrelado ao crescimento econômico e ao autoritarismo; desse modo, instaura-se também como controladora de padrões, alimentando “cotidianamente uma disputa simbólica, uma corrida pelo domínio das informações necessárias, um jogo de inclusão e exclusão social”, como explica a antropóloga Esther Hamburger em seu artigo “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano” (HAMBURGUER, 1998, p. 442). Além disso, a televisão orienta o consumo, a formação de identidades, o controle das informações, retirando de outras instituições de prestígio os postos de poder. Hamburger comenta que, a partir da década de 1970, as telenovelas que eram transmitidas

pela Rede Globo tiveram alto valor lucrativo, assim como um público diversificado; de mais em mais, não se pode esquecer que, durante o período da ditadura, os governos incentivaram e investiram capital para que a indústria televisiva crescesse e obtivesse uma grande infraestrutura – isto é, a televisão foi importantíssima para o desenvolvimento e integração do regime. Não é de se estranhar que a Rede Globo tenha sido a que mais se beneficiou com essas novas políticas, pois a

[...] novela cresceu rapidamente, movida por uma combinação de diversos fatores, como relações amistosas com o regime, sintonia com o incremento do mercado de consumo, uma equipe de produção e administração preocupada em otimizar o marketing e a propaganda, um grupo de criadores de esquerda vindos do cinema e do teatro (HAMBURGUER, 1998, p. 455).

Concomitantemente ao crescimento da televisão, a classe média também vivia aparentes melhorias, sendo que este novo meio “multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escola inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 333). Enquanto vinha a possibilidade de mudança de seus televisores em preto e branco para os em cores, muitas famílias deixavam os descartados para a empregada.

A empregada também é um forte contraponto na peça. “Moça”, como é chamada, tem 21 anos, aparência gasta, varre o chão e organiza o espaço do ensaio. Para ela, nada mudou muito desde 1960 para 1978 por ser jovem e de classe menos favorecida; a única coisa que já sabemos é que cuidou de seus irmãos e que sua “filha menor já está no tanque” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 178) possivelmente para ajudar a família. Ademais, trabalhava em uma fábrica e, por ter reclamado de “ter hora pra uriná”, foi mandada embora (ASSUNÇÃO, 1978, p. 179). Ela vive para sua família e sua fala gira em torno deste núcleo: pai e filhos, que estão “com a vizinha, mas esperando eu”, e marido, que é “home forte. Macho. Mandão” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 190). Num momento em que no Brasil se discutiam não só a emancipação feminina, sua sexualidade e também a cidadania, colocando a mulher no mercado de trabalho, nas estruturas políticas e sociais, temos essa personagem que ainda vivia em torno de seus “chefinhos”. Como discursa



Zézinha em determinado momento da peça de maneira irônica, é “Uma Ilha! A mulher do povo é uma ilha sem salário mínimo, cercada de chefes por todos os lados!” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 190).

“Moça” é responsável por todo o material disposto no cenário. É ela que carrega os itens de maneira gradativa e situa tudo numa típica cena de família de classe média, que é o núcleo dos valores reiterados num sistema admitido e repetido pela própria televisão. Com maestria, Leilah constrói a personagem para fazer presentes materialmente os objetos da classe, tornando a cena mais perturbadora. O primeiro item é uma televisão, depois um sofá, e, posteriormente, uma samambaia, identificados imediatamente por Berenice como elementos de uso da classe média: “Sofá e T.V. Família de classe média, não disse? Ai, meu Deus. Tem alguma coisa mais triste do que classe Média” – sendo a planta idêntica à que tem em casa:

Berenice (surpresa) – Essa... essa... samambaia, o que faz essa samambaia aqui?

Moça – Pra apresentação.

Celsinho – Claro... A floresta agora... Imitação do mundo dentro de um quadrado.

Berenice – Mas... se é classe média... bem... acontece que essa samambaia... (pausa) Saia logo com essa samambaia daqui, moça! Já! SUMA COM ESSA SAMAMBAIA! Essa samambaia é a “cara” da minha, Celsinho! Da que eu tenho na minha sala! É “igualzinha”! Nunca vi igual! É tão parecida! É a cara dela! É a cara! É a cara! (ASSUNÇÃO, 1978, p. 196).

Após a colocação da televisão e do sofá em cena, temos a entrada do casal Zézinha e Celsinho, que contracenariam com Berenice e seu marido, numa formação óbvia e “inofensiva” da família tradicional brasileira até pela representação das características que são dadas aos próprios personagens: a mãe e o pai são conservadores, enquanto os filhos estão desinteressados, na contramão da ordem política.

Fora da gravação, o comportamento do casal vai contestar os costumes e, em vários momentos de seus diálogos, ambos apresentam o rompimento com o molde burguês estabelecido para a época. Os dois viveram de maneira

desbundada pelo mundo quando decidiram ir para o estrangeiro: “Aqui não tava legal, tu sabe que não. Pra músico também tava uma barra. E nos States tava todo mundo contestando na maior, se negando a ir pro Vietnã, queimando cartão...” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 185). Isso também é evidenciado quando Berenice fala de maneira irônica e conflituosa com Zézinha e Celcinho por não concordar com a ideia de que o trabalho de seu marido é “coisa alienatória”, defendendo que se trata na verdade de “Cinema brasileiro” – muito embora seja possível a causa de sua “Crise de Consciência”:

Berenice – Ué. Porquê? Tanto você quanto o Otávio já fizeram alguns trabalhos pro Robertão.

Zézinha – Mas pra Martorano já é demais!

Berenice – Ah, como o Otávio, você também acha que ela está metida em coisa (irônica) “alienatória”?

Celcinho – Ah, o Otávio falou isso, é? E as Pornochanchadas dele? Por acaso são panfletos comunistas?

Berenice – Cuidado com os rótulos, Celcinho... Ele faz cinema “brasileiro”, e não “Pornochanchadas”, “Cinema brasileiro”. O que ele faz e que é Brasil; malícia, sexo, futebol e mulher boa.

Zézinha – É machismo.

Berenice – Hê não vem não, “Rasgadora de sutiã”. Te preferia até, no fins de 60, (irônica) “Estudante-de-passeata, pelas Reformas-Universitárias e Liberdade-dos-jovens-da-Galáxia-toda”. Te preferiria até hippie no começo de 70. Te preferiria mesmo, aquelas coisas, do que isso aí de rasgadora de sutiãs, agora (ASSUNÇÃO, 1978, p. 184).

O repúdio aos comportamentos de identificação com ideário “pequeno-burguês” se fazia muito presente no período, em que se buscavam autonomia e possibilidades de viver livremente os desejos e pulsões sexuais. Além disso, a ideia de existir um mundo para além da vida familiar e doméstica, dos bons empregos, da independência financeira, de um carro-zero e de um aparelho de televisão, e até mesmo da atividade política, ia na contramão do que é estabelecido como aspiração pelo sistema. Sobre isso, Almeida e Weiss consideram que

[...] a busca da verdade pessoal, por meio da psicanálise, das drogas ou, no extremo, da vida em comunidades alternativas, podia ter uma conotação antiautoritária. No auge da ditadura, início dos anos 1970, “puxar fumo”, “viajar” ou “cheirar” não eram formas de gratificação dos sentidos, mas, à semelhança da revolução social, um modo de contestar – outro verbo característico da época – o conservadorismo da sufocante ordem política (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 405).

Incontáveis discussões sobre o período são travadas nos diálogos do casal: classe média, repressão, segurança financeira, ditadura, “abertura-democracia-governo-do-povo-pelo-povo”, a formação de uma família, a situação da mulher na sociedade... até a chegada de Robertão, o Crânio, apressado para o ensaio daquilo que eles ainda não sabiam o que era: o comercial de um medicamento proibido nos Estados Unidos e pior que a Talidomida.

O diretor do comercial entra em cena, vestido à “GÊNIO-SPORT-CHIC”, e procura posicionar cada personagem e suas ações. Nos instantes finais da peça, sabemos que Zézinha não fará mais a cena e será substituída por Malu, a filha; Otávio liga no meio do processo para o estúdio também desistindo do papel e pedindo para deixar um recado até o fim: segundo Malu, “disse que ‘se foda’ a Berenice, o Robertão e principalmente a Martorano e toda a gente dela” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 198); Robertão substitui Otávio na cena e é o pai de família; a Moça segura uma bandeja e é a empregada; e Berenice continua sendo a mãe, indignadíssima, pois terá que “VENDER ESTE VENENO” para si, e ainda terá como testemunha sua samambaia: “OLHANDO AÍ, DE FRENTE! COM A MINHA SAMAMBAIA ME ESPIANDO AÍ! NA MINHA CARA!” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 199).

O final da peça é desnorteador, e todos acabam ironicamente representando sua própria classe, a classe em que se incluem no momento da ação, e estampando a desolação daquilo que escolheram fazer para sobreviver. Com os atores posicionados em suas funções, uma voz aparece no microfone e começa a dirigir a cena, gravando – trata-se da voz de Martorano. Quando os holofotes se acendem, os personagens cantam um jingle e o pedido é para que estejam sempre de sorriso aberto:

Malu (sorri) – GIIIIIIIIIIIIZZZZZZZZZZ!

Roberto – (canta, mecanicamente) “Sorriso aberto, povo varonil...”

Berenice – (completa) Com Morfinex “Nosso-céu-de-anil”. (dependendo, a palavra “Morfinex” poderá ser trocada por “Euforex”, “Democracex”, ou “Disr-ritmiex”, etc...)

Celsinho – Sorriso aberto, povo varonil..

Malu – (animada) Com “Morfinex”, “Nosso-céu-de-anil”.

Todos – (sorriso “feliz”) SORRISO ABERTO POVO VARONIL

Todos – COM “MORFINEX” “NOSSO-CÉU-DE-ANIL”. SORRISO ABERTO POVO VARONIL. COM “MORFINEX” “NOSSO-CÉU-DE-ANIL” (ASSUNÇÃO, 1978, p. 201).

Para entender a dramaturgia que surgia na virada dos anos 1970, é preciso considerar os processos de modernização conservadora, individualização e repressão que viviam os indivíduos em geral. Simultaneamente, a dramaturgia feminina que começa a se tornar presente, coloca entre a sua reflexão crítica todos esses desdobramentos e oferece matéria histórica e dramática muito preciosa. Leilah Assunção além de privilegiar o lugar da mulher na sociedade em sua dramaturgia, aspecto presente em inúmeras peças da autora, busca lançar a problemática humana e social, assim como a atividade ideológica massacrante da mídia televisiva, traços marcantes que são encontrados em *Sobrevividos*. É muito notável a forma como Leilah busca significar em toda peça a situação que se insere a história pessoal dos indivíduos e a relação que mantém com o autoritarismo político que os cercam, fazendo com que se tome consciência de que esses processos eram tão nocivos e alienantes, colocando em conflito e contradição as manifestações e atuações desses sujeitos.

## Referências

- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luis. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 319-409.
- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Leilah Assunção: Quatro décadas de um teatro da mulher. In: \_\_\_\_\_ (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 394-398.
- ASSUNÇÃO, Leilah. Sobrevividos. In: ESCOBAR, Carlos Henrique et al. **Feira Brasileira de Opinião**. Organização de Ruth Escobar. São Paulo: Global, 1978, p. 175-202.
- ESCOBAR, Ruth. Apresentação. In: ESCOBAR, Carlos Henrique et al. **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978, p. 7-8.
- GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos 1980/1990. In: FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2013, p. 301-331.
- HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 439-488.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- PONTES JR., Geraldo R. **Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. Prefácio em forma de peça. In: ESCOBAR, Carlos Henrique et al. **Feira Brasileira de Opinião**. Organização de Ruth Escobar. São Paulo: Global, 1978, p. 11-24.
- VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

# Tradução adaptada de obras literárias infantojuvenis para a língua de sinais: a contribuição cultural da literatura surda na perspectiva pós-colonial

Marcelle Bittencourt Xavier Almeida  
UESB  
bittencourt.marcelle@gmail.com

Marcus Antônio Assis Lima  
UESB  
malima@uesb.edu.br

Francisco dos Santos Carvalho  
UESB  
franciscodossantoscarvalho@gmail.com

Marcelo Cordeiro  
UESB  
marcelocordeiroqvid@yahoo.com.br

## Introdução

Uma conquista relevante para a comunidade surda do Brasil foi o reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras) que se deu com a Lei n.º 10.436, de 24 de abril de 2002, tendo sido regulamentada pelo Decreto Federal n.º 5.626/2005, do dia 22 de dezembro de 2005, isso quer dizer que a Libras é uma língua oficial no país assim como a Língua Portuguesa. Desde então, a literatura surda despontou como um campo de representação dos elementos culturais desta comunidade,

surgindo novas literaturas acessíveis e voltadas para os surdos, portanto, favoreceu tanto a criação e a tradução como também a tradução adaptada de textos que são de interesse do público infantojuvenil, estendendo-se aos adultos.

Nos últimos anos houve um progresso da comunicação via redes sociais e por outros meios pela internet que favoreceu a interação entre os leitores que encontram-se espalhados em diversas partes do mundo, e também, verificou-se que as novas produções literárias voltadas para as narrativas traduzidas, adaptadas e produzidas quer seja na Língua Brasileira de Sinais, ou na Língua Portuguesa com as legendas para os surdos, permitiram conceber uma perspectiva diferenciada para este público, pois foram criadas oportunidades de valorizar e respeitar ainda mais a cultura e identidade surda, contemplando nas histórias os valores e as características intrínsecas à comunidade surda.

Este estudo, portanto, teve como objetivo geral analisar as contribuições culturais da tradução adaptada da literatura surda infantojuvenil. Buscou-se responder a seguinte questão central: quais foram as contribuições culturais das narrativas da tradução adaptada de obras literárias infantojuvenis para a Língua de Sinais, na perspectiva colonial?

Face ao exposto, foram formulados os objetivos específicos de modo a contribuir com a investigação em foco: identificar as representações culturais próprias da comunidade surda que estão presentes na tradução adaptada da literatura surda; analisar como estas representações culturais e linguísticas das produções literárias surdas expõem uma nova significação e valorização da identidade e cultura surda.

Para a realização da proposta inicial, como objeto de análise foi utilizada a obra “Rapunzel Surda”, de Silveira, Rosa e Karnopp (2003b), que se trata de um dos primeiros registros na escrita de sinais, da literatura infantil do Brasil.

Ficou evidenciado que este trabalho possui relevância acadêmica e social, considerando que é esperado contribuir com a divulgação da literatura surda, e assim, tornar conhecidos os elementos da identidade surda presentes nas obras literárias traduzidas e adaptadas da cultura ouvinte para a cultura surda.

## Contribuições da literatura infantojuvenil

É um equívoco pensar que a literatura infantojuvenil serve como uma mera distração para as crianças, os adolescentes e os jovens, ou percebê-la apenas como

um mecanismo de entretenimento dos pais com seus filhos, haja vista a contação de histórias antes de colocar a criança para dormir. Muito além disso, trata-se de um importante instrumento que corrobora para o processo da leitura, escrita e criticidade desse público, sendo decisivo na formação cognitiva, social, moral e ética das crianças.

Mesmo sabendo de tudo isso, os livros produzidos para o público infantil começaram a aparecer em meados do século XVIII, sobretudo, com a prevalência de contos de fadas, com as primeiras obras de autores como Charles Perrault, *La Fontaine*. Antes disso, as meninas e os meninos acabavam sendo submetidos ao mundo dos adultos, sem muita preocupação com a ludicidade.

A literatura infantil foi se posicionando de modo diferente do século XVIII até os dias atuais, galgando uma valorização das histórias que incentivam a formação crítica e social das crianças, dos adolescentes e jovens. Os primeiros livros escritos e comercializados tinham o caráter educacional, ou seja, as histórias visavam ensinar sobre o certo e o errado, o moral e amoral, o bem e o mal, com certa centralização do poder. Essa visão se manteve até meados do século XX, momento em que a literatura infantil permitia aos adultos moldarem os meninos e as meninas conforme a leitura de mundo feita por eles e não necessariamente pelas crianças. Ariès (2006, p. IX) ressaltou que a transmissão dos conhecimentos e valores se dava mediante o afastamento da criança de seus pais e “[...] pode-se dizer que durante séculos a educação foi garantida pela aprendizagem, graças à convivência da criança ou do jovem com os adultos. A criança aprendia as coisas que devia saber ajudando os adultos a fazê-las”.

A partir das narrativas da literatura infantil é que de fato a criança passou a ter um contato com um espaço fantasioso, sendo permitido agir de acordo com a sua idade e dar vida à sua imaginação e aos seus sonhos encantados. Além disso, outra contribuição notória é que, desde a tenra idade, o indivíduo começa a desenvolver a sua própria leitura de mundo, aperfeiçoando o seu senso crítico.

Nos anos 70, por exemplo, houve uma revalorização da literatura infantil, com a contribuição do renomado Monteiro Lobato, momento em que as histórias passaram a ser escritas e contadas em um viés lúdico, com enfoque tanto na família e na escola bem como nos fatos rotineiros da infância: brincadeiras, conflitos raciais e/ou de natureza política. As histórias fazem “[...] descobrir



outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outras regras, outra ética, outra ótica”, como é enfatizado por Abramovich (1997, p. 17), em que as crianças passam a reconhecer seus sentimentos e anseios, e assim, elas vão moldando sua visão sobre tudo: do mundo, de si próprias e dos outros.

Vale compreender que Abramovich (1997, p. 10) ainda destaca em sua obra “Literatura Infantil Gostosuras e Bobices” que os textos enriquecedores da literatura infantil não encantam apenas as crianças, mas também outras pessoas sem que a idade seja um impedimento, muito pelo contrário, “esses livros (feitos para crianças pequenas, mas que podem encantar aos de qualquer idade) são sobretudo experiências de olhar... (...) E é tão bom saborear e detectar tanta coisa que nos cerca usando este instrumento nosso tão primeiro, tão denotado de tudo: a visão.

## Literatura surda no Brasil

Os surdos têm as suas próprias histórias e experiências de vida que foram passando de geração para geração nos moldes da tradição oral por séculos, para então se tornarem textos escritos. Algumas dessas narrativas associadas às piadas da comunidade surda, aos contos e romances, ao teatro ou à poesia, têm sido contadas na Língua de Sinais, e por isso, uma nova fase está sendo observada em que há uma percepção diferenciada em relação à períodos antigos, haja visto que a literatura surda tem começado a ser reconhecida e divulgada, o que há algumas décadas não era comum.

E o que vem a ser a literatura surda? Ao referir que uma dada história foi contada na Língua de Sinais, trata aí da literatura surda, isto é, os textos traduzidos e/ou adaptados para a cultura surda, acabam preservando a identidade surda. Em suma, Karnopp (2010, p. 161) afirma que “a expressão ‘literatura surda’ é utilizada [...] para histórias que têm a Língua de Sinais, a identidade e a cultura surda presentes na narrativa”. A cultura surda abrange não somente a Língua de Sinais comum aos surdos, mas também abarca suas crenças, seus ideais, hábitos e costumes. É o modo como o sujeito passa a interpretar e mudar o mundo com vistas à acessibilidade dos espaços sociais, e conseqüentemente, vem a corroborar para a formação de identidades surdas (STROBEL, 2013).

Ao tratar sobre a literatura surda no Brasil voltada para crianças, adolescentes e jovens, os primeiros registros identificados foram as produções

de Carolina Hessel Silveira, Fabiano Souto Rosa e Lodenir Becker Karnopp (2003b), intituladas de “Rapunzel Surda” e “Cinderela Surda” (Silveira, Rosa e Karnopp, 2003a). Há outras produções literárias, como o “Patinho Surdo”, de Rosa e Karnopp (2005b). Não parou por aí, outras obras foram lançadas impressas ou até mesmo produzidas manualmente, centradas em um trabalho desenvolvido a partir do respeito à cultura e identidade surda, fazendo uso de textos e/ou imagens, além da tradução e adaptação para surdos.

“Tibi e Joca” (BISOL, 2001), “A cigarra e as formigas” (OLIVEIRA; BOLDO, 2003), “Adão e Eva” (ROSA; KARNOPP, 2005a), são outros exemplos de literatura surda. E o que é contado nas narrativas de “A Cigarra surda e as formigas”? Trata-se de uma história que acaba cativando o leitor por trazer à tona a relevância da amizade entre os surdos e os ouvintes, por isso, ela é escrita na Língua Portuguesa e na Língua de Sinais, e ainda contempla o desenho de sinais, finalizando com um convite que incita a criticidade dos leitores: “Amiguinhos precisamos respeitar as diferenças”.

Cabe ressaltar que a literatura surda está em um processo de expansão, ainda lento, porém já existem versões impressas, como também há outras narrativas em CD-ROM e histórias da Língua Portuguesa que foram interpretadas na Língua de Sinais que se encontram acessíveis nos canais do YouTube. Em algumas partes do Brasil há pesquisadores dedicando-se aos Estudos Surdos, ou ainda existem aqueles que estão se esforçando para traduzir e/ou adaptar histórias clássicas, o que tem sido necessário para tornar acessível a leitura para o surdo, além de ser um passo para tornar cada vez mais representativo o número das obras literárias para a comunidade surda.

## A contribuição cultural da literatura surda na perspectiva pós-colonial

Ao deparar com o aparecimento de teorias pós-coloniais é possível promover a reflexão sobre as produções literárias de minorias, como por exemplo, da literatura surda, entre outros grupos que por muito tempo detiveram um espaço aberto para divulgar as suas produções até mesmo no âmbito acadêmico. Para Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1991) a literatura surda, dentre outras, é vista como uma literatura pós-colonial, tendo despontado numa relação de poder (dominador x dominado), e a literatura irá servir justamente para libertar essa linguagem imperial trazida pelo colonizador.

Há registros do passado dos surdos impregnado de situações que foram impelidas a eles para que se tornassem ouvintes, e com isso, outras pessoas tentaram fazer a história dos surdos ao seu modo. Partindo dessa análise, evidencia-se que a história dos surdos vem sido narrada por vezes sob a ótica da dominação e do holocausto. E nesse contexto muitas lutas vêm sendo sucedidas como marco de um novo “olhar” sobre a história cultural da comunidade surda, seja por conta da procura por políticas para a Língua de Sinais e pela educação bilíngue, enfim, pelo respeito aos seus direitos previstos em lei, conforme apontado nos registros das pesquisadoras surdas Perlin e Strobel (2014) sobre a “História Cultural dos Surdos: desafio contemporâneo”.

Para contextualizar o que foi exposto basta retomar à Antiguidade, em que os surdos não eram percebidos de forma alguma como pessoas que têm direitos, com a vã justificativa de que eles não tinham como exprimir oralmente as suas vontades. Na Idade Média essa percepção não era muito diferente, pois a Igreja propagava que os surdos nem alma tinham, por conta de não utilizarem a fala dos sacramentos. Já na Idade Moderna a surdez deixou de ser vista como um problema filosófico, religioso e social, iniciando as preocupações com o surdo e sua educação, assim está aludido na obra intitulada “O Surdo”, da pesquisadora Moura (2000).

Destarte, partindo do enfoque nos estudos pós-coloniais é possível trazer à tona as versões adaptadas na Língua de Sinais dos clássicos literários, e com isso, pode-se disponibilizar ao público leitor os elementos que singularizam a comunidade surda, devido à cultura e identidade surda que é compartilhada entre os usuários e os não usuários da Língua de Sinais, seja pelos valores vivenciados, os costumes e as práticas sociais diversas que os surdos desenvolvem entre si ou com os ouvintes.

### Literatura surda com tradução adaptada: uma forma de ruptura

Para Mourão (2011) as produções da literatura surda estão categorizadas em tradução, adaptação e/ou criação: A tradução ocorre quando as narrativas da Língua Portuguesa, por exemplo, são traduzidas para a Língua de Sinais, isso pode ser feito pelos tradutores surdos ou ouvintes, como é o caso dos intérpretes/tradutores de Libras; Ao falar a respeito da tradução adaptada verifica-se que passa a ocorrer o empoderamento da comunidade surda, ou seja, há uma valorização do sujeito surdo e comumente o enredo das histórias passa

a ter o surdo como personagem central; Além disso, há a categoria denominada criação que contempla as narrativas que são produzidas pelos escritores surdos segundo as suas vivências, por isso, passa a dar destaque à Língua de Sinais, sendo comum a criação de personagens surdos nessas histórias.

### **Quadro 1 – Obras brasileiras da literatura surda com a tradução adaptada (2003 – 2014)**

<b>Ano</b>	<b>Título da Obra</b>	<b>Tradutor/Adaptador</b>	<b>Editora</b>
2003	Rapunzel Surda	Carolina Hessel Silveira, Fabiano Souto Rosa, Lodenir Becker Karnopp.	ULBRA.
	Cinderela Surda		
2005	Patinho Surdo	Fabiano Souto Rosa, Lodenir Becker Karnopp.	
	Adão e Eva		
2014	A Fábula da Arca de Noé	Cláudio Henrique Nunes Mourão.	Girassol.

Fonte: Autoria própria, 2017.

No Quadro 1 podem ser visualizadas algumas obras com traduções adaptadas, em que os autores expressaram nas narrativas e imagens os aspectos da Língua de Sinais, da identidade surda, e, portanto, foram respeitados os valores linguístico-culturais da comunidade surda.

É interessante perceber que ao analisar a literatura surda, em especial, as traduções adaptadas, a ideia de tradução vista de forma conservadora vai se rompendo, na tentativa de construir uma relação diferente entre os surdos e ouvintes, em que a literatura surda passa a ser um lugar em que o sujeito surdo se identifica e manifesta sua cultura, em um processo de autorreconhecimento, e conseqüentemente, a ideia que foi construída por muito tempo em que as comunidades surdas foram excluídas e oprimidas vai se modificando, é o que Santos (2002) admite como um movimento emancipatório.

Assim sendo, a literatura surda com tradução adaptada não só rompe com a visão de minoria linguística, como também adota uma nova perspectiva de se perceber os surdos em sua totalidade, enquanto sujeitos que têm sua própria identidade e que nas suas narrativas literárias estão inclinados a expor

os elementos da cultura surda até mesmo como forma de valorização dessa comunidade.

De acordo com Homi K. Bhabha (1998), um crítico literário que trouxe notáveis contribuições acerca dos estudos pós-coloniais, ao tratar sobre essa perspectiva colonial, ele faz alusão aos discursos das minorias, pois eles se baseiam na diferença cultural, o que distancia daqueles discursos voltados para a repressão ou inibição das expressões culturais.

A comunidade surda é linguisticamente minoritária, e nas suas narrativas adaptadas há algumas enunciações culturais “para além da canonização da ideia de estética” (BHABHA, 1998, p. 24), isso quer dizer que essas manifestações dos surdos podem incidir na legitimação das formas culturais que vão além da forma canônica da literatura. Os artefatos culturais provêm das manifestações da tradução culturalmente adaptada dos surdos, e para Strobel (2013, p. 43) é tudo aquilo “[...] que se vê e sente quando está em contato com a cultura de uma comunidade como material, vestuário, maneira como se dirige ao outro, tradições valores, normas etc.”, portanto, eles são diversos, dentre eles: o desenvolvimento linguístico, a vida social, as artes visuais, as experiências espaço-visuais, a vida esportiva. Inclusive, a literatura surda (criação, adaptação e/ou tradução) é um dos artefatos culturais dos surdos.

Certa vez Bonnici (2009, p. 47) disse que para a reconstrução da identidade os povos colonizados usam como uma das principais estratégias o “[...] domínio da produção inventada pelo colonizador, ou seja, a escrita, a publicação, a propaganda, a produção de livros, a recepção de leitores, e outros fatores”, o que quer dizer que a literatura surda sobressai como uma ferramenta estratégica na divulgação dos valores linguísticos e culturais dos surdos.

Ao perceber a literatura surda como uma escrita pós-colonial, depara-se com narrativas adaptadas culturalmente que se despontam como uma forma de resistência ao “[...] discurso totalmente adaptado ao lugar colonizado”, como disse Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1991, p. 38.

Ao referenciar sobre a surdez neste artigo fica evidenciado que se trata de uma diferença linguística, o que não implica na diminuição do sujeito surdo, muito pelo contrário, isso reflete num indivíduo que carrega consigo valores, experiências, sentidos e significados distintos daqueles dos ouvintes. Tornar a Libras uma língua oficial no Brasil foi a resposta às reivindicações da comunidade surda e esse tipo de luta reforça que todos podem participar

na legitimação dos direitos dos surdos, de forma que estes expliquem “[...] a si próprios e aos outros sua existência ao mundo” (LADD, 2013, p. 3).

## Uma visão sob a torre de Rapunzel à “Rapunzel Surda”

A história escrita em sinais (*Sign Writing*) e na Língua Portuguesa intitulada de “Rapunzel Surda”, de Silveira, Rosa e Karnopp, teve a sua primeira publicação no ano de 2003, lembrando o clássico da literatura “Rapunzel”, dos Irmãos Grimm, essa última foi publicada em 1812, com compilação no livro *Contos da Infância e do Lar*. Cabe salientar que a Rapunzel que foi contada nos tempos antigos vem sendo recontada cada vez mais diferente, ganhando novas versões, inclusive cinematográfica, como por exemplo, a história que o filme *Enrolados* aborda.

Os Irmãos Grimm contam sobre uma moça que além de passiva é também ousada, chamada de “Rapunzel”. Quando ela identificou que a pessoa subindo por suas tranças não era sua mãe Gothel “[...] assustou-se muito, pois seus olhos jamais haviam visto um homem” (GRIMM; GRIMM, 1961, p. 24). Rapunzel pode ser presumida como passiva pelo fato da existência de uma ideia de sair da torre que não foi algo espontâneo, somente veio a ser pensada depois do pedido de casamento pelo príncipe, e ainda é ousada, por receber visitas secretas de um homem (do príncipe) em pleno século XIX, o que fugia do padrão de comportamento das mulheres que viveram naquele período. Outro ponto a ser observado é que ela depende do representante masculino para fugir da torre, momento em que a personagem está despertando para a vida adulta, ao tempo que sua mãe passa a se sentir ameaçada por conta de tudo que está acontecendo, e com o surgimento do príncipe criou-se um conflito entre a mãe (que chega a ser percebida como madrasta), e a filha Rapunzel, manifestando então, uma série de questionamentos sobre seu aprisionamento. A situação se complica quando a mãe de Rapunzel descobre que a moça está grávida, negando que a filha amadureceu, e, no desespero, enfatiza: “Menina malvada?” Gritou a feiticeira. ‘O que fez: Achei que a tinha isolado do resto do mundo, mas você me traiu’ (PERRAULT et al., 2010, p. 158).

Já em “Rapunzel Surda”, um dos primeiros pontos que se percebe é a tradução adaptada feita para o enriquecimento da história com os elementos da cultura surda (Rapunzel se comunica por meio de sinais, o fato da menina ser

isolada em uma torre pode ser comparado com a situação de muitos surdos que vivem sozinhos entre os ouvintes), rompendo com qualquer discurso colonizador, ou seja, essa obra vem valorizar o surdo e sua história desde o momento da sua criação, com a presença de autores surdos, e, ainda, nas narrativas que se concentram na moça surda que é a personagem protagonista. Outro ponto observado é que as expressões faciais dos personagens são acentuadas, conta ainda com uma riqueza de sinais, o que contribui para o surdo leitor compreender o contexto ali envolvido, bem como as interações que se desenrolam entre os personagens e sobre as ações desenvolvidas na história, haja visto que o surdo interpreta o mundo a partir das suas experiências visuais.

No início de Rapunzel Surda depara-se com a seguinte situação: “Era uma vez um casal que queria muito ter um bebê. Os dois ficaram muito felizes quando souberam que a mulher estava grávida” (SILVEIRA; ROSA; KARNOPP, 2003b, p. 6). Esse casal não estava só, havia uma bruxa que era sua vizinha e ela tinha uma bela horta cheia de verduras. Ao visualizar os rabanetes, a mulher desejou comê-los, então, seu marido decidiu colher alguns rabanetes, mas, a bruxa percebeu e logo exclamou: “Você está roubando!” (SILVEIRA; ROSA; KARNOPP, 2003b, p. 8). A bruxa rejeitou o pedido singelo de desculpas, e como forma de reparação da situação, ela exigiu a doação do bebê que estava porvir em troca dos rabanetes. Ao nascer a menina surda o casal mal teve tempo de apreciar a filha, pois a bruxa veio buscá-la e “[...] deu-lhe o nome de Rapunzel (para lembrar os rabanetes).” (SILVEIRA; ROSA; KARNOPP, 2003b, p. 8). Os anos se passaram, “[...] Rapunzel cresceu e a bruxa percebeu que a menina não falava, mas tinha uma grande atenção visual. Rapunzel começou a apontar para o que queria e a fazer gestos para muitas coisas” (SILVEIRA; ROSA; KARNOPP, 2003b, p. 12). Mesmo vivendo isolada na torre, à medida que Rapunzel foi crescendo, a bruxa reconheceu que Rapunzel era surda, portanto, tentavam se comunicar por meio de alguns gestos. A moça não vivia em um ambiente linguístico que contribuísse para que ela pudesse aprender a Língua de Sinais, sendo um grande desafio viver sem outros surdos, situação essa corriqueira na vida de muitos surdos que estão sozinhos inseridos em uma família de ouvintes. Porém na história tudo foi modificado quando Rapunzel encontrou o príncipe, e desde então, comunicavam em sinais. A moça recebia diariamente visitas da bruxa na torre, que subia na janela utilizando as tranças de Rapunzel como apoio. Em determinado dia, o príncipe passeava pelo reino, quando se deparou com a menina e a bruxa conversando por meio de gestos, após a saída da bruxa ele “[...] fez sinais também para

que Rapunzel olhasse para ele” (SILVEIRA; ROSA; KARNOPP, 2003b, p. 18). Como resposta, ela jogou suas tranças para o príncipe ir até ela, e passaram a conversar por sinais, tempos depois tomaram a decisão de fugir, mas a bruxa estranhou Rapunzel e acabou descobrindo tudo, pois a menina estava usando sinais muito variados. No momento em que a garota confessou seus planos, “[...] a bruxa cortou as tranças de Rapunzel e levou-a para uma casa distante para viver sozinha” (SILVEIRA; ROSA; KARNOPP, 2003b, p. 26). Sem entender o que estava acontecendo, o príncipe ficou por dias pensando naquela linda moça. A história encerra com o reencontro de Rapunzel com o príncipe, que estava segurando a sua trança até que “[...] os dois foram para o palácio, casaram e viveram felizes” (SILVEIRA; ROSA; KARNOPP, 2003b, p. 345).

## Conclusão

“Rapunzel Surda” é mais que uma simples história de uma bela moça que foi mantida aprisionada numa torre, até o dia em que encontrou um príncipe, casaram e viveram felizes para sempre. É um conto que traz uma reflexão sobre a aceitação da diferença, além de ajudar na afirmação, propagação e enaltecimento da identidade e cultura surda. Além de ter a história na Língua de Sinais e na Língua Portuguesa, no final do livro contém um glossário que contempla a imagem e a representação em sinais dos personagens (Rapunzel, o príncipe, a bruxa e os pais de Rapunzel), das tranças de Rapunzel, dos rabanetes e da torre. Para a comunidade surda é muito importante tanto o reconhecimento quanto a aceitação da Língua de Sinais.

Ao trazer alguns conhecimentos da perspectiva pós-colonial, foi possível perceber que a literatura surda, na tradução adaptada, se destaca como um instrumento estratégico na formação linguístico-cultural dos surdos. Embora os surdos tenham passado tanto tempo tendo suas histórias contadas por outras pessoas, com o reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais há quinze anos, surgiram obras criadas pelos próprios surdos, como a história que é objeto do presente estudo. Essas iniciativas têm sido divulgadas nas redes sociais, por meio de livros impressos, em canais de entretenimento na internet, dentre outras fontes, no entanto, ainda são muitas as lutas a serem empreendidas para que os ouvintes percebam a necessidade de se conhecer sobre a cultura surda e romper com a visão estereotipada sobre o surdo, pois ele não é incapaz ou doente.



Espera-se, com essas considerações, permitir que os surdos possam ser vistos a partir da diferença enquanto sujeitos com identidade própria, dotados de talentos, virtudes e valores, mesmo em um ambiente cheio de contrastes entre ouvintes e surdos, em uma relação muitas vezes incompreendida por uma das partes, o que ocasiona no isolamento e na rejeição do surdo.

## Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil**: gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1997.
- ARIËS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2006.
- ASHCROFT, Bill. GRIFFITHS, Gareth. TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back – Theory and practice in pos-colonial literatures**. London: Routledge, 1991.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BISOL, C. **Tibi e Joca**: uma história de dois mundos. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.
- BONNICI, Thomas. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-culturais**. Maringá: Eduem, 2009.
- BRASIL. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. **Língua Brasileira de Sinais - Libras**. Brasília, DF: Senado, 2002. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/l10436.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm). Acesso em 01 dez. 2017.
- \_\_\_\_\_. Decreto Federal n.º 5.626, de 22 de dezembro de 2005. Brasília, DF: Senado, 2005. Língua Brasileira de Sinais – Libras e o art. 18 da Lei nº **10.098, de 19 de dezembro de 2000**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm). Acesso em: 15 dez. 2017.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos e lendas dos Irmãos Grimm**. Trad. de Ísido M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961, 8 volumes.
- KARNOPP, L. B. Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. **Cadernos de Educação**. FaE/PPGE/UFPel. Pelotas. v. 36, p. 155 - 174, mai/ago 2010.
- LADD, Paddy. **Em busca da surdidade I – colonização dos surdos**. Trad. Mariani Martini. Lisboa: Surd"Universo, 2013.
- MOURA, M. C. de. **O surdo**: caminhos para uma nova identidade. Rio de Janeiro: Revinter/Fapesp, 2000.
- MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **Literatura Surda**: produções culturais dos surdos em Língua de Sinais. Porto Alegre. 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/32311>. Acesso em: 28 nov. 2017.
- OLIVEIRA, C.; BOLDO, J. **A cigarra surda e as formigas**. Erechim: Corag, s.d.

- PERLIN, G.; STROBEL, K. História cultural dos surdos: desafio contemporâneo. **Educar em Revista**. Edição Especial n. 2/2014. Curitiba: Editora UFPR, 2014. p. 17-31.
- PERRAULT, C. et al. **Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros**. Apresentação de Ana Maria Machado. Trad. por Maria Luiza X. de A. Borges. Ilustrado por Gustave Doré et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ROSA, F.; KARNOPP, L. **Adão e Eva**. Canoas: Ed. ULBRA, 2005a.
- \_\_\_\_\_. **Patinho surdo**. Ilustrações de Maristela Alano. ULBRA: Canoas, 2005b.
- SANTOS, Boaventura Sousa. **Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. Cortez: São Paulo, 2002.
- SILVEIRA, C. H.; ROSA, F. S.; KARNOPP, L. B. **Cinderela surda**. v. 1. Canoas - RS: Ed. ULBRA, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Ilustrado por Carolina Hessel Silveira. **Rapunzel surda**. v. 1. (Reimp. em 2005). Canoas - RS: Ed. ULBRA, 2003b.
- STROBEL, K. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 3. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

# Mulheres que transformam a folia: um percurso empreendedor, uma trajetória entre empoderamento, reflexão e tendências

Sandra Maria Souza de Carvalho

UFES / PMVV

sandramsc@hotmail.com

Marcelo Calderari Miguel

UFES

marcelocalderari@yahoo.com.br

Ana Claudia Borges Campos

UFES

anaborges32@yahoo.com.br

## Introdução

A entrada das mulheres no mercado de trabalho constituiu um marco importante na condição de cidadania para elas pois auxiliou na redução de sua dependência econômica e aumentou a sua autonomia face aos homens (LISTER, 1999).

No entanto, a ascensão em acumulação das tarefas, do serviço doméstico, do cuidar, da reprodução da espécie com fraco ou nenhum reconhecimento social e, com as tarefas do trabalho produtivo, muitas vezes não resultou em ampliação de sua cidadania, mas em exploração da sua força de trabalho. Observa-se que continuam ainda hoje, em muitos casos, em posições de desfavorável em relação aos homens, inclusive em termos salariais (MACEDO; 2015).

Carneiro (2003) reporta que continuam as desigualdades salariais expressivas entre homens e mulheres que ocupam as mesmas funções, que foram produzidos

pelo colonialismo comportamentos e hábitos enraizados no androcentrismo, classismo, machismo, patriarcalismo. Esses elementos presentes em nossa sociedade tendem a entrar direitos garantidos em leis, atinentes as lutas e conquistas femininas.

A “luta das mulheres pelo fim da desigualdade entre os gêneros passa, sobretudo, pelas questões econômicas” (MIGUEL; SOUSA; FREIRE, 2017, p. 75). O estado da Bahia, por exemplo, reconheceu o ofício das baianas do acarajé como um patrimônio.

Por esse ângulo, esse estudo entende que a “feminização” da pobreza é preconizada numa contemplação sobre o argumento de que se encontra em curso a feminização do empreendedorismo por necessidade na sociedade contemporânea, ainda que por vias tortuosas, talvez encontra-se caminhando para uma igualdade maior entre os gêneros no que concerne a profissão.

Cabe destacar que o fio condutor dessa análise é a apuração da qualidade do serviço prestado pelas mulheres ambulantes no carnaval de Vitória, ano 2017. Mas, sobre qual perspectiva se constrói esse diagnóstico? Quem avalia os serviços?

A proposta dessa pesquisa é avaliar os serviços sob perspectiva dos clientes: os foliões, homens e mulheres, consumidores de produtos e serviços, no Complexo Cultural Walmor Miranda, mais conhecido como “Sambão do Povo”. Pelo olhar deles, esse estudo direciona-se na apreciação do processo de desenvolvimento dos serviços das mulheres ambulantes que comercializam comidas e bebidas na folia capixaba.

Isso posto, apresentamos a problemática a ser investigada: Quais expectativas e percepções dos foliões sobre o trabalho desempenhando pelas mulheres ambulantes no carnaval capixaba? Quais as consequências dessa atuação qual a visibilidade do trabalho feminino diante de um cenário lúdico de folia?

Um dos pressupostos que norteiam esse painel remete a escolha de múltiplos eixos temáticos: o empreendedorismo e as necessidades, as motivações femininas e a crise econômica, a territorialidade e a arte, e tantas outras demandas que fazem a questão da cidadania e do carnaval. O certo hoje, diante de tantas ameaças e oportunidades, é que a mulher está em amplos cenários, têm múltiplos papéis e pode ser “o que quiser”.

## O mundo feminino: empreendedorismo e participação no mercado de trabalho

O mundo feminino contempla avanços e retrocessos, lutas e adversidades, visibilidade e subjugação, preconceito e libertação. Sendo assim essa abordagem vai realçar a questão hodierna do empreendedorismo e a participação da mulher no mercado de trabalho.

A pretensão de discutir ou estudar a igualdade de gênero, de acordo com Silva *et al.* (2014, p. 2), é sempre remetida a “um olhar para o mundo feminino”, tendo em pauta um “processo de inferiorização” no qual as mulheres foram subjugadas durante séculos e ainda hoje são. Sendo assim, engendramos que no Brasil e no mundo a trajetória feminina ao longo dos anos reflete bem o que é a luta pela igualdade de gênero e o que ainda é preciso acontecer para que de fato ela exista (MAIA, 2012).

Recorreremos, então, a Sergio Buarque de Holanda na tentativa de encontrarmos algum direcionamento. Em *Raízes do Brasil*, Holanda (1995) argumenta que a nossa sociedade foi forjada para atender aos interesses do homem, do senhor de engenho, com total poder sobre as coisas e as pessoas existentes na nascente nação. Ele nos ensina que a organização social no Brasil Colonial era patriarcal rural, o pátrio poder era ilimitado e nada existia na vida social que colocasse freios na tirania do senhor.

Essa visão de mundo perdurou durante o processo de urbanização e se arrasta até os dias de hoje se apresentando bem sedimentado em nossa sociedade. Vivemos em um país com fortes raízes machistas e patriarcais em que gerações de mulheres brasileiras sofreram, e sofrem, variadas formas de discriminação. Hábitos, valores, condutas, representações sociais, identidades machistas foram criadas, alimentadas e firmadas na formação do caráter masculino do povo brasileiro.

No entanto, a participação das mulheres no mundo do trabalho, traçado por e para homens, vem avançando no que se refere a assumir modelos relacionais masculinos de trabalhos de liderança, para conseguirem ser reconhecidas, nesse espaço, que não se transformou para recebê-las (MACEDO, 2015, p. 20). Sendo assim, podemos afirmar que, a mulher na atualidade passa por grandes avanços e desafios no que se refere a sua participação no mercado de trabalho (antes considerado reduto masculino) demonstrando

que a desempenho profissional independe do gênero, ou credo (HIRATA, 2002; SILVA, 2010, MIGUEL; SOUSA; FREIRE, 2017).

Partindo desse desenho, observa-se que articulação entre trabalho profissional e familiar e doméstico (dupla jornada de trabalho feminina) requer uma reformulação do uso de tempos e espaços, pois as mulheres vivem mais intensamente a tensão da pluralidade dos tempos (NEVES, 2013 apud SILVA et al. 2014, p. 2).

Em face do exposto, mensurar o valor percebido engendra o enfrentamento de preconceitos. Isto é, em muitos casos, os muitos empreendimentos femininos são fadados a “guetos” marginalizados e servem apenas para preencher lacunas menores da economia real (marcada pelo empreendedorismo por necessidade). Mesmo com esses percalços, não podemos deixar de canalizar expectativas de mudanças e transformação social. Com isso, buscou-se principalmente proteger determinados grupos de pessoas, as mais vulneráveis como é o caso dos negros, das crianças e das mulheres. O Brasil é signatário de várias convenções e pactos que tratam dos direitos humanos.

Assim, propomos levantar questionamentos que suscitem reflexões em torno do trabalho feminino em um espaço não formal, em um momento lúdico da clientela, em uma situação ímpar, momento em que a Capital Vitória ficou sem apoio das forças policiais.

## Uma escala na concepção das necessidades e desejos

Nessa pesquisa optou-se pela definição de qualidade proposta por Parasuraman, Zeithaml e Berry, (1985). Para esses autores, qualidade é a diferença entre as expectativas dos clientes sobre o serviço a receber e suas percepções sobre os serviços efetivamente realizados. Os autores indicaram uma amostra conceitual de qualidade a partir da identificação das lacunas (GAPs) que causam problemas na prestação de serviços.

Schiffman e Kanuk (2000) reportam que a clientela frequentemente avalia a qualidade de um produto (e também serviços) com base em uma variedade de sinais informacionais associados ao produto. Alguns desses sinais “são intrínsecos ao produto ou serviço, outros são extrínsecos. Separadamente ou em conjunto, estes sinais oferecem a base para percepção da qualidade do produto ou serviço” (SCHIFFMAN; KANUK, 2000, p. 125).

Buscando melhoria de serviço, os autores afirmam que propuseram um modelo de avaliação de satisfação do cliente, chamado de “modelo *Gap*”. Este modelo busca identificar a discrepância entre a expectativa do cliente em relação ao serviço e a percepção do desempenho. Sendo assim, Miguel, Sousa e Freire (2017) reportam que os clientes utilizam os mesmos critérios, independentemente do tipo de serviço, e ainda apontam que a qualidade pode ser dimensionada considerando as seguintes estruturas<sup>1</sup>: confiabilidade, tangibilidade, sensibilidade/receptividade, segurança/garantia e empatia.

Campos, Miguel e Silveira (2017) relembram que o método Servqual compreende a abordagem teórico-metodológica porque provê um corpus teórico sobre numerosos conceitos, tais como: qualidade, percepção, expectativa, etc. e aponta uma metodologia científica apta a levar à concretização de delineamentos que tenham como objeto de estudo a satisfação dos clientes dos serviços prestados por quaisquer organizações.

Consequentemente, diante de tantos desdobramentos, acreditamos que as indagações discorridas nesta proposta possam contribuir para a reflexão sobre os efeitos da qualidade no processo de desenvolvimento de serviços que tenham como objetivo a superação das expectativas da clientela.

## Procedimentos metodológicos

### Ambiência e contextualização

O Carnaval de Vitória é um acontecimento cultural do calendário oficial de festas do município de Vitória. É um evento que tem como ponto alto os desfiles de escolas de samba da região metropolitana da Grande Vitória, sendo produzido uma semana antes da data do Carnaval oficial, e acontece na passarela do samba popularmente conhecida como “Sambão do Povo”, na capital (MONTEIRO, 2010).

---

1. Essas dimensões da qualidade estruturam a escala Servqual adotando 22 sentenças: 1, 2, 3 e 4 questões refere-se a dimensão tangibilidade; 5, 6, 7, 8 e 9 referem-se à confiabilidade; 10, 11, 12 e 13 à receptividade; 14, 15, 16 e 17 à segurança e por fim, as sentenças 18 a 22 referem-se à empatia.

Neste estudo, utilizou-se a amostragem por conveniência (acidental ou casual), tendo totalizado cerca de 100 consumidores de alimentos, bebidas e adereços ofertados pelas mulheres ambulantes nessa localidade nos dois dias de evento. O posicionamento dos pesquisadores objetivou garantir o envolvimento e a participação dos foliões sem prejuízo para o evento, considerando que a investigação transcorreu em um ambiente festivo, competitivo e envolto em um espetáculo.

A ambiência analisada abrange a parte externa (as barracas distribuídas entre o Centro Cultural Carmélia e o sambódromo) e a parte interna compreendendo a área de alimentação e serviços do Complexo Cultural Walmor Miranda. Cabe lembrar, que nessas ambiências encontramos 18 mulheres trabalhando nesses dias de eventos.

Estimativas da PMV indicam que 31 mil pessoas circularam nos dois dias do evento - dias 17 (Grupo A) e 18 (Grupo Especial) de fevereiro, com a abertura dos portões às 18h e início dos desfiles às 21h. Diante o slogan “O Carnaval do Brasil Começa Aqui” alguns membros da LIESES - Liga Espírito-santense de Escolas de Samba, reportaram que o carnaval 2017 foi um desafio, principalmente diante da política de austeridade econômica e a crise de insegurança pública do Estado.

## Procedimentos metodológicos

Com caráter quantitativo-descritivo, essa pesquisa tem entre seus procedimentos a adoção de um roteiro semiestruturado não disfarçado, elaborado a partir de um pré-teste utilizando a métrica Servqual (*Service Quality Gap Analysis*) de Parasuraman, Zeithaml e Berry (1985) com adaptações para área de serviços em foco.

Participaram da pesquisa, os foliões consumidores que utilizaram os serviços das ambulantes na circum-adjacência do espetáculo. Consideramos como participantes elegíveis para o estudo àqueles com idade igual ou superior a 18 anos (clientela) e que utilizaram os serviços prestados pelas mulheres ambulantes no carnaval de Vitória/ES.

Em suma foram no primeiro dia 44 (quarenta e quatro) respondentes na parte interna do Sambão do Povo e igual número abordados na parte externa (rua e proximidades) do evento; no segundo dia (56 respondentes)



o procedimento sucedeu-se em igual formato sendo que o questionário foi aplicado sempre pelo mesmo pesquisador, previamente treinado, para minimizar as interferências nas respostas.

Em convergência com (CROSSNO *et al.*, apud MIGUEL; SOUSA; FREIRE, 2016), preferimos utilizar o termo importância ao invés de expectativas, proposto pelo método Servqual, por ser mais fácil para o entendimento dos participantes. Adotamos a mesma medida para o item satisfação.

Os respondentes reportavam a opinião após utilizar o serviço das vendedoras ambulantes (de alimentos e bebidas), sendo dois parâmetros avaliados: o primeiro aludindo às expectativas (desejo) e sequentemente avaliando o serviço que receberam (desempenho).

Os foliões deveriam apontar na esquematização dos itens uma opção entre 1 e 5 da escala *Likert* para o item “importância” (sendo que na escala 1=menos importante e 5=muito importante) e igualmente para o item “satisfação” (sendo que na escala 1=insatisfeito e 5=muito satisfeito), totalizando 44 sentenças apresentadas. A qualidade percebida é o resultado da diferença entre o serviço desejado e o encontrado.

## Resultados e discussão

Totalizamos 116 questionários coletados em dois dias de eventos. Foram considerados válidos apenas 100 questionários que tinham a resposta “Sim” à questão: “utilizei o serviço/atendimento de uma mulher ambulante”.

Foram entrevistados 55 mulheres (55,00%) e 45 homens (45,00 %) (Figura 1). No que se refere as características demográficas dos respondentes, no grupo feminino a maioria se encontrava na faixa etária de menos de 25 anos (32,73%), declararam-se brancas (50,91%) e solteiras (60,00%). Entre os homens, a maioria tendo menos de 25 (35,56%) anos, declararam-se de etnia branca (48,89%), e estado civil de solteiro (57,78%).

### Importância e satisfação

Uma análise dos resultados permite identificar os itens mais importantes para a maioria dos participantes: “ambulantes tratam os clientes de forma

atenciosa” obteve 85,00% das respostas e “ambulantes apresentam adequadamente vestidas”, 83,00%. Ainda em relação à importância, os itens da pesquisa receberam dos participantes uma métrica variante de 4,10 e 4,70 em uma ordem escalar de cinco pontos. Isso sugere que os fatores selecionados para a pesquisa são de fato relevantes para os foliões.

Entre as questões indicadas como de “maior satisfação”, a primeira delas, com 88,00% das respostas foi “as ambulantes tratam os clientes de forma atenciosa”. Também em relação à percepção/satisfação, os foliões atribuíram às questões, uma pontuação que variava entre 3,70 e 4,30 em uma escala de cinco pontos, ratificando uma pequena diferença entre a importância e a satisfação dos serviços prestados.

No entanto, os itens que obtiveram uma pontuação menor podem representar pontos a serem melhorados nos serviços oferecidos pelas ambulantes no carnaval capixaba. Dentre eles estão a “agilidade nos serviços” e “o preço condiz com a qualidade dos produtos”, com respectivamente 21,00% e 19% das respostas assinaladas entre “insatisfeito” e “pouco satisfeito”.

Após a coleta e organização dos dados, resolvemos sintetizar os resultados em relação às expectativas e percepções da clientela considerando cada dimensão (ou determinante) da qualidade. As cinco tabelas a serem apresentadas mostram a média da pontuação (em uma escala de 1 a 5) recebida pelos indicadores da qualidade de serviço agrupados em sua respectiva dimensão.

As maiores médias em relação a expectativa concentraram-se em 4,70 representando a importância da transmissão de confiabilidade em relação a confiança do cliente quanto os produtos ofertados pelas mulheres-ambulantes; e ainda a menor média no que tange esse item indica 4,20, ou seja, o cliente tem tolerância em relação ao tempo prometido.

As percepções com escore de 4,50 e 4,10 apresentam respectivamente os extremos apurados no que remete a satisfação; sendo este tempo (4,10) e preço (4,10) itens de menor satisfação; e aquele, confiabilidade em relação a qualidade dos produtos (4,50) expressa o índice mais elevado dentre os avaliados.

De uma maneira geral a medição dessa determinante apresenta um *gap* (0,24) quanto o valor/qualidade do serviço prestado, ou seja, o serviço feminino ambulante carece de poucos ajustes para chegar ao que a clientela necessita em termos de confiabilidade.

Já os dados impetrados pelas 3 questões representativas da Assertividade, concernem que essa determinante expressa que “conhecimento e cortesia por parte dos funcionários e habilidade em transmitir confiança e confiabilidade (o como?)”(LAS CASAS, 2017, p. 215).

A dimensão assertividade, no contexto da expectativa, resulta em uma média geral de 4,40, sendo que o item (4,80) simpatia (respeito, educação e cordialidade) sendo de suma importância para a qualidade do serviço ambulante-feminino; e a menor média (4,10) aponta para questão da segurança quanto o conhecimento/informação no que remete o serviço ofertado (inerente a um serviço de baixa complexidade).

As médias para o fator percepção variam de 3,40 até 3,90, gerando até mesmo um escore mais crítico (-1,00). Estudos (NITECKI; HERNON, 2000) apontam que pontuações de *Gaps* entre 0 e -1 não superam as expectativas, porém podem atender ao que os foliões esperam de um serviço padrão. É interessante notar que o item/conhecimento (0,20) sendo como o que menos afeta a satisfação dado a singularidade/tipologia do serviço desempenhado.

Sendo assim, a assertividade do serviço resulta em um *gap* (0,70), isto indica pontos prioritários a serem aprimorados, visando garantir melhor direcionamento ético- profissional e uma visibilidade mais positiva na imagem dessas trabalhadoras.

Analisando as próximas 4 questões de Tangibilidade; observamos a “aparência das instalações, dos equipamentos, do pessoal e do material de comunicação (o onde?)” (LAS CASAS, 2017, p. 215). O que remete a importância dos aspectos tangíveis comporta média 4,80 (Q.10/indumentária e Q.12/equipamentos), tendo alta expectativa por parte dos respondentes. Esses dados mostram possivelmente que a clientela anseia por aspectos de asseio.

Ainda sobre a tangibilidade, verifica-se uma média geral de satisfação de 3,63, tendo variabilidade de 3,10 a 4,10. A questão (embalagem) representa ponto crítico quanto a média (3,10), isto é, os materiais associados aos produtos vendidos pelas mulheres ambulantes não apresentam boa aparência visual.

Também, verifica-se que essa determinante da qualidade apresenta maior escore entre as demais (*gap* - 0,98), indicando duas questões (Q.10/indumentária, - 1,10; Q11/embalagem, -1,50) necessita de maior atenção, dado que são elementos que podem ser facilmente retificados.

Em continuidade, os 5 itens a seguir, trazem o contexto da Empatia no que tange a qualidade dos serviços, sendo assim definida como “a atenção personalizada e o carinho individualizado” (LAS CASAS, 2017, p. 215) que o prestador de serviços proporciona a sua clientela.

A análise da determinante Empatia, sobre a luz da importância, resulta em uma média geral de 4,48, sendo que o item (4,70) “o como? fazer o melhor” sendo o item mais alinhado a expectativa no que remete a qualidade para concretude do serviço almejado.

Além disso, a determinante Empatia obteve média geral de 3,86 em termos de satisfação (percepções), tendo variabilidade de 3,50 a 4,10. A questão (3,50) “entender as necessidades específicas” - é a mais insatisfatória dentre os itens analisados.

Verifica-se, também, que nessa dimensão da qualidade resultou em um *gap* de -0,62; isto é, uma lacuna a ser aperfeiçoada mediante uma autoanálise comportamental e conforme aponta Las Casas (2017, p189) “a capacidade de se colocar no lugar dos outros é o respeito ao cliente. Saber até onde se pode ir. Considerá-lo como ser humano, valorizá-lo dentro dos princípios básicos da moral humana”.

E, finalizando o diagnóstico adentramos na determinante Sensibilidade e seus quatro itens, sendo assim definida: “disposição para ajudar os clientes e prestar um serviço rápido (o quê?)” (LAS CASAS, 2017, p. 215).

Receptividade, resposta e presteza são norteadores da dimensão Sensibilidade, a qual apresenta expectativa média de 4,30; sendo que o item “disponibilidade em ajudar” considerado mais importante na visão dos entrevistados e, a questão “presteza do serviço” é na avaliação dos foliões que expressa menor aderência aos seus desejos/necessidades.

A média 4,05 da percepção resulta de uma variabilidade (3,90 a 4,30) reportada pelo público abordado. O item (4,30) “a disponibilidade [...]” é a que apresenta maior satisfação, ratificando possivelmente a importância (4,60) dada o item mencionado.

Finalizando a análise da dimensão Sensibilidade, observa-se que a lacuna de 0,25 sinaliza que o serviço desempenhado pelas mulheres-ambulantes está de “certa forma” coeso.

## Considerações e recomendações

A inserção da mulher no mercado de trabalho ainda a remete a desafios e conflitos relacionados a preconceitos, acúmulo de atividades assim como a própria visibilidade da mulher no mercado de trabalho. A proposta desse estudo foi perceber o grau de visibilidade e da autonomia feminina através do olhar dos foliões num ambiente festivo. Como aponta um dos entrevistados “só mulher mesmo para cozinhar assim... agrega valor, tem valor [...]”, ou seja, o percurso empreendedor feminino é de fato observado pelos respondentes da pesquisa e na percepção dos indivíduos do gênero masculino, a visão ainda remete para o “lugar” do feminino.

Mas ainda convém lembrar que a sociedade brasileira tem fortes raízes machistas e patriarcais, e nosso conjunto de crenças e valores são guiados por uma visão de mundo que advém da nossa formação histórico-cultural (MACE-DO, 2015). Nessa via uma adaptação da métrica Servqual possibilita alcançar algumas considerações e a abordagem adotada permite construir uma análise contendo a ótica de quem de fato utiliza os serviços, no entanto, a abordagem apresenta deficiências.

Considerando os dados coletados, nota-se que analisar as expectativas e percepções dos foliões sobre os serviços prestados pelas mulheres ambulantes nas proximidades do sambódromo permite discutir as viabilidades do trabalho com o empoderamento feminino no contexto do empreendedorismo por necessidade.

Se pensarmos nas cinco tabelas (Confiabilidade, Assertividade, Tangibilidade, Empatia e Sensibilidade) no decorrer desse trabalho, veremos que a determinante Tangibilidade apresenta uma lacuna cerca de 1,0 ponto e, as dimensões Confiabilidade e Sensibilidade apresentam cerca de 0,25 pontos. Apesar de contextos distintos, se consideramos os estudos realizados por Miguel, Sousa e Freire (2017) percebemos que houve um aumento de lacunas da qualidade de serviços; e, o público considerou mais deficitário a qualidade de serviços no carnaval capixaba de 2017.

Quanto aos aspectos tangíveis, verifica-se uma maior acentuação em termos de *gaps*. E aparentemente não houve nenhuma alteração que possa justificar essa situação, apenas podemos mencionar dois fatos destoantes na presente realidade: a questão da greve dos Policiais Militares no Espírito Santo e o agravamento da crise econômica no governo de Michel Temer.

Apesar das limitações desse estudo (abordagem, coleta e análise), o cruzamento de variáveis possibilitaria enriquecer a análise dos dados; no entanto, o corte transversal permitiu que se verificassem mudanças na percepção dos respondentes durante esse biênio, e a existência de outras crises influenciariam o momento da verdade (*momento of truth*).

## Referências

- CAMPOS, A. C. B; MIGUEL, M. C.; SILVEIRA, R. Z. da. Aplicação do modelo Servqual na Mostra coletiva “Gemologia - da Ciência à Arte”: múltiplos olhares vislumbrando a melhoria da qualidade de uma atividade extensionista. **Expressa Extensão**, v. 22, n. 2, p. 37-56, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/11519> Acesso em: 19 nov. de 2017.
- CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. **Estud. av.**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-133, Dez. 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142003000300008>. Acesso em: 08 mar. 2017.
- CROSSNO, J. E. et al. Assessment of customer service in Academic Health Care Libraries (ACSAHL): an instrument for measuring customer service. **Bulletin of the Medical Library Association**, v. 89, n. 2, pp. 170-176, Abr. 2001.
- HIRATA, H. **Nova divisão sexual do trabalho?** Um olhar voltado para a empresa e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. 220 p.
- LAS CASAS, A. L. **Qualidade total em serviços:** conceitos, exercícios, casos práticos. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2017. 223 p.
- LISTER, R. **Citizenship:** feminist perspectives. New York: New York University Press, 1999.
- MACEDO, E. Violência e violências sobre as mulheres: auscultando lugares para uma democracia “outra” mais autêntica. In: BRABO, T. S. A. M. (org.). **Mulheres, gênero e violência**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 15-36. Disponível em: [www.marilia.unesp.br/Home/Publicacoes/mulheres-genero\\_ebook.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Publicacoes/mulheres-genero_ebook.pdf) Acesso em: 19 nov. de 2017.
- MAIA, K. Agora é que são elas! **Mátria** [revista]. Brasília, v.1, n. 10, p. 11 mar. 2012.
- MIGUEL, M. C.; SOUSA, M. M. de; FREIRE, V. F. Trabalho e gênero: permanências, mudanças e desafios. **Iniciação Científica, Tecnológica e Artística**, São Paulo, n. 03, v. 06, p. 73-86, maio, 2017. Disponível em: [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2017/05/195\\_IC\\_ARTIGO.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2017/05/195_IC_ARTIGO.pdf). Acesso em: 19 jul. 2016.
- MONTEIRO, L. **Carnaval capixaba:** histórias, honras e glórias. Serra, ES: Ed. de autor, 2010.
- NITECKI, D. A.; HERNON, P. Measuring service quality at Yale’s University’s libraries. **The Journal of Academic Librarianship**, Ann Arbor, v. 26, n. 4, p. 259-273, Jul. 2000.
- PARASURAMAN, A; ZEITHAML, V. A; BERRY, L. L. A conceptual model of service quality and its implications for future research. **Journal of Marketing**, Chicago, v. 49, n. 4, p. 41-50, Fall 1985.

- SCHIFFMAN, L. G; KANUK, L. L. **Comportamento do consumidor**. 6. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- SILVA, J. de S. F. *et al.* Relações de Gênero no Mundo do Trabalho: um estudo com mulheres feirantes no interior da Bahia. **Anais...** 38 EnANPAD. Rio de Janeiro: EnANPAD, set. 2014.
- SILVA, S. G. da. Preconceito e discriminação: as bases da violência contra a mulher. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 30, n. 3, set. 2010.
- VITÓRIA [Prefeitura municipal de]. **Lieses divulga cronograma de vendas para o Carnaval de Vitória 2017**. Notícias, Dez. 2016. Disponível em: [www.vitoria.es.gov.br/noticia/lieses-divulga-cronograma-de-vendas-para-o-carnaval-de-vitoria-2017-21747](http://www.vitoria.es.gov.br/noticia/lieses-divulga-cronograma-de-vendas-para-o-carnaval-de-vitoria-2017-21747). Acesso em: 13 jan de 2017.
- ZEITHAML, V. A.; BITNER, M. J. **Marketing de serviços: a empresa com foco no cliente**. Porto Alegre: Bookman, 2003. 536 p.

# Entre labirintos e filé, tramam-se fios e vidas: a percepção de qualidade dos produtos e a visibilidade do trabalho das mulheres rendeiras de Marechal Deodoro

Ana Claudia Borges Campos

UFES

anaborges32@yahoo.com.br

Marcelo Calderari Miguel

UFES

marcelocalderari@yahoo.com.br

Rogério Zanon da Silveira

UFES

rogerio.silveira@ufes.br

## Introdução

Tecer uma vida é uma tarefa de todos nós. Hodiernamente exige-se cada vez mais das pessoas e enaltecem-se os produtos e serviços pela qualidade que agregam, pelo valor costurado e intrinsecamente estampado ao universo histórico e cultural na qual são produzidos. Dentro da gestão da qualidade, o marketing trabalha transversalmente para à entrega de valor e satisfação do cliente, sendo que a qualidade do serviço é um antecedente da satisfação do cliente (PARASURAMAN; ZEITHAML; BERRY,1985). Portanto, qualidade se engendra com a necessidade do cliente e enaltece até a satisfação do mesmo.

Imersos na teia social, a economia assinala diversas transformações ao longo do tempo ficando mais dinâmica, preconizando a questão da qualidade total – a



qual é gerada a partir das expectativas dos clientes. Diante dessa realidade, e com base nas afirmações de Las Casas (2017) verificamos que prestadores de serviços e empreendedores brasileiros, na maioria dos setores, sequer conseguem executar bem um serviço básico. Consequentemente, “o que necessitamos no Brasil prioritariamente é atender as necessidades e desejos dos clientes com bons produtos e serviços e, prestar os serviços básicos com qualidade é a orientação mais indicada” (LAS CASAS, 2017, p. 187).

A satisfação, portanto, é uma maneira de tornar a organização mais competitiva e de excelência. Kotler e Armstrong (2000) apontam que a satisfação está relacionada ao desempenho do produto/serviço percebido em correspondência ao valor relativo às expectativas do consumidor e, se o desempenho fizer *jus* às expectativas, o comprador ficará satisfeito, e caso haja extrapolação das expectativas há um bloqueio encantamento.

Kotler (2000, p. 79) reforça que a “qualidade é a totalidade dos atributos e características de um produto ou serviço que afetam sua capacidade de satisfazer necessidades declaradas ou implícitas”. Para Parasuraman, Zeithaml e Berry (1985) o conceito de qualidade em serviço baseia-se na diferença entre a expectativa de um cliente com o serviço a ser prestado e sua percepção de como ele é prestado.

Um empreendedor, segundo Dolabela (2008), é o indivíduo que sonha e demanda transformar seu sonho em realidade, acreditando que essa transformação começa consigo mesmo e estende-se pela comunidade em que está inserido. Nesse sentido o autor cita que o empreendedorismo empresarial é apenas umas das várias formas de empreender e que empreendedores podem estar situados em diversos setores desde o serviço público até as esferas de poder político e que também são empreendedores “[...] o artista, o escritor, o poeta que publica os seus versos, porque é necessário compartilhar os resultados do seu trabalho” (DOLABELA, 2008, p. 26).

Dolabela (2008) aponta que é fundamental estimular o empreendedorismo diante do decréscimo contínuo de postos de trabalho no mundo inteiro pois ele é o atual o motor da economia ofertando coisas boas e valor positivo para a coletividade.

Miguel, Sousa e Freire (2017) reportam que a relevância das discussões em torno da “qualidade de serviços” pode colaborar para o empoderamento do discurso feminino e adequação das políticas públicas e sociais de identidade e gênero. Portanto, neste estudo buscamos responder às seguintes provocações:

quais as expectativas e percepções tem os consumidores de rendas sobre os serviços prestados pelas mulheres associadas? Como são vistas as trabalhadoras rendeiras? Como é percebido o trabalho empreendedor dessas mulheres?

A fim de responder estas indagações, este estudo objetivou analisar expectativas e percepções dos clientes, usando a metodologia *Servqual* para avaliar a qualidade dos serviços prestados pelas mulheres rendeiras de Marechal Deodoro e demonstrar sua aplicabilidade na avaliação de serviços associativos. Dessa forma, o modelo *Servqual* auxilia a entender a origem dos problemas da qualidade, mapeando os pontos fortes e fracos e implementando melhorias no processo de desenvolvimento de serviços.

## O Cultural, Social e Local: o artesanato e suas interfaces

De acordo com o Portal Brasil (2009), “o artesanato é a técnica de trabalho manual artístico não industrializado, utilizado pelo homem desde o início da sua história (período neolítico, 6.000 a.C).” Aos poucos a prática artesanal foi evoluindo, e muitos artesãos começaram a tirar sustento dessa prática, apesar de ser comercializado, não é considerado uma mercadoria, pois está impregnado de valores e crenças representativas de diferentes culturas (BRASIL, 2017).

Farjado, Joppert e Calage (2002) reportam que a renda se tornou uma maneira de garantir o sustento das rendeiras, remuneração e renda. Para esses autores, a influência da cultura francesa do século XIX transforma o passatempo do bordado em economia, e a renda em cena é presença e moda, estando em diversas ambiências - da igreja Católica ao terreiro de Candomblé. E ainda, é pertinente lembrar que as mulheres criam vínculos e compartilham experiências fazendo renda, obtendo novas dinâmicas de relacionamentos sociais. E “sempre há mais de uma rendeira em cada lar, pois se dedicam à profissão avós, mães e netas, [...] os assuntos de suas conversas prendem-se aos fatos dos próprios ambientes, monótonos, corriqueiros, iguais, repetidos [...]” (MENDONÇA, 1961, p. 56).

Assim, não há como negar que “as formas de percepção das mulheres e da cultura feminina tem uma pesada contrapartida que se evidencia por exemplo no grande aumento das exigências pessoais sociais sobre elas”(RAGO, 2004, p.

38). Coube as mulheres desencadear sua própria luta por um espaço no mercado de trabalho, mudando assim, a possibilidade histórica de pensar a sua condição não mais como destino natural biológico, conseqüente da imposição do mais forte, mas como sujeitos de situação social nova (BANDEIRA, 2000).

Não há como negar que existe um intenso movimento de mulheres em direção ao mercado de trabalho, e um enorme espaço de atuação se abre as mulheres nesse século que se inicia. Segundo Rago (2004), de certo modo, paira no ar uma grande expectativa e ansiedade para saber quais serão as invenções éticas e as criações das mulheres em relação aos novos estilos de vida e novas formas de produção de subjetividade e da sociabilidade.

Zanella (1997) cita que a renda começa assim a estabelecer-se no contexto econômico e a atividade é ressignificada, de artesanato feito por entretenimento, que se constituía em instrumento regulador da conduta feminina (na medida em que mantinha a mulher em casa), passa a expressar uma atividade geradora de artefatos, cuja comercialização, possibilitava complementar a renda familiar e, em alguns casos, garantia a independência financeira da mulher.

## O trabalho, qualidade e desenvolvimento de serviço

Considerando esses cenários e as particularidades das mulheres rendei-ras de Marechal Deodoro, podemos dizer que as necessidades e demandas que influenciam numa melhor atuação delas no Espaço Cultural Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul e no Núcleo de Artesãs de Massagueira, e consequentemente a vida individual de cada artesã, é transformada, contribuindo assim para um possível processo de autoanálise do trabalho artesanal, que dá personalidade ao produto pois ele une a tradição e o contemporâneo (OLIVEIRA, 2008).

Kotler (2000, p. 412) reporta que um serviço é qualquer ato ou desempenho que uma parte pode oferecer a outra e que seja essencialmente intangível e sua produção pode ou não estar vinculada a um produto físico. Portanto os “serviços são dominados pelas qualidades da experiência, atributos que significativamente, só podem ser avaliados depois da compra e durante o consumo-produção” (BERRY; PARASURAMAN, 1992, p. 20).

Atrelado a isto, Berry (1996, p. 272) afirma que: “a pergunta crucial, hoje em dia, não é se devemos melhorar os serviços, mas sim como melhorá-los

[...]”. Diante desta questão, pode-se dizer que atender (o básico), satisfazer (o desejado) e encantar (o surpreendente) é um pré-requisito para atingir a excelência. Além disso, a gestão da qualidade existe para a qualidade do produto, e a criação perene da mulher dá significância a todo o processo de desenvolvimento de serviços.

Portanto o consumidor tem papel essencial no processo para a qualidade do negócio, as necessidades e as expectativas dos clientes representam um impulso importante na organização, assim como, o desempenho dos gestores, é fundamental, uma vez que o mesmo precisa analisar a situação atual da organização perante os seus consumidores, distinguir o que deve ser mantido e o que precisa melhorar e assim estabelecer estratégias com foco no cliente e nas suas necessidades e expectativas, ao mesmo tempo, os gestores, também precisam gerir equipes de pessoas, as motivando, e as orientando a fazer o seu trabalho do jeito correto.

Há que se frisar também que entre os 17 Objetivos (para alcance do desenvolvimento sustentável até 2030) globais de Desenvolvimento Sustentável (ODS), da Organização das Nações Unidas (ONU) propõem esforços para que as nações até 2030 elaborem e implementem políticas para promover o turismo sustentável (que gera empregos e promova a cultura e os produtos locais); que revigorem esforços para proteger e salvaguardar o patrimônio cultural e natural do mundo; que oportunizem a igualdade de gênero e empoderamento de todas as mulheres e meninas (BRASIL, 2017).

Surge então, uma concepção, uma escala psicométrica denominada Service Quality (Servqual) exprimindo a primeira tentativa para operacionalizar o constructo de satisfação dos clientes. Desenvolvida em 1985, após três décadas de uso, a escala Servqual tem se mostrado eficiente para mensurar as percepções e as expectativas dos usuários sobre a qualidade do serviço, inclusive em associações. O Servqual é um instrumento que permite avaliar a qualidade dos serviços numa grande variedade de setores de atividade (PARASURAMAN; ZEITHAML; BERRY, 1985). Concretamente, o modelo serve para identificar os pontos fortes e os pontos fracos de um determinado serviço em termos de 5 dimensões da qualidade: Confiabilidade, Segurança, Aspectos Tangíveis, Empatia, Receptividade.

- a) Confiabilidade - é importante para prestar serviços de qualidade, gerada pela habilidade de fornecer o que foi prometido de forma segura e precisa.

- b) Segurança - os consumidores querem dos prestadores de serviços a habilidade de transmitir segurança e confiança caracterizada pelo conhecimento e cortesia dos funcionários.
- c) Aspectos tangíveis - os aspectos físicos que circundam a atividade de prestação de serviços também têm sua importância como fator de influência. Neste sentido, conforme foi comentando anteriormente, contém as instalações, equipamentos e aparência dos funcionários.
- d) Empatia - grau de cuidado e atenção pessoal dispensados aos clientes. Também é importante aspecto a capacidade de se colocar no lugar dos outros.
- e) Receptividade - é a disposição de ajudar os clientes e fornecer serviços com presteza (LAS CASAS, 2017, p. 67).

O modelo de avaliação da qualidade, desenvolvido no contexto de marketing e aplicado à área de artesanatos, demonstra uma preocupação crescente das associações e dos próprios artesãos referentes à satisfação da clientela. Além disso, reforça a possibilidade de utilizar diferentes abordagens de gestão de serviços/qualidade existentes, adaptando-as ao segmento de turismo/artesanato, a fim de obter o modelo que mais se aproxima da realidade dessa ambiência.

Este modelo, desenvolvido por Parasuraman, Zeithaml e Berry (1985), enfoca estratégias e os processos que as organizações podem usar para alcançar um serviço de excelência, o modelo e seus componentes pode ser usado tanto para direcionar estratégias como para tomada de decisões. O foco central do modelo é o hiato percebido pelo cliente, esta é a diferença entre as expectativas e percepções dos clientes - onde as expectativas são pontos de referência que os clientes deixam em suas experiências com serviços.

## Procedimentos metodológicos

### Caracterização do ambiente de pesquisa

O estudo foi realizado em Marechal Deodoro, município localizado na Microrregião de Maceió (Alagoas), a 28 km da capital. A definição do espaço para a realização do trabalho considerou área estratégica no complexo das lagoas de Mundaú e Manguaba – núcleo referencial da cultura do bordado filé que é uma manifestação cultural local e essencialmente produzido por mulheres e também por ser tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional. O bordado “rico” de filé apresenta uma identidade visual intensa e colorida, tendo peças de significativa beleza e profunda representação gráfica. A população local é de aproximadamente 51 mil habitantes e a economia regional “gira em torno das produções de cana de açúcar e coco, da pesca, do turismo e do artesanato. A tradição do fazer artesanal está enraizada na cultura das famílias” (ARTESOL, 2016).

Diante o exposto, observa-se que significativo artesanato deodorense alcança projeção dentro e fora do país, unido à qualidade e beleza a renda Filé, chama a atenção dos consumidores além de revelar-se como expressão de tradição, cultura e valor.

Farjado, Joppert e Calage (2002) alegam que foi por meio do turismo que o trabalho das rendeiras angariou ampla divulgação, o advento do turismo, em meados deste século possibilitou que o artesanato fosse amplamente destacado/valorizado para além desse espaço e ainda, atravessando fronteiras e atraindo gente de todo o mundo.

O trabalho classifica-se como uma pesquisa de levantamento, ou *survey*, pois este tipo de pesquisa tem como foco a coleta de informações diretamente com as pessoas envolvidas no processo a através da aplicação de questionários (VERGARA, 2011). A pesquisa possui caráter qualitativo e quantitativo, sendo o primeiro justificado pela interpretação e conhecimento do comportamento dos clientes frente aos serviços prestados. A amostra da pesquisa foi constituída por todos os clientes, sendo composta por um total de 57 compradores de artesanato.

## Caracterização da população-alvo e amostra

O público alvo constitui-se de consumidores da arte de rendas/bordados, compradores das peças criadas pelas bordadeiras de Marechal Deodoro que comercializam seus produtos/artes no Espaço Cultural Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul ou do Núcleo de Artesãs de Massagueira, foi não probabilística por conveniência (acidental), e reuniu 57 clientes os quais aplicamos o questionário (re) adaptado para a apreciação dos *gaps* na qualidade dos serviços.

## Estratégias de coleta de dados

Os procedimentos de coleta de dados deram-se em primeira etapa, através da pesquisa direcionada a Secretaria de Estado do Desenvolvimento Econômico e Turismo de Alagoas, com base em periódicos, teses, livros e jornais e outros. Nesta pesquisa, a verificação textual abordou o contexto do empreendedorismo no estado de Alagoas; a área de segmento de cultura, turismo e negócios, a sua importância para gerar empregabilidade, identidade cultural e memória coletiva. Na segunda etapa foi desenvolvido o questionário semiestruturado, contendo 44 questões fechadas e um espaço aberto para apurar o levantamento da qualidade dos serviços prestados pelas mulheres.

Para o desenvolvimento da pesquisa, primeiramente foram identificadas as dimensões da qualidade mais importantes no serviço de artesanato, o que permitiu a estruturação do Servqual. Após estruturação e adaptação dos questionários, os mesmos (pré-teste) foram validados junto aos 7 clientes, reanalisados e algumas alterações aplicadas para melhor compreensão por parte dos entrevistados. Feito isto, passou-se para a etapa de construção do questionário de análise embasado no Servqual.

De acordo com Parasuraman, Zeithaml e Berry (1985), o Servqual é um bom instrumento para compreender as expectativas e as percepções dos clientes, e a sua métrica serve de apoio para formular táticas e estratégias organizacionais. A clientela deve fornecer duas notas para cada atributo, uma refletindo suas expectativas do nível do serviço que foi entregue pelas instituições e outra mostrando suas percepções do serviço entregue e, as diferenças obtidas entre os escores de expectativa e percepção podem ser empregadas para a melhoria da qualidade dos serviços.

O questionário adaptado utilizado foi autoperenchível e possuía 22 pares de itens, mas com ligeiras alterações na sua redação. Todas as questões são de cunho afirmativo, onde o entrevistado opinou acerca dos serviços tendo como base a escala Likert, com um intervalo entre “1” a “5”, sendo que “1” representa “baixa concordância”, enquanto que “5” representa “alta concordância”.

Além disso, incluímos um espaço destinado para medir duas provocações: como público consumidor vê o bordado/renda (produtos) feitos pelas mulheres e, como definem a mulher/artesã perante o serviço (visibilidade social da imagem feminina no mercado artesanal). O questionário semiestruturado na forma de entrevista foi aplicado no período de 4 de junho de 2017 a 18 de junho de 2017 aos compradores de artesanato de renda das tecelãs do Espaço Cultural e/ou do Núcleo de Artesãs (sendo livre a adesão à entrevista e, aceita por 7/9 dos abordados). O questionário foi aplicado sempre pelo mesmo pesquisador, previamente treinado, para evitar desdobramentos na forma de aplicação e coletas de dados.

**Figura 1 - Mãos que produzem, fios e telas**



Fonte: colagem baseado em Artesol (2017).



## Apresentação e análise de dados

Foram aplicados 60 questionários coletados e considerados válidos os 57 questionários que tinham a resposta “Sim” à questão: “utilizei o serviço/atendimento das mulheres do Espaço Cultural Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul e/ou do Núcleo de Artesãs de Massagueira, onde artesãs locais vendem seus produtos de renda”. Cabe destacar que, aplicação da abordagem teórico-metodológica Servqual demanda uma prévia experiência do serviço a ser avaliado, seguidamente incorre que apenas quem foi atendido têm plenas condições para ajuizar valor sobre o serviço prestado.

Com a aplicação finalizada, foram obtidos dados com relação às expectativas e as percepções do serviço prestado pelas tecelãs do Espaço Cultural ou do Núcleo Massagueira, os quais foram analisados e discutidos para detectar possíveis melhorias que podem ser aplicadas ao processo de desenvolvimento de serviços. Do total de 57 entrevistados, em relação ao gênero 33 (57,87%) feminino e 24 (42,11%) masculino. Em termos de faixa etária, 38 (66,67%) dos sujeitos tinham entre 18 e 60 anos, os demais 19 (33,33%) 61 anos ou mais.

Quanto ao estado civil, 25 (43,86%) dos participantes são casados/casadas, e respectivamente 16 (28,07%) responderam que são solteiros ou divorciados/viúvos.

O grupo entrevistado feminino em maioria se encontrava na faixa etária de 61 anos ou mais 39,39%, declararam-se brancas 54,55% e sendo casadas 48,48%. Entre os homens, a maioria declarou idade entre 31 a 60 anos 41,67%, de etnia branca 58,33%, e estado civil casado 37,50%.

Uma análise dos resultados permite identificar os itens mais importantes (expectativa) para a maioria dos participantes: “as mulheres/artesãs/rendeiras demonstram respeito e cordialidade no atendimento” obteve 87,72% das respostas e “as mulheres/artesãs/rendeiras compreendem as necessidades/desejos do consumidor”, 85,96%. Ainda em relação à importância, os itens da pesquisa receberam dos participantes uma pontuação que variava entre 4,30 e 4,75 de uma escala de cinco pontos. Isso implica que os fatores escolhidos para a análise são de fato relevantes para a clientela de produtos artesanais.

Entre os itens indicados como de “maior satisfação”, o primeiro deles, com 84,21% das respostas foi “as mulheres/artesãs/rendeiras tratam os clientes de forma atenciosa”. Ainda em relação à satisfação (percepção), os participantes

atribuíram às questões, uma pontuação que variava entre 3,80 e 4,30 de uma métrica de cinco pontos, assinalando uma diferença entre a importância e a satisfação dos serviços. Entretanto, os itens que alcançaram uma pontuação menor, representam aspectos a serem aprimorados nos serviços ofertados pelas mulheres/artesãs/rendeiras. Entre eles estão as “instalações e equipamentos visualmente agradáveis” e “horários de funcionamento são convenientes para todos”, com respectivamente 12,28% e 8,77% das respostas marcadas entre “insatisfeito” e “pouco satisfeito”.

As dimensões determinantes da qualidade do serviço apontadas nesse presente estudo assinalaram a dimensão Receptividade (*responsiveness*) como sendo a preferida pelas clientes femininas; já os participantes masculinos elegeram a Segurança (*assurance*) - essa dimensão remete ao conhecimento e a cortesia das artesãs e sua habilidade em transmitir confiança e confiabilidade, aquela envolve a disposição (sensibilidade) para ajudar o cliente e proporcionar com presteza um serviço (BERRY; PARASURAMAN, 1992).

Miguel e Freire (2017) concernem uma segunda maneira para apresentar os resultados de pesquisas usando a métrica Servqual é a análise de *gaps*, que compreendem a análise dos escores importância menos satisfação.

Para calcular os *gaps* soma-se as médias, as pontuações (de 1 a 5) de cada questão na respectiva dimensão da qualidade, e depois divididas pelo número total das questões relativas aquela determinante da qualidade, obtendo assim escore entre satisfação e importância, assim obtém-se o *gap* conforme a esfera apurada.

**Figura 2 - Gráfico dos gaps por dimensão da qualidade**

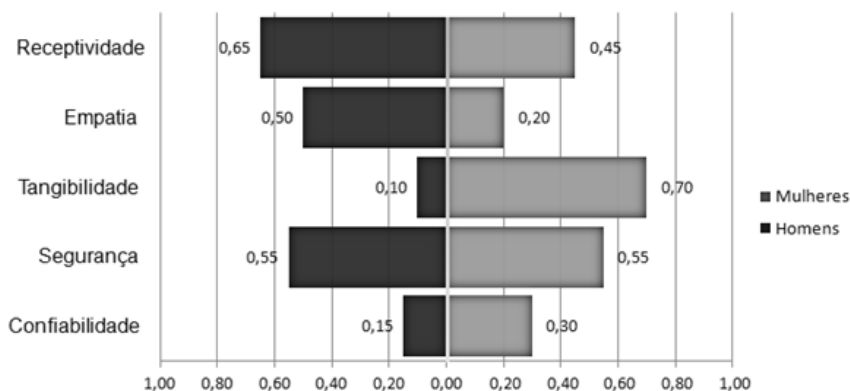


Gráfico em baixa resolução, mesmo para e-book

Fonte: Dados da pesquisa (2017)

Os dados apresentados acima para mulheres e para homens não entabulam uma comparação direta entre os dois grupos (Figura 1). Pode-se deduzir que o item com o maior *gap*, isto é, a maior lacuna é a “receptividade” para o gênero masculino. Para o gênero feminino a lacuna está nos “aspectos tangíveis”.

A pesquisa recebeu contribuição de 40 (70,18%) dos entrevistados que utilizaram o espaço cultural e/ou o núcleo de artesãs em Marechal Deodoro, que responderam à questão aberta que melhora qualitativamente a avaliação pretendida.

No que se refere a questão: “como são vistas as trabalhadoras rendeiras” 36 (90,00%) dos participantes utilizaram o espaço para falar, apontar como veem as trabalhadoras mulheres. Para 27 (75,00%) dos respondentes permanece o estereótipo de uma “mulher guerreira, artista”, “tem gana na vida”, os demais 9 (25,00%) apresentam um olhar complacente, vendo as mulheres como “desprovidas e frágeis”.

No que se refere a visão do “trabalho/produto dessas mulheres” 38 (95,00%) dos participantes utilizaram o espaço para falar apontar como veem os produtos e artefatos que as mulheres criam. Para 27 (71,05%) dos respondentes permanece o estereótipo de um trabalho artístico e primoroso. A observação crítica das explicações dos clientes assinala uma imagem

impar dos produtos/artefatos feitos pelas mãos dessas mulheres do Espaço Cultural Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul e do Núcleo de Artesãs de Massagueira.

## Considerações finais

Os depoimentos dos consumidores participantes deste estudo apontam que o trabalho das mulheres rendeiras tem qualidade. As questões relacionadas ao trabalho e trabalhadoras foram bem compreendidas. Os dados extraídos dos depoimentos dos participantes mostram a associação mais comum do termo mulher como sendo talento/rendeiras/dom, seguido dos termos bordadeira/vendedora/artista e por fim aparecem os termos artesã/criativa, que apresenta menor expressão. Isso vai muito na direção que Marquesan e Figueiredo (2014, p. 86) propõem - “Ora, se a ideia é transformar o artesão em empreendedor, isso pode suscitar uma inquietação como a seguinte: a figura do artesão não serve para a sociedade contemporânea”.

Neste contexto, por meio da sumária análise do discurso, apresenta-se o tema a “trabalho/produto”, delineado primordialmente pelos termos filé/renda/peças e em menor intensidade os argumentos itens/obras/decoração. Portanto, destaca-se que a “valorização do trabalho artesanal vem ganhando força em alguns segmentos específicos do mercado, para os quais o significado e a utilidade dos produtos artesanais foram quase que inteiramente transformados” (MARQUESAN; FIGUEIREDO, 2014, p. 80).

Os entrevistados ainda apontaram alguns adjetivos aos produtos comercializados pelas mulheres e vale destacar que as palavras núcleo/local/lugar/lagoa/cultura aparecem bastante nas falas, e as palavras mais utilizadas para qualificar os produtos são: bonito, espetacular, famoso, fino, lindo, luxo, ótimo, entre outros.

Chama a atenção também a questão monetária em que o turismo, preço, desconto, pechincha, qualidade se destacam. Em suma, o painel apresentado não é métrica como é a abordagem Servqual, mas fornece alguns pontos de reflexão e inflexão. Afinal ao divergirmos, abrimos possibilidades para pensar “fora da caixa” e ao convergir, selecionamos as melhores ideias para então avançar para um próximo nível.

Assim, o estudo permitiu sinalizar que as transformações na forma de pensar os papéis sociais de mulheres a partir de referenciais de cidadania, empoderamento e reconhecimento cultural estão colocadas na avaliação da qualidade de quem utiliza os serviços. Apesar de ser uma metodologia que possui limitações, acreditamos que a abordagem Servqual seja aplicável à avaliação da qualidade em outros tipos de empreendimentos artesanais, visando defender o crescimento econômico regional e articular pesquisa, ensino e extensão, já que é um bom instrumento para compreender expectativas e percepções dos clientes.

## Referências

- ARTESOL (org.). **Projetos**: Marechal Deodoro/AL. Disponível em: <http://artesol.org.br/projetos/marechaldeodoro2016/>. 2016. Acesso em: 11 Set. 2017.
- BANDEIRA, L. M. **Feminismo**: memória e história. In: CELECINA, M, V. S. et al. (org.). **Feminismo: memória e história**. Fortaleza: Imprensa universitária, 2000. p. 15-41. V. 1.
- BERRY, L. L. **Serviços de satisfação máxima**: guia prático de ação. Rio de Janeiro: Campus, 1996. 297 p.
- BERRY, L. L.; PARASURAMAN, A. **Serviços de marketing**: competindo através da qualidade. São Paulo: Maltese: Norma, 1992. 238 p.
- BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. **Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)**. Brasília [Itamaraty], 2017. Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/politica-externa/desenvolvimento-sustentavel-e-meio-ambiente/134-objetivos-de-desenvolvimento-sustentavel-ods>. Acesso em: 04 Ago. 2017.
- BRASIL [Portal Brasil]. **Artesanato é a técnica de trabalho manual artístico**. Brasília, 2009. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/10/artesanato-e-a-tecnica-de-trabalho-manual-artistico>. Acesso em: 04 Ago. 2017.
- DOLABELA, F. **O segredo de Luísa**: uma ideia, uma paixão e um plano de negócios: como nasce o empreendedor e se cria uma empresa. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 299 p.
- FARJADO, E.; CALAGE, E.; JOPPERT, G. **Fios e fibras**. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.
- KOTLER, P. **Administração de marketing**: a edição do novo milênio. 10. ed. São Paulo: Prentice Hall, 2000.
- KOTLER, P.; ARMSTRONG, G. **Introdução ao marketing**. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- LAS CASAS, A. L. **Qualidade total em serviços**: conceitos, exercícios, casos práticos. 6. ed., São Paulo: Atlas, 2017.
- MARECHAL DEODORO [Prefeitura municipal de]. **Artesanato**. 2017. Disponível em: <http://www.marechaldeodoro.al.gov.br/turismo/artesanato-2>. Acesso em: 13 jan de 2017.

- MARQUESAN, F. F. S.; FIGUEIREDO, M. D. de. De artesão a empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder. **RAM** [Rev. Adm. Mackenzie], São Paulo, v. 15, n. 6, p. 76-97, Dez. 2014 .
- MENDONÇA, M. L. P. **Algumas considerações sobre rendas e rendeiras do nordeste**. Ceará: Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará, 1961.
- MIGUEL, M. C.; FREIRE, V. F. A visibilidade da gestão do processo de desenvolvimento de serviços na Associação dos Cegos (Fundação João Theodósio de Araújo). **Revista Semiárido De Visu**, v. 5, n. 2, p. 123-135, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ifsertao-pe.edu.br/ojs2/index.php/revista/article/view/350/231> Acesso em: 15 nov. de 2017.
- MIGUEL, M. C.; SOUSA, M. M. de; FREIRE, V. F. Trabalho e gênero: permanências, mudanças e desafios. **Iniciação Científica, Tecnológica e Artística**, São Paulo, n. 03, p. 73-86, maio, 2017. Disponível em: [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2017/05/195\\_IC\\_ARTIGO.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2017/05/195_IC_ARTIGO.pdf). Acesso em: 11 jul. de 2017.
- OLIVEIRA, S. R. G. **A absorção dos significados da renda renascença pela moda: um estudo realizado em Pernambuco**. Recife: Faculdade Boa Viagem, 2008.
- PARASURAMAN, A; ZEITHAML, V. A; BERRY, L. L. A conceptual model of service quality and its implications for future research. **Journal of Marketing**, Chicago, v. 49, n. 4, p. 41-50, Fall 1985.
- RAGO, M. Ser mulher no século XXI ou Carta de alforria. VENTURI, G.; RECAMÁN, M.; OLIVEIRA, S. de (Org.). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 43-59.
- VERGARA, S. C. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração**. São Paulo: Atlas, 2011.
- ZANELLA, A. V. **O ensinar e o aprender a fazer renda: estudo sobre a apropriação da atividade na perspectiva histórico-cultural**. São Paulo. Tese de Doutorado em Psicologia da Educação - apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

# Práticas empreendedoras presentes na seca: novos olhares, possibilidades e diálogos sobre a percepção do trabalho ceramista feminino no vale do jequitinhonha

Marcelo Calderari Miguel

UFES

marcelocalderari@yahoo.com.br

Ana Claudia Borges Campos

UFES

anaborges32@yahoo.com.br

Rogério Zanon da Silveira

UFES

rogerio.silveira@ufes.br

*Sei que a arte é irmã da ciência.  
Ambas filhas de um Deus fugaz  
que faz num momento e  
no mesmo momento desfaz”  
(Gilberto Gil, 1997)*

O presente artigo aborda o seguinte problema: que expectativas e percepções têm os compradores de artesanato cerâmico sobre os serviços ofertados pelas mulheres artesãs nas feiras livres e no comércio de rua de Padre Paraíso? O objetivo principal da pesquisa é avaliar a qualidade dos serviços prestados no que tange à expectativa e à percepção da clientela, utilizando a abordagem Servqual (*Service Quality Gap Analysis*) – uma ferramenta de avaliação da qualidade.

O processo de criação da cerâmica, no Brasil, ostenta inovação, reelaboração e ressignificação do fazer artístico. Mesmo atendendo a uma forte demanda do mercado externo e de várias organizações, esse processo salvaguardou valores culturais das comunidades de origem (DALGLISH, 2008). Como expressa Mascelani (2008, p. 140), lançar-se no cosmos das artes e do artesanato é “inventar outras formas de discurso, outros léxicos, arquitetar caminhos, cruzar veredas”.

Este trabalho se justifica pela relevância das discussões em torno da produção cerâmica (de estética apurada e alta qualidade técnica) e pela atuação das mulheres nesse processo comercial que envolve a renda, a territorialidade e o empoderamento feminino. O critério para seleção da comunidade pesquisada (Fig.1) levou em conta a representatividade dessa região e disponibilidade das artesãs como situação *sine qua non* para o empreendimento mercatoetnográfico.

**Figura 1- Localização geográfica do município de Padre Paraíso**



Fonte: Google Maps, 2017.

Ao dirigirmos o olhar para a empreitada das mulheres artesãs de Padre Paraíso, levamos em conta as esferas para diagnósticos: científica; social e acadêmica. O Vale do Jequitinhonha endereça muitas e extraordinárias ideias: “o rio de quem é de quem herda o nome, à riqueza de sua arte cerâmica, o



sertão mítico do garimpo, às vilas e aldeias ribeirinhas e, paradoxalmente as suas terras áridas aparentemente secas e pobres” (MASCELANI, 2008, p. 37). O contexto comercial do município de Padre Paraíso evoluiu lentamente nos últimos dez anos, relatos atuais das ceramistas e também históricos de Lalada Dalghish revelam que

Talvez a imagem da boneca como signo emblemático da arte feita no Vale de Jequitinhonha esteja demarcado, por meio da ênfase no feminino, uma outra diferença mais profunda de ordem cultural e também econômica, pois essa escolha se dá ao mesmo tempo que a mulher olheira passa a outros papéis na vida econômica das famílias, consolidando-se a partir da década de 1990, como importante provedora (MASCELANI, 2008, p. 77).

Esperamos contribuir para visibilidade de estudos em torno da história, do saber e do fazer cerâmico deste município - núcleo de criação e de esforço mercadológico, que antecipam, cativam e estimulam a qualidade no momento da verdade. E nessa terra de contrastes, sua história apresenta “ao lado da predação do meio ambiente e de populações tradicionais, uma rica e criativa produção [...] que está a vista de qualquer” (MASCELANI, 2008, p. 18) o enlevo que retrata nos faz refletir sobre as bifurcações do mundo capital contemporâneo.

## Mulher, artesanato e as transformações no mundo do trabalho

Ouriques e Ramos (2006) reportam que o debate sobre gênero adquire evidência na vitrine do mercado de trabalho quando a mulher torna-se uma antagonista na disputa pelo emprego, sendo que a participação no espaço público do trabalho torna-se atrativa em função da herança patriarcal que a condiciona a ser uma força de trabalho de qualificação alternativa. Os autores argumentam que esta é a clássica luta pela emancipação das mulheres em relação ao sistema patriarcal. Tal movimento expressa condição *sine qua non* para aguçar em boa parcela das “mulheres a aspiração de libertar-se e de emancipar-se através do trabalho, e isso foi amadurecendo à medida que elementos femininos foram entrando em áreas exclusivas do homem (trabalho fora do

lar, educação, participação da vida social)” (SAFFIOTE *apud* OURIQUES; RAMOS, 2006, p. 156).

No âmbito da emancipação, a Agenda 2030 de Desenvolvimento Sustentável contempla dezessete objetivos globais com 169 metas, tendo como foco as pessoas, as parcerias, a prosperidade, o planeta, e a paz mundial. Nessas metas, atenta-se para a questão da igualdade de gênero e para o empoderamento das mulheres e meninas no quinto Objetivo de Desenvolvimento Sustentável (ODS) (BRASIL, 2017).

Mascelani (2008) reporta que a definição de arte perpassa pela capacidade do artista provocar múltiplos significados por meio de sua obra, fomentando interferências na cultura e na realidade. Os artistas populares brasileiros, em via geral, são oriundos das camadas populares. “Eles vivem e produzem num ambiente que transita entre sua produção e suas famílias; mas no final, se este trabalho artesanal consegue sustentar a família, eles consideram abençoados, pois estão felizes criando suas obras” (NIERENGARTEN-SMITH, 1996 *apud* DALGLISH, 2008, p. 105).

DalGLISH (2008, p. 86) nota que no Vale há uma tendência à criação de peças de acordo com a procura e interesse dos fregueses, a cerâmica tradicional, que é produzida para acolher as necessidades locais, dá espaço a uma mais vendável e, por conseguinte, mais lucrativa. “As artesãs, em unanimidade, afirmam que o principal problema vivido hoje pelas ceramistas está relacionado ao escoamento e venda de seu produto” (DALGLISH, 2008, p. 91). Mascelani (2008) adverte que as ceramistas têm consciência de que pessoas diversas lucram com a revenda no Brasil e no exterior das obras comercializadas, mas as mulheres artesãs sentem-se alegres ao saber que suas obras têm tons representativo, pois, novos e antigos parceiros, intercessores e atravessadores surgem e ressurgem em busca das “das joias da terra seca”.

Canclini (2012) aponta que técnicas tradicionais, vistas como originais, acabam sofrendo no decorrer do tempo a influência de elementos da diversidade cultural e das mídias tecnológicas. O autor argumenta que ocorreu um crescimento positivo da atividade artesanal nos últimos anos, impulsionando muitos povos a procurar na venda do artesanato o aumento de sua renda por causa do avanço do desemprego e as deficiências da exploração agrária.

Mascelani (2008, p. 134) expõe que a arte e artesanato unem a humana vontade de criar, de acolher, de ter para si e usufruir da criação e dos caminhos

que ela abre. E fixa-se tal como uma necessidade, mesmo quando “não se dispõe de um aparato discursivo capaz de sustentar e transmitir com palavras o processo que envolve a própria criação”. Os artefatos artesanais inicialmente tinham a função de suprir uma demanda, sendo que as criações eram coletivas e voltadas para o cotidiano da comunidade (DALGLISH, 2008; MACHADO, 2016; MASCELANI, 2008). E com o passar do tempo, o artesão torna-se o sujeito possuidor do conhecimento e artífice para a função inicial e imediata de subsistência e obtenção de aprovisionamentos.

As oleiras do Vale do Jequitinhonha não foram à escola aprender como fazer uma “boneca” de cerâmica, que elas chamam “levantar o corpo”, nem estudar como manter o calor da queima do tempo certo ou como distribuir as obras no interior do forno. É óbvio que aprenderam muito do que sabem vendo, participando. É a esses aspectos que elas se referem, quando não se pode atribuir a transmissão do conhecimento adquirido a um único indivíduo. Elas se referem a uma memória e uma herança que vêm “do tempo” e emergem em parceria, mencionadas, até alguns anos atrás como exclusivamente feminina (MASCELANI, 2008, p. 66).

Mas o que é artesanato? O que define tal termo? No conceito etimológico da expressão artesanato, o prefixo latino *artis* e o sufixo *manus* denotam arte com as mãos. Conforme o dicionário de português Aurélio Ferreira (1999), artesanato é definido como: um ofício e técnica do artesão; um conjunto das peças/obra resultantes da atividade dos artesãos; e produto final do trabalho do artesão. No âmbito das Organizações das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), a definição de produtos artesanais remete aos artefatos confeccionados por artesãos, totalmente à mão, ou com a utilização de ferramentas e a fiel contribuição do artesão durante a substancial construção de um produto acabado. “A arte parece existir no mundo próprio, que o discurso não é capaz de alcançar” (CLIFFORD GEERTZ, 1999, p. 42 apud DALGLISH, 2008, p. 95).

Segundo Machado (2016) só existe artesanato porque há pessoas que assimilaram formas de decompor os recursos da natureza remodelando-os em objetos supridores das necessidades eclodidas. Portanto, o “artesanato deve ser compreendido no plural: são artesãos e artesanatos, um ofício completamente

humano e diversificado” (MACHADO, 2016, p. 68). Na América é frequente inserir a cerâmica circunscrito como “uma tarefa feminina”. E, talvez mais do que em outros lugares, lá se multiplicaram mitos para explicar os cuidados especiais que requerem a fabricação dos potes, ou para ornar com imagens místicas as condições que desenvolvem essa indústria” (LÉVI-STRAUSS, 1986 apud DALGLISH, 2008, p. 75).

## Procedimentos metodológicos

Este estudo foi realizado diante o trabalho das mulheres que produzem e comercializam peças cerâmicas nas estradas e feiras livres do Médio vale do rio Jequitinhonha, no município de Padre Paraíso nordeste do estado de Minas Gerais (Figura 2). Para a realização do levantamento, escolhemos como técnica de coleta de dados o questionário semiestruturado com alternativas de resposta dispostas em escala Likert de 5 pontos.

A operacionalização da pesquisa foi embasada pelo modelo para a mensuração da qualidade em serviços proposto por Parasuraman, Berry e Zeithaml (1985), que desenvolveram um modelo métrico-conceitual da qualidade, conhecido pela sigla SERVQUAL. Esse modelo está baseado na comparação entre a expectativa/espera/importância de um serviço e a percepção/satisfação da clientela que utilizou o serviço - essa diferença é nomeada lacuna (gap) e agrupa os hiatos da qualidade em torno de cinco determinantes, ou seja, as dimensões confiabilidade, segurança (ou garantias), aspectos tangíveis, empatia e receptividade (ou presteza). E sobre esses hiatos Las Casas (2017) considera:

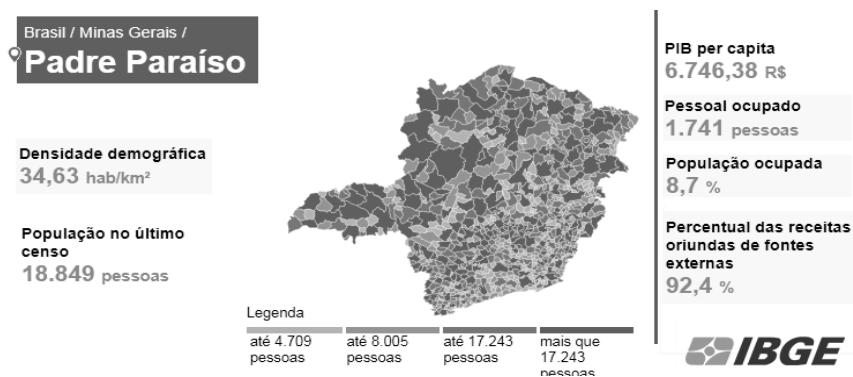
- a) Confiabilidade - é importante para prestar serviços de qualidade, gerada pela habilidade de fornecer o que foi prometido de forma segura e precisa.
- b) Segurança - os consumidores querem dos prestadores de serviços a habilidade de transmitir segurança e confiança caracterizada pelo conhecimento e cortesia dos funcionários.
- c) Aspectos tangíveis - os aspectos físicos que circundam a atividade de prestação de serviços também têm sua importância como fator de influência [...] as instalações, equipamentos e aparência dos funcionários.

d) Empatia - grau de cuidado e atenção pessoal dispensados pelos clientes. Também é importante aspecto a capacidade de se colocar no lugar dos outros.

e) Receptividade - é a disposição de ajudar os clientes e fornecer serviços com presteza (LAS CASAS, 2017, p. 67).

A população-alvo foi constituída pelo público comprador, consumidores de artefatos artesanais cerâmicos (vasos, bonecas e figuras) atendidos por quatro mulheres artistas artesãs que produzem e comercializam peças de arte cerâmicas nas feiras livres de Padre Paraíso. A amostra (representativa) selecionada foi não probabilística acidental (por conveniência), reuniu quarenta clientes os quais aplicamos o questionário adaptado para a análise das lacunas na qualidade dos serviços.

**Figura 2 - Caracterização do município de Padre Paraíso**



Fonte: IBGE (2017; 2010), disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/>>

As sentenças adotadas no presente diagnóstico certamente não representam a totalidade de atributos da qualidade dos serviços mas, diante os estudos realizados por Nitecki e Herson (2000) e por Miguel e Freire (2016; 2017), afirmamos que a replicação e adaptação dessa abordagem teórica metodológica confere traços seguros e práticos para averiguar um painel explanador da realidade em estudo. O questionário semiestruturado foi aplicado no período

de 14 de janeiro de 2017 a 12 de fevereiro de 2017 nas estradas e feiras livres de Padre Paraíso aos compradores de peças cerâmicas produzidas e vendidas pelas artesãs que se dispuseram a participar da pesquisa, sendo livre a adesão e, aceita por 5/8 dos abordados. O procedimento de coleta de dados se deu de forma aleatória conforme abordagem e disponibilidade do público consumidor. Utilizou-se o software Excel, da Microsoft, para desenvolvimento das análises estatísticas e produção de tabelas e gráficos.

## Interpretação e resultados

Essa seção apresenta os resultados provenientes da pesquisa quantitativa, os dados foram sintetizados e apresentados em três blocos de análise. Primeiramente, serão apresentadas as características gerais sem pretender um estudo exaustivo. Em seguida, a segunda seção traz o painel qualitativo, com o resgate das opiniões sobre o processo de desenvolvimento de serviços das mulheres artesãs. Por fim, a aplicação do modelo Servqual e a análise da matriz de Importância x Desempenho.

Do total de 40 respondentes, quanto ao gênero, 19 (47,50%) feminino e 21 (52,50%) masculino. Em termos de faixa etária, 13 (32,50%) dos entrevistados tinham entre 18 e 35 anos, e os demais (67,50 %) tinham 36 anos ou mais. Quanto à frequência de compras nessa região 11 (27,50%) dos participantes comparecem nessa localidade (feira/estrada) rotineiramente (pelo menos uma vez no mês), 13 (32,50%) respondentes reportam que frequentam semestralmente a feira/região e outros 16 (40%) visitam esporadicamente (conforme demanda, outros negócios na região, turismo, nível de estoques).

Na composição desta pesquisa, incluímos uma seção para registro de opiniões dos entrevistados quanto à visibilidade do trabalho, serviços e produção artística dessas quatro mulheres que comerciam os artefatos cerâmicos nas feiras e estradas de Padre Paraíso. Nesta pesquisa, o espaço aberto (*free elicitation*) recebeu doze contribuições. A *free elicitation* consiste em associação de palavras e vem sendo muito utilizada em pesquisa de mercado (O'LEARY E DEEGAN, 2005). Consideramos esse total adequado pois três de cada dez (30%) dos participantes registraram comentários, tais como:

Venho nessa rota uma vez no mês, sempre busco novidades para revenda e trabalho associativamente

com uma equipe considerável de profissionais. Nessa região, as bonecas de cerâmica têm alta qualidade e design exclusivo, além de preço justo. Além disso, todos ganham também, minha empresa que revende as peças para decoração de eventos, festas, vitrinas, shoppings [...] as mulheres [...] que labutam dia após dia para sustentar seus familiares, sendo que algumas sequer tem marido, ou estão perdidos em outras terras, [por exemplo] lá em São Paulo mesmo, onde revendo as peças, movimento essa produção daqui e abasteço o mercado de lá.

No que se refere à “percepção social da ceramista como artista”, sete dos entrevistados (58,33%) utilizaram o espaço para falar do entusiasmo e postura das mulheres em geral nessa região em empreender e lutar num cenário de dificuldades e num momento político pouco convidativo para transformações sociais. Na visão de cinco (41,67%) dos respondentes permanece o estereótipo da mulher guerreira, chefe de família, sonhadora dos confins secos do norte mineiro. As falas a seguir remetem a essas inferências:

Vejo que a mulher do médio vale do rio Jequitinhonha apresenta uma postura muito positiva frente à vida, não olham para o lado ruim (!), mas capturam coisas boas [...] Não ficam à espera de uma tábua de salvação [...] de um governo medíocre, mergulhado em fraudes e tramoias que tem colocado a população brasileira em um dos piores momentos históricos e econômicos de sua existência [...] Elas [ceramistas] acordam cada dia sabendo[...] que sua arte traz valor, gera valor, produz sentimentos, sabem que tem muita gente que gosta e entendem o que as pessoas fazem.

É importante notar que os relatos dos respondentes vêm permeados de referências a respeito de possíveis “qualidades empreendedoras”, nessa via os compradores de cerâmica reportam que têm uma visão dessas mulheres como empreendedoras, com alta capacidade criadora, persistentes, com habilidade de transformar e aplicar «*innovateur*” e criatividade nesse ramo de mercado (sem necessariamente trazer uma nova contribuição, mas que atua na sociedade e também participa em transformá-lo).

Prefiro cerâmicas de Padre Paraíso, Araçuaí, Carai, Turmalina e Minas Novas [...] a sergipana. As pessoas para o qual revendo sabem que busco produtos na fonte, são mulheres que compram produtos de mulheres, para encantar a todos [...] É arte popular sim, é escultura realística feita por mãos que protagonizam a arte, e em fluxo contínuo sobrevivem, pois tem características empreendedoras e sabem o que e por que fazer [...] sabem fazer e suas peças geram desenvolvimento humano, empoderamento, cidadania.

A clientela destaca ainda que existem questões muito “específicas” na venda dos artefatos cerâmicos e apontam: a questão do transporte, assinatura/uniformidade das peças, demandas de um mercado consumidor e outras relações estéticas. Pode-se inferir que oito (66,67%) dos compradores reportam que valorizam a questão da procedência e qualidade das peças, bem como, a estética da obra.

Sou design e artista em Fortaleza, e venho semestralmente nessa região me oxigenar de ideias [...] desde de 2005 vejo transformações e maturidade no empenho de melhoria das peças cerâmicas e no processo de gestão [...] essas mulheres são incríveis, são peças fantásticas, e a cerâmica em toda moda, evolui na moda e torna-se acessório ocupando espaço das joias [...] e presenteio e conduzo peças, material resistente, exclusivo, de estética autografada.

Para fins de estruturação do texto, os dados são apresentados tomando-se como eixos as dimensões (empatia, garantia, receptividade, confiabilidade, tangibilidade) da qualidade que caracterizam o Método Servqual (seção 3.2 desse trabalho). Portanto, para cálculo dos Gaps, fizemos uma média das questões que a dimensão comporta, sendo adotamos o seguinte procedimento: cinco dimensões e quatro assertivas por dimensão da qualidade; totalizando 20 itens avaliativos das expectativas e, espelhados para a percepção dos quarenta entrevistados. Por exemplo, para o cálculo dos Gaps da dimensão “Empatia” foram somadas as médias das pontuações das questões relativas a esta dimensão e depois divididas por quatro, ou seja, o número de questões relacionadas a esta dimensão. Para calcular as médias (importância e satisfação),



as pontuações (de 1 a 5) de cada questão são somadas e depois divididas pelo número total de respondentes (40) tanto para a satisfação quanto para a importância. A seguir foi calculada a diferença entre as duas, obtendo-se assim o Gap por questão (Tabela 1). Las Casas (2017) diz que quando um indivíduo gosta da prestação de serviços ele dá nota alta e, quando não, dá nota baixa.

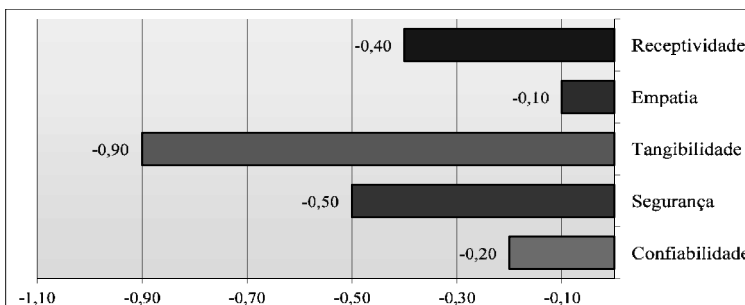
**TABELA 1** - Importância e Satisfação por Dimensão

<i>Dimensão</i>	<i>Importância</i>	<i>Satisfação</i>	<i>  Gaps  </i>
Confiabilidade	4,50	4,30	0,20
Segurança	4,40	3,90	0,50
Tangibilidade	4,70	3,80	0,90
Empatia	4,60	4,50	0,10
Receptividade	4,20	3,80	0,40

Fonte: Dados da pesquisa, 2017.

A métrica avaliativa de importância (expectativa) atribuída pelos respondentes considera as dimensões da qualidade: Tangibilidade (4,70), seguida de Empatia (4,60), Confiabilidade (4,50), Segurança (4,40) e sendo a menos valorizada a Receptividade (4,20). O painel satisfação (percepção) aponta que a dimensão mais valorizada remete à Empatia (4,50) seguida de Confiabilidade (4,30), Segurança (3,90) e menos apreciada a esfera da Receptividade e Tangibilidade (ambas obtendo média de 3,80) (Tabela 1). O item com o maior Gap foi Tangibilidade (-,90) (Figura 3), que de acordo com o método Servqual, refere-se à atenção e ao carinho individualizados proporcionados aos clientes (BERRY; PARASURAMAN, 1992).

**FIGURA 3** - Gráfico dos gaps por dimensões da qualidade



Fonte: Dados da pesquisa

Nitecki e Herson (2000) indicam que as pontuações de Gaps entre 0 e -1 não superam as expectativas, porém podem atender ao que os usuários realmente esperam de um serviço de qualidade, pode-se dizer que os compradores de artefatos cerâmicos, nas feiras e estrada de Padre Paraíso percebem positivamente a qualidade dos serviços prestados pelas mulheres ceramistas.

## Recomendações e considerações finais

A visibilidade do trabalho das ceramistas de Padre Paraíso aparece em atributos de qualidade delineados pela empatia e pela tangibilidade. Os atributos assinalam um conjunto de habilidades, culturas, técnicas, conhecimentos e atitudes residentes numa economia de característica criativa e fundada em atributos da arte popular brasileira. Os compradores ressaltam a qualidade alta e a exclusividade do artesanato produzido por essas mulheres, além do preço justo, como dizem. Mas, acima de tudo, mulheres que fazem de sua arte fonte de sustento de suas famílias, “algumas sequer sem marido”, como comenta um dos entrevistados, parecendo querer expor o modo de vida difícil que levam. Assim, fica a imagem da mulher que trabalha, luta, sonha, age, em recantos mineiros.

Mas, além, a qualidade empreendedora é ressaltada, associada à criatividade para o negócio e à visão de empoderamento e de cidadania em seus espaços sociais de vivência e de trabalho. Um espaço social que parece amostrar um conjunto de outros espaços de mulheres na produção desse tipo de arte em Minas Gerais, formado por um conjunto de localidades mineiras, como expressa outro entrevistado: “Prefiro cerâmicas de Padre Paraíso, Araçuaí, Carai, Turmalina e Minas Novas [...] a sergipana”.

Ressalta também nesta pesquisa a integração que essas regiões fazem com outras em diferentes “cantos” do Brasil, desvelando a dimensão desse tipo de economia para o desenvolvimento humano, cultural e social nessas regiões, possibilitando uma “oxigenação de ideias”, como sugere um entrevistado de Fortaleza que ressalta as transformações, melhorias, maturidade e empenho das mulheres de Padre Gabriel no desenvolvimento de sua arte.

No tocante à metodologia, o método Servqual mostrou-se mais uma vez apropriado para esse tipo de estudo. As dimensões estudadas ficaram evidentes com destaque para as dimensões de qualidade Tangibilidade e Empatia,

seguidas de Confiabilidade e Segurança. Merece atenção investigações mais aprofundadas sobre o porquê de a dimensão Receptividade não ter se destacado tanto.

Ainda que este estudo tenha desvelado conhecimentos consideráveis a respeito do problema de pesquisa, outros ele derivou. Por exemplo, qual a percepção dessas mulheres de Padre Paraíso acerca do modo de agir e pensar de visitantes e compradores que chegam à região? E no que tange ao conjunto de localidades da região com trabalho de arte análogo ao de Padre Paraíso, que aproximações e diferentes têm do ponto de vista do escopo desta pesquisa? Dito de outro modo, qual a percepção dos visitantes e que diferenças veem dos trabalhos de um desses locais para o outro? Quem vem se desenvolvendo mais? Por quê?

A expectativa é que essas respostas contribuam para desvelar conhecimentos sobre o problema pesquisado e gerar autoconhecimento nessas mulheres e nas pessoas nesses espaços sociais. E que isso redunde em modos de pensar e de agir associados a ideias de autonomia e emancipação. Que os exemplos dessas mulheres, como sugere um dos entrevistados, “que não olham para o lado e não ficam à espera de soluções de cima”; que encaram seu presente e seu futuro com autonomia e encantamento; que “acordam cada dia sabendo [...] que sua arte traz valor, gera valor, produz sentimentos”; se espalhem para outros muitos rincões deste país Brasil.

## Referências

- BERRY, Leonard L.; PARASURAMAN, A. **Serviços de marketing**: competindo através da qualidade. São Paulo: Maltese: Norma, c1992. 238 p.
- BRASIL. Portaria N° 24, DE 4 DE ABRIL DE 2017. **Institui o Comitê de Seleção Pública para a escolha dos representantes para a Comissão Nacional para os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável**. Disponível em: [www.mma.gov.br/licita%C3%A7%C3%B5es-e-contratos/item/11602-informacoes-ambientais-ods-mma-legislacao](http://www.mma.gov.br/licita%C3%A7%C3%B5es-e-contratos/item/11602-informacoes-ambientais-ods-mma-legislacao). Acesso em: 24 ago. 2017.
- DALGLISH, L. Noivas da seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. 2. ed. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial, 2008. 214 p.
- CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo, SP: Edusp, 2012. 260 p.
- LAS CASAS, A. L. **Qualidade total em serviços**: conceitos, exercícios, casos práticos. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2017. 223 p.

- MACHADO, J. P. O conceito de artesanato: uma produção manual. **Missões**, São Borja, v. 2, n. 2, p. 52-72, 2016. Disponível em: MASCELANI, Â. **Caminhos da arte popular: o Vale do Jequitinhonha**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2008. 179 p.
- MIGUEL, M. C.; FREIRE, V. F. Avaliação da Qualidade Orientada ao Usuário do Museu Capixaba do Negro: Aplicação da Abordagem Teórico-Metodológica Servqual em um Espaço Museológico de Vitória-ES. **Guará**, Vitória, n. 05, p. 103-116, Jul, 2015. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/guara/article/view/14350/10092> . Acesso em: 11 set. 2017.
- MIGUEL, M. C.; FREIRE, V. F. A visibilidade da gestão do processo de desenvolvimento de serviços na Associação dos Cegos (Fundação João Theodósio de Araújo). **Revista Semiárido De Visu**, v. 5, n. 2, p. 123-135, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ifsertao-pe.edu.br/ojs2/index.php/revista/article/view/350/231>. Acesso em: 15 out. 2017.
- NITECKI, D. A.; HERNON, P. Measuring service quality at Yale's University's libraries. **The Journal of Academic Librarianship**, Ann Arbor, v. 26, n. 4, p. 259-273, Jul. 2000.
- O'LEARY, S.; DEEGAN, J. Ireland's image as a tourism destination in France: attribute importance and performance. **Journal of Travel Research**, v.43, p. 247- 256, fev. 2005.
- OURIQUES, H. R.; RAMOS, I. da S. Trabalho feminino no Terceiro Setor: o mito da emancipação feminina. In: PIMENTA, Solange Maria; SARAIVA, L. A. S.; CORRÊA, M. L. (Orgs.). **Terceiro setor: dilemas e polêmicas**. São Paulo: Saraiva, 2006. cap. 7, p. 137-162.
- PARASURAMAN, A.; ZEITHAML, V. A.; BERRY, L. L. A conceptual model of service quality and its implications for future research. **Journal of Marketing**, Chicago, v. 49, n. 4, p. 41-50, Fall 1985.
- UNESCO. **Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial**. 32ª Conferencia General, 2003. Paris. Disponível em: <http://portal.unesco.org>. Acesso em: 15 mar. 2017.

# A escrita *in progress* de Maura Lopes Cançado

Márcia Moreira Custódio

UFES

marciamcustodio72@gmail.com

Os textos de Maura Lopes Cançado (1929-1993), relatos de uma esquizofrênica hospiciada, ocupam duas obras intensas. Seu primeiro trabalho, *Hospício é deus- diário I* (1965), segundo afirma a autora, foi escrito durante sua terceira internação no Hospital Gustavo Riedel, Engenho de Dentro - RJ. Observam-se elementos de alto teor autobiográfico sobressaem em *Hospício é deus* e nos 12 contos da coletânea *O sofredor do ver* (1968) em tal medida que é possível encontrar pistas da individualidade de Maura. Essa característica revela que a escritora nutre sua narrativa na referencialidade tanto para dar fundamentação como para dar sentido a sua escrita. Indo além, nesse apego ao solo da realidade manifesta-se uma dicção de afetividade cuja performance é estendida a um discurso autoficcional representativo toante de expressividade de sentimento de uma experiência de grupo, sugerindo uma percepção tamanha do espaço representado.

A essa forma de escrita, Diana Klinger chama de “literatura como performance, isto é, como uma prática inserida num contexto sociocultural mais amplo, no qual a figura do autor interfere na leitura do texto” (KLINGER, 2012, p. 26). Ademais, Klinger explica que “[...] a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita” (KLINGER, 2012, p. 51).

Na literatura de Maura, o mergulho no eu pode ser compreendido, sobretudo, como parte da formação do mundo moderno-contemporâneo e de sua subjetividade correspondente. Se encontramos dessas formas híbridas produzidas por Kafka, Dostoievski, Proust, Joyce, Beckett e tantos outros, no Brasil enxergamos essa

forma de produção em Graciliano Ramos, com *Memórias do cárcere*, Pedro Nava, com *Memórias*, Drummond, com *Boitempo*.

Estabelecendo um olhar panorâmico sobre a literatura contemporânea, focalizamos diferentes autores e obras que, no conjunto, formam um mosaico que expressa a tendência e as características dessa literatura profundamente contaminada pelo eu, a exemplo de *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, *K. – Relato de uma busca*: Bernardo Kucinski (2014), de Bernardo Kucinski, *Diário da queda* (2011), de Michel Laub entre outros. Maura, como representante dessa literatura, realiza performances de si mesma, revelando uma escrita carregada de traços autoficcionais, na qual as fronteiras entre o que é invenção e o que é real tornam-se tênues.

É notável a presença do espaço da loucura em seus textos. Portanto, se o hospício desencadeia em Maura a urgência da escrita literária, assevera-se a necessidade de se encarar de modo singular o vínculo entre literatura e loucura, de modo que se investigue não só a ressonância do tema com sua obra, como também uma teoria da literatura que questiona os parâmetros tradicionais de identidade e individualidade.

A leitura das obras de Maura demonstra que nessa literatura construída por uma escritora diagnosticada esquizofrênica manifesta-se uma reflexão sobre os valores próprios do mundo ocidental que guiaram a psiquiatria na elaboração do próprio diagnóstico, pois Maura demonstra na carne que a loucura não é categoria científica neutra. Conforme explicita Foucault (2010), Ora, segundo o filósofo, o próprio movimento de descrever ou analisar de forma racional este processo já carregaria em si uma definição, e, portanto, uma separação do que seria racional e irracional, “como se toda a história do conhecimento só atuasse através da erosão de uma objetividade que se descobre aos poucos em suas estruturas fundamentais” (FOUCAULT, 2010, p. 158-159). Por isso, compreende-se que Maura não só institui a correspondência do hospício com o mundo, mas, indo além, exprime essa relação com a propriedade intrínseca da literatura, demonstrando com uma linguagem singular que seu propósito como louca é antes apresentar, a partir de sua situação de hospitalizada, o débil quadro clínico de nossa cultura. Com isso, sua escrita aponta para um sarcasmo do saber sobre a loucura, pois crê que esse saber não diz respeito à realidade do mundo, mas sim à realidade que a psiquiatria acredita existir. Em *Hospício é deus* Maura deixa sua visão sobre as loucas internadas, refletindo a respeito de sua própria condição enquanto louca:

São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. Não conseguem transpor o “muro”, segundo Sartre. Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado – que prefiro chamar de Santidade. A fase digna da coisa, a conquista de se entregar. O que aparentam é a inviolabilidade do seu mundo. Como os mortos, nada fazem para voltar ao estado primitivo – e embora todos tenhamos de morrer um dia, poucos alcançam a santidade da loucura (e quem prova estar o louco sujeito à morte, se passou para uma realidade que desconhecemos) (CANÇADO, 1991, p. 27).

Percebendo-se como doente mental, pois se encontra na “parte dúbia”, entre o mundo dos chamados e a liberdade dos outros”, Maura fala em seu diário que “a característica do doente mental é o medo (não o medo das guardas, dos médicos. O medo de se perder de todo antes de se reencontrar)” (CANÇADO, p. 27). A reflexão suscitada nas obras de Maura recobra o pensamento de Foucault (2010), quando o filósofo afirma que “a loucura existe em relação à razão ou pelo menos, em relação aos ‘outros’ que, em sua generalidade anônima, encarregam-se de representá-la e atribuir-lhe valor de exigência” (FOUCAULT, 2010, p. 184).

Internada no hospício, local de exclusão, estando à margem da sociedade, da vida comum, essa escritora mineira, enquanto autora e personagem de sua narrativa, ajusta-se, por sua vida, no desvio que se efetiva em suas obras, tidas como incompletas, inacabadas, passíveis de serem lidas como produto de uma mente desviante, louca e doente.

Oriunda de uma família rica, Maura, nasceu numa fazenda próxima ao município de São Gonçalo do Abaeté, no Alto São Francisco, em Minas Gerais. Na década de 1950, muda-se para o Rio de Janeiro, trabalhando primeiro no Ministério da Educação e, tempos depois, entre 1958 e 1961, no *Jornal do Brasil*, na seção do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o *SDJB*, publicando contos e poemas. Devido a recorrentes crises de esquizofrenia, interna-se no Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, de onde escreve o livro *Hospício é deus – diário I* e também alguns contos

para publicação em jornal, muitos dos quais encontram-se na coletânea *O sofredor do ver* (1968). Acometida de insuficiência pulmonar, a autora morre em 19 de dezembro de 1993.

Suas internações em hospícios inserem-na uma rede estigmatizada pelo desvio. Essas serviram de solo para a escrita de suas obras. Diante da produção de obra, é correto pensar esse desvio como deformação ou falha? É possível refletir de forma adequada, sem pensá-lo como deformidade, anomalia ou falta? É neste sentido que a situação de Maura mais uma vez se apresenta, por excelência, como o não-lugar de irrupção de uma concepção de literatura do desvio, pois, enquanto uma desviada, confinada, pode dar a ver a discursividade de seu intento, a possibilidade de se falar sobre a própria loucura da experiência ocidental, exercendo sua plena liberdade. Uma vez que a loucura é reduzida à doença, é na literatura e nos manicômios que encontramos sua morada, espaço onde reaparece a desrazão na modernidade, já que “a liberdade da loucura só se ouve do alto da fortaleza que a tem prisioneira” (FOUCAULT, 1999, p. 145).

Em sua relação com o contexto, a literatura de Maura permite que o diálogo entre a autora e sua realidade possa fluir de tal maneira que deixe aflorar as contradições presentes. Fiel a essa assertiva, sua escrita toma a literatura como interface do real e ficcional, conforme reelabora, no âmbito da ficção, o sentimento de angústia advindo da situação do louco submetido à violência real no cotidiano do hospício. Paradoxalmente, é forte a expressão de apego por um espaço de sofrimento, no qual a narradora passa por humilhações físicas e morais e ainda afirma: “Felizmente não sinto desejo de sair daqui” (CANÇADO, 1991, p. 49). E até mesmo se interroga sobre esse apego: “O que me traz aqui? Será desejo de justiça? Analiso cada passo meu. Sofro cada gesto. Odeio estar aqui – mas vim” (CANÇADO, 1991, p. 53).

Observa-se que Maura ao tomar a si mesma como referente, apresenta-se “‘ao vivo’ no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (KLINGER, 2012, p. 57), como aponta o seguinte trecho: “Que se passa comigo? Serei considerada psicótica? Os médicos não me parecem levar a sério, embora troquem olhares quando falo, como surpreendidos com minha lógica” (CANÇADO, 1991, p. 40).

Com uma fala que vem não de fora, pois é a voz de quem pertence a um grupo, compreende-se que, mesmo estando na situação de paciente de hospício,



Maura não se separa radicalmente da escritora. A voz de dentro se manifesta não apenas por um olhar que contempla o hospício e dele participa internamente com seus códigos coletivos no plano social e psíquico, mas traduz de um modo mais profundo, de dentro da Maura que o experiencia, com todas as suas implicações subjetivas e suas singularidades, forças nem sempre conscientes que movem Maura em sua relação com o que está a seu redor, constituindo, sobretudo, uma realidade textual, estética, que não é puramente histórica nem somente imaginativa, mas a confluência entre essas esferas de modo inseparável.

Diana Klinger explica que a arte da *performance* supõe uma exposição indireta ou direta do autor como enunciador, assim como do lugar de sua enunciação, representando “o caráter teatralizado da construção da imagem do autor”, portanto inacabado, “em constante restauração” (KLINGER, 2012, p. 50). E prossegue:

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente (KLINGER, 2012, p. 50).

Contudo, se a escrita de Maura pode ser compreendida como uma narrativa na qual emerge sua vida privada, nela também misturam-se, de modo claro, eventos da vida pública. Nesse trabalho literário com as marcas do real erige tamanha força, que se torna potência. Acumulada no tempo, pode ser transformada em energia, justamente porque na estrutura do texto entrecruzam-se, em uma trama, a vida íntima e a pública.

Maura, do ponto de vista interno, não trata só de um espaço social marginalizado que é o hospício, mas reforça que, assim como ela, as personagens de seu diário vivem a situação de “indigentes” (CANÇADO, 1991, p. 179). Quando Maura chama para si essa comunhão com o universo marginalizado do hospício, afirmando “sou apenas um número a mais na estatística” (CANÇADO, 1991, p. 41), a escritora reforça pertencer a esse universo não simplesmente porque decide se dedicar a dar forma a ele em suas obras, mas também porque o sentido que se aplica ao cidadão ou não-cidadão (condições jurídicas

e sociológicas) também reincide sobre seus escritos, nos quais concede voz e lugar de destaque aos excluídos do hospício.

O fato de identificar-se com os indigentes loucos revela muito de sua vontade de verdade, de transmitir ao leitor uma nova forma de amor, que é do louco pelo louco, para o louco, em cuja expressão a sensibilidade se sobrepuja. Esse é um outro aspecto peculiar de suas obras, que revela e exprime um intenso amor, a ponto de sofrer por aqueles que alcançaram um destino trágico como o seu. Assim é que pelas mãos de Maura Dona Auda é homenageada no diário:

É dolorosamente irônica. Refere-se à nossa condição de “indigentes” e “dementes”, neste hospital: “- Somos indigentes neste hospício, menina”. “- Verdade? Como a senhora sabe?” “- Você não sabe? Hospital de doenças mentais. Somos indigentes e dementes.” Cala-se, não responde mais nada. Parece fazê-lo agredindo a si própria. Como dona Auda é desconhecida e só (CANÇADO, 1991, p. 80).

Não bastassem as tantas referências a essa paciente no diário, o afeto que Maura nutre por dona Auda ultrapassa sua expressão no diário indo moldar-se na forma do conto “Introdução a Alda”, que consta em *O sofredor do ver*. Segue a passagem que dá início ao conto:

Dizem que ninguém mais a ama. Dizem que foi uma boa pessoa. Sua filha de doze anos não a visita nunca e talvez raramente se lembre dela. Puseram-na numa cidade triste de uniformes azuis e jalecos brancos, de onde não pôde mais sair. Lá, todos gritam-lhe irritados, mal se aproxima, ou lhe batem, como se faz com sacos de areia para treinar os músculos.

Sei que para todos ela já não é, e ninguém lhe daria uma maçã cheirosa, bem vermelha. Mas não é verdade que alguém não a possa mais amar. Eu amo-a. Amo-a quando a vejo por trás das grades de um palácio, onde se refugiou princesa, chegada pelos caminhos da dor. Quando fora do reino sente o mundo de mil lanças, e selvagem prepara-se, posta no olhar. Amo-a quando criança brinca na areia sem medo. Uns pés descalços, uma mulher sem intenções.

Cercada de mundo, às vezes sofrendo-o ainda (CANÇADO, 1968, p. 29).

Não só dona Auda é contemplada na sua narrativa. Outros pacientes encontram lugar de destaque em suas obras. Em seu diário, o dia 14-11-1959 é todo dedicado a dona Marina, uma paciente esquizofrênica de 54 anos, considerada doente há mais de vinte anos que, por ser oriunda de uma família rica, cultivava a educação fina que recebera.

Na mesma comunhão, algumas pacientes idosas do hospício também encontram seu espaço no diário. Enquanto os médicos e familiares se recusam a dar-lhes atenção, a escrita de Maura retira-lhes a indignância, concedendo-lhes afeto e visibilidade.

Desse modo, ainda que se configure um lugar de sofrimento, o hospício para Maura adquire características de lar. Irmanada à espécie louca, sente orgulho da beleza e da alegria produzida pelo louco nesse ambiente, especialmente pelos loucos artistas, cujas obras de arte são expostas na Ocupação Terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional.

Maura chora, briga e sente por suas companheiras. Não admite as injustiças praticadas contra elas.

Durvaldina, que tinha ido para casa, voltou doida varrida. Está presa no quarto-forte. Grita por mim o tempo todo, não sei que fazer. Reclamo com doutor A. Ele não quer soltá-la. Assegura-me que o quarto-forte é uma medida de segurança para o doente. Mas não é verdade. Se fosse como os que se veem no cinema, paredes acolchoadas e muito confortáveis. Os daqui são abafados, imundos, nem se pode respirar no seu interior. E as baratas. Falarei com ele (ou com as baratas, que dá na mesma) (CANÇADO, 1991, p. 115).

Se ao inscrever-se Maura o faz em favor de uma causa humana, há não apenas um exercício de amor, como também um apelo ao amor em toda sua força possível nas relações humanas, nos gestos. Ela apela para o amor como fato social, tal como o demonstrado pelo doutor Valter:

Doutor Valter ajudou a me levantar, levou-me para o banheiro, uma enfermeira deu-me banho. Depois do banho, levou-me ele mesmo a uma pia. Enquanto eu escovava os dentes, aquele médico desconhecido abotoava a maneira de minha camisola, passava um pente pelos meus cabelos. Estivera presa, isolada, clamando por alguém durante tanto tempo sem ser atendida, e via-me agora tratada com carinho por um homem desconhecido. Era demais para meu coração ferido e magoado. As mãos se moviam ajeitando-me a camisola, enquanto meu corpo se adelgaçava, em sentimento alto e puro: naquelas mãos, estava, para mim, a prova de que existe. Sim, além de um quarto miserável: nas mãos de um médico piedoso. Piedoso é minha maneira de dizer a alguém: “- Você é gente, e te amo – porque também sou gente”. Ele me penteara os cabelos, olhara minhas unhas e a minha boca, abotoara minha camisola. Ele também era gente. Talvez nem necessitasse sofrer: aquele homem tinha mais que dor: aquele homem amava. Não tornei a vê-lo, mas pedia diariamente que o chamassem. E por que não tornei a vê-lo? Não sei. Talvez, aquele médico-gente não conseguisse sê-lo mais do que uma vez na vida. E como seu destino pudesse ser pouco, ele já se cumprira. Mas, ainda que breve, foi um médico-gente. Aquelas mãos transmitiram ao menos uma vez. Aquelas mãos (CANÇADO, 1991, p. 104).

Vê-se assim que as obras de Maura não retratam apenas dor, mas também tratam sobre a experiência da partilha do amor. Nisso, a vida de Maura presta-se como parte medular de um projeto literário, em que o assento na referencialidade, longe de compor um documento bruto, objetivo e distanciado, designa um contrato no qual a subjetividade e o compromisso ético e identitário com uma realidade e uma coletividade específicas provocam a escrita que culmina em um ato político. A postura de Maura vai ao encontro do pensamento de Klinger (2014), em *Literatura e ética*: da forma para a força, quando a crítica afirma que “a literatura é meu pacto silencioso com o vazio do mundo. Não é meu consolo. É minha aceitação, meu *amor fati*. Meu compromisso” (KLINGER, 2014, p. 14).

A literatura de Maura realiza um pacto silenciosamente gritante diante de um mundo vazio e doloroso, por isso não traz consolo, pois configura-se lugar de compromisso e afirmação identitária. A maneira de interpelar incomoda o leitor, permitindo o efeito da transcendência temporal da dor enquanto provoca a reflexão e a comunhão do leitor com a massa louca esquecida dos hospícios. O medo de Maura é o medo do leitor. O leitor agora está atento, porque a qualquer momento as guardas podem abrir a porta e espancá-lo:

O dia. As horas. Cada instante. Às vezes medo. Não às vezes: detrás de tudo o medo. Olho imenso tomando o céu. Me recuso a levantar as pálpebras além dos muros. Uniformes cinzentos. Desfiles de rostos iguais. Alguns gritos, algumas gargalhadas. Sem lágrimas, sem apelação. Medo: as portas trancadas que dão sinal de vida. As guardas rancorosas. Elas nos fazem voltar das portas, fugir dos corredores, engolir depressa a caneca de mate quente (CANÇADO, 1991, p. 34).

No final do excerto, ao usar o pronome “nos” Maura enfatiza um medo coletivo, externando a angústia, os sobressaltos de todas elas, as pacientes do hospício. Se o efeito sobre o leitor se faz de forma tão persuasiva é porque vem de uma voz de quem possui a licença moral e legítima de falar, por experienciar na carne o convívio com os loucos e sofrer em comunhão as agruras do tratamento brutal, entre outras provações particulares que não são comuns, mas muito próprias de um contexto. Sendo assim, a narrativa de Maura pleiteia um direito civil, político e democrático. Quando afirma sobre o hospício “É terrível, deus. Terrível” (CANÇADO, 1991, p. 32), vislumbra-se uma narradora angustiada que vê a escrita como estratégia de limitação do sofrimento que caracteriza a internação no hospício, dirigindo-se diretamente a um “deus”, ou seja, ao leitor, numa linguagem densa, precisa e altamente perturbadora.

Quando Maura representa seus iguais e a si literariamente insere na arena literária uma voz diferente, que soa estranha. Ora, se sua escrita é construída no espaço da marginalidade, por uma paciente louca que diariamente vivencia situação de desprezo, consequentemente sua literatura sofre as consequências da marginalidade do mercado editorial, porque é produzida por quem é excluído socialmente. No entanto, Maura vê na literatura um meio de incluir-se, adentrar uma zona até então inacessível. Uma vez admitida

nessa nova arena, deliberadamente, Maura chama seus iguais e precedentes, para responder principalmente por quem vê e produz literatura de fora, do alto, distante do seu ponto de origem, que o lugar da literatura é o da transgressão pela arte da palavra, dita até mesmo pelo louco:

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força – quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade (CANÇADO, 1991, p. 72).

No entanto, essa liberdade no falar de Maura não parte de um grau zero da escrita, porque na sua literatura a própria Maura se manifesta na narrativa. Se a articulação da voz e do corpo de Maura resulta na “performance” que a situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos, o conjunto de ensinamentos ampliam as vivências, pois, ao ilustrar fatos pretensamente triviais, sinaliza-se a complexidade de sua constituição.

Em sua ficção de si, Maura se torna também resultado de um processo realizado pela construção da história de um eu que se opera no ato da escrita. Logo, como autora, não pode ser pensada como entidade prévia ao discurso, mas sim como efeito da própria atividade autoral. Suas duas obras contribuem “para construção do mito” literário Maura, edificado com a linguagem, com os materiais e as condições de produção da qual dispõe. Esta ficção de si não permite um retorno a Maura plena, “fundamento e autoridade transcendente” do texto, mas a um “não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação” (KLINGER, 2012, p. 57). A escrita *in progress* de Maura instaura um espaço de tempo aberto a um eu em constante devir.

A sensação do fora via leitura para o qual a linguagem de Maura impele deve-se à feição singular do seu modo de narrar. Tamanha é a força perlocutória de convencimento advinda da escrita de suas obras que traz a impressão de que o evento não está preso a um passado ou a uma experiência única, mas a algo em *continuum*. Se o que lemos causa mal-estar, embora não se trate

do relato de eventos na proporção das torturas praticadas durante a ditadura no Brasil ou do holocausto que levaram aos campos de concentração nazista, é porque a narrativa ainda é presente, levando-nos à agonia de considerar que enquanto lemos há sempre um louco em algum hospício padecendo uma violência que poderia ser impedida. A leitura desses vestígios de vida só se torna possível porque se entrecruzam com o nosso presente, com nossa própria leitura, da nossa autoimagem em crise. Se Maura realiza uma escrita performática de suas obras, em espelho, replicamos com nossa própria leitura performática, de modo a resultar uma leitura particularmente autorreflexiva.

Faz-se evidente nas obras de Maura algo como as marcas e traços do presente de sua escrita, com toda sua respiração e ritmo, que expressam e apontam para a situação anímica e corpórea da autora. Diríamos até que em suas obras ocorre a fusão autora, texto e temporalidade. Por isso, é possível ver nelas um testemunho, ou seja, um índice, metonímia, e não apenas metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos relatados. E Maura, como narradora testemunhal, tratando-se de uma letrada que dá voz a uma coletividade marginalizada, não é uma subalterna, e sim uma intelectual orgânica, ou seja, uma pessoa que se destaca dentro da comunidade, o que permite que ela fale para um grupo hegemônico, através dessa metonímia, em nome de um grupo subalterno.

Os traços concretos inscritos – que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, tangíveis, como a suspensão da prosa para a inscrição de um verso, de um poema, parte do texto uma obra, as letras destacadas em caixa alta, as interjeições etc. – reforçam o teor testemunhal das obras. Seu convencimento estético é reforçado por um elemento ético. Vemos suas obras, especialmente o diário, como parte do evento narrado, e não como observação de segunda ordem – por mais equivocada que esta percepção possa ser. Não se trata simplesmente de narração da vida, mas de uma inscrição da vida – e da morte, na qual a imaginação e a literatura não impedem que acreditemos no real que estava na sua gênese. As obras de Maura não constituem em *mímesis*, por isso, longe de representar e imitar os fatos da vida, lemos em suas páginas vestígios da vida que no presente reverberam.

## Referências

- BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.
- \_\_\_\_\_. **Hospício é deus**: Diário I. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio: Folie et déraison. In: **Problemática do sujeito**: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 140-148. (Coleção Ditos e escritos I).
- \_\_\_\_\_. **História da loucura**: na Idade Clássica. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e ética**: da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KUCINSKI, Bernardo. **K. – Relato de uma busca**: Bernardo Kucinski. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



# *Olhos D'Água*: a dor e a beleza na obra de Conceição Evaristo

Maria Fernanda Brito de Araujo

UFES

marife.araujo@gmail.com

A obra *Olhos D'Água*, de Conceição Evaristo, reúne contos absolutamente intensos, perturbadores, emocionantes, com uma linguagem poética, revelando beleza e sensibilidade mesmo nas histórias mais tristes e violentas. A partir desse livro publicado em 2016, este ensaio vem debater o lugar de uma fala marginalizada e subalternizada: a do negro – e especialmente da mulher negra – na literatura.

Conceição Evaristo é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, estreou na literatura aos 44 anos nos Cadernos Negros, do grupo Quilombhoje; conciliou os estudos com o trabalho como empregada doméstica concluindo o curso Normal aos 25 anos. E foi menina, numa favela de Belo Horizonte, onde nasceu, que Conceição viveu rodeada de palavras, e não de livros. Rodeada de histórias de seus antepassados, histórias de escravidão. Por isso, tem a oralidade como projeto de sua literatura.

Seu contato com a leitura se deu principalmente quando suas mães e tias trabalharam para escritores e, especialmente, quando uma tia trabalhou para Etelvina Viana que fundou a Biblioteca Pública de Belo Horizonte. Seu acesso aos livros era amplo e foi então que Conceição Evaristo passou a ler incansavelmente. Ela afirma que pela leitura percebia os limites que lhe eram impostos: “Eu não me sentia simplesmente uma mocinha negra e pobre, mas alguém que se percebia lesada em seus direitos fundamentais, assim como todos os meus também, que há anos vinham acumulando somente trabalho e trabalho” (EVARISTO, 2003, p. 1).

A autora escreve a partir de suas vivências, de suas experiências, de suas indagações quanto à posição de subalternidade de sua família em relação às famílias

brancas e ricas. Nesse sentido, sua literatura - crítica e questionadora - afirma-se como literatura afrobrasileira, bem como uma vertente negra feminina, que a autora afirma existir. Conceição Evaristo subverte o discurso hegemônico a partir da fala do subalterno, e não do intelectual, como pontua Spivak (2010) em “Pode o subalterno falar?”. É a partir de sua fala, de seu ponto de vista, e portanto de uma autoria, “que com uma subjetividade própria vai construindo a sua escrita, vai inventando, criando o ponto de vista do texto” (p. 18).

A defesa da existência de uma literatura afrobrasileira, especialmente feminina, se dá pelo questionamento das características atribuídas às mulheres negras na literatura: sensualidade, animalidade, periculosidade, deixando de lado os verdadeiros sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira, como afirma Evaristo (2003). A literatura afrobrasileira seria uma “[...] produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2009, p. 17).

Evaristo afirma que falar da escrita da mulher negra é retomar Carolina Maria de Jesus, que quando “crê e inventa para si uma posição de escritora, já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade” (EVARISTO, 2009, p. 28). A autora também acredita que embora reclamando cada vez mais os espaços, a representatividade é muito pequena. A dificuldade em divulgar, em publicar, chamar atenção na mídia, concorrer a prêmios ainda é uma realidade.

Em entrevista à Carta Capital a autora afirma que ao ocupar esses espaços, não se deve “fazer disso somente uma história pessoal, [...] tem que reverberar na coletividade”. São muitos escritores afro-brasileiros que ainda permanecem desconhecidos e que produzem textos “pautados pela vivência de sujeitos negros/negras na sociedade brasileira e trazendo experiências diversificadas” (EVARISTO, 2009, p. 27). É essa escrita, de resistência, de afirmação, que Conceição Evaristo tão bem denominou *escrivivência*, uma escrita comprometida com a vida, com a condição de uma experiência.

Quando nos deparamos com esse termo criado pela autora, e que hoje vem sendo muito usado por diversos escritores, torna-se inevitável pensar no termo sobrevivência. Nesse sentido, nos colocamos a reflexão de uma escrita carregada de um sentido identitário para uma parcela que vê, aí, a possibilidade de se redescobrir, de se afirmar, de lutar, na literatura, diante de uma condição de apagamento social de suas vozes.

E sob esse aspecto é preciso destacar uma literatura produzida por mulher, negra, trazendo esse comprometimento de romper com espaços privilegiados, de romper com a simbologia de um “corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor” (Evaristo, 2003, p. 2). “Toma-se o lugar da escrita como direito, assim como se toma o lugar da vida” (EVARISTO, 2003, p. 7).

Em “Olhos D’Água”, Conceição Evaristo traz questões sociais e dramas existenciais através dos personagens afro-brasileiros, revelando a pobreza, a violência urbana. É esse personagem/personalidade que ela quer trazer. Certamente o seu ponto de vista, de mulher, negra, pobre, traz à sua narrativa ficcional uma força, uma veracidade, a potência de uma voz por muitas vezes ainda silenciada.

A obra traz a dor e a beleza entrelaçadas em histórias que estão engendradas no contexto social brasileiro, com heranças culturais africanas. Histórias que fazem parte do cotidiano e que estão bem mais ao alcance dos nossos olhos do que costumamos imaginar. Histórias invisibilizadas pelo pensamento abissal, conforme nos mostra Boaventura Souza Santos (2007), que divide este e o “outro lado da linha”. Conceição Evaristo traz para o “lado de cá” especialmente mulheres, com seus sonhos, esperanças, dores, decisões, descobertas. Traz a mulher frágil e forte, a inocência da menina, a sabedoria das avós. Traz a sensualidade não estereotipada do corpo, mas uma sensualidade vivenciada com autonomia, com o poder de quem diz “este é o meu corpo”. Traz as mães, as muitas mães que zelam, intercedem, compadecem, choram, sonham.

As formas de ser e estar no mundo dessas mulheres negras poderiam ser apenas aquelas que nos são dadas a conhecer pelo discurso hegemônico, como a empregada da família branca e rica, a “mulata” que samba e sensualiza, invisibilizando suas tantas outras identidades “do outro lado da linha”. No entanto Conceição Evaristo resgata cultura, memória, ancestralidade, reacende discursos.

No conto que dá nome à obra, temos a imagem dos olhos, espelhos da alma. A narradora personagem, numa madrugada, é acordada com a pergunta: “qual a cor dos olhos de minha mãe?”. Não se recordava, mas o questionamento a inquietou durante alguns dias. Era como se somente através daquele espelho, que eram os olhos de sua mãe, pudesse ter a certeza de quem era ela mesma. Uma indagação existencial portanto, cuja resposta não conseguia encontrar em suas memórias.

Mas outras lembranças são narradas nos mais singelos detalhes enquanto a pergunta é repetida num jogo ritmado, ritualístico: a mãe se tornando uma grande boneca negra que as filhas penteavam, nos revelando a valorização da beleza negra. Também percebemos essa exaltação quando a mãe se torna a Senhora, a Rainha enfeitada por flores, para quem as filhas batem cabeça, numa referência a um rito religioso de matriz africana. O aspecto religioso também se revela quando a personagem finalmente descobre a cor dos olhos de sua mãe: “A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d’água. Águas de Mamãe Oxum!” (EVARISTO, 2016, p. 18). Oxum é orixá da beleza, do amor, da gestação, regente do ventre. Sem dúvida, uma referência muito forte nessa obra de Conceição Evaristo, que traz o tema maternidade e o elemento água em todos os contos.

Ainda rememorando os momentos com a mãe, a personagem narra a brincadeira principalmente nos dias de falta de alimento, cozinhando água ou comendo nuvens para enganar a fome das filhas. Uma realidade tão presente no cotidiano de uma significativa parcela da população brasileira, miserável, negra, marginalizada. Conceição Evaristo traz essa realidade dolorosa com um olhar poético.

O conto “Olhos d’água” nos revela a ancestralidade, a oralidade, a memória, e a partir daí a busca de sentidos para uma autorrepresentação dessa mulher negra, pobre. Após descobrir a cor dos olhos de sua mãe, e assim se redescobrir, volta-se para sua filha para descobrir a cor de seus olhos. Nesse jogo de olhar e de se refletir existe uma busca pela identidade, resiste a memória, persiste a sobrevivência.

Em “Duzu-Querença” Conceição Evaristo narra o desejo de sonhar, de sobreviver, de reconstruir-se apesar das misérias. Um conto de esperança em meio a desgraça. Duzu chega à cidade ainda pequena com seu pai que, sonhando com um futuro melhor para a filha e acreditando que ela iria estudar, a manda para um prostíbulo onde começa a trabalhar na limpeza. Mas a menina é aliciada, estuprada e começa também a se prostituir. Viu a violência, os gritos, os assassinatos de mulheres.

Passados os anos, Duzu tem muitos filhos e netos e três destes especialmente estão presentes em seu dia a dia. Os nomes escolhidos pela autora revelam a caracterização psicológica desses personagens: Angélico chorava porque não queria ser homem, Tático não queria ser nada e se envolveu com

o tráfico, Querença alimentava sonhos e desejos como aqueles que já tinham ido. Quando Tático é assassinado, Duzu perde o chão e passa a mendigar. Vive em delírios para esquecer a dor. E é no Carnaval, quando “sofrer é proibido”, que prepara sua fantasia de baiana com papéis catados do lixo, recortados em forma de estrelas. Seu colega mendigo lhe diz que ela mais parecia uma fada, mas retruca: “quem disse que estrela é só para fadas? Estrela era para ela, Duzu” (EVARISTO, 2016, p. 36).

No belíssimo trecho que narra a morte de Duzu, a autora ressalta o vestido, o voo, os sonhos, a ancestralidade. Menina Querença vai relembando os ensinamentos da avó. Está estudando, e ensinando. Quer ir além. Quer recuperar os sonhos que Duzu não conseguiu realizar. Conceição nos lembra de que sonhos são para todos, que há beleza e profundidade em outras vozes, que é “preciso reinventar a vida”.

“Luamanda” é um conto carregado de erotismo, de intensidade, delineado pela verdade de uma mulher que em suas quase cinco décadas questiona e vivencia o amor em tantas formas. “Tantos foram os amores de Luamanda, que sempre um chamava mais um” (EVARISTO, 2016, p. 62). Em sua “vida-estrada”, a autodescoberta de seu corpo, a entrega e descoberta do prazer no “gozo-dor”, os ritos, os filhos, o amor e o corpo de outra mulher em um “doce e feminino carinho”. Já madura, o amor de um jovem de “grande e juvenil força”; a paciência no corpo do velho, “lento, calmo, cuidadoso”.

Essa mulher, dona de seu “corpo-coração”, não desiste de si, do seu prazer, mesmo após experimentar a dor e a violência de uma “vagina ensanguentada, perfurada, [...] dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso.” (EVARISTO, 2016, p. 62) Quantas mulheres violentadas? Quantas negras? Quem são elas? Conceição Evaristo rasga a dor e nos apresenta Luamanda buscando um gozo ainda possível, aprendendo “no, por dentro e fora corpo”. “Não, ela não se envergonhava de seu narcisismo. Era com ele que ela compunha e recompunha toda a sua dignidade” (EVARISTO, 2016, p. 63).

O erotismo permeado pelas diferentes descobertas, pela dor, pela esperança de uma nova chance para o amor, nos mostra através de Luamanda o empoderamento feminino, um estar à vontade com o próprio corpo, com o próprio prazer, sem vergonha ou amarras, uma segurança ainda tão custosa a muitas mulheres nos dias de hoje face a uma sociedade machista, patriarcal, repressora.

Nessa perspectiva do empoderamento feminino e de uma liberdade batalha da pelas mulheres, vemos em “Beijo na face” o desejo de Salinda pelo amor cuidadoso, carinhoso, sutil, que ela experimenta com um novo homem, já que com seu marido vivia um relacionamento abusivo, no qual era perseguida e vigiada a todo momento. Ele desconfiava, interrogava, ameaçava, ao menor passo em falso que Salinda desse. Uma verdadeira prisão. E quando descobre sua relação com esse outro homem, usa os filhos para torturá-la ainda mais.

O desfecho dessa história mostra uma mulher que diante da dor e do medo recupera em si a coragem para enfrentar aquela situação e não desistir do amor que ela sabe merecer. Contempla-se no espelho e retira forças daquela mulher que tinha “uma presença incrustada nos poros da pele e da memória” (EVARISTO, 2016, p. 57). Infelizmente o destino de muitas mulheres que sofrem com relacionamentos abusivos é somente a dor e a morte. Mas Evaristo traz uma outra possibilidade para dialogar com a mulher, negra, a que mais morre nas estatísticas, e lhe mostrar uma força feminina e ancestral.

Em “Ana Davenga”, Conceição Evaristo fala de um gozo-dor. Davenga, chefe do tráfico no morro, gostava de ver o medo, o pavor, no rosto das pessoas, mas era com Ana que chorava feito criança na hora do amor. Vía nela a mãe, as irmãs, tias, primas e a avó. Esse gozo-pranto de Davenga simboliza o que Conceição Evaristo quer retratar: ali, na favela, no tráfico, no risco que é aquela vida, há também a festa, como a primeira de aniversário que Ana Davenga teve. Em seu ventre, uma vida que, quem sabe, poderia ter um destino diferente a dos pais. Mas não teve.

O conto “Maria” traz a dura e triste realidade de um país que acusa, julga e mata pela cor, pela condição social. Maria voltava do trabalho para casa, levava frutas que ganhará da patroa para os filhos. Encontrou o pai do primeiro filho no ônibus. Ele, com um comparsa, realizou ali um assalto. Revoltados, os demais passageiros acusaram “aquela luta, negra safada” de participação no crime. “Lincha! Lincha!” E não conheciam sua história, não sabiam que ela queria apenas levar as frutas para os filhos. Conceição Evaristo nos lembra nesse conto que não há defesa para a cor da pele que carregue uma sacola de frutas ou uma garrafa de Pinho Sol.

Essa obra de Conceição Evaristo traz tantas mães que, como Maria, sofrem, lutam, desejam condições melhores para seus filhos. A maternidade, frequentemente associada à ancestralidade, é uma marca na narrativa

da autora. Uma forma de fugir da imagem corpo-objeto sempre atribuída à mulher negra, ao passo que a imagem da mulher-mãe é desenhada para as mulheres brancas, em geral, na literatura (EVARISTO, 2003).

Não é uma maternidade idealizada ou romantizada que vemos nos contos de “Olhos d’água”, mas uma maternidade Real, da mulher negra pobre que luta para alimentar os filhos, que chora a morte do filho perdido para o tráfico, que tem muitos, que aborta e que deseja ser mãe novamente. Como notamos em “Quantos filhos Natalina teve?”: Natalina estava na quarta gravidez, mas era seu primeiro filho. Abortara alguns e entregara outro para adoção. Foi no seu tempo, com a decisão sobre seu corpo, que decidiu ter e amar aquele que mesmo fruto de um estupro, só seu.

“O cooper de Cida” é certamente o conto com o qual a maioria de nós, leitores, nos identificamos. A autora consegue dar a dimensão exata da vida urbana, contemporânea, cada vez mais urgente e insuficiente – no tempo que corre, nos afazeres que se acumulam, nos desejos que não cessam. Cida sempre correu contra o tempo, desde pequena. Como quem corre contra uma condição de vida que leva embora, feito correnteza, quem não se adapta a ela. Seu sentimento de urgência era tanto que mesmo no momento que era seu, o cooper diário na praia, não percebia o mar.

Cida “corria sobre a corda bamba, invisível e opressora do tempo.” (EVARISTO, 2016, p. 66). Mas um dia, teve vontade de parar, e só então viu o mar. Iria perder a carona para o trabalho, mas não deixava de observá-lo. E nessa pausa contemplou o seu redor, as pessoas; questionou a frágil corda bamba em que vivia. É nesse momento que se dá conta da sua condição social, ao ver um homem nadar tranquilo e constatar que ele deveria ser extremamente rico. Teve coragem, ainda que sussurrando, de dizer que naquele dia daria um tempo para si.

Em três contos da obra *Conceição* Evaristo traz as crianças e adolescentes do morro, das ruas, marginalizadas: “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos”, “Di lixão” e “Lumbiá”. Zaíta pensava nas brincadeiras, procurava uma figurinha perdida quando morreu em meio a um tiroteio no morro. Di lixão morreu na rua, na mais miserável condição, com dor, sangue e pus. Doía também o ódio. Amaldiçoava a mãe já falecida.

Lumbiá contava histórias para vender doces ou flores nas ruas. Em meio ao pranto fingido misturavam-se fatos verdadeiros de sua vida. Gostava do Natal

mas era encantado apenas pelo presépio: a pobreza da família parecia a sua e só faltava o Deus-menino ser negro como ele. Apesar da pobreza da sagrada família, aquele menino pobre, negro, não se sente parte do advento, celebrado socialmente com luzes, cores, presentes, consumo. E ali, na loja onde estava o belo presépio, ele não podia entrar. Como não se era tão pobre como o Deus-menino?

“Os amores de Kimbá”, conto também carregado de erotismo, traz um triângulo amoroso construído por mundos completamente diferentes, mas no qual os sentimentos dos três são igualmente valorizados pela autora. No entanto para Kimbá, morador da favela inconformado com sua condição, faltava algum motivo de vida.

Em “Ei, Ardoca”, um personagem cansado dos dias, do trabalho, da vida, desesperado toma um veneno e escolhe morrer no trem que pegava todos os dias. Mais uma vez o julgamento das pessoas: estava bêbado, não tinha dinheiro para comer mas tinha para a cachaça. O que Ardoca não tinha era esperança na vida. E Conceição Evaristo mostra com sensibilidade, neste conto cheio de dor, o quanto o pobre, o negro, sofre com seus questionamentos existenciais.

Também no conto “A gente combinamos de não morrer”, as durezas e misérias de uma vida marginalizada são questionadas, pelas vozes dos próprios personagens que vivem na favela entre o medo e a coragem, em meio a tiroteios que esburacam não somente suas casas, mas suas vidas. Estão cansados e desejam algo melhor: “Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel.” (EVARISTO, 2016, p. 108).

A personagem Bica escreve, como uma forma de sangrar muito, lembrando um verso que já leu. Ela tem outra fome, outros sonhos e desejos além dali, pelo seu filho, esperança de outros caminhos. Da mesma forma que em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” o nascimento de uma criança faz a aldeia acreditar novamente na vida. Num momento ritualístico o narrador diz “Lá estava mais uma nossa descendência sendo lançada à vida pelas mãos de nossos ancestrais. Ficamos plenos de esperança, mas não cegos diante de todas as nossas dificuldades.” (EVARISTO, 2016, p. 114).

Essas tantas vozes marcadas pelo choro, pela luta, pelo desejo de ser. Marcadas pelo gozo, pelos sonhos, pelo reinventar-se a cada dia. Nesse fazer-ser-escrita, Conceição Evaristo nos presenteia com essas vozes que ecoam aqui e ali e quem sabe dentro de mim, mulher, negra, que poderia ser qualquer



uma delas. Escrever, para a autora, é “talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança” (EVARISTO, 2015, p. 2).

## Referências

- DAMASCENO, Victoria. Conceição Evaristo: “A invisibilização paira sobre o sujeito negro”. **Carta Capital**, São Paulo, 25 de Julho de 2017. Literatura, disponível em <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/conceicao-evaristo-a-invisibilizacao-paira-sobre-o-sujeito-negro>. Acesso em 17 de setembro de 2017.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. **Seminário Nacional X Mulher e Literatura – I Seminário Internacional Mulher e Literatura**. João Pessoa: UFPB, 2003.
- \_\_\_\_\_. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.
- \_\_\_\_\_. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos**, 79, novembro de 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

# O corpo que provoca

Maria Tereza Aigner Menezes

UFES / PET

mariamenezes2014@outlook.pt

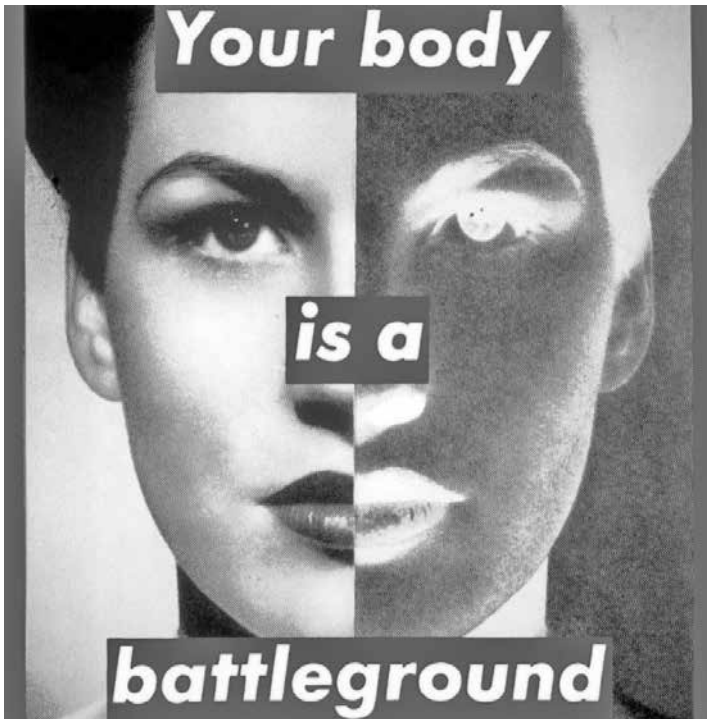
## Considerações iniciais

O estudo pensa o corpo feminino na arte. Para tal, analisam-se semioticamente as fotografias das artistas americanas Barbara Kruger, com *Your Body is a Battleground* e Cindy Sherman, com *Untitled Film Stills*, produzidos nas décadas de 1980 e 1970, respectivamente. Ambas artistas pensam o corpo feminino por meio de indícios que comumente são utilizados na cultura de massa para referir-se – ou construir – a imagem da mulher. Kruger representa tais indícios presentes na publicidade. Sherman, no cinema.

O fator propulsor desse trabalho foi a leitura do texto “O anjo do lar” de Virginia Woolf, durante a disciplina de produção intelectual de mulheres, ofertada pelo curso de Ciências Sociais, na Universidade Federal do Espírito Santo, no período de 2017/1.

A fala de Woolf sobre os impasses que a mulher encontra ao se propor a produzir ou trabalhar, nos levam a pensar sensivelmente sobre a importância do trabalho de Sherman e Kruger, que nos convidam a lutar e a superar tais impasses.

## Your Body is a Battleground



In: [https://www.google.com.br/search?q=your+body+is+a+battleground&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjh66WRw5PYAhUBNJAKHZJrDewQ\\_AUICigB&biw=1242&bih=602#imgrc=HV8CENpPRIGAgM](https://www.google.com.br/search?q=your+body+is+a+battleground&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjh66WRw5PYAhUBNJAKHZJrDewQ_AUICigB&biw=1242&bih=602#imgrc=HV8CENpPRIGAgM).

Barbara Kruger é uma artista americana e militante feminista, nasceu em 1945 e, ainda hoje, continua em atividade. Em 1980, inicia seu trabalho mais conhecido utilizando imagens com uma visualidade claramente publicitária na construção de suas obras, valendo-se de alguns assuntos específicos como temas centrais de tais trabalhos. São eles as críticas à política, ao consumismo e diferenças e imposições de gênero.

No nível discursivo, Kruger chama a atenção do enunciatário com o retrato feminino e a sobreposição da imagem com a frase em vermelho. O contraste do preto e branco, as palavras em vermelho, assim como o retrato, prendem a atenção de quem a recebe. Como na produção publicitária, a artista emprega o retrato frontal, que nos encara em uma debreagem enunciativa, ou seja, emprega um discurso em

primeira pessoa, no tempo agora e no lugar aqui. A batalha travada no e pelo corpo feminino acontece em todo momento em que seu direito sobre ele é questionado.

Alguns elementos plásticos são usados para construir sentido. Por exemplo, a frase em vermelho inserida na imagem faz com que os olhos percorram a foto. A frase associada a oposição imagética da foto virtual e da foto positivada nos faz entrar pelo canto superior esquerdo e sair pelo canto inferior direito, a forma tradicional de leitura do mundo Ocidental aplicada a estruturação imagética da publicidade. São esses elementos que, associados a fotografia, por si só já carregam um simulacro de representante fiel da realidade, constroem a veracidade do discurso estabelecido aqui e nos níveis mais profundos do plano de expressão.

A mesma frase que guia nossos olhos no trabalho da artista e constrói sentidos relacionados à visualidade, contribui também com significados mais profundos no nível narrativo. A frase é montada com pronomes pessoais possessivos que, além de ser muito utilizados na publicidade na época, dá a mulher a ideia de que o corpo realmente é seu, convocando-a a reivindicar a posse sobre o próprio corpo. Kruger instaura um poder fazer sobre o corpo do destinatário. O uso da primeira pessoa com o pronome “your” (seu) insere o sujeito no texto em questão. Essa é a forma como Kruger manipula o destinatário por provocação, convocando-o a tomar posse de seu corpo, dando ao destinatário a competência de poder tomar posse do seu corpo, poder travar uma batalha em favor dele. O uso da imagem como um pôster para uma passeata feminista favorável à liberação do aborto (imagem a seguir), que aconteceu no ano de 1989, é a homologação de um *contrato fiduciário*, uma estratégia utilizada pelo destinador para convencer o destinatário de sua veracidade (REBOUÇAS, 2001, p. 136) e, nesse caso, de fato o convence.



In: RIZZOLIINTERNATIONAL PUBLICATIONS, INC. *Barbara Kruger*. New York, 2010. p. 88.

No nível fundamental, que é o nível mais profundo do texto, é onde se encontram as oposições semânticas. Aqui, encontramos o tema central do texto: liberdade x opressão, masculino x feminino. O texto reitera a leitura feita uma vez que Kruger utiliza a foto – o objeto artístico culturalmente conhecido como representante da realidade - como forma de comunicação entre ela e o destinador, atribuindo verdade ao seu discurso. Sim, o corpo feminino é

um campo de batalha entre a figura feminina socialmente imposta pelo patriarcado, lado representado na foto pela imagem virtual em preto e branco, e a verdadeira figura da mulher, independente das imposições e do mito da feminilidade (BEAUVOIR, 1980, p. 299), lado da imagem representado pelo negativo, ou seja, a forma como a câmera capta a imagem e requer que passe pelo processo de “positivação” para que seja revelada.

Expor o processo pelo qual atravessa a imagem – processo de positivação, apresenta o percurso pelo qual passa a mulher em sua formação cultural, da transformação do seu Eu pessoal no Eu que se espera da mulher. Essa visualidade pode apresentar mais uma construção de sentido, uma homologação da oposição masculino x feminino. Seguindo o caminho que é apresentado, da esquerda para a direita, o enunciador é convidado a deixar a imagem virtual que se faz da mulher e assumir a real identidade distante das imposições.

## Untitled Films Stills



In: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php>

Durante a década de 1970, a artista americana Cindy Sherman dá início a um de seus trabalhos mais célebres, a série fotográfica “*Untitled film stills*”. Uma sequência de fotografias que retratavam e/ou reproduziam cenas comuns do cinema Hollywoodiano, mais especificamente um recorte da imagem que se construía da mulher nos filmes entre as décadas de 1950 e 1960.

Cindy Sherman levanta uma discussão inerente às questões de gênero, quando constrói a série *Untitled film stills*, uma vez que, além de produzir as imagens, também as interpreta e dirige. Essa participação ativa em todas as fases do processo de construção do trabalho, levantam questões ligadas não somente ao que o trabalho diz, mas também a respeito do corpo na arte. Sherman coloca em seu trabalho as questões inerentes ao simulacro social “ser mulher” e, além disso, o uso de seu corpo para a produção das fotos diz respeito ao corpo feminino na arte. O corpo feminino que produz arte, um ambiente dominado por homens.

Pensando as imagens em seu nível discursivo, o que nos é apresentado é a construção imagética da mulher presente no cinema. Retratando de forma bastante fiel as imagens que são comumente veiculadas mídia, nos são postas uma série de fotos em preto e branco, que ao passo que mostram uma passividade presente na expressão da artista, reiteram uma representação de uma cena cotidiana, ironizando o local atribuído à mulher no ambiente doméstico com cenas invisibilizadas dentro deste âmbito “familiar”, e até mesmo fora dele. A semelhança entre as fotografias é a visualidade feminina, a imagem da mulher como acredita-se que essa deve ser. Com uma construção plástica muito próxima a do cinema, os enquadramentos ressaltam a presença de uma personagem que nunca nos encara, mas está ali, como o corpo possuído, em uma débregem (uma não comunicação) simulada (LANDOWSKI, P. 161), como se ignorasse a presença do enunciatário. O sujeito que não nos encara sugere uma fala em terceira pessoa, o discurso empregado nas fotos é um discurso pronunciado por “ele/eles”, logo, o enunciador sugere que de fato o discurso enunciado é o discurso construído pela cultura de massa e aceito pelo senso comum.

Quando BARTHES (1984, p. 51) diz, sobre a fotografia, que “Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um ‘eu’ que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso”, nos leva a pensar sobre os sentidos e significações que são construídos na e pela imagem que Sherman produz em seu trabalho. O enunciador manipula o enunciatário mostrando a ele um saber que ele já possui, como se reafirmasse a veracidade das informações, até então aceitas como verdade por esse sujeito, estabelecendo, então, um contrato em que um acredita ser verdade o que o outro apresenta. O trabalho da artista localiza um imaginário comum compartilhado (BERTINATO, 2013, p. 34) a respeito da mulher.



A quebra do contrato entre enunciador e enunciatário, até então estabelecido, está na forma como o trabalho é construído. Sherman, enquanto mulher, não só pensa o trabalho e as fotos, como se insere no trabalho. As fotografias são autorretratos da artista. Aqui se dá um novo saber, diferente do que é comumente construído, um saber que desconstrói o “imaginário compartilhado”, o corpo feminino como construtor de novos significados e de conhecimento, o corpo feminino como gerador de arte.

Por fim, no nível fundamental, as oposições propostas no trabalho são de feminino x masculino, feminilidade x não feminilidade, feminismo x machismo. Ou seja, *Untitled film stills* discute as relações de gênero quando apresenta uma imagem construída da mulher, sugere também o lugar do homem como gênero dominante sobre a imagem frágil que se constrói da mulher, assim como a construção do que é ser feminina com as roupas, o comportamento e as situações que a fotografia sugere.

## Considerações finais

Em todas as possíveis leituras do trabalho de Kruger fica evidente o tema central, que se encontra no nível fundamental: liberdade x opressão. Ou seja, o texto diz respeito ao aborto, e a oposição principal em seu nível mais profundo é a forma que encontra para dizer o que diz, evidenciando as discussões pela construção da frase e pela oposição imagética virtual x real no texto visual. Já Cindy Sherman propõe um novo lugar à mulher quando representa a passividade com a qual essa é retratada. Seus autorretratos indicam uma nova postura, convidando a mulher a produzir e construir sentidos que não sejam aqueles ditados por uma terceira pessoa. Aqui, lê-se terceira pessoa como o cinema das décadas de 1950 e 1960.

Ambos os trabalhos explicitam o que Woolf nos convidou a fazer quando disse que “[...] pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo” (2016, p. 13). Inserir o corpo feminino na arte produzida por mulheres e lutar pelos direitos sobre nosso corpo representam a morte do anjo do lar. Logo, o corpo feminino passa a ser o corpo que provoca. Provoca todas as estruturas pensadas para impedi-lo de ocupar tais lugares, provoca as imposições atribuídas ele e, sobretudo, ocupam galerias e museus, um local de fala, por direito feminino.

## Referências

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.
- BERTINATO, Flávia Tresinari. **A construção da cena: Cindy Sherman e Stan Douglas**. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- REBOUÇAS, M. M. Contratos na pintura: o caso Volpi. **Galáxia**. São Paulo, n. 2, p. 135 a 148, 2001.
- RIZZOLIINTERNATIONAL PUBLICATIONS, INC. **Barbara Kruger**. New York, 2010.
- WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

# A cidade delas - arte urbana pelo fim da violência contra a mulher

Mariana Batista de Jesus

UFES / Capes

marianbatista@gmail.com

## Introdução

O presente artigo visa tecer uma reflexão inicial sobre o “Coletivo das Mina” (CdM), como resultado parcial de uma pesquisa mais ampla em desenvolvimento, acerca dos modos de atuação e de fazer da produção artística relativos à questão da violência contra a mulher. Trata-se de um coletivo capixaba feminino de arte urbana, que desenvolve intervenções artísticas na cidade utilizando a estética do graffiti e outras atividades para colocar em pauta, entre outros temas relativos ao universo feminino, a temática da violência contra a mulher.

A violência contra a mulher é uma pauta que mobiliza e atinge mulheres de todas as camadas sociais, idades e localidades, apresentando-se como uma questão de saúde pública<sup>1</sup>, devido a ostensividade da ocorrência desse fenômeno na sociedade. O Brasil ocupa a 5ª posição, entre 83 países no mundo, no ranking de homicídios de mulheres<sup>2</sup>, de acordo com dados da ONU, sendo o Espírito Santo um dos estados do país mais perigosos para as mulheres, conforme o Atlas da Violência

---

1. Fonte: <https://nacoesunidas.org/violencia-contra-a-mulher-e-grave-problema-de-saude-publica-alerta-opas/>

2. Fonte: <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>

2017 (IPEA, 2017). O estudo aponta que apesar de observar uma redução percentual na taxa global de feminicídios nos últimos dez anos, ainda registra, em números absolutos, a ocorrência de 6,9 feminicídios a cada 100 mil mulheres. Entretanto, quando se trata especificamente da realidade da mulher negra, esse número sobe para 9,2 feminicídios a cada 100 mil mulheres.

Outro fenômeno que suscitou interesse de investigação é o movimento de coletivos artísticos contemporâneos que promovem uma prática artística crítica, independente e não hierárquica acerca de temas da atualidade, tendo em vista uma transformação da realidade social dada. Observa-se, especificamente, um movimento de jovens mulheres organizadas coletivamente que, por meio da prática artística, buscam protagonismo para estabelecer diálogos acerca de temas relativos ao universo da mulher no espaço das cidades, utilizando-a como suporte para promovê-los; oferecendo um rico campo de imagens contemporâneas, de conteúdo político, contestatórias e de resistência, onde mulheres, enquanto atores sociais historicamente subalternizados, encontram formas outras de ativismo político. Dentro dessa perspectiva de usos comunicacionais criativos de linguagens artístico-estéticas, o artista transpõe o espaço rígido e institucionalizado das galerias e museus e encontra no espaço público da rua suporte e meio para ação política de ocupação das cidades.

Tendo em vista as territorialidades urbanas como campo para intervenções coletivas e debates sociais, esses coletivos artísticos compostos por mulheres, que tratam de diversos aspectos relativos ao feminismo ocidental em suas produções, acabam por promover uma arte ativista, pois entendem-se como sujeitos políticos situados em um contexto social e buscam enfrentar esse conflito inerente à sua realidade e condição, que fomentaram a conceituação da categoria teórica “ativismo”:

Essa é uma das características do ativismo, sair do individual para abranger o coletivo, realizando ações em espaços públicos de passagem de diferentes pessoas, deslocando a arte e a política para o público, ou também o virtual no caso das ações realizadas através da internet (BORDIN, 2015, p. 132).

Dessa maneira, partindo do conceito de ativismo, busca-se neste trabalho traçar os contornos iniciais sobre como a produção artística de arte urbana na Grande Vitória é instrumentalizada por mulheres como prática política e

ativista, e estratégia de comunicação alternativa aos dispositivos midiáticos tradicionais para debater sobre misoginia e violência contra a mulher, a partir do caso do Coletivo das Mina (CdM).

## Arte Ativista - Artivismo

Pensar os coletivos artísticos contemporâneos que interseccionam uma prática artística de forma ativista, objetivando uma transformação social, remonta refletir a convergência histórica entre arte e política. Partindo do pressuposto da arte enquanto expressão da vida, considera-se, de maneira geral, que arte e política, ao longo da história, constituem-se em dois campos indissociáveis, tendo em vista que os projetos artísticos que “exprimem a vontade, a cultura, a liberdade de um povo, tanto quanto expressam o belo, então é perfeitamente concebível o uso da estética para traduzir um conjunto de valores políticos” (MEDEIROS, 2014, p. 1). Entretanto, é a partir do século XX que se começa a observar uma aproximação mais direta entre esses campos, notando-se o surgimento de projetos artísticos, os quais dialogam e expressam diretamente o contexto político e social de sua época. A segunda metade desse século mostrou-se emblemática nessa perspectiva, tendo em vista a ascensão do conservadorismo, da cultura de consumo e das guerras no contexto americano, que trouxe inquietações para os artistas da época, os quais buscaram empreender práticas que revolucionaram os modelos artísticos para tratar de temas importantes para a sociedade daquele período (GUASCH, 2000).

A historiadora da arte Anna Maria Guasch (2000), a partir da análise do contexto histórico da Era Reagan nos Estados Unidos, aponta o período dos anos 60 e 70 como fundantes no fortalecimento de uma arte política, que fomentou as bases da arte ativista a qual começa a figurar com mais força a partir dos anos 80. A pesquisadora pontua que essa arte política, de maneira geral, refletia e tecia críticas a questões sociais e políticas, como causas antiliberalistas, pró-direitos civis, entre outros. Já a arte ativista assumia um rol ativo de intervenção nas contradições geradas pelo sistema. Tendo em vista esse panorama, pode-se apontar o caráter crítico desses movimentos artísticos que assumem uma posição de resistência ao modelo hegemônico predominante, conforme apontam Hal Foster (2001) e Jacques Rancière (2005). Foster destaca a “produção do sujeito social através da história” (BLANCO et al, 2001, p. 99) indicando a esfera cultural como espaço de criação e circulação de signos

como forma de resistência ao sistema hegemônico. Já Rancière (2005), aponta que a política e as práticas artísticas se interseccionam na “partilha do sensível” situadas no campo do comum, espaço de pluralidade de expressões, bem como o universo da arte:

A superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2005, p. 18).

Esse movimento de politização da arte, junto aos movimentos sociais ligados à contracultura, e aliado à produção de novas tecnologias, a partir dos anos 90, tornou a comunicação, por meio da internet, um suporte de articulação e mobilização que ampliou o potencial dos ativistas na construção de resistências, alastrando seu campo de ação, formando as bases do “ativismo” dos anos 2000 (CHAIA, 2007). Observando que “já não basta ao artista apenas a ‘politização da arte’, mas a invenção de outras formas de emancipação do sujeito, de uma necessidade de produzir coalizões entre posicionamentos éticos e estéticos aliados aos movimentos de contestação” (MESQUITA, 2008, p. 9).

Nos atos artivistas, a expressão da arte é feita através de uma estética aliada a uma ética de resistência, subvertendo os status da arte, a partir de recursos econômicos reduzidos para traduzir de forma criativa conceitos e ideias que se consideram elevados (MOURÃO, 2015). “As ações artivistas por serem efêmeras, alternativas ou minoritárias, podem ser desvalorizadas, no entanto, precisamente pelo caráter excepcional, quando acontecem são poderosas na sua intensidade” (MOURÃO, 2015, p. 66). Com isso, tem-se que o recurso a expressões simbólicas de indignação revela identidades e posturas próprias, convertendo a encenação do protesto no espaço público em instrumento político particularmente importante na afirmação daqueles que se encontram exteriores ao sistema institucional. Para Chaia (2007), pode-se ter a metáfora do artista como gatilho de futuros desdobramentos sociais, deslocando o cenário

da arte e da política para o espaço público. “Sai do espaço fechado e branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual da internet” (CHAIA, 2007, p. 11)

A cidade é o plano de fundo dos atos artistas, Lucrecia Ferrara (2008) e Janice Caiafa (2002) propõem que a verticalização das cidades é um processo oriundo da noção de Estado como forma de marcar e reverberar as relações de poder em sua forma física. Todavia, essas relações se modificam e se reconfiguram em virtude de sua natureza dinâmica e viva, remodelada por quem a habita, onde diversos fluxos se constituem e transformam seu aspecto físico e social, pois, a cidade “só existe em função de uma circulação e de circuitos; ela é um ponto assinalável sobre os circuitos que ela cria ou que a criam” (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 92). Essa natureza mutável, leva à reflexão de que as cidades modernas existem para além de um conglomerado de estruturas inanimadas, isso é só a base para sua existência, enquanto complexo meio comunicativo que viabiliza interações, experiências e transformações, criada para viver e comunicar. Seu plano físico é o meio para a elaboração de imagens que permeiam o cotidiano e promovem interações, abrindo caminhos para a construção de uma cidade simbólica, ou seja, constituição de um “lugar”, um território singular, vivo, ainda que efêmera, em contraponto ao “não-lugar”, a cidade rígida, despersonalizada, imposta pelos poderes formais (AUGÉ, 2005). “Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar” (AUGÉ, 2005, p. 67).

Dentro desta perspectiva de análise de uma arte artista e engajada com a transformação social, que encontra na cidade a própria forma de fazer emergir uma nova cidade, nos debruçamos a olhar mais atentamente a atuação dos coletivos artísticos. Esses coletivos, marcados por especificidades próprias, constituem-se em “agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica” (PAIM, 2009, p. 11), mais especificamente, os coletivos compostos por mulheres de abordagem feminista, que estão se apropriando dessas práticas para se empoderarem, criando agências, para transformação das questões que vivenciam em seu cotidiano.

## Coletivos Artísticos e Mulheres

O conceito de coletivo não se trata de nenhuma novidade, tanto na prática artística, quanto no ativismo. No universo das artes, esteve, a princípio, associado à tradição da arte moderna, ligado aos ateliês, na figura do mestre e de seus aprendizes, que em alguns casos influenciaram os modelos dos coletivos artísticos contemporâneos (PAIM, 2009). Entretanto, como aponta Foster (2001), o movimento artístico coletivo contemporâneo, vai além da questão da transgressão das vanguardas artísticas modernas, constituindo-se como um movimento de resistência e questionamento do papel do artista, frente à ascensão do conservadorismo, das desigualdades e da mercantilização da vida e da arte.

Caracterizam-se por determinadas especificidades ontológicas, tais como: atuação horizontal, colaborativa, podendo ser de constituição efêmera (de acordo com os objetivos estratégicos do momento), heterogeneidade e valorização das expressões subjetivas de seus componentes, valorização do processo de criação (mais que o próprio objeto criado, pode-se dizer), entre outros (MESQUISTA, 2008; PAIM, 2009). Seus modos de fazer são diversos, compartilham com a esfera do ativismo a adoção de táticas e estratégias, são relacionados à inventividade, apropriação de formas alternativas de atuação, produzindo resistência a partir da produção no campo cultural. Atuam também na construção de espaços próprios de atuação, autogestionados, especialmente fora das instituições – do museu, da galeria de arte etc. – e espaços formais de poder, ativam novos espaços da cidade, tornando-os vivos, utilizados, conforme propõem Michel de Certeau:

Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. Elas colocam questões análogas e contrárias às abordadas no livro de Foucault: análogas porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano (CERTEAU, 1998, p. 41).

O modo de atuação, a lógica de resistência se dá na perspectiva de subversão de uma realidade dada, na apropriação para criação de novos sentidos,



novos espaços vivos na cidade. Esses coletivos constituem-se como uma das faces contemporâneas do ativismo por atores sociais que não dispõem de poder político formal, apropriando-se do espaço urbano, enquanto campo de intervenções e lutas sociais, com novas linguagens e estéticas que trazem novos elementos da produção cultural para a comunicação urbana.

Dentro dessa perspectiva, gostaríamos de ressaltar, especificamente, os coletivos compostos por mulheres, as apropriações desses modos de fazer e os agenciamentos criados entre elas para trabalhar com as questões relacionadas à problemática das mulheres:

Poderíamos arriscar-nos a dizer que a exploração das possibilidades espaciais realizadas por estes coletivos está na origem do movimento feminista; basta lembrar as sufragistas que ocuparam as ruas com protestos, manifestações e marchas, na primeira onda feminista. Assim como na segunda onda, a partir dos anos 1960, quando a consciência de que a esfera privada, os domínios da vida doméstica e pessoal estão atravessados pelo político, também levou muitas artistas a protestar nas ruas, tornando público sua indignação e descontentamento com a invisibilidade histórica das demandas femininas (LEITE, 2013, p. 48).

Aline Paula de Oliveira Leite (2013), em sua pesquisa, afirma que a organização coletiva das mulheres e seus modos de fazer, apropriam-se das ruas, criam agenciamentos para burlar a invisibilidade de suas narrativas para se fazerem vistas e ouvidas em suas demandas, contestando, assim, as assimetrias sociais vivenciadas pelas mulheres e reivindicando novas maneiras da mulher se inserir na sociedade. Em resumo, promovem o empoderamento dessas mulheres para que possam se insurgir e resistir aos estereótipos de gênero, sobretudo na construção de padrões direcionados ao feminino, construindo modelos idealizados da mulher, pautados em determinadas características físicas como símbolo de beleza, ideal de fragilidade, gentileza, maternidade compulsória, entre outros valores consonantes com o discurso ideológico de subordinação da mulher.

Para Cecilia Sardenberg (2006), o termo “empoderamento”, na perspectiva feminista, é o processo da conquista da autonomia e da autodeterminação. Trata-se, ao mesmo tempo, de um instrumento/meio e um fim em

si próprio. O empoderamento implica, segundo a autora, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero e patriarcal. Sardenberg enfatiza o feminismo latino-americano, em especial, como um movimento de questionamento e desestabilização, no qual o “empoderamento” visa um controle maior sobre corpos e vidas. Para Srilatha Batliwala:

O processo de empoderamento tem que permitir as mulheres que se organizem em coletividades para que, desta maneira, rompam com o isolamento individual e criem uma frente de união por meio da qual possam desafiar sua subordinação. Assim, com o apoio da coletividade e dos agentes ativistas, as mulheres poderão reexaminar suas vidas criticamente, reconhecer as estruturas e fontes de poder de subordinação, descobrir suas fortalezas e, por último, iniciar a ação (BATLIWALA, 1997, p. 201).

Portanto, nos dedicamos à reflexão sobre os modos de atuação dos coletivos no cenário local, para compreender esses movimentos. Para além da construção de saberes acerca do tema, mas primordialmente, para valorizar e dar o lugar de fala às mulheres que estão trilhando o caminho do empoderamento, visando alcançar o protagonismo, objetivando a transformação das suas próprias realidades e de seus pares.

## Coletivo das Mina

Criado em 2012, a partir da iniciativa de algumas mulheres da cena do graffiti capixaba, o Coletivo das Mina (CdM), surge com a proposta de reunir e valorizar o trabalho de mulheres que atuam no campo da arte urbana, devido à fraca cena local feminina. Atuante na Grande Vitória, a ideia da união dessas mulheres em um coletivo se deu a partir do evento “Mutirão ao Vivo e a Cores” ocorrido no ano de 2011, no bairro Ilha do Príncipe, Vitória-ES. A artista plástica e grafiteira Kika Carvalho, observando que havia algumas meninas pintando isoladamente, percebeu a possibilidade de união dessas meninas, para, além de incentivo à produção de mulheres nas intervenções urbanas, promover a organização de reuniões, oficinas de arte urbana, eventos, entre outros, relacionando a temática feminina com o espaço urbano. Apesar da

atuação coletiva, o grupo não possui uma identidade visual única, pois cada artista produz e se expressa a partir de estilos próprios.

Dentre diversas frentes de atuação do coletivo, destaca-se o “FEME – Festival Mulheres no Graffiti/ES”<sup>3</sup>, evento realizado entre os dias 8 e 13 de março de 2016, justamente na semana do Dia Internacional da Mulher, onde se destaca a pintura de muros na região Poligonal 1, composta pelos bairros Consolação, Gurigica, São Benedito, Itararé, Bonfim e da Penha, além das comunidades de Jaburu, Constantino, Floresta e Engenharia. A proposta do evento era de articular as artistas da cena da arte urbana em torno da questão da violência contra a mulher, uma realidade infelizmente no Espírito Santo, que está entre os lugares mais perigosos para a mulher, conforme apontado anteriormente.

**Figura 1 – Grafiteiras reunidas durante a realização do FEME**



Fonte: Facebook.

Em uma cidade com nome de mulher, “Vitória”, o que se vê e que se vive, é uma interdição à existência dessas nesse espaço, seja nos perigos de se circular

---

3. <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2016/03/graffiti-reune-mulheres-em-festival-de-intervencoes-urbanas-em-vitoria.html>

pela cidade, especialmente à noite, na banalização dos feminicídios e da violência contra a mulher, na invisibilidade institucional dos monumentos, ruas, instituições públicas e privadas, que em sua quase totalidade homenageiam homens, entre outros. Logo, o que se observa é que estas mulheres são silenciadas pelas instituições formais de poder e pelos meios de comunicação tradicional que compõem a esfera pública. Portanto, encontram no graffiti e na sua forma organizativa, uma alternativa, um meio de autorrepresentação, empoderamento e agenciamentos para a construção de seus próprios discursos e narrativas, na busca por refletir e interferir na situação social vigente, enquanto sujeitos políticos, de maneira artista.

### Figuras 2 e 3 – Graffitis realizados durante o FEMME



Fonte: Facebook.

As marcas narrativas deixadas na Grande Vitória pela atuação dessas mulheres, desterritorializam o espaço urbano institucionalizado, e reterritorializam, a partir da construção de um novo sensível, da criação de lugares, ainda que efêmeros, baseados na visibilidade da figura feminina, por meios de elementos e conteúdos textuais de valorização e fortalecimento da identidade e palavras de ordem para a construção de diálogos de identificação com outras mulheres.

**Figura 4 – Graffiti realizado durante o FEME**



Fonte: Facebook.

## Considerações finais

Este artigo se propõe, antes de tudo, a apresentar algumas reflexões sobre a transformação de uma cidade viva, criada a partir da relação de forças entre os sujeitos que nela habitam, por meio de práticas artísticas que se dão de forma ativista, na criação de uma resistência ao modelo hegemônico dominante e às violências resultantes desse. Ao propor uma análise sobre como as mulheres na Grande Vitória se articulam em formas coletivas, busca-se desvelar a complexidade dos modos de existir e resistir nesse espaço, marcado por um forte contexto de violência contra a mulher.

Assim, a organização de mulheres em coletivos apresenta-se como uma possibilidade de empoderamento para debate e ações ativistas a fim de promover transformações sociais destas realidades. O Coletivo das Mina (CdM), ao instrumentalizar a arte urbana como uma ferramenta ativista por sujeitos sociais invisibilizados e subalternizados, promove localmente ações de resistência a essa realidade, contrapondo-a a partir de novas imagens e narrativas construídas pelas próprias mulheres e suas demandas, por meio da prática artística ativista. A organização coletiva e a linguagem estética do graffiti, utilizada como forma de comunicação e resistência pelo coletivo, promovem não só um novo modelo ressignificado da participação política da mulher, mas também, promove novas sociabilidades e a emergência de redes de produtores culturais fora dos espaços tradicionais da arte.

Trata-se de compreender novas formas de exercício político e do ativismo, com a finalidade de imprimir fissuras ao modelo dado e transformar a sociedade, além de dar visibilidade às narrativas construídas por mulheres.

## Referências

- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**. Uma introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus, 2005.
- BLANCO, Paloma et al. (org.). **Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- CAIAFA, Janice. Comunicação e Diferença nas Cidades. **Revista Lugar Comum**, Rede Universidade Nômade n. 18 – novembro 2002/junho 2003, 2002, p. 91-102.
- BATLIWALA, Srilatha. El significado del empoderamiento de las mujeres: nuevos conceptos desde la acción. In: LEÓN, Magdalena (Org.). Poder y empoderamiento de las mujeres. Santa Fé de Bogotá: T/M Editores, 1997.
- BORDIN, Vanessa. Artivismo – Borrando Fronteiras Entre a Vida e Arte. **Revista Zona de Impacto (on-line)**. Leya, V. 2 – julho/dezembro, 2015, p. 126-135.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. **Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997.
- GUASCH, Ana Maria. **Arte Posmoderno Actvista y Alternativa en Estados Unidos**. In: El Arte del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural. Madrid, VEGAP, 2000;
- FERRARA, Lucrecia. Cidade: meio, mídia e mediação. **Revista Matrizes**, v. 1, n. 2, 2008, p. 39-53.
- FOSTER, Hal. **El retorno de lo Real: la vanguardia a finales del siglo**. Madri: Akal, 2001.
- INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA); Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP). **Atlas da violência 2017**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/2/2017](http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/2/2017). Acesso em: 15 de junho de 2017.
- LEITE, Aline Paula. Nova arte pública de gênero: práticas de arte e feminismos da América Latina. In: CIRILLO, J.; GIL, F. G.; GRANDO, A. (org.). **Artistas, autoria e as práticas colaborativas**. Vitória: Intermeios, 2013. p. 45 -49.
- MEDEIROS, Alexsandro M. **Arte e Política (Arte Engajada)**. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2BnlyCe>. Acesso em: 20 out. 2017.
- MESQUITA, André L. **Insurgências poéticas – Arte ativista e ação coletiva**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. In: **Cadernos de Antropologia e Arte (on-line)**, v. 4, n. 2, 2015.
- PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea**. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental Org.: Ed. 34, 2005.

SARDENBERG, Cecília M. B. **Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista.** 2006. Disponível em: <http://bit.ly/2dNSzKJ>. Acesso em: 25 set. 2017.

TARTAGLIA, Leandro. **O visível e o invisível: paisagem urbana e arte pública.** 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2e0USJ0>. Acesso em: 1 out. 2017.

# Literatura juvenil e a crítica ao *Eterno feminino*: uma leitura de *Anne de Green Gables*, de Lucy Maud Montgomery

Mariana Passos Ramalhete

UFES

marianaramalhete@yahoo.com.br

Samira da Costa Sten

UFES

samira.sten@hotmail.com

## Considerações iniciais

O livro *Anne de Green Gables*, de autoria da escritora canadense Lucy Maud Montgomery, cuja publicação original se deu em 1908, é considerado um clássico da literatura juvenil mundial. Pouco conhecida em solo brasileiro, essa obra literária teve traduções para as mais diversas línguas, inspirou a criação de várias outras produções, tais como espetáculos teatrais, animações, filmes e séries televisivas. Mais recentemente (2017), houve a inclusão de seu enredo adaptado para uma série exibida em uma provedora global de filmes e séries de televisão, cuja qualidade da abordagem contribuiu para maior visibilidade da obra.

No Brasil, o primeiro lançamento do livro foi em 1939, circunscrito em uma coleção de livros chamada *Biblioteca das Moças*, que tinha como objetivo sedimentar os “bons costumes” e cristalizar uma visão frágil e reducionista da mulher, restrita apenas ao âmbito doméstico e/ou romantizado. Considerando, todavia, o caráter subversivo da protagonista Anne Shirley, essa produção literária destoa de muitos livros da coleção mencionada e direciona uma crítica perspicaz a uma sociedade machista e falocêntrica.

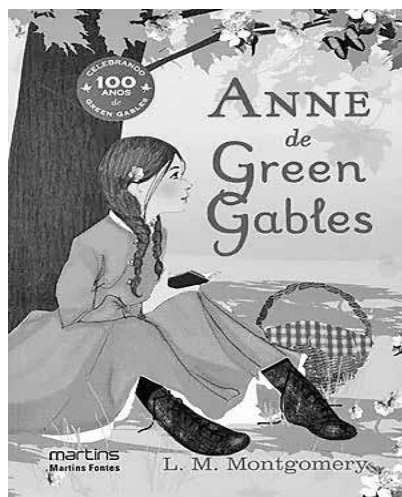


Pautando-se em uma abordagem qualitativa, com procedimento bibliográfico-documental, este trabalho, portanto, visa a discutir, sucinta e modestamente, a partir da exposição de fragmentos da obra supracitada, as proposições quanto à quebra de expectativas de uma obra inserida em um contexto social, cujo primado estabelecia, e ainda estabelece, a manutenção e/ou constituição do comportamento da mulher vassalo aos dogmas patriarcais. Para tanto, o diálogo será erigido a partir das reflexões de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo: fatos e mitos* (1970), especificamente na diatribe ao *eterno feminino*, a fim de se ponderar sobre uma obra literária que vai de encontro ao confinamento de mulheres à lógica da inferiorização.

## Anne de Green Gables: leitura e subversão

O livro que narra a história da protagonista Anne Shirley começa com um evento inusitado. As personagens Marilla e Matthew são irmãos que vivem juntos na fazenda de um lugar chamado Green Gables. Solteiros e sem filhos, sentem o cansaço oriundo do tempo e do excesso de trabalho demandado pela bela propriedade rural. Após acordo, eles resolvem adotar um menino para o auxílio nas atividades laborais da fazenda. Uma vizinha que está indo ao orfanato se encarrega de realizar os trâmites para adoção. Dias depois, Matthew vai buscar o menino na estação de trem. No local, ao contrário, encontra, surpreendentemente: Anne. Ele, sem saber o que fazer para resolver o imbróglio, tendo em vista a felicidade avassaladora da menina ao vê-lo, decide levá-la para casa. Mesmo com uma inicial e veemente hesitação de Marilla em adotar uma menina, os irmãos se rendem aos encantos de uma garota inteligentíssima, tagarela, ruiva e com sardas, características físicas exploradas inclusive na capa de duas edições do livro, conforme demonstrado a seguir.

**Figura 1 - Imagem de uma das edições brasileiras de Anne de Green Gables**



Fonte elaborada pelas autoras.

**Figura 2 - Imagem da edição portuguesa de Anne de Green Gables. Nessa edição, o título foi alterado**



Fonte elaborada pelas autoras.

O enredo contempla a desconfiança inicial de todos à volta de Anne, as peripécias e a notoriedade da menina na escola, os pequenos \_ e engraçados\_ enganos cometidos nos afazeres domésticos, a amizade nutrida por Diana, a tagarelice, o amor pela leitura, a capacidade de apreciação das singelezas e delicadezas do dia a dia e a sinceridade que, por vezes, a prejudica em determinadas situações. Além disso, mostra-se o quão nociva é a imposição de padrões de beleza, pois, ao desejar ser bonita conforme os moldes estéticos da época, Anne é alvo daquilo que Simone de Beauvoir, anos mais tarde, nomeou como *eterno feminino*, conceito brevemente discutido nos parágrafos a seguir.

A filósofa não utiliza eufemismos. Segundo ela, ao longo da história, os que se voltaram contra seus algozes receberam seus despojos ao vencer as lutas; a mulher, porém, nada conquistou: o que recebeu foi sempre lhe dado pelo homem. Essa condição de vassalagem constitui-se mote da obra *O segundo sexo*. Segundo a autora, ao contrário dos negros, judeus ou proletários, a mulher foi impedida de voltar-se contra seu opressor, pois os laços que os unem não se compara a nenhum outro, e não sem efeito a submissão da mulher se perpetuou a instaurar uma lógica do eterno feminino (BEAUVOIR, 1970).

Para Beauvoir (1970), a suserania do homem lhe outorga prestígios sociais e econômicos que a mulher nunca desfrutou e, quando os alcança, são sempre tributários do homem, o qual lhe cobre de elogios, acorrentando-a às eternas manifestações de sua feminilidade, sob a promissória de ser mulher. Essa dualidade entre homem e mulher é reflexo de uma alteridade social. Esse outro é o estrangeiro, o estranho, aquele que não somos, que por extensão mais afasta que aproxima. Essa distância, por conseguinte, marca as relações de diferença entre os sexos.

A condição de subordinação da mulher e a supremacia do homem foi construída sob alicerces discursivos que promulgaram pelas vozes de filósofos, escritores, sábios e legisladores “que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra” (BEAUVOIR, 1970, p. 17). A “imbecilidade e a fragilidade” desse sexo foram invocadas por códigos romanos, a fim de proteger direitos masculinos, pois toda estrutura social ao longo da história se organizou para promover e estabelecer a mulher como o “outro”, incapaz de se defender, de se proteger, de pensar ou mesmo ter voz; impondo sobre ela contínua vigilância e liderança de seu suserano: o homem.

Essa arbitrariedade imposta à mulher começou a ruir a partir do século XVIII, quando “Diderot, entre outros, esforça-se para demonstrar que a mulher é, como o homem, um ser humano” (BEAUVOIR, 1970, p. 18) e foi somente no século XIX, consoante a autora, que se instauram reivindicações femininas mais robustas quanto à melhoria de suas condições de trabalho. Todavia, sua emancipação ou libertação constitui-se ameaça à burguesia, visto possíveis abalos à estabilidade da propriedade privada. Por isso, é inegociável e perspicaz a necessidade de manter a mulher como a provedora dentro da família burguesa. Perpetuam-se o subjugo e a submissão; perpetua-se, assim, o eterno feminino.

Essa relação de correspondência entre a mulher e as expectativas produzidas pelos discursos masculinos, absorvem-na socialmente, dissolvendo toda a possibilidade de superação de sua condição de vassala, impondo-lhe um estado fictício de dependência emocional, social e econômica do homem. Beauvoir (1970) define, então, o eterno feminino como a obrigação da mulher ser “realmente uma mulher”, isto é, “frívola, pueril, irresponsável, submetida ao homem” (1970, p. 19). Tais aspectos exigem da mulher uma conduta social idêntica, cujo fim único seja a manutenção da ordem estabelecida por seu colonizador e opressor.

Manter essa estrutura tão dissolvente que inferioriza a mulher e perpetua uma lógica de sua incapacidade é o que mantém intactos os ideais da burguesia conservadora, a qual reconhece na liberdade da mulher a dissolução da propagação de seus interesses. Entretanto, a autora indica um caminho para fugir das querelas que insistem em manter ambiguidades entre igualdade, superioridade ou inferioridade, já que defende que “precisamos recusar as noções vagas de superioridade, inferioridade, igualdade que desvirtuam nossas discussões e reiniciar do começo” (BEAUVOIR, 1970, p. 22).

Essa escritora existencialista não encerra sua obra nas questões de felicidade da mulher, mas nas armadilhas discursivas que abarrotam a mulher de obrigações, afazeres e aspectos supérfluos que asseguram a permanência de um modo de ser feminino, pois:

[...] o projeto do homem não é repetir-se no tempo, é reinar sobre o instante e construir o futuro. Foi a atividade do macho que, criando valores, constituiu a existência, ela própria com valor: venceu as forças confusas da vida, escravizou a Natureza e a Mulher (BEAUVOIR, 1970, p. 82).

O engendramento de aspectos históricos, sociais, econômicos e biológicos encerraram a mulher em uma condição de oprimida, de escravizada, de vassala e de tutelada do homem. E, contra ela pesou a força opressiva de um sistema de base patriarcal e senhoril, o que diminuiu sua capacidade de superação da condição de colonizada, visto que, “a sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens” (BEAUVOIR, 1970, p. 90):

Assim, à existência dispersa, contingente e múltipla das mulheres, o pensamento mítico, opõe-se o Eterno Feminino único e cristalizado; se a definição que se dá desse Eterno Feminino é contrariada pelas mulheres de carne e osso, estas é que são erradas. Declara-se que as mulheres que não são femininas e não que a Feminilidade é uma entidade (BEAUVOIR, 1970, p. 297).

Ao se instaurar o discurso do eterno feminino pelas representações de musa, virgem, prostituta, deusa, mãe, bela, fêmea viril, moça casta, sogra, madrasta má, entre outros, seguiu-se os grilhões da mulher, posto que “nenhuma essência define de uma vez por todas a mulher; a ideia de um ‘eterno feminino’ parece pedante e ridículo” (BEAUVOIR, 1970, p. 283).

As reflexões de Beauvoir (1970) foram publicadas originalmente em 1949, mais de quatro décadas após a publicação do livro *Anne de Green Gables* (1908). No entanto, a obra de Montgomery (2009), na voz de Anne, parece antecipar o quão “pedante e ridículo”, opressor, injusto e algoz são os grilhões do eterno feminino. Tal aspecto pode ser comprovado em alguns exemplos dispostos nos excertos comentados a seguir.

Sabemos que a Igreja contribui(u) muitíssimo para a perpetuação da mulher no estereótipo da fragilidade e da submissão. No excerto a seguir, a oração de Anne parece tomar outro viés:

Misericordioso Pai celestial. A Vós agradeço pela Vereda Branca do Deleite, o Lago de Águas Cintilantes, Bonny e a Rainha da Neve. Por eles, sou extremamente grata. E essas são todas as bênçãos de que consigo me lembrar agora e pelas quais tenho a agradecer. Quanto às coisas que desejo, são tantas que levaria muito tempo para enumerar todas elas, por isso só mencionarei as duas mais importantes. Por favor,

permita que eu fique em Green Gables e, por favor, que eu seja bonita quando crescer.

Atenciosamente, ANNE SHIRLEY (MONTGOMERY, 2009, p. 42).

Mesmo que haja resquícios de uma tentativa de adequação à doutrinação cristã imposta por Marilla e pela comunidade local de Avonlea, há certo tom de ironia no tratamento dado ao “Pai celestial”, como se este fosse apenas um destinatário de uma carta corriqueira.

O embate de Anne com a Sra. Rachel, uma vizinha fofoqueira e indiscreta, é um aspecto que também merece a menção. Após a depreciação das características físicas de Anne, a senhora recebeu como resposta uma atitude inesperada:

Anne “foi lá”, mas não exatamente como a sra. Rachel esperava. De um salto, ela atravessou a cozinha e colocou-se diante da sra. Rachel, com o rosto rubro de raiva, os lábios trêmulos e todo o seu corpo esguio a tremer dos pés à cabeça.

– Odeio você – ela gritou, com voz abafada, batendo o pé no assoalho. – Odeio, odeio, odeio você – e uma batida mais forte acompanhou cada declaração de aversão.

– Como ousa dizer que sou magra e feia? Como ousa dizer que sou ruiva e sardenta? Você é uma mulher rude, mal-educada e insensível!

– Anne! – exclamou Marilla, consternada.

Anne, porém, continuou a encarar a sra. Rachel impavidamente, de cabeça erguida, olhos flamejantes e punhos cerrados, exalando nuvens de indignação (MONTGOMERY, 2009, p. 50).

Os padrões de beleza até hoje são erigidos pelo critério da exclusão. Culturalmente, privilegiam-se os olhares e os ditames masculinos, uma vez que, nessa perspectiva, as mulheres devem ser vistas como acessórios, como meros adornos, que ficam mais apresentáveis quando se encaixam em certos arquétipos. As críticas em relação às características físicas de Anne dão legitimidade

a esses padrões, uma das nuances do eterno feminino, já denunciadas por Beauvoir (1970). No entanto, se por um lado a passagem demonstra a crueldade dessa imposição, por outro, reforça a autonomia, coragem de uma menina em sua autodefesa.

Outro exemplo foi no caso Gilbert Blythe, um garoto famoso na escola de Avonlea:

**Gilbert Blythe não estava acostumado a fazer tanta força para uma menina olhar para ele, e tudo em vão. Ela tinha de olhar para ele, aquela tal de Anne, de cabelos ruivos, queixinho afilado e olhos grandes, incomparáveis aos de qualquer outra menina da escola de Avonlea.** Gilbert atravessou o corredor, segurou a ponta da trança ruiva e comprida de Anne, esticou o braço e disse, num sussurro agudo:

– Cenoura! Cenoura!

Anne o encarou com a vingança nos olhos. Fez mais do que encarar. Ficou de pé num salto, com sua esplêndida fantasia irremediavelmente arruinada. Lançou um olhar indignado para Gilbert, mas a faísca de raiva em seus olhos foi logo extinta por lágrimas igualmente raivosas.

– Seu malvado, seu abominável! – exclamou, irascível.

– Como se atreve?

E então... Pá! Anne deu com sua lousa na cabeça de Gilbert e a rachou – a lousa, não a cabeça – de cima a baixo (MONTGOMERY, 2009, p. 80).

Evidenciamos uma protagonista humana: com temperamento forte, longe da perfeição das princesas dos contos de fadas. A reação de Anne pode, à primeira vista, soar como um ato de impaciência e de descontrole. No entanto, optamos por “analisá-lo” como mais um exemplo das consequências das pequenas vilezas tão recorrentes nas escolas, como uma demonstração de autodefesa, de recusa ao estereótipo de fragilidade. Além disso, como evidenciado no fragmento, o menino Gilbert estava muito acostumado a ser o centro das atenções, tanto pela beleza como pela inteligência. Ser ignorado por Anne foi uma afronta e, portanto, ele optou por um ato ofensivo para requerer a atenção... típica atitude

machista. Em outras palavras, quando Gilbert se sentiu ameaçado, só restou, ofuscado e empalidecido, ultrajar a protagonista.

Sobre a questão da importância da leitura na vida de Anne, tanto para o repertório lexical da menina, como para sua fértil imaginação e maneira poética de enxergar a vida, a passagem do livro *Bem Hur* é um exemplo que merece atenção:

Eu quis contar para você, Marilla, pode acreditar, mas esqueci. Ontem de tarde, a srta. Stacy me pegou lendo Ben Hur na escola, quando eu devia estar estudando minha história do Canadá. Foi Jane Andrews quem me emprestou o livro. Eu o estava lendo na hora do almoço, e estava justamente no pedaço da corrida de bigas quando os alunos voltaram para a sala de aula. Teria sido uma loucura ficar sem saber como a corrida terminou – mesmo se eu tivesse certeza de que Ben Hur ganharia, porque não seria uma justiça poética se não ganhasse –, então abri o livro de História em cima da tampa da carteira e enfié Ben Hur entre a carteira e meus joelhos. Parecia que eu estava estudando a história do Canadá, sabe, enquanto eu estava me deleitando com Ben Hur o tempo todo. Eu estava tão interessada no livro que nem percebi quando a srta. Stacy se aproximou entre as carteiras até que, de repente, levantei os olhos e lá estava ela olhando para mim, de um modo tão repreensivo. Você não imagina como fiquei envergonhada, Marilla, principalmente quando ouvi as risadinhas de Josie Pye. A srta. Stacy **não disse uma única palavra, mas levou Ben Hur** com ela. Durante o recreio, ela ficou na sala e conversou comigo. Ela disse que eu havia errado em dois aspectos: primeiro, que eu estava usando um tempo que deveria ser gasto com meus estudos; segundo, que eu estava enganando a minha professora quando fingia que estava lendo o livro de História enquanto, na verdade, lia um romance (MONTGOMERY, 2009, p. 164).

Não podemos deixar de mencionar a contemplação da questão das regras escolares como algo jocoso e alvo de críticas, ou seja, para Anne ler um romance na escola, precisou tê-lo feito de modo escondido. No entanto, para



além do que é claramente visível e risível, enfatizamos a intimidade de Anne com a literatura. Uma evidência de que, para a contestação de tantas nuances do eterno feminino, que subjuga mulheres mundo afora, a perspicácia e a inteligência são fatores muito mais importantes que a aparência física.

Por fim, trazemos à baila também o Clube de Histórias.

E foi assim que o Clube de Histórias nasceu. No início, limitou-se a Diana e Anne, mas logo foi ampliado para incluir Jane Andrews e Ruby Gillis, e mais uma ou duas outras meninas que sentiam que sua imaginação necessitava de cultivo. Nenhum menino foi admitido no Clube – apesar de Ruby Gillis opinar que a admissão de meninos o tornaria mais excitante –, e cada membro tinha de produzir uma história por semana.

– É extremamente interessante – contou Anne para Marilla. – Cada menina lê sua história em voz alta, e depois a discutimos. [...] Cada uma escreve sob um pseudônimo. Mine é Rosamond Montmorency. Nós todas escrevemos muito bem. Ruby Gillis é um pouco sentimental. Ela coloca beijos e abraços demais nas suas histórias, e você sabe que demais é pior do que muito pouco. Jane nunca coloca beijos e abraços porque se sentiria ridícula demais quando tivesse de ler em voz alta. As histórias de Jane são extremamente sensatas. E Diana coloca assassinatos demais nas dela. Ela diz que não sabe o que fazer com as pessoas a maior parte do tempo, então as mata para livrar-se delas. Geralmente preciso dizer o assunto sobre o qual terão de escrever, mas isso não é difícil porque eu tenho milhões de ideias...

– Eu acho que esse negócio de contar histórias é a maior tolice de todas até hoje – disse Marilla num tom de voz zombeteiro. – Vocês vão botar um monte de besteiras nas suas cabeças e ocupar um tempo que deveria ser usado para estudarem suas lições. Ler histórias já é ruim, mas escrevê-las é pior ainda (MONTGOMERY, 2009, p. 144).

Consoante Lajolo (2000, p. 106), distintos imaginários, sensibilidades, valores e comportamentos que representam os desejos, os impasses e as utopias

de uma sociedade estão presentes na literatura: “o cidadão, para exercer plenamente sua cidadania, precisa apossar-se da linguagem literária, alfabetizar-se nela, tornar-se seu usuário competente. Mesmo que nunca vá escrever um livro, ele precisará ler muitos” (LAJOLO, 2000, p. 106).

A voz repressora e sarcástica de Marilla coaduna com uma versão amplamente difundida de que a leitura literária é uma tolice, é algo perigoso e que leitores são pessoas absortas em seu próprio mundo, que são viajantes. No entanto, mais uma vez ressaltamos a notabilidade da obra ao fazer inúmeras menções à importância da leitura literária. O Clube de Histórias fundado por Anne, fora dos cerceamentos do contexto escolar, é ousado, uma vez que, proíbe a entrada de meninos e subverte a normatividade da supremacia adulta na criação literária. Trata-se de um clube que demonstra a criatividade, inventividade e o poder questionador de meninas fomentado pela leitura. Questionador de preceitos, de normas e de verdades tão engenhosamente pré-estabelecidas.

Diante dos breves exemplos circunscritos neste trabalho \_ crítica à Igreja, às normatividades estéticas, à voz inferiorizante masculina e aos dogmas escolares, e, além disso, o reconhecimento da importância da leitura literária\_ ratificamos que a obra *Anne de Green Gables* destoa de um contexto social atrelado aos ditames falocêntricos e patriarcais. A realidade impregna a mulher de obrigações alicerçadas sob a égide da permanência de um modo de ser feminino. E Beauvoir, astutamente, afirma que a “humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica” (BEAUVOIR, 1970, p. 72). Se a realidade é histórica, com Anne Shirley, vemos que a subversão é possível.

## Considerações finais

A partir do diálogo com Beauvoir (1970), afirmamos a conveniência da conservação do mito do eterno feminino ao longo do tempo. Afinal, esse mito se sustentou ao lado das ambições masculinas, visando a empalidecer quaisquer possibilidades de se revelar genialidade, força e inteligência da mulher, a fim de privá-las de alcance da autonomia e da liberdade. Parry (2009, p. 213) observa que, “Ironicamente, e apesar da enorme popularidade de todos os seus livros, depois da década de 1920, L. M. Montgomery foi ignorada pelos críticos e somente foi reconhecida como uma escritora canadense importante

após 1970”. Parry (2009) ainda acrescenta que esse reconhecimento tardio se deu pela curiosidade em saber quais eram os motivos que fomentavam a empatia dos leitores pelas personagens criadas por Montgomery. Questionava-se, assim, o porquê de certas personagens serem tão queridas e, ao mesmo tempo, deixadas ao limbo durante décadas pela crítica especializada. O silenciamento direcionado à produção de Lucy, portanto, é mais um exemplo do voraz alcance do eterno feminino.

A liberdade da mulher se dará à medida que esse mito for negado, isto é, só se “negando a mulher se pode ajudar as mulheres a se considerarem seres humanos” (BEAUVOIR, 1970, p. 244). Nesse sentido, ao se verificar as características de Anne Shirley, uma personagem que adota uma perspectiva muito crítica e sincera em relação ao mundo que a cerca, podemos ver a tentativa da autora, mesmo que o conceito ainda não tenha sido formulado, de negar a mulher nos moldes reducionistas do eterno feminino.

Essa característica peculiar de Anne, sobretudo propiciada pelas leituras de literatura, permite que a protagonista seja desvencilhada dos parâmetros convencionais das literaturas infantil e juvenil da época. O livro *Anne de Green Gables*, escrito há mais de 100 anos, situou-se clara e veementemente na contramão das ideias machistas tão dominantes no início do século XX (e até hoje).

No Brasil, durante muito tempo, as obras direcionadas às crianças e adolescentes resguardaram um caráter moralizador e pedagogizante. O livro analisado, porém, mostra outra vertente. Ainda que inicialmente circunscrito na Coleção Biblioteca das Moças, contraria, subverte. Contesta, inclusive, as (levianas) exigências de um mundo patriarcal, adultocêntrico, que silencia crianças e, muitas vezes, reduz a mulher ao mundo do consumo e dos afazeres domésticos. A personagem Anne Shirley mostra, com sardas, magreza e cabelos ruivos, na contramão dessa realidade, a possibilidade de subversão por meio da leitura. Afinal, “Meninas podem fazer qualquer coisa que um menino faz, e muito mais”.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. 309 p. Tradução De Sérgio Milliet.
- LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura de mundo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000. 112 p.
- MONTGOMERY, Lucy Maud. *Anne de Green Gables*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 480 p. Tradução de Maria do Carmo Zanini, Renée Eve Levié (edição brasileira).
- \_\_\_\_\_. **Anne dos Cabelos Ruivos**. Porto: Civilização, 2014. 368 p. Coleção Vício dos Livros (edição portuguesa).
- PARRY, Caroline. Lucy Maud Montgomery / Caroline Parry. In: MONTGOMERY, Lucy Maud. **Anne de Green Gables**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 210-213.

# Carmen da Silva: percursos literários de uma jornalista-feminista

Maristela Rodrigues Lopes  
UESC  
lopes.maristela@hotmail.com

## Considerações iniciais

Embora seja importante contribuição à sociedade e à cultura de um povo, a literatura produzida por mulheres ainda não tem o merecido reconhecimento. Muitas escritoras encontram-se no anonimato e correm o risco de terem o seu nome apagado da memória coletiva. Exemplo desse esquecimento é Carmen da Silva (1919-1985), que, apesar de ser considerada uma das precursoras do feminismo no Brasil e ter atuado ativamente na imprensa e contribuído para a autoria feminina, encontra-se quase desconhecida, principalmente nos espaços acadêmicos, onde ainda predominam o cânone e a autoria masculina.

Carmen da Silva foi uma mulher à frente de seu tempo que, mesmo na Ditadura Militar, lutou por uma causa que reclama liberdade e igualdade, num ritmo incessante. Sartreana assumida, percebeu que o fato de relegar o Outro a uma condição de subalternidade exige, como reação, uma ação – individual e coletiva. Assim, convicta de que “o privado é político”, reagiu com a palavra e escreveu, indo do literário ao não-literário, usando diferentes veículos de comunicação.

Na Argentina, publicou seu primeiro romance, *Setiembre* (1957). No Brasil, publicou *Sangue sem dono* (1964), romance que dialoga com a produção literária de Simone de Beauvoir, assim como sua autoficção *Histórias híbridas*

*de uma senhora de respeito* (1984). Produziu também a novela *Dalva na rua mar* (1965) e o roteiro de *A revolta dos anjos* (1972) para a TV Tupi.

Além dos textos ficcionais, Carmen da Silva publicou, na coluna “A arte de ser mulher” da revista *Claudia*, inúmeros ensaios, nos quais, a exemplo de Betty Friedan, tocou no “mal sem nome”. Os artigos publicados na revista resultaram em dois livros: *A arte de ser mulher: um guia moderno para o seu comportamento* (1966) e *O homem e a mulher no mundo moderno* (1969). Em 1994, sob a organização de Laura Taves Civita e seleção de texto de Julia Tavares, foi publicado *O melhor de Carmen da Silva*, uma coletânea de artigos escritos ao longo de quase 22 anos na revista *Claudia*.

Assim, este trabalho se propõe a visibilizar o percurso e o legado dessa mulher, enfatizando a atualidade de sua escrita, a fim de manter viva sua memória, num momento em que o presente reclama o passado.

## A Carmen do Rio Grande

Em *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*, Ecléa Bosi (2003, p. 20) lembra-nos: “Não esqueçamos que a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado”. Entrevistada por Mozahir Salomão Bruck, Bosi (2012, p. 197), mais uma vez, afirma que “a memória atende ao chamado do presente” e que ela pode ser “um apoio sólido” para a sua construção, constituindo “uma verdadeira matriz de projetos”. Assim sendo, ainda de acordo com Ecléa Bosi (2012, p. 198) “o passado reconstruído não é um refúgio, mas uma fonte, um manancial de razões para lutar. Então, a memória deixa de ter aqui um caráter de restauração do passado e passa a ser a memória geradora do futuro: memória social, memória histórica e coletiva”. Essa referência ao pensamento de Ecléa Bosi serve para enfatizar a necessidade de se recuperar o legado de Carmen da Silva, uma gaúcha do Rio Grande, representante do movimento feminista.

Carmen da Silva nasceu em 1919, no último dia do mês de dezembro, em Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Porém, em 1944, mergulhou no mundo ao perceber que “O Rio Grande ficava estreito demais” (SILVA, 1984, p. 43). Ela afirma que ser mulher nunca foi fácil em nenhum lugar, principalmente, ser mulher nas décadas de 1930 e 1940, numa cidade de interior: “era mais do que difícil, era dramático: havia que escolher entre a fuga, o martírio e o heroísmo”

(*Ibid.*, p. 11). Ela escolheu a fuga e foi para o Uruguai, permanecendo até 1949, quando vai para a Argentina, onde publica seu primeiro romance, *Setiembre*, em 1957, sendo premiada pela Sociedade Argentina de Escritores (SADE) em 1958. No início da década de 1960, em 1962, retornou ao Brasil, radicando-se no Rio de Janeiro. Foi na capital carioca que, como escritora e jornalista, Carmen da Silva dialogou, ininterruptamente, com o público feminino por meio da coluna “A arte de ser mulher” da revista *Claudia*, de 1963 a 1985, ano de seu falecimento, no Rio de Janeiro.

Em texto intitulado “Termina aqui ‘A arte de ser mulher’”, após a morte de Carmen, Thomaz Souto Corrêa (1994, p. 5), que, em 1963, era redator-chefe de *Claudia*, relata que a carta de apresentação endereçada à revista já prenunciava a escrita incomum de Carmen da Silva, e os editores desconfiaram ter encontrado a jornalista e articulista com quem sonhavam para preencher um espaço que, naquela época, parecia ainda inexplorado. Assim que Carmen se apresentou pessoalmente, perceberam

[...] uma personalidade rara de mulher, escritora e jornalista, psicóloga de formação psicanalítica, afinada profundamente com os problemas da mulher brasileira, com brilho na inteligência e no texto, preocupada em se fazer entender pela leitora, contundente na ideia, precisa nas palavras (CORRÊA, 1994, p. 5).

De acordo com Corrêa (1994, p. 5), “Poucos jornalistas tiveram preocupação tão constante em ficar em contato com a leitora como ela”. O redator-chefe confirma que Carmen da Silva lia todas as cartas que recebia, e respondia a todas elas por meio da revista ou diretamente, sempre atenciosa e tendo cuidado com a resposta. Vale dizer que ela recebia em torno de 400 a 500 cartas mensalmente, chegando, nos últimos anos de seu trabalho, a umas 150, conforme Ana Rita Fonteles Duarte (2007, p. 199).

A leitura das obras de Carmen da Silva revela que essa representante do feminismo brasileiro foi uma mulher atenta ao seu tempo, incomodada com todo tipo de repressão e comprometida com o ser humano, principalmente com as causas que dizem respeito às mulheres. Uma intelectual que, durante a vida, foi se descobrindo e, ao final, fez sua escolha:

Escolhi o feminismo como forma específica de luta porque é o terreno onde piso com mais segurança, maior conhecimento de causa: branca, alfabetizada, originária da burguesia média – no tempo em que isso ainda existia no Brasil –, a opressão sexista é a que mais intensa e diretamente senti na própria carne. Meus calos mais vulneráveis eram os de mulher (SILVA, 1984, p. 189).

Como sua principal área de atuação foi o feminismo, é necessário que se considere além da crítica feminista, o legado teórico dos Estudos Culturais, principalmente porque estes possuem, dentre outros aspectos, um caráter político e contestador ao questionar o cânone e sua constituição, além de reivindicar posições de relevo para a produção dos marginalizados e subalternos (SOUZA, 2006). A consideração desses aspectos percebidos na dinâmica dos Estudos Culturais é imprescindível quando se verifica a existência de vários grupos que lutam por hegemonia no interior de sociedades baseadas na hierarquização e nas relações de poder. Segundo Stuart Hall (2009, p. 200), um de seus principais teóricos,

Os estudos culturais são uma formação discursiva, no sentido foucaultiano do termo [...] abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos no passado.

É nesse sentido, principalmente, que Estudos Culturais e feminismo encontram-se. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall (2014) apresenta o feminismo como um dos grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas, enfatizando o período que corresponde à segunda metade do século XX.

Assim sendo, o feminismo foi um dos responsáveis por rupturas teóricas decisivas dentro dos próprios Estudos Culturais. Conforme Hall (2009, p. 208), “A intervenção do feminismo foi específica e decisiva para os estudos culturais (bem como para muitos outros projetos teóricos). Introduziu uma ruptura. Reorganizou o campo de maneiras bastante concretas”. Hall (2009) argumenta, demonstrando o impacto do feminismo a partir de cinco motivos:



Primeiro, a proposição da questão do pessoal como político [...] foi completamente revolucionário em termos teóricos e práticos. Segundo, a expansão radical da noção de poder, que até então tinha sido fortemente desenvolvida dentro do arcabouço da noção do público, do domínio público, com o resultado de que o termo *poder* [...] não pôde ser utilizado da mesma maneira. Terceiro, a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão do próprio poder. Quarto, a abertura de muitas questões que julgávamos ter abolido em torno da área perigosa do subjetivo e do sujeito, colocando essas questões no centro dos estudos culturais como prática teórica. Quinto, a reabertura da ‘fronteira fechada’ entre a teoria social e a teoria do Inconsciente — a psicanálise (HALL, 2009, pp. 208-209, itálico do autor).

Ainda conforme Hall (2009, pp. 209-210), depois que se deu o “arrombamento do feminismo” e se percebeu o crescente trabalho de intelectuais feministas, muitos deles no Centro – “na maioria homens, é claro” – acreditaram ser o momento de introduzir esses trabalhos nos Estudos Culturais. Foi assim que, “quando o feminismo arrombou a janela, todas as resistências, por mais insuspeitas que fossem, vieram à tona – o poder patriarcal plenamente instalado, que acreditara ter-se desautorizado a si próprio” (*Ibid.*, p. 209). Dessa maneira, Hall (2009, p. 210) descobriu “a natureza sexuada do poder”.

Embora Stuart Hall chame a atenção para a atuação das feministas do século XX, vale enfatizar que, como teoria e como movimento, o feminismo não é recente em sua luta contra a opressão. Sob esse enfoque, Amorós e Álvarez (2010, p. 27) afirmam que seu referencial teórico tem uma tradição de pelo menos três séculos (fato que não pode ser ignorado) e que tem suas próprias exigências teóricas e práticas, contrapondo aos teóricos que marcam o início do pensamento feminista, tendo como referência a pós-modernidade, o pós-guerra (Segunda Guerra Mundial), a globalização contemporânea, o surgimento das novas tecnologias e o multiculturalismo, por exemplo.

## Invisibilidade e engajamento de Carmen da Silva

Para Nadilza Martins de Barros Moreira (2003), embora seja importante e significativa contribuição à sociedade e à cultura de um povo, a literatura produzida por mulheres ainda não teve o merecido reconhecimento:

[...] produção literária feminina, no decorrer da história universal, sempre foi considerada inferior, de baixa qualidade, porque esta, também, era a posição sociocultural da mulher nas sociedades ocidentais. Por conseguinte, é perfeitamente pertinente que, sendo o sexo um fator de discriminação social nas relações com o poder, a mulher ocupasse, sempre, um lugar inferior, ficasse relegada à categoria de cidadã do ‘segundo sexo’, nos processos culturais e sociais interativos (MOREIRA, 2003, p. 21).

A partir dessa constatação, é preciso considerar também que Carmen da Silva, além de representar a produção literária de autoria feminina, foi feminista, e sua escrita esteve comprometida com a causa. Logo, seu engajamento é mais um motivo para que fique relegada à segunda categoria.

Segundo Constância Lima Duarte (2016), a partir do momento em que as mulheres tiveram acesso ao letramento e, posteriormente, à leitura, à escrita e à crítica, elas tiveram consciência de sua condição em relação às mulheres analfabetas, bem como da condição subalterna do segundo sexo, e iniciaram um trabalho reflexivo e engajado, em tom de denúncia e de reivindicação. Nesse sentido, “Mais do que os livros, foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência” (DUARTE, C., 2016, p. 14).

Duarte também destaca a invisibilidade a que está sujeita a produção das mulheres: “Basta examinar os principais estudos sobre a história da imprensa brasileira para constatar a quase invisibilidade do periodismo feminino” (DUARTE, C., 2016, p. 15). O desconhecimento da passagem de Carmen da Silva pela imprensa é um exemplo disso. Embora ela tenha sido pioneira do movimento feminista, numa revista feminina, que não apresentava esse viés ideológico, é uma ilustre desconhecida nos cursos de comunicação.

Além disso, mesmo tendo se lançado na produção de obras ficcionais, encontra-se ainda anônima, se considerar o grande público. Contrariando essa falta de (re)conhecimento, Comba Marques Porto (2015, p. 53) afirma que “A atuação jornalística de Carmen foi decisiva no sentido de democratizar o debate da chamada ‘questão da mulher’, já bem antes de 1975, o que realça seu papel histórico quanto ao levante da segunda onda do movimento feminista”.

Constância Lima Duarte (2016) apresenta uma possível hipótese para a invisibilidade das escritoras na história literária do Brasil, como se pode verificar aqui:

Como os jornais se constituíram no grande veículo da literatura, e a maioria das escritoras publicou antes em suas páginas para depois se aventurar em livros, como costumava acontecer, é quase certo que o caráter engajado de muitos dos textos destinados a um público mais amplo tenha contribuído para a posterior exclusão de certas autoras da história literária nacional (DUARTE, C., 2016, p. 19).

Conforme Porto (2015, p. 52), “O título da coluna, ‘A arte de ser mulher’, chegou pronto às mãos de Carmen, e a maior de suas artes foi entender que o tom açucarado da frase não seria empecilho ao seu projeto de criar um espaço dedicado a tratar da verdade sobre a condição da mulher”. Dessa forma, desde o seu artigo inaugural, “Carmen seguiu seu trabalho com elegância e diplomacia, mas sem enganação: aos poucos foi se assenhoreando de sua trincheira, ganhando a respeitabilidade nos círculos da imprensa e junto às suas leitoras” (*Ibid.*, p. 32). Porto (2015), no entanto, considera oportuno reconhecer “o mérito da direção do periódico por acolher o sentido conferido por Carmen ao seu espaço: um evidente contraponto ao tom conservador em relação à mulher, até então dominante no gênero em geral e também na referida revista” (PORTO, 2015, p. 52).

Carmen da Silva não atuou apenas em *Claudia*. Em *Histórias híbridas de uma senhora de respeito* (1984), relata que Edna Savaget, precursora de programas femininos de TV e rádio, ofereceu-lhe um espaço semanal em seu programa de televisão, e, assim, ela pôde “iniciar a tarefa pioneira de cutucar com vara eletrônica as consciências femininas adormecidas” (SILVA, 1984, p. 120).

Também foi Carmen da Silva quem fez para a antiga TV Tupi o roteiro da novela *A revolta dos anjos*, exibida entre 1972 e 1973, mas não concluída, e que seria a primeira novela em cores da televisão brasileira. Dirigida por Henrique Martins e Luiz Gallon, a novela gira em torno do confronto de três gerações. Oswaldo Mendes (1972), em reportagem publicada na revista *Amiga*, considera que, com essa trama, Carmen faz “uma radiografia da classe média brasileira”.

Concordando com a concepção de Jean-Paul Sartre (2004), para quem a literatura tem uma função social, Carmen da Silva se autodenomina sartreana (SILVA, 1984): “Acredito que ninguém melhor do que Sartre explicou o alcance universal da ação individual. ‘Quando um homem escolhe para si – afirma ele – escolhe para todos os outros’. Ao escolher, cria-se um valor pelo qual é responsável ante a humanidade inteira” (SILVA, 1971, p. 46). Carmen parte do pressuposto de que o compromisso do escritor não se inicia no momento em que começa a escrever, pois esse comprometimento deve ser algo inerente à sua própria vida. Por isso, afirma que toda ela já está comprometida, que o seu engajamento não é “pose intelectual”, flui naturalmente (SILVA, 1961). Prova disso são os seus ensaios publicados, durante 22 anos, na coluna “A arte de ser mulher”, da revista *Claudia*. Esses artigos são considerados “UFOS incandescentes” devido ao impacto causado nas mentalidades da sociedade da época, já que, a exemplo de Betty Friedan, autora de *A mística feminina* (1963), Carmen da Silva (1966; 1969) também abordou o “mal sem nome” e tornou públicos assuntos outrora pertencentes ao espaço privado.

## A produção literária de Carmen da Silva: uma literatura comprometida com o outro

Entrevistada pela *Atualidade* (1970), Carmen da Silva viu-se diante da seguinte pergunta: “A ‘verdade social’ deve fazer parte da literatura ou de outros modos verbais de expressão?”, à qual ela responde com a segurança de quem conhece bem a realidade de seu país e a de países alheios e sabe quais são as necessidades mais urgentes de cada um. Segundo Carmen (1970),

Certos países altamente desenvolvidos e industrializados vivem problemas completamente diversos dos nossos; em alguns deles, chega-se ao requinte de não se abordar outros problemas senão a indagação

metafísica, a colocação de interrogações ontológicas, o ser ou não ser... O terceiro mundo vive o drama imediato da fome, da mortalidade, da ignorância – vive a mais premente e angustiosa VERDADE SOCIAL, que me parece matéria-prima por excelência da nossa literatura. ‘Ser ou não ser’ passa a um modestíssimo segundo plano em países onde a pergunta é comer ou não comer, sobreviver ou não [Destaque da autora].

Ainda nessa entrevista, questionada quanto ao conceito de literatura, Carmen da Silva (1970) responde:

A literatura é CRIAÇÃO, é NECESSIDADE DE COMUNICAÇÃO, é DELEITE para o senso estético de quem lê: mas quanta coisa ALÉM DISSO é necessária para que a literatura se justifique! Lembro-me, agora, da afirmação de um grande escritor latino-americano, o paraguaio (exilado em Buenos Aires) Augusto Bastos, autor do magnífico romance ‘Filho do Homem’: ‘Aqui no terceiro mundo, ou escrevemos sobre o que nos aperta as costelas e nos tira o fôlego, ou estamos fazendo frescura pura e simples’ [Destaque da autora].

Quanto à produção de seus romances, percebe-se o encontro do *eu* com o Outro. Em relação à categoria Outro, empregada aqui, há de se fazer uma distinção. Outro pode significar, num sentido mais abrangente, a coletividade e, num sentido mais restrito, a alteridade vista como diferença. Segundo Simone de Beauvoir (1970, p. 11),

A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro [...] a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Bastam três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem ‘os outros’ vagamente hostis (itálico da autora).

Dialogando com o pensamento de Beauvoir sobre essa categoria, Carmen da Silva (1971) considera que o Outro é um estranho, mas procura vê-lo com menos hostilidade porque sem ele a existência não tem sentido:

O Outro é o estranho que vai sentado a seu lado no ônibus ou que ocupa a poltrona vizinha no cinema [...] Nada mais abrangente que a presença do Outro. Mesmo no temporário refúgio dum lugar semideserto, uma imponderável legião de Outros a rodeia: o veículo que a conduziu aí, as paredes que a abrigam, a cama para o repouso, as roupas, os alimentos, os livros – em suma, toda a civilização, toda a cultura é obra do Outro. Observe em torno: é o Outro que lhe permite viver.

É ele, também, que dá sentido à sua existência. [...] Só a relação com o Outro justifica e ilumina a jornada (SILVA, 1971, pp. 209-210).

No primeiro romance, *Setiembre* (1957) – traduzido para o português *Fuga em setembro* (1973) –, vislumbra-se o sentimento de ser plural, vivenciado por Carmen, quando ela ainda residia na Argentina, no momento em que Juan Domingo Perón foi derrubado do poder, em 1955. Esse sentimento coletivo é revelado em sua autoficção *Histórias híbridas de uma senhora de respeito* (1984) e, no romance, ele se manifesta na pluralidade de personagens, a partir dos quais um narrador onisciente apresenta ao leitor múltiplas histórias. O foco narrativo adotado e a sondagem psicológica decorrente deste insinua o desejo de uma autora-criadora indo ao encontro do Outro. Segundo Carmen da Silva (1973, p. XIII),

As ameaças, angústias e incertezas daqueles três dias, o confinamento forçado pelo toque de recolher, constituem a situação “extrema”: privados de suas distrações e evasões habituais – o bar, o restaurante, o cinema, a boate – os personagens ou meros espectadores, confrontam-se consigo mesmo (sic) e com a exacerbação de seus problemas.

Esse período de três dias, também vivido por Carmen, constitui um marco em sua vida:

Eu passava por um período meio depressivo, problemas pessoais, fase analítica difícil e aquilo foi uma tremenda e fecunda sacudida, tirando meu euzinho de seu nicho de absoluta importância e feroz singularidade: meu primeiro vislumbre de consciência coletiva, o sentimento de ser plural. Dezesseis de setembro ficou trabalhando-me a cabeça, como uma data decisiva, um marco (SILVA, 1984, pp. 81-82).

Quanto ao romance *Sangue sem dono* (1964), mais uma vez, o sentimento de coletividade, de pluralidade, se faz presente. No entanto, a narradora é personagem, e o seu desejo não se resume apenas em retratar o Outro. Na verdade, ela tenciona irmanar-se ao Outro, num profundo sentimento de solidariedade: “Estou entre eles, apertada, espezinhada, ferida: essa cousa quente que me corre pelo rosto é sangue, mas nem tenho a certeza de que seja meu, estamos tão unidos que podia ser o sangue deles correndo em minha face [...] é sangue e eu estou junto do povo” (SILVA, 1964, p. 113).

Carmen da Silva retornou ao Brasil em 1962. Logo depois, veio o Golpe de 1964, e o país permaneceu sob o comando dos militares até 1985, ano de seu falecimento. O romance *Sangue sem dono* (1964) nasce nesse contexto. Segundo Carmen (1984), o clima vivido aqui era mais sinistro do que o que ela vivera em Buenos Aires, na época do peronismo. A diferença é que, lá, ela era uma estrangeira, e essa condição lhe permitia certo distanciamento. Porém, no Brasil, era diferente, porque

Aqui era *meu* país, *minha* gente, todo o santo dia alguém aparecia com a notícia: Fulano está sumido, Sicrano foi preso, ninguém sabe de Beltrano, e dizem que estão metendo gente nos aviões e jogando em alto-mar. Tudo me tocava de perto, eu estava envolvida até a medula dos ossos e, ao mesmo tempo, presa nas malhas de uma impotência fácil de confundir-se com covardia. E havia dias em que eu acordava desesperada e enojada, cobrando-me indefinidos e impossíveis heroísmos. A ditadura faz todo o mundo viver esmagado de culpa: o terror acusa as pessoas até pelo que elas não fizeram, a consciência as acusa de tudo o que estão deixando de fazer (SILVA, 1984, pp. 135-136, itálico da autora).

Quanto à novela “Dalva na rua mar” (1965), Carmen da Silva produziu-a para uma coletânea, que teve como objetivo homenagear a cidade do Rio de Janeiro, no ano de seu IV Centenário – momento em que a capital carioca buscava afirmar e/ou reafirmar a sua identidade cultural, já que havia deixado de ser a capital política do país. *A cidade e as ruas: novelas cariocas* (1965) é o nome dessa coletânea que traz dez autores da literatura brasileira, dentre os quais, representando a autoria feminina, aparece apenas Carmen, retratando o Centro do Rio. É para o centro que a autora leva a periferia: a história da protagonista Dalva e a de sua irmã Nair, mulheres pobres e negras. Estas são sensações de Dalva, quando descobre a existência do Outro e sofre várias transmutações:

[...] o sim que ela antes dera ao Rio, às ruas, árvores, estátuas e pombas converte-se num sim universal, ela está incomensuravelmente aberta, receptiva [...] – o sim deixou de ser resposta para transformar-se em atitude total, a Avenida dentro dela, as pessoas dentro dela: Dalva dos Santos é todas as vidas que viu desfilar desde que bebeu o sol do Rio num copo de suco gelado e descortinou o milagre da Avenida (SILVA, 1965, p. 44).

Metaforicamente, esse deslocamento é percebido em relação à Carmen da Silva, que acabara de chegar ao Rio de Janeiro e transbordara, assim como a personagem Dalva. O contexto dessa época é, visivelmente, apelativo: vários produtos foram criados para a afirmação da capital carioca. Para Carmen, a participação, nessa coletânea, foi uma possibilidade de dizer, num momento bastante midiático, que ela estava chegando ao Rio. Além disso, é importante enfatizar que o Outro também é considerado por Carmen da Silva, nessa novela, não só na abordagem das personagens principais, mas também nas várias transmutações vividas por Dalva nas ruas desse “Rio bruxo”.

Outro traço importante de Carmen – e que não pode ser ignorado – é o valor que ela dá ao espaço latino-americano, onde a diversidade e a riqueza cultural nascem dos encontros. Ela própria, uma intelectual latino-americana, receptiva, dialógica. Além dessa peculiaridade, ressalta-se o fato de a própria obra da autora servir de fundamentação teórica para a sua produção literária. Como Carmen escrevera gêneros textuais variados, indo do literário ao não-literário, ela explica a si mesma, ou seja, os seus artigos, por exemplo, servem de fundamentação para fatos literários de seus próprios textos ficcionais.



Vale ainda dizer que a imprensa foi o principal canal de comunicação e interação entre Carmen e seus interlocutores. Representou, também, o espaço de luta do movimento feminista, em que militou até o fim de sua vida. Hoje, o movimento encontra, na *Internet*, espaços nos quais pode se representar. Se Carmen fosse viva, seria uma internauta ativa, usando a rede não para ofender ou permanecer em discussões sem sentido, mas para o diálogo construtor e para o despertar da consciência. Entretanto, virtualmente, Carmen da Silva é uma presença, se considerarmos o *site* [www.carmendasilva.com.br](http://www.carmendasilva.com.br), resultado do trabalho de Nubia Hanciau, a qual percebeu a força desse espaço e fez com que Carmen continuasse na memória das pessoas que desejaram conhecer essa rio-grandina: “a grande dama do feminismo brasileiro”.

## “Carmen, sua vida valeu!”

Carmen da Silva não está mais presente fisicamente, mas seus escritos estão aí, incomodando e provocando reflexões. Ela ainda é uma presença, viva e atual. Por mais que tenha sido invisibilizada, há quem admire seu trabalho e reconhece a mulher corajosa que ela foi. Affonso Romano de Sant’Anna é uma dessas pessoas. Em 1985, após o sepultamento de Carmen, ele escreveu em sua coluna no *Jornal do Brasil*: “Por onde andaram os jornais, televisões e fotógrafos que perderam a oportunidade de mostrar uma das cenas mais raras e comovedoras dos últimos dias?”.

A cena à qual ele se refere é este momento final, em que o caixão com o corpo de Carmen é conduzido à sepultura; porém, não são os coveiros que o levam, não são homens, mas as mulheres: “as feministas, unidas, seguram as alças do esquife e vão se revezando no trajeto. Carregar um corpo morto não é só tarefa de homem forte. Carregar o corpo da amiga é ritual fraterno daquelas que conviveram alegremente com o corpo vivo de Carmen” (SANT’ANNA, 1985)

Sant’Anna (1985) lembra ainda que o caixão, mais que um objeto, era um símbolo. E quando ele baixava à sepultura, “em tom de chamada, alguém gritou: Carmen da Silva!, todas as mulheres uníssonas responderam: ‘presente’”. Nesse momento, uma delas disse: “Carmen, sua vida valeu!” Essa frase de adeus ficou na cabeça de Sant’Anna, que, naquele momento, fez uma interessante reflexão sobre um país que ainda apresenta altos índices de violência

contra a mulher e que ainda a responsabiliza pela violência sofrida “por serem ‘provocantes e sensuais’”. Por fim, desabafa: “Meu Deus! Que país é este?”, e, em tom de cumplicidade e admiração diz: “Ah, Carmen da Silva, a nossa vida aqui continua não valendo nada. Mas a sua, valeu” (SANT’ANNA, 1985).

Por fim, vale recordar o texto “O mundo”, de Eduardo Galeano (2009). O narrador nos conta que “um homem da aldeia de Neгуá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir aos céus” e, quando retornou, contou o que tinha visto lá de cima: “somos um mar de fogueirinhas”. Porém, as fogueiras não são iguais, cada uma tem luz própria, umas são pequenas e outras, grandes: “Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo” (GALEANO, 2009, p. 13). Carmen da Silva é o segundo tipo, uma chama difícil de apagar, da memória e do coração.

## Referências

- AMORÓS, Célia. ÁLVAREZ, Ana de Miguel. Introducción: Teoría Feminista y Movimientos Feministas. In: **Teoría Feminista – de la Ilustración a la Globalización**: De la Ilustración al segundo sexo, Vol. 1. Madrid: Minerva Ediciones, 2010. pp. 13-89.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970. V. 1.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê, 2003.
- CORRÊA, Thomaz Souto. Termina aqui “A arte de ser mulher”. In: CIVITA, Laura Taves (org.) **O melhor de Carmen da Silva**. Seleção de texto: Julia Tavares. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. p. 5-6.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles. A escrita feminista de Carmen da Silva. **Caderno Espaço Feminino**, v. 17, n. 01, Jan./Jul. 2007, p. 197-217.
- DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil**: Século XIX: dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- \_\_\_\_\_. Memória: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano. Entrevista concedida a Mozahir Salomão Bruck (2012). **Dispositiva**, v.1, n.2, ago./dez. 2012, pp. 196-199.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Trad. de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

- MENDES, Osvaldo. **Amiga**, 05 de dez. de 1972. Reportagem de Osvaldo Mendes “A guerra das gerações”. Disponível em: <http://carmendasilva.com.br/site/php/content.php?id=36&idc=359>. Acesso em: 05 mar. 2016.
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2003.
- PORTO, Comba Marques. **A arte de ser ousada**: uma homenagem a Carmen da Silva (1919-1985). Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2015.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. Carmen, sua vida valeu! **Jornal do Brasil**. 05 de maio de 1985. Disponível em: <http://carmendasilva.com.br/site/php/content.php?id=37&idc=494>. Acesso em: 05 abr. 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- SILVA, Carmen da. Entrevista. **El Mundo**, 29 de março de 1961. Disponível em: <http://carmendasilva.com.br/site/php/content.php?id=17&idc=82>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- \_\_\_\_\_. **Sangue sem dono**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- \_\_\_\_\_. Dalva na rua Mar. In: ADONIAS FILHO et al. **A cidade e as ruas**: novelas cariocas. Rio de Janeiro: Lido, 1965.
- \_\_\_\_\_. **A arte de ser mulher**: um guia moderno para o seu comportamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. Carmen da Silva. **Atualidade**. 1970. Disponível em: <http://carmendasilva.com.br/site/php/content.php?id=35&idc=328>. Acesso em: 20 set. 2016.
- \_\_\_\_\_. **O homem e a mulher no mundo moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Fuga em setembro**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Histórias híbridas de uma senhora de respeito**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários**: objetos, disciplinas, instrumentos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

# O canto de resistência na poesia de Noémia de Sousa

Nathália Cunha de Melo Nobre

UFF

nathaliacmelo@hotmail.com

A colonização, vista por Said como uma consequência do imperialismo (SAID, 2011, p. 42), afetou grande parte do mundo e fomentou a ideia de que havia povos que necessitavam ser dominados<sup>1</sup>. Essa forma de pensar do colonizador gerou a divisão dos povos em dois grupos: de um lado, o europeu, “civilizado” e, do outro, o colonizado, visto basicamente como um sub-humano. Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, afirma que o exemplo mais claro de violência epistêmica “é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro.” (SPIVAK, 2010, p. 47). O não-europeu passou a ser visto como alguém “atrasado” que necessitava ser conduzido para alcançar a “civilização”. Segundo Meneses,

[...] o conceito de ‘civilização’ combinava vários pressupostos que justificavam a superioridade da cultura portuguesa e a possibilidade de as culturas ‘outras’ poderem melhorar as suas qualidades fruto deste encontro; implicava que os súditos coloniais de Portugal eram inferiores, incapazes de se autogovernar. (MENESES, 2010, p. 68).

---

1. Said (2011) afirma que o imperialismo e o colonialismo “são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como ‘raças servis’ ou ‘inferiores’, ‘povos subordinados’, ‘dependência’, ‘expansão’ e ‘autoridade’. (p. 43)

O colono, ao considerar-se o único possuidor de virtudes, ofende e oprime todas as ideias e costumes do não-europeu. Nas palavras de Fanon: “Não basta ao colono afirmar que os valores desertaram, ou melhor, nunca habitaram, o mundo colonizado. O indígena é declarado impermeável à ética. Ausência de valores, e também negação dos valores”. (FANON, 2005, p. 58). Os discursos imperialistas sufocaram, por muito tempo, a voz dos povos colonizados. No entanto, ainda recorrendo aos pensamentos de Fanon, quando este colonizado compreende a sua humanidade, “ele começa a afiar suas armas para fazê-la triunfar.” (FANON, 2005, p. 59). A tomada de consciência por parte do colonizado dá a ele poder para resistir. Nesse contexto, incluímos os poemas de Noémia de Sousa, poetisa moçambicana que viveu a opressão do período colonial e utilizou a literatura como uma poderosa arma contra a violência da colonização.

As poesias de Noémia de Sousa foram escritas entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, período em que começava a despontar com mais vigor pensamentos contrários à colonização portuguesa em África. A escritora moçambicana foi uma das pioneiras na denúncia contra a violência colonial e na exaltação dos valores africanos. A autora publicou em diversos jornais e revistas, como *O Brado Africano*, *Itinerário*, *Mensagem* e outros. A criação poética da moçambicana é bastante expressiva, ou como afirma Noa, “emocionada” (NOA, 2016, p. 169). As poesias mostram indignação, resistência e luta. A sua principal arma é a voz, de acordo com Ana Mafalda Leite, “a poética de Noémia de Sousa poderia ser considerada uma ‘poética da voz’ (LEITE, 2012, p. 97). E não se trata de uma voz singular, mas uma voz coletiva, segundo Secco, “é uma voz plural, prometeica, que epicamente, assume uma heroicidade redentora, na medida em que se declara como a que iluminará e libertará os destinos dos irmãos africanos marginalizados.” (SECCO, 2012, p. 79). O poema que abre o livro *Sangue Negro*, e também é o título do primeiro segmento, “Nossa Voz”, indica essa voz coletiva e combatente:

*Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara  
sobre o branco egoísmo dos homens  
sobre a indiferença assassina de todos.  
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão  
nossa voz ardente como o sol das malangas  
nossa voz atabaque chamando  
nossa voz lança de Maguiguana  
nossa voz, irmão,*

*nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade  
e revolucionou-a  
arrastou-a como um ciclone de conhecimento (SOUSA, 2016,  
p. 26).*

O pronome possessivo na primeira pessoa do plural (“nossa”) indica que há uma voz coletiva e que o eu lírico se inclui nela; a utilização da anáfora reforça o posicionamento insistente dessa voz que se levanta e clama por uma transformação. Há uma progressão no texto, a voz vai, aos poucos, alcançando mais e mais espaços. Inicia no sertão e chega até a cidade, lugar mais resistente às suas ideias, e a contagia. A poetisa vai do micro ao macro. Ela mostra preocupação com os negros que sofrem no sertão, nas cidades, no país, em todo o continente africano e com os outros que foram dispersos pelo mundo. No poema “Deixa passar o meu povo”, são as vozes americanas, de Robeson e Marian, que provocam o eu lírico para a reação:

*Noite morna de Moçambique  
e sons longínquos de marimbas chegam até mim  
– certos e constantes –  
vindos não sei eu donde.  
Em minha casa de madeira e zinco,  
abro e deixo-me embalar...  
Mas as vozes da América remexem-me a alma e os nervos.*

*E Robeson e Marian cantam para mim  
spiritual negros de Harlém.  
“Let my people go”  
– oh deixa passar o meu povo,  
deixa passar o meu povo! –  
dizem. (SOUSA, 2016, p. 48-49)*

Os *spirituals*, músicas religiosas norte-americanas, cantadas em corais, chegam até o eu lírico em Moçambique, e a sua mensagem é: “let my people go” ou “deixa passar o meu povo”, em referência ao texto bíblico sobre a libertação dos judeus do Egito. Sobre a escolha da poetisa pelos *spirituals*, Júlio Machado de Paula afirma:

[...] para além da temática libertária, cifrada nas imagens da fuga da escravidão e da busca da terra prometida, outras razões podem ser buscadas para a escolha dos *spirituals* como gênero musical evocado. De origem litúrgica, trata-se de um gênero eminentemente coral, cuja performance, portanto, não se realiza sem o concurso coletivo das vozes. (...) não se trata de um discurso passadista, cuja dimensão política possível se esgotaria com o canto lamentoso sobre o passado. Ao contrário, a evocação de tal repertório, ao possibilitar a expressão coletiva de um sem-número de vozes social e historicamente silenciadas, acaba por mobilizá-las como instrumento mesmo da construção de um novo e diferente futuro (PAULA, 2016, p. 45).

A evocação dos *spirituals* reforça a ideia de coletividade que percorre grande parte dos poemas de Noémia de Sousa e age como ferramenta de mobilização para o futuro, pois conforme as palavras de Júlio Machado de Paula, já mencionadas, não se trata de um discurso lamentoso sobre o passado, mas de um canto de força para o futuro. O pesquisador destaca os tempos verbais da poesia, enquanto os versos iniciais apresentam passividade do eu lírico em relação aos acontecimentos (“deixo-me embalar”, “remexem-me a alma”), a segunda e terceira estrofes, embora apresentem também o tempo presente, criam uma ruptura com a passividade do início, pois agora o eu lírico age: “Sento-me à mesa e escrevo”. No fim da poesia, destaca Paula, “à exceção dos infinitivos, todos os verbos se conjugam no futuro, seja futuro do pretérito, na expressão da condição que induz à luta (“vierem”, “visitarem”), seja no futuro do presente, na afirmação indubitável de que aquela ação se realizará (“Não poderei”, “Escreverei, escreverei...”)” (PAULA, 2016, p. 46). As canções norte-americanas agem como ferramentas de despertar para o eu lírico, que passa do estado passivo para o ativo, em um movimento de progressão contínua. No poema “A Billie Holiday, cantora”, observamos, outra vez, referência à música de cantores norte-americanos negros e algumas similaridades em relação a “Deixa passar meu povo”:

*Era de noite e no quarto aprisionado em escuridão  
apenas o luar entrara, sorrateiramente,  
e fora derramar-se no chão.  
Solidão. Solidão. Solidão.*

*E então,  
tua voz, minha irmã americana,  
veio do ar, do nada, nascida da própria escuridão...  
Estranha, profunda, quente,  
vazada em solidão (SOUSA, 2016, p. 123).*

Em ambos os poemas, o eu lírico encontra-se solitário em casa e ouve as músicas que vêm dos Estados Unidos. Essa solidão é preenchida pela voz da “irmã” Marian, como é chamada a cantora Marian em “Deixa passar meu povo” (“com Marian me ajudando / com sua profunda voz – minha irmã!”) e pela voz da “irmã americana” Billie Holiday, que foi uma cantora de jazz que constantemente abordava o racismo em suas letras de músicas. O eu lírico aponta a existência de um laço fraterno entre ele e os negros norte-americanos. Por essa união, ele não se sente mais sozinho, como é possível perceber nos versos finais dos dois poemas. Em “Deixa passar meu povo”, enquanto o eu lírico ouve as canções e escreve, os vultos familiares se debruçam sobre o seu ombro: “Todos se vêm debruçar sobre o meu ombro, / enquanto escrevo, noite adiante, / com Marian e Robeson vigiando pelo olho luminoso do rádio / – let my people go / let my people go!” (SOUSA, 2016, p. 50). Em “A Billie Holiday, cantora”, a voz da americana traz à memória do eu lírico a história dos africanos escravizados e arrastados para todo o mundo:

*No quarto às escuras, eu já não estava só!  
Com a tua voz, irmã americana, veio  
todo o meu povo escravizado sem dó  
por esse mundo fora, vivendo no medo, no receio  
de tudo e de todos...  
O meu povo ajudando a erguer impérios  
e a ser excluído na vitória...  
A viver, segregado, uma vida inglória,  
de proscrito, de criminoso...*

*O meu povo transportando para a música, para a poesia,  
os seus complexos, a sua tristeza inata, a sua insatisfação...  
(SOUSA, 2016, p. 124).*



Há, novamente, a ideia de um singular que se torna plural. A tristeza das canções de Billie Holiday sintetiza a tristeza de todo povo escravizado. O sujeito poético valoriza as emoções que são expostas através da música e da poesia, a voz não se poderia calar: “Continua cantando, cantando, sempre cantando, / até que a humanidade egoísta ouça em ti a nossa voz” (SOUSA, 2016, p. 124). Em um ambiente totalmente hostil à voz do oprimido, somente insistir em expor a violência sofrida seria capaz de, algum dia, despertar a humanidade para as maldades cometidas contra os africanos.

A voz é constantemente acompanhada do elemento música na obra de Noémia de Sousa. Além das poesias já citadas, em que o eu lírico busca inspiração para a sua luta nos cantores norte-americanos, a música aparece também em outras poesias com diferentes significações, ora expressando o sofrimento e a revolta, ora expressando esperança de um futuro diferente. Segundo Carmen Lucia Tindó Secco, a poesia de Noémia de Sousa, “por um lado, se pautou pelo grito de ‘basta’ à opressão da mulher e à dos negros em geral, por outro, procurou afirmar trações da cultura popular de Moçambique e aspectos negritudinistas de valorização das raízes africanas” (SECCO, 2012, p. 81). A inserção da música, em suas poesias, faz parte dessa “valorização das raízes africanas”. O antropólogo José Carlos Gomes da Silva citando Soyinka afirma que:

A música fazia parte integrante da vida social, domínio em que havia penetrado a ponto de ser indispensável a diversas atividades, como curas, casamentos, funerais, lavouras, partos, ritos iniciáticos e uma infinidade de acontecimentos. Acreditava-se que o instrumento propriamente dito fosse capaz de projetar seu som em direção ao céu e de estabelecer ligação com o mundo dos espíritos, criando assim um laço entre as atividades dos vivos e o mundo dos antepassados (SOYINKA, 1982 *apud* SILVA, 2013, p. 6).

Nas culturas africanas, a música, seja através da voz ou de instrumentos, é um meio de expressão que acompanha todos os acontecimentos importantes: o nascimento, a morte, o trabalho, o casamento etc. Dessa maneira, entendemos que a presença da música nos diversos poemas de Noémia de Sousa não é algo acidental. De acordo com Ana Mafalda Leite, “parece haver uma preocupação em retomar a origem tradicional dos poemas cantados ao som da voz e da música, com a participação ritualizante e rítmica do corpo nos seus gestos

e movimentos” (LEITE, 2012, p. 97). Ao se propor a escrever sobre a música e musicalmente, trazendo ritmo e movimento ao texto, a poetisa moçambicana resgata os valores das culturas orais africanas. Sua escrita enaltece as tradições ao mesmo tempo em que age como ferramenta de enfrentamento. O poema “Súplica” mostra a importância da música na vida africana:

*Tirem-nos tudo,  
mas deixem-nos a música!  
(...)  
Podem desterrar-nos,  
levar-nos  
para longes terras,  
vender-nos como mercadoria,  
acorrentar-nos  
à terra, do sol à lua e da lua ao sol,  
mas seremos sempre livres  
se nos deixarem a música!*

*Que onde estiver nossa canção  
mesmo escravos, senhores seremos;  
e mesmo mortos, viveremos.  
e no nosso lamento escravo  
estará a terra onde nascemos,*

*(...)*

*E o nosso queixume  
será uma libertação  
derramada em nosso canto!  
– Por isso, pedimos,  
de joelhos pedimos:  
Tirem-nos tudo...  
mas não nos tirem a vida,  
não nos levem a música! (SOUSA, 2016, p. 30-31).*

O título do poema “Súplica” para a importância do elemento de desejo, que é a música. Na canção, está a memória de tudo aquilo que foi vivido, as culturas, os trabalhos cotidianos, os relacionamentos familiares. Portanto, relembrar o ser moçambicano através das músicas é libertar-se, mesmo em condição de escravidão. Nos versos finais, a música é resumida na palavra “vida”, reforçando uma ideia já apresentada no verso “e mesmo mortos, viveremos”. A canção também tem o poder de atravessar fronteiras e unir pessoas e ideais comuns, conforme observamos em poemas já mencionados<sup>2</sup>. O poema “Canção fraterna”, por exemplo, mostra que a ligação entre o eu lírico e um irmão escravizado ocorre através da música:

*Porque a tua canção é sofrimento  
e a tua voz, sentimento  
e magia.  
Há nela a nostalgia  
da liberdade perdida,  
a morte das emoções proibidas,  
e saudade de tudo que foi teu  
e já não é.  
(...)  
Mas mesmo encadeado, irmão,  
que estranho feitiço o teu!  
A tua voz dolente chorou  
de dor e saudade,  
gritou de escravidão e veio murmurar à minha alma em ferida  
que a tua triste canção dorida  
não é só tua, irmão de voz de veludo  
e olhos de luar...  
Veio, de manso murmurar  
que a tua canção é minha. (SOUSA, 2016, p. 63-64)*

Há um sentimento fraternal em relação ao negro escravizado que chora os seus sofrimentos nas canções. O poema reforça o sofrimento do cantor através de adjetivos como “dolente”, “ferida”, “dorida”. A música entoada leva a

---

2. “Deixa passar meu povo” e “A Billie Holiday, cantora”.

saudade dos tempos de liberdade e alcança os ouvidos do eu lírico que, prontamente, se apropria da dor do seu “irmão de voz de veludo” e entende que o seu clamor é o clamor de muitos na mesma situação. Novamente, o canto solitário torna-se coletivo, pois ao reconhecer que “a tua canção é a minha”, o eu lírico une-se ao outro criando um clamor plural.

Nas árduas atividades do cotidiano, a música dá forças:

(...)

*Quem nos emprestará força e esperança  
para continuar?*

*Ah! Só tu, canção sem fim  
dos desesperados,  
só tu, voz da nossa alma!*

*Ergue-te a pino,  
ergue-te a prumo sobre o pó, canção,  
sobre o cais infernal, sobre os fardos nunca findos,  
sobre o egoísmo da cidade cruel e imensa, dormindo  
ao Sol – farta e contente –,  
sobre o velho mar cansado,  
sobre o mundo, sobre a vida...*

*E canta!*

*Cada vez mais forte,  
canta a canção escrava do nosso destino!  
Abafando todos os ruídos,  
alheio a todas as fraquezas,  
canta, coração!*

*Canta, canção dorida!*

*Canta! (SOUSA, 2016, p. 78).*

O texto denominado “Cais” faz referência ao local de trabalho intenso dos africanos escravizados. Os versos são ricos em adjetivos – “cais infernal”, “fardos

nunca findos”, cidade “cruel”, “imensa”, “farta”, “contente”, “egoísta”, mar “velho” e “cansado” – que expressam a dor do escravizado e caracterizam o seu sentimento em relação à cidade, ou aos habitantes dela, os colonos. A referência à cidade colonial (“egoísta”, “farta” e “contente”) se assemelha ao que Fanon afirma sobre as diferenças entre a cidade do colono e a cidade do colonizado:

[...] a cidade do colono é uma cidade empanturrada, preguiçosa, seu ventre está sempre cheio de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros. (...) A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada (FANON, 2005, p. 55).

Embora o poema não aborde diretamente a cidade do colonizado, trata do cais, local de trabalho escravo, onde há sofrimento e labor intenso. A música surge como um espaço de refrigério para as almas e corpos cansados. Na canção, o escravizado desabafa as suas dores e adquire forças para continuar. Nos últimos versos, o conselho do eu lírico é apresentado no imperativo: “canta”, uma canção específica, “canção dorida”.

*Em “Poema”, a música age como elemento de revolta e esperança:*

*Mãe:*

*Era noite e havia uma lua enorme,  
como um balão enorme assoprado no ar,  
quando me passou um grupo à porta,  
um estranho grupo de olhos visionários,  
sacudindo sacas esfarrapadas,  
de pés gretados cobertos de lama dos caminhos  
e bocas rasgadas entoando canções...*

*Um grupo estranho como eu nunca vi,  
trazendo homens e mulheres e crianças.*

*E vinham de longe,*

*vinham mesmo do fundo da vida  
que mo diziam suas bocas brandindo revoltas  
que mo diziam suas canções salgadas de esperança  
que mo diziam seus olhos onde visões selvagens coalharam (SOU-  
SA, 2016, p. 54).*

O eu lírico, que nesse poema se mostra feminino<sup>3</sup>, acompanha, de casa, um grupo composto por todo o tipo de pessoas, homens, mulheres e crianças, com olhos visionários. Reaparece na poesia da moçambicana, o coletivo e a busca pela liberdade. O verso sete, que descreve os pés gretados cobertos de lama, refere-se tanto à distância percorrida, que é confirmada no verso “E vinham de longe”, quanto ao real contato dessas pessoas com a terra, com o trabalho. A anáfora, presente no fim da estrofe (“que mo diziam suas bocas brandindo de revoltas / que mo diziam suas canções salgadas de esperança / que mo diziam seus olhos onde visões selvagens coalharam”), ressalta o posicionamento de resistência do grupo que tem as suas bocas e olhos como peças fundamentais na demonstração de seus sentimentos.

O sujeito poético reclama com seu interlocutor, que é a sua mãe, o fato de não poder estar com essas pessoas, por ter sido superprotegida, quando tudo o que ela queria era erguer a voz junto com o seu povo e cantar a revolta e a vida: “Mãe: / queria erguer minha voz doce e trémula / junto ao corpo seguro, feito de mil clamores físicos, / do grupo maravilhoso que me passou à porta!” (SOUSA, 2016, p. 55). A intensa necessidade de romper com a proteção da mãe e fazer parte do grupo que luta pela transformação do sistema é reforçada nos últimos versos pela repetição do verbo “querer” no pretérito imperfeito:

*Queria derrubar meu jazigo de alvenaria  
queria descer aos trilhos lamacentos,  
queria sentir o aguilhão da mesma revolta,  
queria sentir esse gosto indefinível de luta,  
queria sofrer e gemer e lutar  
para conquistar a Vida! (SOUSA, 2016, p. 55).*

Embora o eu lírico tenha permanecido na sua casa, o grupo de pessoas que passa na rua entoando músicas de esperança desfaz o mundo ilusório que a sua mãe lhe havia criado. Mais uma vez, música e o coletivo sacodem o estado de passividade do sujeito poético e o convocam a luta.

---

3. Nos versos “O teu egoísmo transformou-me em cadáver / de laços no cabelo e vestidos de seda (...) E eu queria, oh queria ir, nua, no grupo estranho / que me passou à porta.” (SOUSA, 2016, p. 55), as roupas e os acessórios que o eu-lírico descreve são tipicamente femininos e a palavra “nua” aparece flexionada no gênero feminino.

A escrita de Noémia de Sousa exerce um papel pioneiro na literatura da década de quarenta de Moçambique, segundo Ana Mafalda Leite, ela antecede “a maioria dos poetas moçambicanos na abordagem de temas ligados à exaltação dos valores africanos, espírito de fraternidade e consciência coletiva e denúncia colonial.” (LEITE, 2012, p. 92). Os poemas de Noémia de Sousa rompem o silêncio imposto pelo governo colonial e mostram que existe uma versão da história a ser contada pelo colonizado. A poetisa ressalta o valor da voz no contexto da colonização e da escravidão e convida os seus conterrâneos a resistirem através da voz e da música. Há uma preocupação com os moçambicanos e com os negros que foram levados da África para todo o mundo. Segundo Rejane Vecchia da Rocha e Silva, “os poemas assumem o sentido do coletivo, da construção de uma memória social compartilhada, uma memória história ‘que é a narrativa dos acontecimentos’” (SILVA, 2010, p. 194). Nesse contexto, a música é utilizada, principalmente, como uma forma de reafirmar as culturas africanas e como uma ferramenta de grande valor na luta contra o colonialismo.

## Referências

- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJE, 2005.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- MENESES, Maria Paula G. O ‘indígena’ africano e o colono ‘europeu’: a construção da diferença por processos legais. In: **e-cadernos ces** [on-line], 07 | 2010, colocado online no dia 01 Março 2010. Disponível em: <http://eces.revues.org/403>. Acesso em: 21 de Agosto de 2017.
- NOA, Francisco. Noémia de Sousa: A metafísica do grito. In: **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016. p. 169-174.
- PAULA, Júlio César Machado de. Das vozes que vêm: coralidade, tempo e resistência em “Deixa passar o meu povo!”, de Noémia de Sousa. **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 14, n.1. pp. 42-49, 2016.
- SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó. A voz, o canto, o sonho e o corpo: reflexões sobre a poesia feminina em Moçambique. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (org.). **Passagens para o Índico: Encontros Brasileiros com a Literatura Moçambicana**. 1ed. Maputo: Marimbiqwe, 2012, p. 73- 93.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Culturas Africanas e Cultura Afro-brasileira: uma abordagem antropológica através da música**. Artigo produzido para o curso “Cultura Afro-brasileira: fundamentos para a prática pedagógica”, ministrado no Campus de Extensão da UNIFESP de Santo Amaro, mai/ jun, jul de 2013. Disponível em: [http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura\\_afro\\_brasileira/culturas\\_africanas\\_e\\_afro-brasileira.pdf](http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/culturas_africanas_e_afro-brasileira.pdf). Acesso em: 21 de Agosto de 2017.

SILVA, Rejane Vecchia da Rocha e. As perspectivas da História na obra de Noémia de Sousa. In: SECCO, Carmen Tindó; JORGE, Silvio Renato; SALGADO, Maria Teresa. (org.). **África: escritas literárias**. 1. ed. Rio de Janeiro; Luanda: Editora UFRJ; União dos Escritores Angolanos, 2010, v. 1, p. 189-199.

SOUSA, Noémia. **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

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



# O caráter múltiplo da narradora em *Hospício é Deus: diário I*, de Maura Lopes Cançado

Ornella Erdós Dapuzzo  
FURG / CAPES  
ndapuzzo@gmail.com

## Introdução

*Como é possível destruir o futuro de uma mulher e permitir que sua liberdade seja assaltada simplesmente porque ela mantém a cabeça erguida e tem a audácia de querer viver de seu próprio talento e de seus próprios escritos? Fui enterrada viva (Hersilie Rouy).*

A epígrafe é direta: “Fui enterrada viva”. Essas foram as palavras de Hersilie Rouy (1814-1881) a respeito de sua loucura fabricada no século XIX e de sua condição de interna tanto na instituição psiquiátrica de Auxerre quanto no Salpêtrière.

Pianista francesa, Hersilie foi removida de seu espaço privado, possivelmente por conspiração de seu meio-irmão, e, segundo Lisa Appignanesi (2011), dirigida a Charenton e ao asilo de Maréville. Após uma conversa com o alienista Charles Lasègue, Rouy é diagnosticada como “louca lúcida” sofredora de “orgulho incurável”. Em um momento de protesto em oposição a seu encarceramento, e exigindo compensação de danos, as palavras de Rouy, resgatadas por Appignanesi, afirmam que:

Ele [o médico] me viu durante um ou dois minutos apenas ... e me sentenciou com base no Dr. Calmeil, que me sentenciou com base em um médico que nunca me viu, que me levou como um favor para alguém mais com base no que lhe disseram (ROUY, 1883, p. 92-3 apud APPIGNANESI, 2011, p. 99).

Arbitrariedades como a descrita acima foram recorrentes na história da loucura. Tratando-se de focar as lentes para a realidade das mulheres, esses casos de abusos advindos do poder vigente podem ser retomados desde a inquisição, com as já conhecidas “Caças às bruxas”, cujas principais vítimas se destacaram enquanto mulheres curandeiras consideradas heréticas do ponto de vista da ordem religiosa. Seguindo em sua pesquisa, Appignanesi conclui que:

O que parece incomum no caso de Rouy é o tempo que ficou nas garras de um inflexível sistema de asilos de loucos. Ela é uma primeira prova do experimento realizado por David Rosenhan na América, nos anos 1970, que mostrou o quanto era fácil uma pessoa sã ser admitida como louca em uma instituição psiquiátrica e, uma vez admitida, como era altamente improvável demonstrar sua sanidade (APPIGNANESI, 2011, p. 101).

Partindo dessa motivação de pensamento, entre a loucura e a sanidade de um sujeito, é que visou dar espaço à discussão do caráter multifacetado da narradora em “Hospício é deus: diário I” (2015), de autoria de Maura Lopes Cançado (1929-1993).

## Loucura e sanidade em “Hospício é deus: diário I”

*Se alguém me procurar,  
não pertenço a ninguém.  
Senhor, quero um breviário  
de contos infantis: carochinha (para ler no pátio  
cinzento, prisão da rainha)  
Senhor, falo coisas da vida, vim do sonho  
ou da loucura?  
Senhor, que dor é essa  
abrigando meu amor?  
Maura Lopes Cançado*

De forma semelhante ao ocorrido com Rouy, a vida de Cançado também se configurou a partir da realidade manicomial, seja através de autointernações,

seja a partir da internação acionada por terceiros. Em sua terceira passagem pelo Hospital Gustavo Riedel (Engenho de Dentro, Rio de Janeiro), Maura produziu uma escrita que originou o texto aqui em via de análise. “Hospício é deus: diário I” (2015) apresenta tanto um processo de retorno da narradora à uma infância e adolescência bastante conturbadas, quanto um texto diarístico onde podemos encontrar desde reflexões existenciais até processos de resistência e denúncias frente a psiquiatria institucional da época. Segundo Assis Brasil (1975), o diário de Cançado é “a tentativa de situar um drama pessoal em função de um contexto, onde se sobressai o problema maior de uma premente justiça social” (p. 101).

A partir dos enunciados apresentados ao longo do diário, passamos a questionar até que ponto se poderia delegar àquela narradora, enclausurada em uma instituição asilar, o caráter de “psicopática”, “esquizofrênica de carteirinha” ou mesmo “doente mental”, para me utilizar dos termos que aparecem ao longo da narrativa?

Segundo Michel Foucault em “Doença mental e psicologia” (1994), o valor que a doença adquire para a psiquiatria e para o diagnosticado é construído no interior de uma dada cultura que ora legitima, ora destrói essa patologia, segundo as normatizações que se instauram em uma determinada sociedade (p. 71). Além disso, com respaldo do Estado e de parte da sociedade civil, as instituições psiquiátricas se colocam enquanto local de “tratamento” à doença mental, corroborando com a manutenção das formas de higienizar e normatizar os espaços públicos. Ou como nas palavras Marcela Lagarde y de los Ríos:

*<sup>1</sup>De manera más profunda, a partir del discurso de la enfermedad se crea la normalidad y se classifica en el mundo de lo que no funciona, de lo descompuesto, de lo enfermo, de lo diferente. Con la adscripción de lo diferente a la enfermedad, se elabora jurídicamente, la norma y con base en ella, la represión médica, hospitalaria y carcelaria. Esta concepción está en la*

- 
1. “De maneira mais profunda, a partir do discurso da doença cria-se a normalidade e a colocam no mundo do que não funciona, do decomposto, do doente, do diferente. Com a atribuição do diferente à doença, elabora-se uma norma juridicamente e com base nela, a repressão médica, hospitalar e carcerária. Esta concepção está na base do conjunto de instituições do Estado e da sociedade civil encarregadas de separar os diferentes” (tradução minha).

base del conjunto de instituciones del Estado y de la sociedad civil encargadas de separar a los diferentes (RÍOS, 2015, p. 498).

A partir dessa síntese elaborada por Lagarde y de los Ríos, percebemos que a questão da loucura está mais direcionada a uma noção de “fabricação”, como proposta por Thomas S. Szasz (1976)<sup>2</sup>, do que a de uma “patologia da mente”. Por essa razão, ao nos depararmos com o “diário de uma hospiciada” de Cançado, é de se esperar que questionemos esses limites entre a razão e a insanidade, considerando, portanto, que a personalidade dessa narradora se faz e se destrói a partir do poder discursivo de uma instituição.

Maura, narradora e personagem principal de “Hospício é deus: diário I”, em dado momento da narrativa discorre sobre como o espaço manicomial em que se encontra é gerador e transformador de si mesma. Quando em processo de descrição do hospício, a narradora atenta para o fato de que a maioria das internas do Engenho de Dentro (RJ) não é louca. Essa afirmativa nos desloca às considerações de que o processo de enclausuramento, seja em espaços asilares, seja em outras tipologias de instituições totais, se dá na ordem de uma normatização social ou mesmo de higienização. Nas palavras da personagem:

Estar internado no Hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é o que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros (CANÇADO, 2015, p. 25).

Maura cria sua própria noção de loucura, ao passo que elabora uma diferenciação entre “loucos” e “doentes mentais”. Entretanto, a narradora não demonstra giar-se a partir da literatura médica, que se utiliza do diagnóstico

---

2. Segundo o pesquisador, a loucura é um aspecto social que foi fabricado ao longo da história. Em perspectivas de análise semelhantes a de Michel Foucault em “A história da loucura” (2014), Szasz conduz seu trabalho traçando analogias entre a *instituição psiquiátrica* moderna com a *Inquisição*, apresentando uma leitura crítica dos processos de fabricação de corpos “indesejados” desde a caçada aos heréticos.

patologizante para categorizar os sujeitos internos. A narradora demonstra aquilo que já se mostrou evidente ao longo da história, ou seja, que se tratando de relações de poder dentro de instituições fechadas<sup>3</sup> o discurso dos presos é fonte de reforços à clausura – nesse caso, ao diagnóstico. Além do discurso negado, arriscaria dizer que o processo de encarceramento não só prende um corpo orgânico como instaura um processo de ressubjetivação dos sujeitos. Em outras palavras, aproximando-nos do diário de Cançado, a instituição psiquiátrica rebaixa a identidade do indivíduo não apenas por meio da deslegitimação de sua voz, mas também a partir do reajuste da identidade que se faz através das legislações de cada espaço, tornando os indivíduos uma massa homogênea, uniformizada e subordinados ao poder dos diretores, médicos, enfermeiros e guardas – que também seguem uma hierarquia.

No estudo intitulado “Manicômios, prisões e conventos” (2013), Erving Goffman discute que o interno sofre de uma espécie de “mutilação do eu” ao longo do tempo em que se encontra enclausurado. Essa mutilação, também compreendida como uma *mortificação da subjetividade*, ocorre, principalmente, devido ao modo como o sujeito é desapropriado de seus papéis de fora dos muros. Em contrapartida, a própria instituição trata de redirecionar esse indivíduo a uma nova rotina e, conseqüentemente, a um novo papel. Contudo, importa atentar ao fato de que embora haja essa reorganização em via de autenticar uma nova identidade, o sujeito internado sempre irá se encontrar em uma condição de “preso”, não podendo ampliar suas inferências e trocas com o mundo externo. Nas palavras do pesquisador:

O novato chega ao estabelecimento com uma concepção de si mesmo que se tornou possível por algumas disposições sociais estáveis no seu mundo doméstico. Ao entrar, é imediatamente despido do apoio dado por tais disposições. Na linguagem exata de algumas de nossas mais antigas instituições totais, começa uma série de rebaixamentos, degradações, humilhações e profanações do eu. O seu eu é sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado (GOFFMAN, 2013, p. 24).

---

3. Nas perspectivas de Erving Goffman.

Para Maura essa série de modificações em sua realidade parece ficar bastante nítida. Durante os cinco meses em que transcorre o diário, muitos são os momentos em que a personagem reitera essa noção de “perda de si”. Ademais, outra característica dessa impotência em assimilar uma identidade mostra-se nos muitos períodos em que sua personalidade é deslocada, ou seja: os trajetos compostos por essa narradora levam-na a considerações de que é, de fato, louca – ou oligofrênica, como costuma mencionar no início do diário – porquanto em outros atos de escrita a vemos em um modo de distanciamento para com as outras internas, considerando-se completamente lúcida.

Ao brincar com a possibilidade de se deixar levar por essa loucura que a atravessa a partir dos diagnósticos e dos espaços em que se encontra, Maura atenta para a violência existente dentro de seu confinamento, embora afirme ignorar os tipos de castigos que ali eram aplicados. Em outro momento da narrativa, aproximando sua identidade daquela legitimada por seus médicos responsáveis, a personagem declara:

Senti-me desesperada: tratavam-me como louca. Eu não iria desapontá-los. Fui para o pátio, rasguei o vestido, fiz um *sarong* bem curto, trepei no muro. Pus as mãos em conchas e gritei como Tarzan: ÔÔÔÔ. Quando me buscaram sabia o que me esperava: quarto-forte. Mas ainda ignorava a extensão da maldade. Não conhecia ainda os castigos aplicados aos doentes mentais (CANÇADO, 2015, p. 45).

Para Lagarde, “la locura femenina no aparece como un estado diferenciado de la cordura, de la razón” (p. 501), uma vez que o condicionamento de uma mulher para que seja ou se torne louca é advindo da estrutura de poder social que define o que é a normalidade e o que é considerado desviante dessa normalidade. Adiante em seus pareceres, a pesquisadora afirma que:

<sup>4</sup>Siempre son las instituciones – la familia, el hospital, el tribunal – y los individuos del poder – los familiares,

- 
4. “São sempre as instituições – a família, o hospital, o tribunal – e os indivíduos do poder – os familiares, os vizinhos, as amizades, os chefes, os médios: psiquiatras, ginecologistas, psicólogos –, que decidem que mulheres estão loucas e quais não; quem necessita ser isolada, afastada, guardada, reclusa e curada. O poder decide quais mulheres são deixadas fora e quais devem ser trancadas” (tradução minha).

los vecinos, las amistades, los jefes, los médicos: psiquiatras, ginecólogos, psicólogos –, quienes deciden qué mujeres están locas u caules no; quién requiere ser apartada, alejada, guardada, reclusa y ¿curada? El poder decide qué mujeres se quedan afuera y caules deben ser encerradas (RÍOS, 2015, p. 502).

Segundo a constatação, somos colocados diante do que Lagarde y de los Ríos chama de “institucionalização da loucura”, que se dá a partir do momento em que os corpos passam a ser violados, trancafiados ou negados a partir de um discurso de poder fechado. Junto a essa institucionalização, ocorre a já mencionada mortificação do sujeito, também complementada pela estudiosa ao referir-se às diferentes fases de encarceramento que passam as mulheres presas. Dentre essas fases, vemos menções a rituais de perda de identidade como “uniformização”, “corte de cabelo”, “purificação” (banhos), “mudança de nome” (quando o sujeito passa a ser referido pelo número do uniforme ou mesmo pelo diagnóstico recebido), a “reclusão” (em quartos, salas e pátios fechados), etc. (p. 502). Maura, em um dos vários momentos de reflexão sobre seu espaço, afirma:

Sou um número a mais, um prefixo humilde no peito do uniforme. Quando falo, minha voz se perde na uniformidade que nos confunde. Ainda assim falo. Falo à Dona Dalmatie, ao médico, às internadas como eu. Falo comigo. E falo a ----- que não existe para mim. A inutilidade do meu falar constante (CANÇADO, 2015, p. 58).

Embora alegue a “inutilidade do seu falar” perante os olhos dos médicos e de outros considerados “lúcidos”, Maura posiciona-se por meio de uma resistência ao insistir em usar a sua voz. Essa resistência é preponderante ao longo da narrativa, levando-nos sempre a inferir a força lúcida que essa personagem carrega, mesmo em momentos de afirmação de uma possível “loucura”:

Sei agora o que significa tudo isto: esquizofrenia. É uma palavra, mas encerra um inferno e estou neste inferno. Ou não é inferno? Sinto-me até calma e lúcida, como se o futuro fosse longa estrada – tranquila, calada e só. Não respondo por mim. Jamais respondi,

embora ignorando. Viver esquizofrenicamente me parece viver também; apenas esquizofrenicamente. A cada um seu papel (CANÇADO, 2015, p. 162).

A narradora apropria-se da identidade que lhe é lançada e a partir desta conduz um parecer que reflete em sua afirmação de sanidade: uma suposta “diminuição” da carga patológica que o termo “esquizofrenia” carrega. “A cada um seu papel” são as palavras que fecham o pensamento da narradora para afirmar o seu “ser no mundo” e, portanto, instaurar a necessidade e efetividade de uma existência.

De acordo com Lagarde y de los Ríos (2015), ao elaborar um diálogo com as ideias abordadas por Freud em “O mal estar na cultura” e sistematizar sua tese a partir da realidade centrada nas mulheres, a loucura *feminina* se alinha à negação (consciente ou inconsciente) de ajustar-se à cultura patriarcal e à manipulação de identidade a partir de mecanismos como “masculinidade” e “feminilidade” (p. 508). Além disso, segundo a estudiosa, a loucura passa a ser uma espécie de “opção” para a liberdade; ou seja: se a negação aos moldes da cultura dominante (patriarcal, branca, heterossexual, ocidental) é fonte de enquadramento em patologias mentais, as mulheres, de uma forma ou outra, não escapam a essa identificação. Nas palavras da autora:

Ante las dificultades vitales unas mujeres entran en el espacio de la muerte, ya sea del suicidio, o de la muerte de otro. De manera paradójica, incursionan en la muerte por sobrevivencia: lo hacen para encontrar solución a su sufrimiento, a su confusión, a su incapacidad. Otras desarrollan la solución cultural de volverse locas: su opción es la vida. Uma forma de vida diferente, in outra dimensión, con otro lenguaje: se trata del delirio, sin interlocutor, sin posibilidad objetal, em la soledad, con los fantasmas. Su opción por la vida em la locura, es la realización del poder absoluto, sin cómplices y con amo [...] En el primer sentido, las mujeres son locas al faltar a la feminidad em las formas requeridas y, em el segundo caso, porque al ser mujeres, están implícitamente locas. Es posible pensar que se trata de dos locuras: una permitida y exigida, la inherente al ser mujer, interior al sistema, constitutiva de él; y la outra que coloca a



quienes la tienen en una dimensión diferente, fuera del sistema, de sus códigos, de su tolerancia: en la marginalidad del mundo y del cosmos (RÍOS, 2015, p. 508-509).<sup>5</sup>

Tratando-se da narradora em análise, é possível que percebamos que Maura se ajusta em ambas as elaborações descritas por Lagarde y de los Ríos a respeito da loucura *feminina*. Tentativa de suicídio (mencionada por Maura em dado momento da narrativa) e autointernação, são agenciamentos que respondem a essa “impossibilidade” de firmar-se e subjetivar-se em espaços sociais abertos e públicos. Mesmo que as motivações possam ser inúmeras, a sensação de despertencimento e desajuste social tornam-se explícitos na voz da personagem:

Acho-me na seção Tillemont Fontes, Hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, Engenho de Dentro, Rio. *Vim sozinha*. O que me trouxe foi a *necessidade de fugir* para algum lugar, aparentemente *fora do mundo*. [...] Havia lá fora grande *incompreensão*. Sobretudo pareceu-me estar sozinha. [...] Minha posição me marginalizava. As coisas simples não se ajustavam a nada em que eu pudesse tocar, sentir. Era a impressão (CANÇADO, 2015, p. 27).

Diante dessas considerações acerca da loucura e da materialidade do “ser mulher”, é válida a reiteração de que o discurso acionado pela personagem ao

---

5. “Diante das dificuldades da vida, algumas mulheres entram no espaço da morte, seja através do suicídio ou da morte de outra pessoa. Paradoxalmente, elas entram na morte em busca de sobrevivência: fazem isso para encontrar uma solução para o sofrimento, a confusão, a incapacidade. Outras desenvolvem a solução cultural de ficar louco: sua escolha é a vida. Um modo de vida diferente, em outra dimensão, com outro idioma: trata-se de delírio, sem interlocutor, sem possibilidade objetiva, em solidão, com fantasmas. Sua escolha para a vida na loucura é a realização do poder absoluto, sem cúmplices e com mestre [...] No primeiro sentido, as mulheres são consideradas loucas ao abolir as formas de feminilidade e, no segundo caso, por serem mulheres, elas estão implicitamente loucas. É possível pensar que há duas espécies de loucura: uma permitida e exigida, a inerente ao ser uma mulher, dentro do sistema e constitutiva dele; e a outra que coloca aquelas que a perforaram, em uma dimensão diferente, fora do sistema, de seus códigos, de sua tolerância: na marginalidade do mundo e do cosmos” (tradução minha).

longo do diário se (a)firma em um alicerce de resistência frente à instituição psiquiátrica e também ao todo social.

Por fim, em diálogo com o reconhecimento dessa resistência presente nas falas e ações da personagem, é interessante atentarmos a um último enunciado feito pela narradora quando em diálogo com seu psiquiatra:

- Estive pensando nas suas brigas com os funcionários: “Qualquer reação é sempre igual e contrária à ação”. Você os leva a reagir. A ação é sua, a reação é deles.

- Não é verdade. Parta do princípio de que a ação é quase sempre deles. Depois, esta lei não funciona nos hospícios. Qual a lei que deve funcionar aqui, se somos os “sem lei”. Nenhum direito nos é dado e o senhor pretende nos exigir deveres. Não, dr. A., nossas leis não são as suas. Para isto inventaram a palavra definitiva: louco (CANÇADO, 2015, p. 162).

O trecho sugere, mais uma vez, essa interseção entre uma personalidade “louca” e outra “sã”. Ao passo que dr. A busca explicitar à personagem que as “reações” dirigidas a ela são respostas diretas às ações que pratica dentro do hospício, Maura responde de forma a deslocar as compreensões sobre tais identidades. Os argumentos em torno da existência de “leis” e “deveres” demonstram as formas como são mantidas as relações em tais espaços que se afirmam enquanto “terapêuticos”. Por fim, nos colocamos diante de um sujeito que estabelece uma separação entre o “eu” (louca) e o “outro” (sã), mas que gera uma espécie de oscilação no momento em que emite as palavras, completamente perspicazes para o entendimento da psiquiátrica institucional do momento da enunciação e da atualidade.

Ainda, o próprio processo de escrita diária em que se coloca a narradora pode ser um meio de evocação dessa lucidez presente. A respeito disto, e pensando a noção de autoria e loucura, Monique Plaza (1990) discorre a respeito da posição autoral na construção de uma personagem. Nas palavras da pesquisadora:

O autor tenta, pelo seu escrito, assinar com o mundo um novo pacto que lhe permitirá, após as dores da objectivação, inter-relações e reconhecimento

recíprocos. Realiza um trabalho para se demonstrar a si próprio e mostrar ao leitor que recuperou toda a sua razão. O seu texto é, pois, a expressão e o lugar de um renascer para o mundo, de um renascer que ele levará a cabo em plena e lúcida consciência” (PLAZA, 1990, p. 115).

Deste modo, no caso de Cançado, esse deslocamento se faz não apenas através da impossibilidade de afirmação de uma identidade, mas para além disso, na possibilidade de visualização de que o corpo que se move através das páginas de *Hospício é deus* trava uma espécie de batalha de se enxergar e, se enxergando, se mostrar ao outro.

Doando-se ao seu processo narrativo, Maura atravessa uma experiência que a coloca, diariamente, sob o signo da incerteza. Os possíveis pesos do pensamento, da angústia e de seu estado de nervos, não garantem à personagem a possibilidade de se amparar em uma verdade absoluta. Maura Lopes Cançado *escreve*, e ao se *inscrever* na narrativa, possivelmente busca “gritar”, o que por suas razões não seria possível de ser enunciado na vida empírica, sujeita a repressões e novos diagnósticos arbitrários. A criação literária e a construção de um eu narrativo são fonte de garantia da lucidez que existe, mas que é confundida com loucura.

## Referências

- APPIGNANESI, Lisa. **Tristes, loucas e más**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- BRASIL, Assis. **A nova literatura**: III o conto. Rio de Janeiro: Americana, 1973.
- CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é deus**: diário I. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Doença mental e psicologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1994.
- GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PLAZA, Monique. **A escrita e a loucura**. Estampa: Lisboa, 1989. Coleção Margens.
- RÍOS, Marcela Lagarde y de los. **Los cautiverios de las mujeres**: madresposas, monjas, putas, presas y locas. 2. ed. México, D.F: Siglo XXI Editores, 2015.
- SZASZ, Thomas. **A fabricação da loucura**: um estudo comparativo entre a Inquisição e o movimento de Saúde Mental. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

# A poética de Elisa Lucinda: atravessamentos, conexões e coerência

Pedro Dorneles da Silva Filho

UFF

dorneles.pedro@hotmail.com

## Palavras iniciais

Este trabalho é resultado de uma investigação crítica e apreciativa da produção literária da escritora e atriz Elisa Lucinda. Muito embora se tenha aqui uma configuração formatada em artigo científico, no qual noções teóricas são convocadas para sustentar a discussão e dar um parecer técnico acerca dos materiais analisados, podemos afirmar que prepondera certo tom apreciativo/contemplativo, até mesmo pelo despojamento da própria poética adotada pela escritora em suas produções. O que acaba nos convidando/seduzindo para esse tipo de dicção; quando da nossa elaboração enunciativa.

Vale pontuar de antemão que não há de se espantar por aqui ao se esbarrar em formulações com aparente excesso de qualificadores, ao designarmos a atuação de Elisa e suas produções. Não há elogio gratuito, tampouco um esvaziamento da discussão técnico-crítica, mas são justamente algumas marcações avaliativas que encaminharão o entrecruzamento entre os objetos de análise com as noções críticas e teóricas.

Elisa Lucinda é capixaba, jornalista de formação, atriz, autora de livros de poesia e uma biografia romaneada sobre o poeta Fernando Pessoa. Escritora, mulher, negra, em um país sectário, Lucinda faz de sua arte instrumento de politização. A antiga formulação “arte engajada” pode ser tomada como um dos carimbos que sela boa parte de sua escrita.

As questões femininas são muito presentes em seus textos: seja numa dimensão mais explicitamente política, como podemos notar em “Mulata exportação” ou em “Lua nova demais”, seja numa dimensão mais existencialista e subjetiva, como em “Quanto mais vela mais acesa” ou em “Consagração da criatura”.

O fato é que analisar academicamente a produção dessa autora consiste em um trabalho, também, de politização. A produção estética de uma voz como a de Elisa e seus eus-poéticos reclama uma incursão sensível à potência que a palavra misteriosamente pode nos reservar em seus meandros de significação.

Essa exigência se dá pelo fato de a autora trazer como marca de sua escrita um caráter conciliador. Ao mesmo tempo em que a linguagem poética instaura-se em alto nível de simbolização, de caráter sugestivo, inferente, é também comunicativa, retórica e conativa.

É tênue a linha que separa a elaboração estética e as questões socioculturais dessas produções, bem como também são “rasuradas” as fronteiras que dividem a atuação de Elisa enquanto escritora, crítica, atriz e jornalista.

Fato o qual o próprio título desse trabalho procura incitar: atravessamentos, conexões e coerência. Ao assistir algumas entrevistas de Elisa, podemos notar que suas falas são extensões de suas poesias, de sua atuação nos palcos do teatro, de seu posicionamento enquanto cidadã. Suas atividades parecem se conectar de tal modo a criar uma espécie de *poética unificadora*.

O que se pretende discutir, enfim, é a atuação de Elisa enquanto produtora de material estético e enquanto figura pública que se posiciona sobre diferentes temas de militância, notadamente o da mulher negra. As duas instâncias, atravessadas da mesma *poética*, fraturam as linhas dos enquadramentos. Sendo assim, podemos dizer que é poroso o território de nossa investigação.

## Quadro teórico e crítico

As frentes teóricas sobre as quais repousam nossa análise advêm de uma perspectiva dialógica, intercomunicativa e de redimensionamentos. Para pensarmos a *palavra poética* de Elisa Lucinda enquanto instância de significação, utilizaremos as contribuições de Bakhtin e da linguista Ingedore Villaça Koch, em que predomina a visada dialógica/interacionista do discurso.

O conceito de *dialogismo* cunhado por Bakhtin é recorrente na construção poética de Elisa Lucinda. A referencialidade que reside em sua poesia acaba por exigir do interlocutor uma sensibilidade perspicaz para compreender os diálogos, as pontes que seus textos estabelecem com outras unidades de sentido preexistentes, na busca de nos transportar a uma noção mais ampla de *ser* e *estar* no mundo.

Outras duas concepções bakhtinianas recorrentes na poesia da autora é a *interação* e a *polifonia*. O caráter retórico presente em diversos poemas, sobretudo nos de temática de denúncia social, possuem um explícito tom de interlocução.

Segundo Bakhtin (2000, p. 112):

A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados (...). Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de um alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte.

Esse tom interativo predomina em boa parte da produção de Lucinda. O eu poético (ou outras vozes enunciativas que habitam nos poemas) parece sempre aconselhar, avisar, dizer algo para alguém. “Aviso da lua que menstrua”, “Mulata exportação”, “Vigília da palavra”, “Ouvi falar” são alguns dos tantos exemplos<sup>1</sup> que podemos arrolar sobre tais ocorrências.

Em “Mulata exportação”, por exemplo, a polifonia - povoamento de diferentes vozes enunciativas - faz-se presente. Há a voz do eu lírico feminino, uma mulher negra que reclama justiça/subversão de uma realidade de objetivação do corpo feminino negro, bem como há a voz de um homem branco o qual tenta induzir a mulher a acatar seus “oferecimentos” e, em última instância, ocorre a voz das entidades da justiça, a do delegado e do juiz, que parecem negligenciar a coisificação desse corpo que, por meio de sua postura/voz, posiciona-se em rebate. É nesse interagir intratextual que o discurso denunciativo ganha relevo.

---

1. São poemas pertencentes aos livros *O semelhante* (1997) e *Vozes guardadas* (2016).

Conforme anota Koch (2006, p. 17):

[...] na concepção interacional (dialógica) de linguagem, na qual os sujeitos são vistos como atores/ construtores sociais, o texto passa a ser considerado o próprio lugar da interação e os interlocutores, como sujeitos ativos que – dialogicamente – nele se constroem e são construídos.

Dentro dessa perspectiva interacionista, devemos pontuar que os poemas de Elisa Lucinda apresentam o caráter dialógico/interativo. Seja no próprio plano de criação, isto é, no contexto interno da elaboração estética, como exemplificamos com o caso de “Mulata exportação”; seja também na relação entre eu-poético (voz enunciativa lírica) e leitor (interlocutor), através de um trabalho artístico de nítida preocupação com a comunicabilidade.

O caráter elementar de sua produção artística, que é comunicar, dizer bem de perto ao leitor, talvez se deva a sua formação em jornalismo ou até mesmo como maneira de confirmar esse traço marcante e inerente a sua poética.

Além disso, seus textos parecem reclamar uma execução oral, uma voz que os fale, que os dinamize/realize através de uma dramatização, e isso também pode ser associado à formação artística da escritora que, quando menina de onze anos, foi iniciada no rito de “interpretar teatralmente poesia”<sup>2</sup>

Há, na escrita de Elisa Lucinda, implícitos, jogos polissêmicos, um alto índice de metaforização, recorrências metonímicas, enfim, um engendramento de artifícios correntes da produção do discurso literário. Mas isso tudo nunca é operado nos poemas para meramente sobrelevar-lhes o grau de literariedade. Pelo contrário, a grande engenharia de significação desenvolvida pela escritora direciona-se no intuito de sempre querer comunicar, de se fazer entender, via criação estética.

---

2. A escritora fala muito poeticamente de sua trajetória no universo das artes e remonta ao episódio inicial, ainda na infância, de ter sido levada pela mãe para a aula de declamação de poesia da professora Maria Filina Salles Sá de Miranda, no Espírito Santo. A professora retifica a categoria a que era designada, substituindo “declamação” por “interpretação teatral de poesia”. Daí a justificativa para o uso neste trecho.

Por isso predomina em seus textos, adjunta a essa comunicabilidade, a abordagem cotidiana. O reconhecimento com aquilo que é enunciado e a potencialização dos significados puxam o interlocutor (leitor) para a interação com o poema. As cenas nos soam familiares, ainda que doloridas muitas das vezes. Elisa não faz uma literatura hermética, excludente. Pelo contrário, inclui, convoca-nos para a roda.

Dessa maneira, podemos dizer que os traços que constituem a poética de Lucinda, que formam sua identidade de criação estética, são: a comunicabilidade da linguagem, a abordagem cotidiana e a elevada capacidade de plurisignificação realizada com a palavra; sem sequestrar-lhe a singeleza.

Além do escopo teórico e a reflexão crítica abordada acima, a noção de identidade trazida por Stuart Hall e os trabalhos sobre a relação entre os estudos culturais e a literatura, desenvolvidos por Beatriz Resende e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio também nos servirão de subsídio para pensar as dimensões mais amplas de circulação e diálogo que a literatura pode (e deve) ocupar.

Ao conceituar identidade dentro do contexto pós-moderno, Hall (2014, p. 10-11) nos aponta:

O sujeito pós-moderno 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 (...). O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão continuamente deslocadas.

Essa concepção de identidade como “celebração móvel”, diferente da noção estável, fixa, estabilizada, situa-se na ideia de uma construção sempre em movimento; feita de fragmentos deslocáveis que, no curso das interpelações do mundo e do “outro”, podem ser sedimentados ou ressignificados.

Nessa chave, a própria noção de cultura é ampliada. No lugar de uma ótica unilateralista, em que prepondera a ideia das “culturas nacionais”, passamos



a ter fronteiras “borradas” por diferentes possibilidades de deslocamento e atravessamentos.

A designada *modernidade tardia* tem por característica elementar a insurgência de vozes até então silenciadas nos discursos unívocos. Negros, mulheres, homossexuais, estrangeiros desterrados, todas essas existências passaram também a compor as *narrativas nacionais*, reconfigurando a estabilizada noção do que vinha a ser uma *cultura nacional*.

Consequentemente, esse novo quadro conceitual tem feito com que cada vez mais a produção cultural das nações – e aí está incluída fundamentalmente a literatura – seja redimensionada e mantenha, sobretudo, uma postura dialógica.

Foi a partir do surgimento dos estudos culturais, de onde decorre essa noção da identidade cultural como um processo móvel, que a literatura e os estudos literários tiveram uma abertura maior para transitar/dialogar com outros campos do saber e também com outros produtos culturais. Nesse sentido, conforme nos aponta Resende (2002), os estudos culturais acabaram por *politizar* a literatura.

Evidentemente que cada produto cultural não perde seus caracteres próprios, sua singularidade, mas isso não os impede de dialogar com outros produtos a fim de formarem um panorama mais completo e complexo sobre a cultura. Um romance, em diálogo com um filme ou com uma *performance* durante um ato público, por exemplo, pode abranger melhor uma determinada questão.

E é justamente nesse sentido de não haver fronteiras pré-estabelecidas que limitem a participação da literatura, que enxergamos a correspondência com a atuação artística de Elisa Lucinda que, embora construa uma *poética unificadora* e coerente, de aparente traço de estabilidade estanque, é capaz de conectar suas diferentes atividades culturais, fazendo de sua arte (sobretudo literária) um instrumento efetivo de intervenção política e humanística, ocupando diferentes espaços de ocorrência.

Em entrevista no programa televisivo *Encontro com Fátima Bernardes*, em 20 de Setembro de 2013, Elisa Lucinda fala sobre seu projeto itinerante de leitura e declamação de poesia com policiais no estado do Rio de Janeiro. A poetisa defende:

O objetivo desse projeto de poesia falada é afinar as forças de segurança pública, todos os policiais, inclusive a guarda municipal, com os princípios dos direitos humanos. Tem muita gente sensível aí, mas que não tem uma capacitação humanística. A primeira coisa de que um policial precisa é a palavra, seu primeiro recurso é a palavra, até mesmo para fazer a abordagem. O que vem primeiro não é a arma, é a palavra. Então, essa formação é fundamental.

Embora exista uma força contrária, que se posicione criticamente de modo adverso a esta postura adotada por Elisa, muitos estudos literários, no espaço da reflexão acadêmica, têm se proposto a pensar a arte (a estética) com essa postura mais ética e de intervenção efetiva.

Patrocínio (2013), ao propor uma análise crítica da produção de alguns autores da cena literária contemporânea brasileira, afirma ser fundamental uma (re) instrumentalização dos aparatos teóricos para se analisar a produção estética de caráter intervencionista, aquela ancorada nos problemas sociais reais.

Segundo ele, os parâmetros meramente estéticos, ainda tão predominantes em alguns contextos de avaliação crítica, parecem renegar esse dinamismo operado por essa literatura-instrumento de intervenção política.

O título de seu trabalho, *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, já antecipa qual tipo de produção figura centralmente suas investigações. É recorrente nessas produções um atravessamento entre a voz enunciativa, criada no universo ficcional, e a voz autoral, fato que contribui para potencializar a intenção-reclame de suas existências.

Autores periféricos, negros, e sem muito espaço na hegemonia canônica dos estudos literários, usam de seus eus líricos ou narradores como espécie de alto-falante de si para narrar suas demandas e talvez alcançar uma equidade de direitos dentro de uma dinâmica social tão desequilibrada como a nossa.

Elisa Lucinda enquanto autora, mulher, negra, escritora da literatura contemporânea e de atuação marcada pela “quebra das fronteiras” nos oferece um trabalho que alia dois estatutos importantes: uma estética de alto teor qualitativo, de trabalho apurado com a significação da palavra e um compromisso ético fortemente marcado pelo interesse de intervenção política.

Dentro dessa visão, Elisa acaba se enquadrando em um aspecto importante apontado por Beatriz Resende em *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* (2014) de que está havendo “uma tendência forte de a arte contemporânea se constituir em uma proposta de relação intensa entre a política, a ética e a estética.” (RESENDE, 2014, p. 23).

Posto isto, vejamos adiante a concretização dessas formulações.

## Poesia em cena

### Poema 01

#### A velha dor

*Contaram que a camareira caiu.  
O espanto, o impacto do rosto dela  
o baque do corpo na queda,  
choque do osso na original pedra  
onde o queixo partiu.  
Conheci a hóspede que a tudo viu.  
Diz que foi labirintite,  
a moça mulata tonteou e pou,  
estatelou-se.  
Deixou uma estrada de pingo de sangue sob o piso liso  
entre as fendas das pedra-sabão,  
para serem encontradas no banheiro,  
o rosto sangrando, o sangue escorrendo pelas mãos:  
estou bem, não foi nada não.  
Na beira da estrada a memória do tombo,  
vestígio da touca e dos óculos pelo chão.  
Vila Rica, Diamantina, tudo jorra do meu peito alforriado,  
tudo esclarece minha rima.  
Êta riqueza, tanta ambição por cima,  
nas casas belas, nos palácios das casas grandes.  
Nas montanhas, nas minas.  
O sangue de vermelho vivo,*

*fio escorrido deixado no piso  
fazendo caminho de uma dor antiga,  
uma coisa esquisita de se sentir.  
Queria que o limpassem logo.  
Implorei, pedi.  
Fui até o gerente, insisti.  
Não sei porque queria parar de ver  
aquele filete a escorrer,  
por quê? Pergunta o meu coração no seu avesso,  
por quê?  
A resposta veio com o seu imenso peso:  
chega de sangue preto no chão de Ouro Preto.  
(LUCINDA, 2015, p. 232-233)*

O motivo do poema repousa sobre uma cena cotidiana, em que uma camareira negra, ao tontear, sofre uma queda brusca no chão de um quarto de hotel, a ponto de sangrar o queixo. A imagem do rastro desse sangue encaminha o eu poético para uma dolorida reflexão histórica, cultural e social sobre a tirania das forças de poder político e econômico da maquinaria colonialista, sustentada pela exploração da mão de obra escravocrata. Na reflexão do eu lírico, o fio de sangue da camareira encarna o próprio fio de sua memória em relação à obra da escravidão, a qual rejeita. Constitui-se, pois, em exemplo da abordagem cotidiana e da crítica social marcantes na produção da poetisa.

Poema 02

### **Quanto mais vela mais acesa**

*Um dia quando eu não menstruar mais  
vou ter saudade desse bicho sangrador mensal  
que inda sou  
que mata os homens de mistério  
Vou ter saudade desse lindo aparente impropério  
desse império de gerações absorvidas  
Desse desperdício de vidas  
que me escorre agora mês de maio.  
Ensaio:*

*Nesse dia vou querer a vida  
com pressa  
menos intervalo entre uma frase e outra  
menos respiração entre um fato e outro  
menos intervalos entre um impulso e outro  
menos lacunas entre a ação e sua causa  
e se Deus não entender, rezarei:  
Menos pausa, meu Deus  
menos pausa.  
(LUCINDA, 1997, p. 137)*

Já neste poema verificamos uma motivação subjetiva, na qual se liricizam as mudanças do corpo feminino e, sobretudo, a reflexão do eu lírico em relação a essas mudanças. A metáfora presente no título instala uma ambiguidade: “Quanto mais vela, mais acesa”, “Quanto mais velha, mais acesa”, estabelecendo diálogo com os versos finais, em que se explora também a similaridade fonética e consequente revalorização semântica da linguagem: “menos pausa”, “menopausa”. Além disso, o ritmo/andamento do poema dialoga com seu próprio tema: A pressa e a intensidade na realização das experiências a serem vivenciadas pela mulher nesse novo momento de sua existência.

### Poema 03

#### **Carta negra ou o sol é para todos**

*“O tempero do mar foi lágrima de preto.” (Emicida)  
A realidade grita assim:  
quem dá mil vezes mais chances para os brancos que para os  
[pretos?  
A televisão.  
As empresas.  
Os poderes.  
Podres e não.  
Quem trai até hoje os abolicionistas,  
quem dissemina e aprimora a obra da escravidão?  
Quem deixa o ator negro morrer sem  
fazer grandes papéis?*

*Quem não deixa ter papa negro?  
Quem, na Bahia ou no Rio de Janeiro,  
barra o preto pobre no cordão?  
Quem veta?  
Quem despreza?  
Quem mantém o branco domínio nas pequenas ações  
à custa ainda de tanta opressão?  
O menino preto queria ser engenheiro  
mas o policial o mata primeiro.  
Não tem apartheid?  
Mas sabemos onde está  
cada uma desta etnias,  
onde encontrá-las entre a injustiça e seus pavios!  
Estou cansada.  
Estamos.  
Pois ainda há quem  
não veja nada:  
O repórter do carnaval da TV  
não vê que eu vi ele dizer:  
“vale ressaltar a influência do negro no samba.”  
Ô, meu Deus, minha alma está bamba,  
alguém ainda ignora que foi o próprio negro que criou o samba?  
É dura a capa da revista,  
a atriz loura é a “mulata” do mais famoso colonista!  
Queria que quem continuasse a mandar nas escolas de samba  
fossem os heróis da comunidade para o quais a avenida é tudo!  
Trocando em miúdos,  
depois do genocídio de índios,  
seguido de quatro séculos de cruelíssima negra escravidão  
provou-se o irreversível dessas primeiras asneiras,  
pois ainda com elas matamos a justiça do presente e do futuro.  
Uma danosa doideira,  
com a obra das escravidões  
enquanto rasga-se a bandeira brasileira.*

Trecho da entrevista *Diálogos ausentes*, concedida ao Itaú Cultural, em 30/08/2017<sup>3</sup>.

[...] Eu sou recorrente em alguns temas, porque a vida também é recorrente comigo em alguns temas. Sou uma mulher, eu sou negra, uma brasileira, e o impacto dessa realidade escorre na minha literatura. Minha literatura é cheia desse assunto da injustiça do mundo, mas o amor como grande antídoto, é um dos meus temas preferidos. Sou uma pessoa muito dependente da inspiração do cotidiano. Seja ele qual for. Uma guerra, um luar. É cotidiano para mim. É aquilo que estou vendo sempre. Minha literatura fala da mulher negra, claro, sou eu. Fala da mulher, sou seu. Tem uma forte intersecção entre a minha poesia e a minha cidadania. Em qualquer arte que eu faça. É muito triste, é muito violento, uma pessoa negra, escritora, passar a vida sem ninguém sequer desconfiar e ainda achar que aquilo não é pra ela. É um assunto muito grave. (...) Meu desejo imenso é que grande parcela da população, que não é negra, perceba. Porque o que aconteceu é que nós negros nos acostumamos a ver o branco, então a gente vê o branco, acostumados a observar. A ver, também, porque o foco da sociedade está todos neles, estão na mídia, em todo lugar. Mas a mão não é dupla. Tanto que me confundem com Margareth Menezes, com a Zezé Motta, confundem Djavan com Milton Nascimento, como se fosse um bloco. E é porque não veem. Você entra num restaurante e não vê. (...) Conheço um monte de gente de esquerda que entra num restaurante e só tem branco, e não percebe isso, que alguma coisa está errada. Se tem territorialidade, tem apartheid. Se sei onde encontrar preto e sei onde encontrar branco, tem apartheid, caralho. A gente fica fingindo que não vê, mas é porque não vê mesmo. Tem uma cegueira. Na literatura, tem essa crueldade, tem uma briga até hoje, por exemplo, com a Carolina Maria de Jesus. Não é literatura, ela era catadora de papel, ela estudou só até o 2º ano do primário, na época... Vi um

---

3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w5UBFd0wZ94>. Acesso em: 09/10/2017.

homem dizer: “Uma mulher incapaz de um período composto, não conhece uma subordinada.” Então, é uma empáfia, sabe? O que o mundo se espantou com a Carolina Maria de Jesus é que como uma mulher que catava papel, estudou só até o 2º ano primário era capaz de escrever aquilo e escrever bem. Errava algumas concordâncias gramaticais... o que não se admite, talvez, na Carolina Maria de Jesus é a falta da academia, nessa forma de academia. Ela diz assim: “A fome é uma invenção dos que comem.”. Acho bom prestar atenção nessa mulher [...].

Neste último exemplo podemos notar a explícita “intersecção” presente entre a atividade artística de Elisa Lucinda e a sua postura enquanto cidadã. O poema é encabeçado pela epígrafe-protesto do rapper militante Emicida. Consiste em uma dura declaração que remete à obra da escravidão amplamente denunciada ao longo de todo o poema. Além disso, diversas referências encontradas na fala da entrevista também residem e encorpam o texto literário, evidenciando os atravessamentos entre os diferentes espaços discursivos em que a poetisa atua.

## Considerações finais

Evidentemente esse estudo não esgota (nem ambiciona) as inúmeras possibilidades de se ler a obra literária de Elisa Lucinda, mas procura refletir de que modo sua atuação artística polivalente contribui para uma maior circulação da poesia no Brasil. Além disso, como podemos ler sua obra sob as luzes de conceitos correntes e importantes para os estudos literários, cuja visada politizada, ética e dialógica preponderam. Por fim, pensar como a produção de Elisa consegue aliar a qualidade estética a uma postura ética.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.



KOCH, Ingedore. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

LUCINDA, Elisa. **O semelhante**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. **Vozes guardadas**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem**: a presença de autores da periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7letras/FAPERJ, 2013.

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos da Crítica Cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Renavan, 2014.

# As mulheres moçambicanas e sua importância social. Os ritos de iniciação femininos em *Niketche: uma história de poligamia* de Paulina Chiziane

Rejiane dos Santos Teixeira

UFES

rejianest@gmail.com

Jurema Oliveira

UFES

juremajoliveira@hotmail.com

## Ritos de iniciação feminino: entre a razão colonial e a tradição

*Niketche: uma história de poligamia* é um livro que apresenta uma crítica de cunho político e denuncia as práticas da razão colonial ao expor todas as mazelas sociais que fizeram com que as mulheres em Moçambique deixassem de praticar seus ritos de iniciação, ele “[...] coloca o leitor diante de uma narrativa que cenariza mundos distintos por meio de um discurso que pontua ora um universo sulista, ora um espaço nortenho” (OLIVEIRA, 2011, p. 6). Com um discurso permeado de elucidações sobre os costumes da razão imperial e as práticas locais no Norte e no Sul do país, Chiziane desnuda as incertezas que coabitam o corpo e alma destas mulheres: “A complexidade das personagens manifesta, entre outros aspectos, uma certa errância identitária, uma procura de ser que se ajusta num mundo cultural fragmentado e em transformação” (LEITE, 2012, p. 209).

A procura a que Leite se refere está bem definida na personagem Rami. Em seus diálogos com o espelho, ela detecta sua outra parte: “[...] um duplo de si

(simbolizando-a a ela e a todas as mulheres) que questiona, interpela, convoca e ouve, reiteradamente, no decorrer da narração” (LEITE, 2012, p. 203). Essa personagem do espelho, a outra, pode ser compreendida como uma conselheira que contribui com a história da obra ao mostrar que “a imagem é distorcida, recomposta, refocalizada [...]” (LEITE, 2012, p. 203), mas dá o tom daquilo silenciado durante décadas. O uso do espelho por Rami ajuda a personagem descobrir sinais perceptivos no reflexo de si: “Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim.” (CHIZIANE, 2004, p. 15), Rami está sempre buscando conselhos nesta imagem que ela ainda não sabe bem quem é:

Paro de chorar e volto ao espelho. Os olhos que se refletem brilham como diamantes. É o rosto de uma mulher feliz. Os lábios que se refletem traduzem uma mensagem de felicidade, não, não podem ser os meus, eu não sorrio, eu choro. Meu Deus, o meu espelho foi invadido por uma intrusa, que se ri da minha desgraça. Será que essa intrusa está dentro de mim? Esfrego os olhos, acho que enlouqueci. Penso em fugir daquela imagem para o conforto dos lençóis. Dou dois passos em retaguarda. A imagem me imita. Dou outros dois em frente e ficamos a olhar-nos. Aquela imagem é uma fonte de luz e eu sou um fosso de tristeza (CHIZIANE, 2004, p. 15).

Neste primeiro encontro com o espelho, Rami deixa perceber o quanto está perdida entre valores tradicionais e coloniais: “Esta imagem não sou eu, mas aquilo que fui e queria voltar a ser. Esta imagem sou eu, sim, numa outra dimensão.” (CHIZIANE, 2004, p. 15). As tristezas e incertezas estão tão enraizadas nela que ver no espelho a figura de uma mulher forte e feliz lhe assusta tanto quanto ter que enfrentar a vida e os desafios sem a benção e proteção do marido. Rami, um corpo desprovido de vida própria, apenas um suporte para o marido:

Fecho os olhos e escalo o monte para dentro de mim. Procuo-me. Não me encontro. Em cada canto do meu ser encontro apenas a imagem dele. Solto um suspiro e só me sai o nome dele. Desço até ao âmago do meu coração e o que é que eu encontro? Só ele (CHIZIANE, 2004, p. 14).

A inquietação inicial da situação da mulher frente ao dualismo em que vive, entre o moderno e o tradicional, vem de uma conversa com o espelho. Rami está

insatisfeita com sua aparência, se culpa pelas traições do marido e procura meios para justificar os atos dele, algo que penalize a ela somente, pois pensa que foi traída porque não soube segurar seu marido:

— Diz-me, espelho meu: onde foi que eu errei? Serei feliz algum dia, com essas mulheres à volta do meu marido?

—Pensa bem, amiga minha: serão as outras mulheres as culpadas desta situação? Serão os homens inocentes?

Abandono o espelho que distrai a minha atenção com reflexões inúteis (CHIZIANE, 2004, p. 33).

Nesta conversa, Rami ignora seu espelho e não compreende que deve se erguer e questionar os valores que a constituem, padrões que seguem o patriarcado ocidental e que recaem em duas premissas quando o assunto é traição no casamento: a culpa é da mulher que não era boa o suficiente para o marido ou a culpa é da amante, uma outra mulher. Justificar as atitudes do homem e se manter culpada incondicional faz parte da doutrinação do mundo patriarcal que está inserido na maioria das sociedades.

Assim, ao espelho compete um papel indispensável na trama. Ele sempre aparece alertando Rami de que os caminhos que sua vida toma são os que deveriam ser, e questionar sua conduta frente a tantos valores dúbios não é uma atitude que a ajudará a seguir com sua vida. Os conselhos sobre o divórcio são bem marcados por estes discursos de superação feminina: “— Não serás a primeira a divorciar, nem a última. Os divórcios acontecem todos os dias, como os nascimentos e as mortes, mas tranquiliza-te” (CHIZIANE, 2004, p. 171). Ou ainda:

— Mas o mundo não começa contigo, gêmea de mim. Não termina contigo. Há neste mundo mulheres sofrendo muito mais do que tu. Se o divórcio se consumir é porque estava escrito no livro da vida que tu e o Tony não morreriam juntos (CHIZIANE, 2004, p. 172).

Há o episódio em que Rami é obrigada a passar por um ritual chamado *Kutchinga*, a “[...] purificação sexual [...]” (CHIZIANE, 2004, p. 212). Nele a

mulher tem o cabelo raspado: “Tiro o lenço e mostro-lhe a minha cabeça raspada.” (CHIZIANE, 2004, p. 216), e sua primeira noite de relação sexual com o irmão do falecido, aquele que assumirá a família que ficou sem patriarca: “Chegou a hora do *kutchinga*, a tradição entrega-me nos braços do herdeiro.” (CHIZIANE, 2004, p. 224). É o espelho quem consola Rami no instante em que ela vê sua aparência após perder os cabelos:

— Quem és tu, que não reconheço?

Entre lágrimas eu respondo: — Sou aquela que sonhou amada e acabou desprezada. A que sonhou ser protegida e acabou por ser trocada. Sou eu, mulher casada, quem foi violada mal o homem deu sinais de ausência. Sou a Rami.

— Não és a Rami. Tu és o monstro que a sociedade construiu (CHIZIANE, 2004, p. 247).

O espelho é a personificação de um novo pensar das mulheres moçambicanas, novas indagações e perspectivas a serem vividas numa sociedade que possui um “[...] sistema social que silencia as vozes femininas em prol de uma valorização das ações e feitos masculinos” (OLIVEIRA, 2008, p. 76). Rami, Juliana, Julieta, Mauá e Sally são mulheres fortes que enfrentam a dubiedade da cultura de um país recém-descolonizado com anseios de ventos que trazem a elas a mudança que precisam para serem livres das imposições coloniais e das tradições que julgarem não praticáveis mais “tende piedade de todos os homens que cometem os crimes mais hediondos em nome de uma tradição e de uma cultura [...]” (CHIZIANE, 2004, p. 221).

*Niketche: uma história de poligamia* apresenta a urgência da reconfiguração dos papéis de personagens, paradigma perfeito da sociedade que enfrenta uma tempestade de mudanças sociais e precisam dar visibilidade a uma forma de estar no mundo, distinta daquela imposta pelo opressor. As práticas tradicionais foram mescladas com outras mais modernas e sobrevivem à medida que os atores que as conhecem, as recuperam em narrativas literárias ou em outras formas de registros. Assim, unindo histórias do passado – por meio de contos e provérbios moçambicanos – com o tempo do agora, ela delinea progressivamente os passos de mulheres que reafirmam seu lugar no mundo. Com um discurso típico da contista, Chiziane indaga sobre os costumes de

seu povo, mostrando ao leitor como é possível reconfigurar histórias ficcionais, metaforizando o viver moçambicano. Com um discurso metonímico, Chiziane busca um equilíbrio entre o passado e o presente: “O tempo da tradição é continuamente recuperado e infiltra-se na atualidade, reformulando valores étnicos, comportamentos e atitudes.” (LEITE, 2012, p. 208).

Para Rami, a primeira esposa, todo este aprendizado se inicia com as aulas de amor e o deslumbramento de se encontrar com uma mulher que segue as tradições de seu povo e que desconstrói a imagem eurocêntrica de esposa. Nos capítulos iniciais do romance, Chiziane mostra Rami como uma mulher de orientação cristã que preza pelos ensinamentos matrimoniais a que foi submetida. No entanto, ao ter que encarar sua vida sem a presença do marido, ela vai se revelar uma mulher em dúvida sobre suas crenças e se interroga sobre a possibilidade de continuar seguindo os preceitos cristãos ou tentar salvar seu casamento voltando à tradição: “A urgência de transformar este amor atrai-me perigosamente para caminhos nunca dantes pisados.” (CHIZIANE, 2004, p. 31).

Ansiando salvar o casamento, Rami procura uma conselheira de amor que a ensinará sobre os ritos femininos de seu povo, prática proibida pela criação cristã. E ficará fascinada com o comportamento desta conselheira:

Esta mulher tem uma áurea magnética, sinto-me atraída por ela. Ela é um monumento de triunfo sobre o amor. Deve ser daquelas que atraem o amor e matam de desejo todos os homens que dela se aproximam. E fala como quem canta. Move-se como quem dança. Respira como quem suspira, meu Deus, toda ela é amor. Sou mais bonita do que ela, mas ela tem um quê, que atrai, que eu não tenho (CHIZIANE, 2004, p. 34).

A revelação da verdadeira imagem da mulher moçambicana, caracterizada pela professora, é um choque de realidade para a protagonista que não entende a sua verdadeira imagem:

É da minha idade, quase. Alta. Robusta. Gorda, até. Mais gorda que eu. Preenche o sofá todo com as carnes do seu traseiro, que transbordam como tesouro. Estende os braços e os coloca sobre as costas do sofá, para arejar os sovacos, com o maior à-vontade deste

mundo. Tomara. Ela está acima dos problemas das mulheres deste mundo. Em matéria de amor ela está no alto. Invejo-a. Sabe tudo sobre o amor. Deve ter vivido tudo, provado tudo e sabe de tudo. Ela distingue uma mulher feliz e uma mulher insatisfeita com um simples relance da vista (CHIZIANE, 2004, p. 33-34).

Este momento do livro expõe o quanto a mulher moçambicana é superior e majestosa, uma mulher forte e imponente que tem em suas mãos o destino do homem. Diferente da mulher europeia que é vista como frágil e submissa ao marido:

Fui atirada ao casamento sem preparação nenhuma. Revolto-me. Andei a aprender coisas que não servem para nada. Até a escola de ballet eu fiz - imaginem! Aprendi todas aquelas coisas das damas europeias, como cozinhar bolinhos de anjos, bordar, boas maneiras, tudo coisas da sala. Do quarto, nada! A famosa educação sexual resumia-se ao estudo do aparelho reprodutor, ciclo disto e daquilo. Sobre a vida a dois, nada! Os livros escritos por padres invocavam Deus em todas as posições. Sobre a posição a dois, nada! (CHIZIANE, 2004, p. 44-45).

Rami indaga sobre os preparativos para seu casamento embasado na cristandade que de nada serviu para ela enquanto mulher. A comparação do que é importante à mulher moçambicana e à mulher europeia formam um hiato tão grande na relação matrimonial que se revela complexo quando a professora começa a ensiná-la sobre os ritos de iniciação no Norte do país.

## Niketche: sexualidade e poder feminino

Em dissonância com a fragilidade feminina ocidental, há na narrativa um discurso que reforça o empoderamento feminino moçambicano à medida que os rituais de passagem tradicionais são reafirmados para fortalecer as relações familiares. Um exemplo dessa prática mencionada no romance é a dança do amor, na qual o parceiro é envolvido em uma relação de cumplicidade e não

de abuso ou desrespeito. Assim, se dá o aprendizado sobre Niketche, a dança do amor e da sexualidade, característica do povo Macua, ao Norte de Moçambique: “Uma dança nossa, dança macua - explica Mauá -, uma dança do amor, que as raparigas recém-iniciadas executam aos olhos do mundo, para afirmar: somos mulheres. Maduras como frutas. Estamos prontas para a vida!” (CHIZIANE, 2004, p. 160). Mauá ensina para suas companheiras de poligamia a importância desta dança:

Niketche. A dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar: As raparigas aparecem de tangas e missangas. Movem o corpo com arte saudando o despertar de todas as primaveras. Ao primeiro toque do tambor, cada um sorri, celebrando o mistério da vida ao saboreio niketche. Os velhos recordam o amor que passou, a paixão que se viveu e se perdeu. As mulheres desamadas reencontram no espaço o príncipe encantado com quem cavalgam de mãos dadas no dorso da lua. Nos jovens desperta a urgência de amar, porque o niketche é sensualidade perfeita, rainha de toda a sensualidade. Quando a dança termina, podem ouvir-se entre os assistentes suspiros de quem desperta de um sonho bom (CHIZIANE, 2004, p. 160-161).

Rami descobre novos procedimentos com a dança do amor que fortalece o vínculo entre o casal. É uma dança de superioridade feminina, praticada por mulheres que conhecem seu corpo, que se beneficiam dos ritos, visando o prazer de ambos – homem e mulher – como totalidade e não como unidade: “Mas, se as jovens em iniciação aprendem obediência aos homens, elas também aprendem como se encarregar da própria sexualidade.” (ARNFRED, 2015, p. 188). Mauá é um exemplo de nortenha que sabe as artes do amor e não se mostra inibida ao falar sobre sexo e a dança do norte, Niketche: “— Eu tenho magia no corpo inteiro - remata a Mauá. — Na hora do amor enrolo-o, prendo-o, cubro-o e ele dorme como uma criança. Comecei a ter lições de amor a partir dos oito anos.” (CHIZIANE, 2004, p. 177), diferente de Rami que nada aprendeu com os ensinamentos cristãos.

A sexualidade feminina da dança macua objetiva anunciar a passagem da menina para a fase adulta, além de engrandecer sua sexualidade e afirmação



de autonomia sobre o conhecimento de seu corpo. A esposa macua de Tony explica a diferença entre a prática sexual moçambicana e ocidentalizada recorrente no sul de Moçambique:

— Vocês, do sul, não se preocupam com coisas importantes - a Mauá volta à carga. — Fazem amor à moda da Europa. Concentram toda a energia no beijo na boca, como se o tal beijo valesse alguma coisa. Dizem que pensamos apenas no sexo? Quantos homens do sul abandonaram os lares para sempre? Chamam-nos atrasadas. Vocês só têm livros na cabeça. Têm dinheiro e brilho. Mas não têm essência. Têm boas escolas, empregos, casas de luxo. De que vale tudo isso se não conhecem a cor do amor? De que vale viajar para a lua para quem ainda não viajou para dentro de si próprio? Já fizeste uma viagem para dentro de ti, Rami? Nunca, vê-se pela amargura que tens no rosto. O paraíso está dentro de nós, Rami. A felicidade está dentro de nós. Vocês, do sul, ainda não são mulheres, são crianças. Seres reprodutores apenas. Por isso os homens vos abandonam a torto e a direito. A vossa vida a dois não tem encantos. Por isso, mal declararam a independência gritaram: abaixo os ritos de iniciação. O que julgavam que faziam? (CHIZIANE, 2004, p. 178-179).

Mauá é visceral ao questionar o abandono das tradições dos ritos de iniciação e desenha um panorama muito importante nas discussões do livro. É por causa da perda de autonomia sobre seu corpo, da marginalização e da criminalização de sua sexualidade que as mulheres de Moçambique se tornaram subalternas tal como as ocidentais. Elas passaram a experimentar as relações de violação e não de gozo, se tornaram donas de casa e obrigadas a viver as regras impostas por seus homens. A identidade foi fragmentada no momento em que se gritou: “Abaixo os ritos de iniciação!” (CHIZIANE, 2004, p. 92).

## Malles maleficarum: norte e sul dos ritos de iniciação

— O que aprendem então nesses ritos, que vos faz sentir mais mulheres do que nós?

— Muitas coisas: de amor, de sedução, de maternidade, de sociedade. Ensinamos filosofias básicas de boa convivência. Como queres ser feliz no lar se não recebeste as lições básicas de amor e sexo? Na iniciação aprendes a conhecer o tesouro que tens dentro de ti. A flor púrpura que se multiplica em pétalas intermináveis, produzindo todas as correntes benéficas do universo. Nos ritos de iniciação habilitam-te a viver e a sorrir. Aprendes a conhecer a anatomia e todos os astros que gravitam dentro de ti. Aprendes o ritmo dos corações que palpitam dentro de ti (CHIZIANE, 2004, p. 37-38).

Neste diálogo, a conselheira explica à Rami a importância dos ritos, na valorização da essência da mulher: admiração, prazer e a consolidação de seu poder feminino. Esses procedimentos permitem que as mulheres levem os homens a conhecerem em seus braços experiências especiais. Na voz de Mauá pode-se ver o quanto os ritos de iniciação são importantes para o estabelecimento das mulheres na sociedade moçambicana. Uma das consequências de se seguir essas práticas está nas diferentes formas de tratamento das mulheres do Norte e do Sul:

No sul a sociedade é habitada por mulheres nostálgicas. Dementes. Fantasmas. No sul as mulheres são exiladas no seu próprio mundo, condenadas a morrer sem saber o que é amor e vida. No sul as mulheres são tristes, são mais escravas. Caminham de cabeça baixa. Inseguras. Não conhecem a alegria de viver. Não cuidam do corpo, nem fazem massagens ou uma pintura para alegrar o rosto. Somos mais alegres, lá no norte. Vestimos de cor, de fantasia. Pintamo-nos, cuidamo-nos, enfeitamo-nos. Pisamos o chão com segurança. Os homens nos oferecem prendas, ai deles se não nos dão uma prenda. Na hora do casamento o homem vem construir o lar na nossa casa materna e quando o amor acaba, é ele quem parte. No norte as mulheres são mais belas (CHIZIANE, 2004, p. 175).

A falta ou perda de controle sobre seu corpo faz com que a sulista sofra com as imposições dos maridos. Não saber quem é e se identificar no marido

transforma a mulher em mero objeto. Não se pode afirmar que a nortenha não sofra o machismo, Mauá deixa claro que nem tudo é perfeito: “[...] no norte, o homem é Deus também. Não um deus opressor, mas um deus amigo, um deus confiante, um deus companheiro” (CHIZIANE, 2004, p. 175-176). Apesar da afirmação de Mauá, as mulheres do norte ainda são mulheres veneradas e com maior controle de si mesmas do que as do Sul.

Em um estudo sobre as práticas dos ritos de iniciação femininos em Moçambique depois da colonização, a teóloga Signe Arnfred constatou que esses procedimentos são distintos nas diferentes regiões de Moçambique:

Duas descobertas interconectadas emergiram no processo de análise dos dados da Conferência da OMM. Primeiro: que em diferentes partes de Moçambique o que as pessoas referiam como rituais de iniciação feminina não eram, ou não eram mais, a mesma coisa; segundo: presumivelmente, ao menos em parte, por causa disso, uma diferença marcada e sistemática entre Norte e Sul em Moçambique poderia ser notada nas atitudes de homens e mulheres para com os rituais de iniciação feminina (ARNFRED, 2015, p. 184).

Segundo Arnfred, os fatores externos e internos que levaram a diferença desta prática consistem no processo de modernização que a sociedade moçambicana vem passando, como “[...] influências externas (das quais duas maiores, dinheiro e missões, devem ser investigadas aqui) e estruturas internas no interior das sociedades locais, ou seja, diferentes potenciais para adaptação ou resistência” (ARNFRED, 2015, p. 185).

Em Moçambique, a igreja foi fundamental para a construção de um ideal de mulher ocidentalizada. Responsável por disseminar a fé cristã, ela ajudou na implementação do modelo de família nuclear que combatia a matrilinearidade, uma organização de família centrada na mulher, que lhe proporcionava maior autonomia em seu casamento e proteção por parte de sua família, não deixando ao marido o controle de sua vida e bens como o modelo nuclear cristão. Utilizando-se da religião para criminalizar as práticas dos ritos, Portugal semeia a demonização do corpo e da liberdade da mulher bantu por acreditar que a liberdade sexual, prejudicaria a dominação do povo autóctone:

“O cristianismo suspeita de qualquer sexualidade que não sirva diretamente à procriação, e a sexualidade feminina é a mais temida.” (ARNFRED, 2015, p. 210). Portanto, o cristianismo usou da moral e dos bons costumes para manter a ordem social imposta.

Em seu artigo *A Arte da Sedução: sexualidade feminina na colônia*, Emanuel Araújo traça um percurso histórico sobre o Brasil Colônia e a sexualidade da mulher. O texto é bem elucidativo e desvela como a igreja e o colonizador português problematizaram a sexualidade feminina para dominar as mulheres no Brasil. Na citação abaixo, detecta-se alguns aspectos que reforçam o perigo da sexualidade da mulher:

Das leis dos Estados e da Igreja, com frequência bastante duras, à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios, tutores, e à coerção informal, mais forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas (ARAÚJO, 2012, p. 45).

O princípio norteador cristão é o de que Eva, a primeira mulher, induziu o inocente Adão ao pecado, logo, “a mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca” (ARAÚJO, 2012, p. 46). Inserindo em Moçambique ensinamentos como este, a igreja assumiu o papel de algoz e tentou domesticar a bantu, que também sofreria a violação por sua cor de pele. Arnfred (2015) cita a antropologista Nici Nelson para esclarecer como a filosofia cristã agia sobre a tradição e cultura moçambicana ao trabalhar com as questões morais e imorais do comportamento humano frente às doutrinações da religião, ponto que conflita com a crença africana que não estava sistematizada nestes paradigmas ocidentais. Assim, o poder eurocêntrico recorre a idealização da moralidade para se impor e subjugar as crenças moçambicanas. O regime matriarcal é sufocado pelo sistema patriarcal ocidental que criminaliza todas as formas de expressão sociocultural bantu: “Para a missão cristã em geral os ritos de iniciação, tanto femininos quanto masculinos, foram vistos como imorais e obscenos” (ARNFRED, 2015, p. 211).

No romance, um exemplo preciso deste medo da sexualidade feminina é tido quando as mulheres dançam Niketche para Tony e sua reação é de desespero ao pensar que foi amaldiçoado: “O Tony leva as mãos à cabeça e depois ao rosto para esconder os olhos e gritar: — Meu Deus! Por favor, parem com isso, por Deus, que azar é este que me dão agora?!” (CHIZIANE, 2004, p. 143). O desespero de Tony ao ver suas mulheres nuas dançando para ele é prova do quanto a sexualidade feminina moçambicana foi criminalizada pela igreja católica e pelos colonizadores. Ponto contraditório já que ser ou não maldição vai depender de quem e como é usada a nudez, o sexo feminino:

Nudez. Nudez malvada, nudez sagrada. Nudez que mata, nudez que encanta. Mini-saia. Striptease. Carnaval nu. Bunda de carnaval, atração fatal. Nudez de sereia, nos aquários dos melhores prostíbulos. Pornografia de filme, de revista, peep-show. Pornografia ambulante nas ruas da cidade, quando a noite cai. Nudez inspirando voos maravilhosos e catástrofes apocalípticas (CHIZIANE, 2004, p. 147).

Imbuídos pelo medo da mulher consciente e plena, a Igreja semeou os ensinamentos sobre Eva e o casamento, que já eram impostos no Ocidente: “Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada.” (ARAÚJO, 2012, p. 46). A ideia cristã do espírito feminino a ser domado estava no imaginário de mulher faceira, livre e imperfeita que foi criada da costela de Adão. Segundo o livro *O martelo das feiticeiras. Malleus maleficarum*<sup>1</sup>, existem sete explicações que justificam todos os males que a mulher provoca:

1) O demônio, com a permissão de Deus, procura fazer o máximo de mal aos homens a fim de apropriar-se do maior número possível de almas. 2) E este

---

1. O *Malleus Maleficarum* trata-se de um compêndio – escrito originalmente em latim e publicado em 1487 pelos dominicanos Heinrich Kramer (1430-1505), reitor da Universidade de Colônia e Jacob Sprenger (1436/8-1495), inquisidor-geral da Alemanha, que haviam conduzido “incansavelmente” a caça às bruxas nas regiões da Alemanha e Áustria [...] Suas abordagens e inquietações estavam veiculadas a multiplicação das heresias como elemento crucial para o esmorecimento da fé católica, a amplificação do prestígio diabólico oportunizando a desordem, calcado em três pilares fundamentais: o Diabo, a bruxa e a permissão de Deus. (ANJOS, 2016, p. 208).

mal é feito prioritariamente através do corpo, único “lugar” onde o demônio pode entrar, pois “o espírito [do homem] é governado por Deus [...] 3) E este domínio lhe vem através do controle e da manipulação dos atos sexuais. Pela sexualidade o demônio pode apropriar-se do corpo e da alma dos homens. [...] 4) E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam as agentes por excelência do demônio (as feiticeiras). [...] 5) A primeira e maior característica, aquela que dá todo o poder às feiticeiras, é copular com o demônio. [...] 6) Uma vez obtida a intimidade com o demônio, as feiticeiras são capazes de desencadear todos os males, especialmente a impotência masculina, a impossibilidade de livrar-se de paixões desordenadas, abortos, oferendas de crianças a Satanás, estrago das colheitas, doenças nos animais etc. 7) E esses pecados eram mais hediondos do que os próprios pecados de Lúcifer [...], as bruxas pecam contra Deus e o Redentor (Cristo), e portanto este crime é imperdoável e por isso só pode ser resgatado com a tortura e a morte. (KRAMER; SPRENGER, 2004, p. 14-15).

Logo, por ser criada da costela do homem, as mulheres são “[...] por natureza mais impressionáveis e mais propensas a receberem a influência do espírito descorporificado”, além de “possuidoras de língua traiçoeira, não se abstêm de contar às suas amigas tudo o que aprendem através das artes do mal.” (ARAÚJO, 2012, p. 46-47). De acordo com o discurso bíblico, o diabo teria seduzido Eva: “[...] toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres” (ARAÚJO, 2012, p. 47).

## Conclusão

Se no Ocidente eram consideradas bruxas e feiticeiras porque tinham conhecimentos inteligíveis para os homens, em Moçambique pela sua ligação com a natureza, ritos e tradições milenares, a igreja aplicou o *Mallus Maleficarum* e começou a salvar as almas das mulheres. Agindo por ignorância ante o poder feminino, a fé cristã muda drasticamente a visão da mulher bantu: “De doadora da vida, símbolo da fertilidade para as colheitas e os animais,

agora a situação se inverte: a mulher é a primeira e a maior pecadora, a origem de todas as ações nocivas ao homem, à natureza e aos animais.” (KRAMER; SPRENGER, 2004, p. 14-15). A criminalização da sexualidade da mulher bantu traz grandes perdas em sua identidade, a tornando um objeto nas mãos dos homens e tirando dela a certeza de sua força. Se no ocidente a mulher já nasce sobrepujada, em Moçambique, muitas conheceram a sua força e a viram ser tirada por causa da moralidade instaurada pela fé cristã no período da colonização. Niketche ensina ao seu leitor e leitora, principalmente, que uma mulher sem identidade é uma mulher sem voz, uma mulher podada pelo homem é um corpo sem vida própria. Não há mal nenhum em ser mulher e ter sua força alicerçada em sua sexualidade e natureza. É preciso voltar às origens para se encontrar ao mesmo passo em que reformular o tradicional para viver o moderno também se faz necessário, e Niketche cumpre bem seu papel de conscientizar e chamar as mulheres para o novo horizonte que se põe a sua frente.

## Referências

- ANJOS, Crislayne Fátima dos. **O Malleus Maleficarum** e o pensamento inquisitorial: O Tribunal do Santo Ofício da Inquisição e suas conexões com o cotidiano e cultura de uma época (século XV). **Mosaico**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 206-219, 2016. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/64784>. Acesso em: 02 jun. 2017.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012, p. 45-77.
- ARNFRED, Signe. Notas de gênero e modernização em Moçambique. **Cadernos Pagu**, SP, n. 45, p. 181-224, jul/dez. 2015. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332015000200181&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332015000200181&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 05 maio 2017.
- CHIZIANE, Paulina. **Niketche**. Uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e Escritas pós-coloniais**. Estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Malleus Maleficarum. Tradução: Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2004.
- OLIVEIRA, Irene Dias de. **Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano** (Os Tsongas). São Paulo: Annablume: Universidade Católica de Goiás, 2002.
- OLIVEIRA, Jurema José de. A poética e a prosa de: Alda Lara, Noémia de Sousa, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. Rio de Janeiro, v. VII, n. XXV, p. 71-78, abr/jun. 2008. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/11/18>. Acessado em: 20 set. 2017.

# Amor, escrita, subversão: a problemática do casamento nos contos de Emilia Pardo Bazán

Rivana Zaché Bylaardt

UFES / IFES

rivaby@hotmial.com

Apresentamos neste trabalho os caminhos percorridos para a análise das personagens femininas em dois contos da escritora espanhola Emilia Pardo Bazán: **El encaje roto**, publicado por primeira vez em 19 de setembro de 1897; e **La novia fiel**, em 11 de fevereiro de 1894, sendo que os dois foram publicados em *El Liberal*, jornal madrilenho, com tendência republicana moderada, e recoletados no livro *Cuentos de amor* (1898). Em **El encaje roto** conhecemos a justificativa de Micaelita de Aránguiz a sua decisão de dizer “não”, ao pé do altar, quando perguntada pelo bispo oficiante da cerimônia se ela aceitava se casar com Bernardo de Meneses, enquanto em **La novia fiel** conhecemos o verdadeiro motivo de Amelia Sirvián romper com Germán Riaza após dois lustros de namoro. Mulheres lutadoras, vingativas ou vencidas, essas personagens caminham por possibilidades muito estreitas de transgressão dos papéis impostos pela sociedade, mas ainda assim são capazes de rechaçar a hipocrisia e a compaixão como elementos constitutivos de um matrimônio. Em uma sociedade em que o casamento era condição iniludível para que a mulher se sentisse completa, a solidão é uma forma de vida aceita com consciência por essas personagens, indo contra a moral da época que exigia submissão e resignação às mulheres, por serem consideradas as responsáveis pelos aspectos dolorosos da vida a dois. O desconcerto é o que sobra para o leitor, que é surpreendido pelas atitudes inusitadas das personagens, guardadas as devidas proporções, em ambos relatos.

Utiliza-se a edição virtual encontrada no endereço eletrônico [http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo\\_bazan/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/) como base para a leitura da obra, de



acesso irrestrito ao público. Tal escolha possibilita ao leitor a navegação pelo site em busca de outras produções, além das que são citadas aqui. Por isso, ao longo deste estudo, cita-se somente o ano do acesso ao site dos contos (PARDO BAZÁN, 2017), uma vez que as edições virtuais não permitem, em alguns casos, a indicação de páginas. Acredita-se que a utilização desse material informatizado contribui para incentivar a divulgação da obra de Emilia Pardo Bazán, pois facilita o acesso aos textos aqui mencionados.

Falar sobre a mulher na literatura e na sociedade, é necessariamente falar da sociedade machista e de seus esquemas violentos. Logo, esses dois assuntos aparecem em destaque quando trato vida de Emilia Pardo Bazán e quando comento sobre a sua obra. Mulher que viveu na segunda metade do século XIX e começo do século XX, a escritora opinava sobre os diferentes temas: política, ciência, sociedade, dando especial atenção aos relacionamentos de casal e aos problemas que estão ao redor desse assunto. As restrições sofridas pelas mulheres fictícias dos textos da autora, também fazem parte da própria vida de Emilia Pardo Bazán, apesar do constante intento em transgredi-las.

Entre os vários temas de que se ocupam os escritores, o amor e suas ramificações sempre atraíram de forma especial não apenas àqueles do final século XIX e começo do século XX, mas desde sempre. No entanto, na época com a qual trabalhamos, parece que essa temática sofre certo retrocesso, especialmente por ser depois da etapa romântica, em que o sentimento amoroso é tema privilegiado. Não que os escritores realistas/naturalistas prescindam dessa temática, mas colocam outras no mesmo grau de importância, como a descrição da sociedade, em que analisam as mudanças produzidas e o lugar do homem nela. Ademais, segundo Ángela Quesada Novás (2008, p. 56), é a partir da segunda parte do oitocentismo que se observa um câmbio na concepção social do sentimento amoroso, que agora tende à domesticação, ao convencionalismo burguês, ou seja, o amor passa a ter uma finalidade social. Esse tema, não obstante, vai despertar bastante interesse na escritora Emilia Pardo Bazán, em que em suas produções o trata a partir de muitas perspectivas e possibilidades. Mas observamos que o resultado dessas indagações e reflexões oferecem uma visão muito pessimista do amor, que se relaciona, ainda para Quesada (2008, p. 57), com a rara confiança depositada em uma sociedade que não reconhece a necessidade de mudança no que se refere à situação da mulher. Advertimos que nos dois contos selecionados há um panorama do estado da questão, da plasmação da crise, dos fracassos sofridos por causa da visão errônea do amor e do casal. Os contos mostram, diante de um exercício mimético, a visão

que a autora tem acerca dessa problemática, em que a verossimilhança tem como finalidade ser testemunha para, assim, se analisar sobre o que foi lido.

Diante dessas ponderações, partimos para a análise do conto **El encaje roto**, que conta com um exemplo de uma figura feminina que vive uma situação perturbadora pelo desenlace de um relacionamento. Nele, há a comoção por Micaelita dizer não à beira do altar:

Convidada a la boda de Micaelita Aránguiz con Bernardo de Meneses, y no habiendo podido asistir, grande fue mi sorpresa cuando supe al día siguiente [...] que ésta, al pie mismo del altar, al preguntarle el obispo de San Juan de Acre si recibía a Bernardo por esposo, soltó un «no» claro y enérgico (BAZÁN, 2017).

A ironia presente ao narrar a boda burguesa e a retomada dos gestos como a aceitação de um código desencadeiam nas manifestações externas. O tom utilizado pela narradora mostra intencionalmente que não há surpresa na cerimônia, o que coloca em relevo a valentia da noiva ao praticar seu ato de rebelião. O casamento da esfera social mais abastada é contado com um certo distanciamento pela narradora, justamente para dar ênfase aos pequenos detalhes fúteis que, muitas vezes, passam despercebidos. Lembremos que a principal característica da ironia é o contraste entre realidade e aparência, sendo muitas vezes confundida com a mentira, com a hipocrisia e com o deboche. Não obstante, na ironia, espera-se que se infira o significado real, que não aparece explícito, utilizando o mínimo de sinais possíveis, mas

[S]e entre o público de um ironista existem aqueles que não se dispõem a entender, então o que temos em relação a eles é um embuste ou um equívoco, não uma ironia, embora sua não-compreensão possa muito bem acentuar o prazer da ironia para o público verdadeiro (MUECKE, 1995, p. 54).

Perceber a ironia e utilizá-la não é tarefa simples, pois implica na capacidade de contrastar elementos e conseguir moldá-los na mente de uma pessoa. Ademais, é preciso que o receptor dessa ironia tenha a capacidade de lembrar, imaginar ou até mesmo observar algo que forme uma contraposição irônica.

Os convidados não entendem a atitude da jovem, uma vez que o noivo, Bernardo de Menezes, é considerado um grande rapaz e, até aquele momento, nunca havia existido nenhum tipo de desentendimento entre os namorados. Algum tempo depois, segundo a narradora, ela se encontra casualmente com Micaelita, que lhe conta o verdadeiro motivo da negação. Para o momento do casamento, ela levava um bonito adorno de renda na cabeça – um *Alençón* – pertencente à família do noivo.

No entanto, ao entrar apressadamente pela sala ansiosa para encontrar o seu futuro marido, o delicado véu agarra na maçaneta da porta e se rasga, o que revela o verdadeiro caráter do rapaz. Bernardo a olha com recriminação e amargura e, embora tente disfarçar esse olhar, ele acaba mostrando o que estava encoberto até então. De acordo com Caser, o véu possui dupla função na história, pois

[...] ao mesmo tempo em que se presta a desvendar a alma do noivo aos olhos da amada, pois quando ele se rompe, ela pode ver o que já adivinhava ser a verdadeira face masculina, o véu esconde o que a moça não quer revelar, isto é, sua própria reação (CASER, 2008, p. 150).

O título do conto também nos permite pensar em duas possibilidades: a renda (encaje) que se rompe em um incidente ou o desacerto entre duas pessoas e a consequente ruptura do compromisso anteriormente feito por elas. No momento em que o véu se rompe, Micaelita consegue desvendar a verdadeira personalidade do noivo, que sempre a intrigou e que, como ela relata na história, tentou por diversas vezes descobrir se Bernardo a escondia algo, mas que não conseguia justamente por ser mulher:

Lo único que sentía era no poder estudiar su carácter; algunas personas le juzgaban violento; pero yo le veía siempre cortés, deferente, blando como un guante. Y recelaba que adoptase apariencias destinadas a engañarme y a encubrir una fiera y avinagrada condición. Maldecía yo mil veces la sujeción de la mujer soltera, para la cual es imposible seguir los pasos a su novio, ahondar en la realidad y obtener informes leales, sinceros hasta la crudeza - los únicos que me tranquilizarían - (BAZÁN, 2017).

Quando o véu se rompe, a relação aparentemente sólida, se desfaz. Aqui, a autora coloca em destaque o enigma feminino, uma vez que a explicação acerca do acontecido não é dada nem ao noivo nem aos convidados, que se sentem traídos por não compreenderem os motivos que levaram Micaelita a agir daquela maneira. A explicação só vai acontecer posteriormente quando a narradora encontra casualmente com a jovem, que confessa que não esclareceu a situação “por su misma sencillez... No se hubiesen convencido jamás. Lo natural y vulgar es lo que no se admite. Preferí dejar creer que había razones de esas que llaman serias...”. A resposta para o enigma só é dada após um tempo, quando a narradora encontra Micaelita em um povoado por causa das “águas”. Não se tem nenhuma outra referência acerca de onde seria esse local, mas Fleury nos lembra que,

Na segunda metade do século XIX, estudos na área da medicina apontaram que banhar nas águas do mar era significativamente benéfico à saúde de homens e de mulheres, estas desde que fosse por recomendação médica. Com o tempo, esta prática se popularizou entre as mais ousadas que trocavam seus recatados vestidos pelos extravagantes trajes de banho (FLEURY, 2015, p. 97).

A estudiosa afirma, ainda, que dona Emilia trata e relata com especial atenção o *pueblo* de San Sebastián, onde era comum a presença de espanhóis e franceses na época do verão, fazendo inclusive uma crônica acerca da cidade veraneio, mostrando os problemas sofridos pela população e pelos turistas daquele lugar e o alto custo para se estar ali.

A jovem apenas se dá ao trabalho de dizer aos amigos e familiares que “mudou de ideia”, o que faz com que rapidamente os convidados julguem à noiva como caprichosa e fingida. Dentro da vida social, esse “não” constitui um verdadeiro drama, uma vez que o ato do casamento representa o momento culminante especialmente na vida da mulher, para o qual, de acordo com Quesada, ela se prepara a partir de duas perspectivas:

[...] por un lado, para convertirse en abnegada madre de familia y hábil administradora de la economía doméstica; por otro, para llevar a cabo, interpretar, perpetuar un ritual que tiene como objetivo alcanzar ese momento culminante (QUESADA, 2008, p. 150).

Quiçá nenhum outro conto mostre tão claramente a importância que tem o narrador, no caso, narradora, na hora de relatar uma história, que não esconde uma clara simpatia no que se relaciona à Micaelita, descrevendo-a sempre como forte e decidida, diante de uma situação de tensão, e ainda diante de pessoas que a poderiam intimidar: “soltó un ‘no’ claro y enérgico” à pergunta se aceitava se casar, enquanto ao noivo se refere sempre com palavras não tão generosas: “después de arrostrar un cuarto de hora la situación más ridícula del mundo, tuvo que retirarse”. A personalidade forte da noiva é ratificada pela repetição do fato reproduzido pela imaginação da narradora: “Y, por último, veía aparecer ... la novia ... el obispo formula una interrogación, a la cual responde un «no» seco como un disparo, rotundo como una bala”. Nessa evocação, a responsável pelo relato reafirma a posição inferior do noivo: “Y -siempre con la imaginación - notaba el movimiento del novio, que se revuelve herido;”. A voz da narradora heterodiegética soa convincente. Parece acertada a escolha das duas vozes, cada uma com seu próprio tom: na primeira, ironia e distanciamento, para enfatizar os detalhes externos da cerimônia; a segunda, emoção e segurança. As duas vozes juntas fazem uma crítica ao conjunto de normas sociais que encarceram a mulher e a condenam a infelicidades, exceto se ela for capaz de algum ato de rebeldia. Ao mesmo tempo, essas vozes sublinham a supremacia das normas sob os sentimentos individuais.

Essa transgressão também é registrada por Dona Emilia no conto **La novia fiel**, em que a ação ocorre durante a etapa do namoro, iniciado de acordo com os protocolos sociais, sempre com a declaração do homem à mulher, o aceite dela e, então, a permissão dos pais. Um namoro de dez anos, em que se distribuem as etapas de aproximação entre os apaixonados a partir do primeiro dia no baile, em que Amelia aparece “vestida de blanco crespón, escotada apenas lo suficiente para enseñar el arranque de los virginales hombros y el seno, que latía de emoción y placer” e aonde ocorre o pedido de namoro e o “sim” para a pergunta feita, passando pela permissão concedida pelos pais; pela primeira fase do namoro, em que o rapaz ainda não pode entrar no domicilio familiar da jovem, e que só ocorre após ele terminar os estudos; o processo de maior intimidade, quando o namorado “...asistía todas las noches a la tertúlia familiar, y en la penumbra del rincón del piano, lejos del quinqué velado por la sedosa pantalla, los novios sostenían interminable diálogo buscándose de tiempo en tiempo las manos para trocar una furtiva presión” até chegar ao rompimento da relação.

Além disso, esses contos, este e o anterior, se aproximam por terem estruturas semelhantes, ou seja, ambos são recordações de um fato do passado, em que o enigma só é resolvido por causa da presença de um confessor. Os mistérios, marca da escritora corunhesa, não se mostram, no entanto, como um elemento perturbador, mas sim como uma cura para os estados das personagens, que normalmente são descobertos não somente pelas confissões, mas com o rasgar dos véus para que se mostre as verdades camufladas, uma forma de dona Emilia tentar resolver não apenas os enigmas da história, mas, como bem disse Boyer, “el misterio de la existencia humana” (BOYER, 2012, p. 16).

A descrição dos encontros dos apaixonados, cercados pela família dela, do momento em que eles conseguem dar as mãos, serve como testemunha da impossibilidade de se estabelecer uma relação sincera, em que um possa conhecer a verdadeira personalidade do outro. Até essa parte, o texto limita-se a descrever um exemplo de namoro tradicional, com o cumprimento das normas. No entanto, pouco a pouco, o narrador centra a sua atenção aos sabores, uma vez que como mulher comprometida exigia-se à Amelia um menor contato com o mundo exterior, enquanto a forma de vida de Germán caracteriza-se por um permanente contato com a vida pública, primeiro, como estudante fora de sua cidade, depois, como profissional que deseja ingressar na política local. Registre-se que esses movimentos acontecem concomitantemente, ou seja, quanto mais Germán se afasta de Amelia para enveredar-se pela vida pública, mais a jovem se trancafia. Isso acarretará em um conflito que, de acordo com Quesada (2008, p. 172), “hace de este cuento un ejemplo singular de vindicación femenina, en que se enfatiza este aislamiento de la novia; a lo que hay que añadir un tema, escabroso y escandaloso en la época, cual es la exposición de la presencia de las pulsiones sexuales femeninas”.

Essa primeira parte do conto apresenta, a sua maneira, a explicação da repartição das esferas por gênero: masculino/feminino, público/privado, sair/entrar, razão/emoção, intelectual/moral, fora/dentro, social/individual, aberto/fechado, infinito/contido, mostrar/esconder, político/doméstico. Cabia a cada gênero preocupar-se dos afazeres que lhes eram destinados: os homens, como “cidadãos responsáveis”, pertenciam aos espaços públicos e, por isso, podiam escrever, falar sobre política além de cuidar do sustento da família, uma vez que eram os detentores do dinheiro. Já as mulheres, consideradas seres frágeis, deviam permanecer em seus lares, cultivando a moral e os bons costumes de sua família, principalmente de suas filhas, que aprendiam

a cuidar da casa, a serem boas mães e esposas, repetindo o modelo materno. Como não lhes era permitido frequentar espaços públicos e conversar sobre assuntos “masculinos”, preocupavam-se com a religião, com a boa criação dos filhos e com os afazeres domésticos. Diante dessa concepção de mundo, eram, naturalmente, vistas com maus olhos as inversões de papéis, e a mulher que se atrevesse a desempenhar qualquer função não pertencente ao seu universo, era criticada e sofria sanções impostas pela sociedade.

Esse conto é um exemplo claro, especialmente na primeira parte, das separações das esferas sexuais na sociedade, uma vez que enquanto ele a cada dia pertence mais à esfera pública, por causa da política e de seus estudos, ela reclui-se em casa, à espera do dia do casamento. No entanto, durante todo o texto, a divisão das obrigações entre homem e mulher passa a história:

Se escribieron desde el día siguiente, y vino esa época de ventaneo y seguimiento en la calle, que es como la alborada de semejantes amoríos. Ni los padres de Amelia, modestos propietarios, ni los de Germán, comerciantes de regular caudal, pero de numerosa prole, se opusieron a la inclinación de los chicos, dando por supuesto desde el primer instante que aquello pararía en justas nupcias así que Germán acabase la carrera de Derecho y pudiese sostener la carga de una familia (BAZÁN, 2017).

Ao final desse mesmo excerto, dona Emilia deixa claro a principal responsabilidade masculina no relacionamento entre o casal: o sustento familiar. Por isso, na hora da tradução, tentou-se reproduzir o peso dessas palavras, para que ficasse claro que era uma responsabilidade do homem manter financeiramente a esposa e os filhos. Aliás, por mais que as mulheres quisessem, falar aqui especialmente daquelas com um bom nível social, viver do próprio trabalho não era uma opção. O casamento, para essas jovens do século XIX, aparece como a única possibilidade de futuro. Por isso, a presença delas no mercado de trabalho e suas contribuições para o mercado econômico representam irregularidades à norma social.

A própria Pardo Bazán sofre restrições não apenas por ser escritora, mas por querer lecionar na universidade. Estudiosos registram o fracasso de suas aulas, em 1916, de Literaturas Românticas na Universidade Central ou de Literatura

Contemporânea de *Lenguas Neolatinas*, que contaram apenas com um aluno. No entanto, as suas conferências já alcançavam uma adesão do público. Para Caser (2008, p. 24), isso ocorria, quiçá, pelas aulas serem consideradas muitos formais enquanto que às conferências já lhes são dados tons de informalidade e que, portanto, poderiam ser praticadas por uma mulher. Esses exemplos são a tradução de uma sociedade que não permitia à mulher decidir o que era importante para a educação e, muito menos, participar dela de modo decisivo.

É consenso entre os estudiosos que, no século XIX, a mulher está mais fortemente ligada ao lar. Nessa época, a parte feminina da população era vista como um ser frágil, incapaz de defender-se e de resolver suas próprias demandas. E o homem reivindicou o direito/a obrigação de responsabilizar-se pelo bem-estar feminino, o que incluía a segurança, o sustento e as decisões sobre todos os assuntos. Tal cuidado demandava uma contrapartida, que se apresentava em forma de dependência material e psicológica.

Perrot (1991) registra o cuidado que se deve ter sobre a falsa ideia de que o homem adorava a mulher, pois ao tomar-se isso como verdade, a situação subjugada em que a mulher vivia, transforma-se em cuidado, carinho e proteção. Anota ainda a autora que para as elites a mulher deveria valorizar a sensibilidade em detrimento da inteligência e, segundo as crenças de então, as especulações intelectuais eram uma ameaça para a feminilidade.

Ao longo da história, muitas foram as desculpas que enclausuraram a mulher em seu papel de esposa, filha, mãe e dona do lar. A maternidade foi um argumento utilizado para fazer com que as mulheres permanecessem em seus lares, como o mito de que só alcançariam a plenitude quando mães, o que representa, concomitantemente, valorização e opressão, pois elas têm o poder de dar vida, assumindo uma função social, mas ficam encarceradas a um estereótipo que nega o status de mulher àquelas que não podem ou não querem ter suas crias. Essa domesticação da mulher ocorre por duas vias: a religião e a medicina. Segundo Del Priore (1997), o discurso médico confirmava o religioso, ao afirmar cientificamente que a mulher tinha como natural função a procriação e, por isso, deveria permanecer em sua casa cuidando de seus filhos. Com isso, para a época, a mulher “bem constituída, no entender dos doutores, era exclusivamente a que se prestava à perpetuação da espécie, ungida por uma vocação biológica que fazia da madre uma forma na qual era organizada a hereditariedade” (PRIORE, 1997, p. 71). Ademais, os médicos também afirmavam que as mulheres eram inferiores por possuírem, por



exemplo, ossos mais arredondados e menores que os dos homens e, por causa dessa fragilidade física, deveriam ser poupadas e protegidas.

Já na segunda parte do conto, as doxas sociais são transgredidas pela protagonista, que começa a sentir os sintomas próprios de uma enfermidade do século XIX: a histeria. Lembremos que essa doença é associada diretamente à mulher, o que se pode comprovar pela origem da palavra: *hústera*, *a*, do grego, útero. O narrador detalha os sintomas que levam o leitor a desconfiar da presença dessa enfermidade:

En vez de la sana alegría y la igualdad de humor que la adornaban, mostrábase llena de rarezas y caprichos, ya riendo a carcajadas, ya encerrada en hosco silencio. Su salud se alteró también; advertía desgana invencible, insomnios crueles que la obligaban a pasarse la noche levantada, porque decía que la cama, con el desvelo, le parecía su sepulcro; además, sufría aflicciones al corazón y ataques nerviosos (BAZÁN, 2017).

O combate ao qual se presencia na segunda parte deixa claro a dupla moral vigente que consente ao homem os vários amores, mas reprime a pulsão sexual feminina, considerada uma vergonha. A estudiosa complementa que “(E) n un mundo convencido de que la mujer carece de sexo, y más si es soltera, porque desconoce su existencia, es lógico el terror de la mujer protagonista de este cuento al descubrir la causa de su desasosiego” (QUESADA NOVÁS, 2005, p. 173). São esses conceitos sociais que nos induzem a ver com olhos brandos as aventuras amorosas masculinas e a destacar a luta interna dessa jovem, que sente vergonha dos seus desejos sexuais, quando consegue perceber o que realmente a afligia:

Amelia, súbitamente, comprendió. Su mal no era sino deseo, ansia, prisa, necesidad de casarse. ¡Qué vergüenza, qué sonrojo, qué dolor y qué desilusión si Germán llegaba a sospecharlo siquiera! ¡Ah! Primero morir. ¡Disimular, disimular a toda costa, y que ni el novio, ni los padres, ni la tierra, lo supiesen! (BAZÁN, 2017).

Quesada Novás chama a atenção para a diferença com que as distrações masculinas e femininas são julgadas, sendo que no primeiro caso acontecem

sob a escusa fisiológica enquanto no segundo são empregados valores morais. A pesquisadora ainda argumenta que

Es posible que haya pesado más en ella, a la hora de tomar la determinación final, la angustia de su pasada vergüenza que la pulsión sexual; el reconocimiento de la falsedad de un ideario que niega lo evidente, sus necesidades sexuales, y las convierte, además, en algo reprobable; y, por supuesto, su dignidad herida ante el comportamiento del novio (QUESADA NOVÁS, 2005, p. 174).

Esse terror de Amélia é totalmente compreendido quando se pensa em um mundo convencido de que a mulher não precisa de sexo, ainda mais quando solteira, já que desconhece a sua existência. O sentimento de vergonha acontece por ela reconhecer que ultrapassa as noções de honra e honestidade que aprendeu na infância e que se dá pela negação de todo desejo sexual para ser considerada uma mulher decente.

Até então, Amelia representa todo o cânone do decoro, comportando-se como uma mulher de sua classe social, inclusive tendo a doença nervosa de que se espera de um ser considerado fraco e doente. A mudança acontece justamente quando ela toma consciência dessa moral que a obriga reprimir os seus instintos sexuais enquanto faz vistas grossas aos entretenimentos dos homens fora de seus relacionamentos que, de acordo com Quesada,

La lenidad con que se juzgaban las distracciones masculinas frente a la extrema dureza con que se condenaban las femeninas, basándose en argumentos fisiológicos en el primer caso, y Morales em el segundo, dan lugar al drama de esta novia eterna que no va a exigirle a su novio nada, sino que va a rechazar una situación generalizada, que considera injusta” (QUESADA, 2008, p. 174).

Essa norma é vista com tanta naturalidade, que até o padre com quem ela se confessa opina que o rompimento do relacionamento por ela foi exagerado: “En cuando a lo demás..., a esas figuraciones de usted... Los hombres.... por desgracia... Mientras está soltero habrá tenido esos entretenimientos... Pero usted...”

Dessa forma, considera-se esse conto um texto de resistência por plasmar com coragem uma situação que condenava as mulheres a aceitarem uma desvalorização física e moral de suas necessidades que, no entanto, eram naturalmente aceitas nos homens. Além disso, ele soma no número de textos da escritora que oferecem um exemplo de rebeldia feminina, de afrontamento da ordem vigente, mostrando os erros contidos nela. Para terminar, o estilo indireto livre permite ao leitor acompanhar o caminho de descobrimento da realidade dessa jovem, da falsidade de muitos valores que só servem para um dos sexos e da hipocrisia social que impede que a mulher fale abertamente sobre seus desejos, sendo obrigada a fazê-lo em segredo.

## Referências

- BOYER, Chritian. **El secreto y el crimen en el cuento pardobaziano: la historia de una evolución**. Iberi@l.i. 2012. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/el-secreto-y-el-crimen-en-el-cuento-pardobaziano-la-historia-de-una-evolucion>. Acesso em: 25 de maio de 2017.
- CASER, Maria Mirtis. **Entre o que se vê e o que se esconde: a representação da mulher nos contos de Emilia Pardo Bazán**. 2008, 306 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/mariamirtiscaserdoutorado.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2016.
- DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: HIDRATA, Helena et al (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 78-114.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres: O século XX**. Tradução de Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Afrontamento, 1991.
- FLEURY, Karina de Rezende Tavares. **Sobre modos e moda: a escritura de Eilia Pardo Bazán e Ilza Etienne Dessaune**. 2015.252 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade federal do Espírito Santo, 2015. Disponível em: [http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_9014\\_KARINA%20FLEURYtese2015.docUFES.docpara%20copiadora.doc24set1.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_9014_KARINA%20FLEURYtese2015.docUFES.docpara%20copiadora.doc24set1.pdf). Acesso em: 03 de abr. 2017.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. 134 p.
- PARDO BAZÁN, Emilia. **Obras completas**. Disponível em: [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/pardo\\_bazan/presentacion.shtml](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/pardo_bazan/presentacion.shtml). Acesso em: 2 fevereiro de 2017.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles. **El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán**. Alicante: Uiversidad de Alicante. 2005.

# Perspectiva feminina sobre a memória do colonialismo português em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge

Roberta Nunes Andrião

UERJ

nunesbeta@yahoo.com

Em *A Costa dos Murmúrios*, lançado originalmente em 1988, a escritora portuguesa Lídia Jorge nos apresenta um retrato muito particular de um determinado momento da história de Portugal – e de Moçambique – em que estavam em curso as guerras pela independência das colônias em África. Entre os aspectos que tornam este relato particular, gostaríamos de aqui explorar brevemente como, a partir da forma como é construído, o romance promove uma reflexão sobre literatura, história e memória, em especial sobre a memória colonial. E ainda, como o enfoque dado às personagens femininas, nos leva a uma reflexão sobre o papel atribuído às mulheres na história.

Quanto à forma, podemos dizer que o romance é organizado em duas partes. A primeira pode ser considerada um conto, de trinta páginas, intitulado *Os Gafanhotos*. Nele temos a apresentação das personagens principais, as circunstâncias em que as personagens se encontram, o contexto, e a descrição do espaço da narrativa, o hotel Stella Maris e a cidade de Beira, em Moçambique. *Os Gafanhotos* pode ser considerado uma narrativa fechada, com começo, meio e fim. Uma estrutura ficcional em que temos um começo feliz, um contratempo/ mistério, a resolução deste mistério, uma aparente volta à normalidade e um final trágico. Há inclusive uma retomada de uma fala que aparece no início do texto ao final deste conto, enfatizando o caráter circular e definitivo da narrativa. Para não restar dúvidas, há ainda a palavra “FIM” após o ponto final.

No entanto, é depois deste “FIM” que temos o capítulo um do romance, que começa com uma personagem comentando suas impressões sobre *Os Gafanhotos*

e destacando que o relato corresponde à situação vivida ali. Chamamos atenção para esta palavra *correspondência*, porque é como esta personagem acredita que devem ser escritas as histórias – mais adiante vamos explorar esta ideia. Percebemos então que é um diálogo entre uma personagem que escreveu *Os Gafanhotos* e outra que viveu essa experiência, ou parte dela, e que talvez serviu como fonte para o que ficou registrado em forma de uma breve narrativa ficcional. Cabe destacar que a personagem que escreveu o relato é um escritor e não escritora, pois há uma indicação no texto em que, ao se referir a ele, a outra personagem diz: “Aconselho-o” (JORGE, 2008, p. 42)<sup>1</sup>.

Assim, uma primeira característica que percebemos no romance são as suas diferentes camadas, construídas a partir das alterações do foco narrativo. Podemos identificar a camada d’*Os Gafanhotos*; uma outra composta pelo diálogo entre o escritor e a personagem que vivenciou a história, Eva Lopo; podemos distinguir ainda uma camada das histórias que Eva conta e, por fim, a camada do próprio livro, *A Costa dos Murmúrios*.

Não pretendemos tipificar estes níveis narrativos, apenas destacamos este traço, pois acreditamos que ele reforça a perspectiva diferenciada que o romance exprime. Identificamos o que aqui estamos chamando simplesmente de “camadas” a partir de marcações no próprio texto.

Em *Os Gafanhotos*, conforme já citado, observamos o título, a epígrafe, a marcação de fim e temos um narrador em terceira pessoa. Na camada do diálogo, apesar das falas do escritor não aparecerem, o texto dá indícios de que há uma interlocução em trechos como “o seu relato” (p. 41), “você nem esqueceu” (p. 46) e “aconselho-o” (p. 42), que já mencionamos. Além disso, em algumas transições observamos um espaço em branco entre um parágrafo e outro. Podemos pressupor nestas lacunas, a fala deste interlocutor:

*Como lhe disse, maravilha-me esse relato sobretudo pela verdade do cheiro e do som.*

*Não, não é pouco o cheiro e o som. (p. 42).*

---

1. Todos os trechos do romance *A Costa dos Murmúrios* citados receberão apenas a indicação de página. A referência completa encontra-se ao final do texto.

Na camada em que Eva Lopo rememora suas experiências e faz um contraponto com *Os Gafanhotos*, observamos uma alternância no uso de primeira e terceira pessoa pela narradora: “O noivo pediu a Evita que se vestisse, calçasse e se entregasse à vida de uma cidade de África. Sim, estou a ver essa plana cidade de África. Nesse tempo, Evita era eu” (p. 48).

A camada narrativa do livro tem suas próprias marcações editoriais, com o título e os números dos capítulos, por exemplo. Ao longo do romance percebemos um reforço contínuo de quem reconta os fatos, na parte que sucede *Os Gafanhotos*, é Eva Lopo. Em vários momentos, em especial no primeiro capítulo, lemos a frase “Disse Eva Lopo”:

As pessoas inteligentes – havia-as – imaginaram, passeando pelo hall, como seria a energia dos soldados ao verem passar, entre fileiras, o corpo, o zigoma, o bastão do seu General – disse Eva Lopo. Que mais quer saber?

Ah, o noivo! Ele cobriu os ombros da noiva com os braços, depois de ver o General no hall, e voltou ao quarto a bater com o sapato esquerdo no soalho, como se fosse uma bota, e depois de entrar no quarto, começou a andar de lá para cá, entre a cómoda e a cama. Vejo o noivo de camisa aberta entre a cómoda e a cama. (p. 57).

No trecho acima, observamos que as camadas se interceptam. Temos a indicação “– disse Eva Lopo” em uma camada; percebemos o diálogo entre Eva e o escritor na linha muda entre “Que mais quer saber?” e “Ah, o noivo!” e as marcações de terceira e primeira pessoa na continuação do relato de Eva em “a noiva” e “vejo o noivo”.

Notamos, assim, que a separação que estamos propondo é meramente ilustrativa, o texto apresenta uma fluidez que alterna constantemente o foco narrativo. Optamos por destacar esta alternância porque acreditamos que ela é indicativa do tipo de romance que se quer construir. Ao propor um texto inicial, *Os Gafanhotos*, e em seguida discutir este texto, no que ele tem de próximo e distante das memórias de Eva Lopo, a autora faz um exercício de reflexão do próprio fazer literário e suas relações com a história. Eva Lopo aconselha o escritor a trabalhar a partir da *correspondência*, sem se preocupar com a verdade ou com a verossimilhança, apenas com a *correspondência*:

Não, não vou dizer que as figuras estão erradas, e que é indiferente que estejam erradas, de modo nenhum. *Tudo é certo e tudo corresponde.* Veja por exemplo o major. Esse magnífico major. Está tão conforme que eu nunca o vi, no entanto reconheço-o a partir do seu relato como se fosse meu pai. [...] Ah, como admiro essa figura que encontrei espalhada por várias! E o noivo? Como compreendeu o noivo, tampando a boca de Evita com a boca, no momento em que ela ia pronunciar o M de Matemática! Claro que não foi bem assim, *mas a correspondência é perfeita.* A tal pequena, humilde e útil correspondência que não nos deixa navegar completamente à deriva. Às vezes quase, contudo. Ou Evita (p. 43, grifo nosso).

Essa estratégia que ora confirma, ora contradiz o relato (os dois relatos) é uma estratégia que reforça a discussão proposta pelo texto. Os comentários sobre *Os Gafanhotos*, ainda que aparentemente favoráveis, parecem conferir maior legitimidade ao que conta Eva Lopo. O leitor pode ser levado a pensar que o seu relato seria então o verdadeiro, uma vez que é o relato de alguém que, supostamente, esteve lá e vivenciou esses fatos históricos. Sabemos que esta é também uma personagem ficcional, mas a forma como a narrativa é construída faz com que o leitor possa esquecer-se disso e busque, ele também, entender qual seria a verdade sobre o que ocorreu naquele hotel em Moçambique durante a guerra colonial.

Assim, percebemos no romance uma postura semelhante ao que Linda Hutcheon, no seu livro *Poética da pós-modernidade*, classifica como metaficção historiográfica. “Com este termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Hutcheon cita que um exemplo do fenômeno que ela descreve na literatura pós-moderna seria *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, lançado em 1980. É evidente que o romance que agora discutimos de Lídia Jorge não tem a mesma fama e popularidade do livro de Eco, no entanto julgamos que pode ser pertinente utilizar a classificação de Hutcheon pela presença da postura crítica que ela observa nos romances que analisa. Uma postura de repensar o passado a partir dos domínios da literatura, da história e da teoria:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p. 22, grifo da autora).

O que está sendo repensado na obra de Lídia Jorge é a memória do colonialismo, parte essencial da história portuguesa. Eduardo Lourenço, proferiu uma palestra em 1984 – que ficou registrada em uma publicação de 1994, *Nós e a Europa: Ou as duas nações* – em que ele discute identidade e memória no caso português. Depois de assinalar que toda identidade, seja individual ou de uma nação é construída, ele argumenta que os portugueses não sofrem de um problema de identidade, pelo contrário, eles têm muito clara e em certa medida inabalável a identidade portuguesa, que é a identidade dos descobridores:

Nenhum desmedido brutal do presente, nenhuma consciência da nossa pouca influência ou importância política, económica e mesmo cultural no mundo contemporâneo, nem mesmo a recente experiência da amputação de seu espaço imperial, conseguiram alterar esse dado fundamental da autoconsciência nacional, essa espécie de bilhete de identidade íntimo que cada um de nós traz no bolso interior da sua alma: descobrimos e baptizámos a Terra, de Cabo Verde à Índia, do estreito de Magalhães às Filipinas (LOURENÇO, 1994, p. 11).

Conforme também indicado acima, Lourenço enfatiza que esse sentimento glorioso do passado, essa saudade, ao contrário do que se poderia esperar, não se modificou com a perda das colônias. Ele vai apontar o paradoxo em que ao mesmo tempo que Portugal se identifica com as conquistas, a perda de territórios parece não abalar sua identidade. Isso porque, na percepção de Lourenço, essa identidade já não está mais calcada em uma real dominação política sobre os territórios e sim no imaginário.

Todavia, após um processo doloroso e absurdo, essas colônias tornaram-se independentes, sem que qualquer fenómeno que, de longe ou de perto, se



assemelhe a um *traumatismo na imagem nacional* se tenha produzido entre nós. [...] Isto significa que só em termos de imaginário, e imaginário fabricado por uma ideologia arcaizante e reacionária, a *identidade nacional* estava vinculada à existência de territórios ultramarinos, eufemismo inútil para supor prolongamento pátrio o que foi sempre, e a justo título, vivido pela consciência nacional como *colónias* (LOURENÇO, 1994, p. 12-13, grifos do autor).

Na discussão que Stuart Hall propõe sobre o termo pós-colonial, no seu texto *Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite*, esse caráter discursivo presente no colonialismo também aparece:

O “colonialismo” se refere a um momento histórico específico (um momento complexo e diferenciado, como tentamos sugerir); mas sempre foi também *uma forma de encenar ou narrar a história*, e seu valor descritivo sempre foi estruturado no interior de um paradigma teórico e definidor distinto (HALL, 209, p. 111, grifo nosso).

Esse paradigma teórico das narrativas totalizadoras, as narrativas mestras da nossa história ocidental, é que Lídia Jorge parece questionar com seu romance. Nele, alguns argumentos típicos que constroem a narrativa colonial são apresentados para serem então discutidos. Podemos resumir esses argumentos em duas premissas e uma omissão.

A primeira premissa é de que a África é uma terra maravilhosa, fértil, que possui todo o necessário para a fartura e bonança daqueles que a habitam – “Ainda é cedo para ter verificado, mas verá que esta é uma das poucas regiões ideais do Globo! Admire a paisagem, e verá que para ser perfeita, só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa.” (p. 12). A segunda premissa é de que o seu povo, os africanos, não tem condições de administrá-la. Há uma disseminação da ideia de que os locais, designados como os “pretos” ou “blacks” são uns incapazes, uns preguiçosos, e que os colonizadores os ajudam, os protegem de si mesmos. São argumentos comuns a vários sistemas de dominação que buscam justificar a imposição de um regime. Para Nancy Huston, essa desqualificação do outro, o inimigo, é parte fundamental de qualquer guerra:

“Contanto que, através dos textos e Arque-textos, os *eles* tenham sido constituídos em seres inferiores ou subumanos, a guerra não *nos* colocará problemas morais particulares” (HUSTON, 2010, p. 96, grifos da autora).

Em *A Costa dos Murmúrios*, esses argumentos são repetidos em diferentes passagens do romance nas falas das personagens portuguesas, homens e mulheres, que estão ali. Entretanto, a postura crítica está sempre presente e pode ser exemplificada na breve passagem que menciona um dos criados, o telefonista Bernardo.

Ele trabalhava no hotel e contava uma história célebre sobre como seu tio era caçador de leopardos e tinha sido morto a mando de um feiticeiro. Eva Lopo diz que foi bom o escritor não ter tido conhecimento da existência deste telefonista, pois isso certamente atrapalharia a linearidade de *Os Gafanhotos*, – “Como criaria trambolhões na sua verdade!” (p. 86) – uma vez que o telefonista, diferente dos outros criados, parecia ser estimado por todos, que lhe tratavam por tu. Um dos traços distintivos de Bernardo era justamente a boa memória: “O telefonista conseguia precisamente fixar os números para onde ligava, à segunda vez que ligava, e espantava o hall com essa inteligência rememorativa. Era a prova de que África podia guardar memória de si mesma se quisesse e dispusesse” (p. 86).

Este criado, tido como singular, não pode estar no relato, pois sua capacidade intelectual contradiz uma das premissas que suportam o colonialismo. N’*Os Gafanhotos* a memória evocada não é a de África, mas a de Portugal. Como mencionamos, esta memória, de maneira antitética, parece ser marcada por uma omissão. A omissão da violência empregada no processo colonial. A negação dessa violência pode ser exposta pela própria banalização da palavra guerra.

Percebia-se também que ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia ao Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. [...] Por isso mesmo, cada operação se chamava uma guerra, cada ação dessa operação era outra guerra, e do mesmo modo se entendia, em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras. As próprias mulheres ficavam com a sua guerra, que era a gravidez, a amamentação, algum pequeno emprego pelas horas da fresca. Uma loja de indiano e de chinês era uma guerra. <<Como vai aqui a sua guerra?>> – já tinha o noivo

perguntado a um paquistanês que vendia pilhas elétricas de mistura com galochas e canela (p. 74).

A aparente normalidade na cidade de Beira e mais ainda no hotel onde estão as companheiras dos combatentes, vai começar a ser questionada com a chegada de Evita.

Em geral, o protagonismo da guerra, qualquer guerra, é dado aos homens. No romance em questão, não se pode nem dizer que as mulheres têm papel de expectadoras, porque elas sequer assistem à guerra. A sua posição é distante, o papel que cabe a elas é esperar. Aqueles tidos como os heróis de guerra são os homens. A guerra é um assunto de homens.

Os homens estão em África para participar da guerra, as mulheres para lhes fazer companhia, para esperá-los enquanto saem para o combate. Desde o início é muito clara a dualidade masculino/feminino na obra. Frequentemente, as mulheres são descritas por seus atributos físicos, pelas roupas que usam ou por alguma ação supérflua que desempenham, enquanto os homens são descritos por sua patente, sua função de oficial no exército. Ainda que alguns homens tenham traços de sua aparência ou roupas descritas – as fardas, os robes que usam – as mulheres são descritas apenas por isso. Um exemplo é o primeiro casal, fora os noivos, que aparece descrito no romance:

Quando a espada bateu na tábua, acorreu de entre as mulheres uma delas de vestido sem costas com duas espátulas de cozinha. O Comandante da Região Aérea, que era marido da mulher das espátulas, avançou em primeiro lugar com seu pratinho para receber uma trancha e aproveitou para estreitar a mão do noivo (p. 10).

Desse trecho em diante, essa mulher será referida como “a mulher das espátulas”, enquanto seu marido pelo cargo de comandante. As mulheres do hotel estão sempre a pranchar o cabelo, a tagarelar e fofocar, às voltas com alguma gravidez ou com as crianças. Nenhuma atitude crítica lhes é atribuída, apenas acompanham seus maridos.

Os maridos, por sua vez, também não parecem ter uma atitude crítica em relação à guerra, apenas reproduzem o discurso colonial, maldizem os

negros e reforçam comportamentos machistas. Há um ambiente bastante homogeneizado em que as mulheres são todas frívolas e os homens todos machistas.

Cabe aqui ressaltar que estamos agora comentando as descrições das personagens brancas, mulheres e homens. Há poucas descrições das mulheres negras, como a criada de Helena, descrita pelas roupas que era obrigada a usar e a mulher do jornalista, de quem a sexualidade é destacada. Os homens negros são descritos pelo seu tom de pele – em uma passagem fala-se inclusive de um criado que era “extraordinariamente negro” (p. 10) –, seu aspecto físico de força, seu dorso nu. São descritos também pelo seu trabalho no hotel ou em outro serviço ou associados a atributos negativos como estúpidos ou selvagens. Essa ausência de uma descrição mais detalhada e adequada das personagens negras contribui para reforçar o pouco ou nenhum valor que era dado a essas pessoas naquela sociedade.

O ambiente do hotel é um ambiente de imitação e o modelo a ser imitado era, sem dúvida, o do capitão Jaime Forza Leal e sua esposa Helena. Helena destaca-se por sua beleza extrema, que destoa das demais mulheres, seus cabelos ruivos e pele branquíssima chamam a atenção de todos. Jaime Forza Leal, por sua vez, é o típico herói de guerra, grandalhão e com uma cicatriz enorme que reforça sua bravura. Para além disso, destaca-se a submissão de Helena a Forza Leal. Ainda que Evita consiga perceber um caráter de simulação nessa submissão, são descritos momentos em que ela o obedece, carrega as coisas para ele, quebra as cascas de mariscos para ele comer, limpa a mesa para ele, concorda com ele e, por fim, apanha resignada dele.

Mas naturalmente que Helena de Tróia tinha de concitar o olhar. Naturalmente que o capitão reparou nos olhares que choviam como dardos. Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher. Ainda mais naturalmente – porque tinha a ver com a dinâmica e a cinética – a mulher ficou encostada ao ferro da varanda que separava o Stella do Índico. Com a face esbofeteada, era naturalmente cada vez mais linda. Naturalmente uma lágrima caiu por um dos seus olhos, porque o outro estava encoberto por uma das muitas madeixas do farto cabelo rubro. Naturalmente o marido se aproximou dela, e a puxou para si, e ela entregou a cara, a lágrima e o cabelo, encostando tudo isso ao ombro dele, naturalmente. (p. 29).

Essa violência doméstica, contra as mulheres brancas, que é imitada pelos outros homens presentes, é comentada também em outro trecho do romance e a repetição da palavra “naturalmente” para reforçar esse comportamento revela uma atitude ao mesmo tempo irônica – pois é óbvio que não há nada de natural nisso – e provocativa. Optamos por citar este trecho, pois acreditamos que ele destaca um aspecto muitas vezes oculto do colonialismo. Apesar de terem chegado até nós relatos sobre a violência do colonizador contra as mulheres dos povos que estavam sendo colonizados, negras e indígenas em sua maioria, sendo o estupro frequente em guerras como mais uma demonstração de dominação, poucos são os relatos que destacam a violência contra mulheres brancas. A ausência desses relatos pode fazer com que tenhamos certa dificuldade em reconhecer que estes mesmos homens colonizadores praticavam uma violência *gratuita* contra suas companheiras brancas.

No romance, as personagens masculinas parecem ocultar também em seus relatos a violência da guerra. Chegam a lembrar de forma quase lúdica do período que passam no mato, lembrando de conversas no rádio e outras “peripécias com final feliz” (p. 70). Em uma passagem, o casal de noivos está com o casal Jaime Forza Leal e Helena em um jantar em que os dois contam alegres esses momentos. De forma inesperada e considerada imprópria pelos presentes, Evita questiona se não aconteciam mortes nessas missões: “Então eu lembrei-me de perguntar se era sempre assim, se afinal, não havia confrontos reais, entre pessoas e pessoas, se não morria gente. Se não havia afinal um massacre inútil” (p. 70). A resposta era que quem matava eram os sul-africanos, não os portugueses: “Esses sim, aquilo é que é sempre a matar. E que matar! Vê-se mesmo que vêm duma outra raça, muito mais pragmática, muito mais metódica, muito mais bife...’ disse o capitão” (p. 70-71).

Apesar de contarem bravura e heroísmo, não há no discurso dos homens nunca um relato de grave violência contra os negros, de excessos, de mortes. Quem revela essa violência no romance é justamente a frágil Helena. Ao contrário de Eva, Helena não pergunta. E não pergunta porque já sabe. Sabe tanto quanto Eva que os negros estão sendo envenenados e sabe mais do que ela sobre a guerra. E então revela. É interessante destacar que Helena não conta a Eva sobre a violência da guerra, ela mostra. Documentos, fotografias. A fotografia é um elemento que aparece de forma sutil no romance, com um fotógrafo no casamento logo no início, a menção de fotos do capitão no hospital se

recuperando na ocasião em que contraiu sua cicatriz. As fotografias revelam a violência da guerra e, mais ainda, a violência do noivo:

[...] e sobre um dos telhados de palha, um soldado com a cabeça dum negro espetada num pau. Viam-se vários corpos sem cabeça à beira duma chitala, um bando de galinhas avoejava sobre eles na mesma fotografia. Helena passou. Helena tomou a seguinte e mostrou um soldado em pé, sobre o caniço. Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo. Helena de Tróia disse – “Vê aqui o seu noivo?” Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo (p. 133).

Nesta passagem, temos a violência nua e crua da guerra. O grotesco das galinhas por cima dos corpos decapitados inclui ainda mais aspereza na cena. É uma cena de guerra. Entretanto, esta é uma cena que não deve ficar para a história. Ao final do capítulo em que são mostradas as fotografias, Eva Lopo recomenda ao escritor d’*Os gafanhotos*: “Por favor, evite todas as sombras. Tem-se feito um esforço enorme ao longo destes anos para que todos nós o tenhamos esquecido. Não se deve deixar passar para o futuro nem a ponta duma cópia, nem a ponta duma sombra” (p. 136).

José Gil, em seu ensaio *Portugal Hoje, medo de existir* (2004), que reflete sobre os 30 anos do fim da ditadura no país, sugere que Portugal é o país da *não-inscrição*. Entre os exemplos que cita para respaldar seus argumentos, estão o fato de que até aquele momento não havia ocorrido punição para aqueles envolvidos em crimes durante o regime de Salazar, como também em situações em que sabidamente um político rouba, logo aquilo é esquecido e também não há punição – tudo se esvai diante do tempo. Como a violência colonial que aqui estamos discutindo. Isso porque, na visão de Gil, nada se inscreve. “Inscrever implica acção, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência.” (GIL, 2004, p. 17). E isso, na visão dele, falta aos portugueses. Eduardo Lourenço apresenta um entendimento semelhante quando atribui essa passividade à saudade, esse viver no passado que “impede-os de investir na sua vida real,

no seu presente” (LOURENÇO, 1994, p. 11-12). Em outro estudo sobre o tema, ele afirma: “Com a saudade, não recuperamos apenas o passado como paraíso; inventamo-lo.” (LOURENÇO, 1999, p. 14).

Nancy Huston, propõe que o que diferencia o humano dos outros animais é sua capacidade de narrar, de contar histórias. Somos a *espécie fabuladora*. Ela destaca que as guerras são uma fonte relevante de histórias. Desde a preparação dos exércitos, passando pelas batalhas, até os monumentos e desfiles que lembram esses feitos, as guerras geram narrativas que marcam nossa vida coletiva:

Sim: uma das funções fundamentais da guerra humana é engendrar rituais palpitações, perturbadores, *memoráveis*. Nunca deixamos de contá-la, de olhá-la, de comentá-la. Epopeias, peças de teatro, romances, filmes de ficção ou documentários, reportagens, telejornais... (HUSTON, 2010, p. 87, grifo da autora).

Para a pesquisadora, a guerra traz Sentido para a vida daqueles que a fazem e que a sofrem (HUSTON, 2010, p. 86). Daí a importância de termos múltiplos relatos sobre as guerras, para que seja possível lembrar, escrever e *inscrever*.

Ao discutir a verdade, a similaridade, a imitação ou a *correspondência* em seu romance, Lídia Jorge, vai contra o conselho de sua personagem e faz uma exposição crítica sobre o colonialismo. A escritora moçambicana Paulina Chiziane, em prefácio do livro de Isabella Figueiredo, *Cadernos de Memórias Coloniais*, que também aborda o período colonial, afirma: “O colonialismo era baseado no catolicismo e no patriarcado. [...] O colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra no mais profundo da intimidade, de armas em riste, agride e mata, como um violador de mulher na estrada deserta”. (CHIZIANE, In: FIGUEIREDO, 2015, prefácio). A maneira como a exposição da violência é feita pelas personagens mulheres em *A Costa dos Murmúrios* parece não ser acidental, pois as coloca dentro desse universo tão masculino que é a guerra para, de dentro, questioná-lo.

No romance, ao discutir os diferentes usos da palavra guerra pouco antes dos oficiais partirem para o combate, Eva Lopo afirma: “Lembro-me da preparação e uso a palavra nos vários sentidos. O sentido de guerra colonial não é pois de ninguém, é só nosso” (p. 75)

Talvez por isso a importância de discutir esse sentido, de questionar o que conhecemos como passado, apresentar outras perspectivas. É o que fazem escritoras como Lúcia Jorge, Isabella Figueiredo, Paulina Chiziane, Dulce Maria Cardoso, entre outras e outros que se dedicam ao tema colonial.

## Referências

- CHIZIANE, Paulina. Sobre Caderno de Memórias Coloniais. In: FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de Memórias Coloniais**. Alfragide, Portugal: Caminho, 2015.
- GIL, José. **Portugal, Hoje: Medo de Existir**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade**. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JORGE, Lúcia. **A Costa dos Murmúrios**. 15. ed. Alfragide, Portugal: Dom Quixote, 2008.
- LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas nações**. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



# A mulher em *O Romanceiro da Inconfidência*: uma voz coletiva no “país da arcádia”

Rogério de Nazareth Soares

UFES

rogeriossoares@gmail.com

*O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo as suas causas (Theodor Adorno).*

*O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, nos traz uma reflexão acerca do contexto em que se desenvolveu o nosso primeiro movimento emancipacionista, isto é, a Inconfidência Mineira. A estratégia utilizada pela autora, foi contextualizar liricamente os momentos que antecederam o dia 21 de abril de 1789, por meio de episódios contínuos e descontínuos. É proposto, portanto, uma linha lírico-histórica dos personagens que participaram direta ou indiretamente do processo de desenvolvimento desse movimento.

Ao elaborar o romanceiro, Cecília Meireles pontua liricamente personagens anônimos e não-anônimos. Por outro lado, o leitor de imediato já se depara com um início inusitado, isto é, um certo estranhamento na forma em que se dá a composição poética, ou seja, um romanceiro, - “uma composição poética luso-espanhola, de caráter épico e lírico, anônima, transmitida por via oral, durante a idade média” (MOISÉS, 2004, p. 406). Pauta-se também nessa perspectiva, o caráter popular do gênero, isto é, uma “composição poética [...] de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos” (MOISÉS, 2004, p. 400).

A estrutura textual nos apresenta 4 *falas iniciais* e *cenários* – não necessariamente nesta ordem, tanto é que, a partir da segunda parte, os cenários vêm primeiro que as falas iniciais. No entanto, o texto se inicia com a *Fala inicial* e se encerra com a *Fala aos Inconfidentes Mortos*. Certamente verifica-se uma organização de antecedentes da inconfidência, por exemplo o ano de 1788 sendo a primeira parte da obra, o ano de 1789, sobretudo a partir da semana santa desse ano, e todas as peripécias que envolvem os inconfidentes; a terceira parte, sendo de consequências do movimento, isto é, a transformação das vidas dos que eram próximos aos inconfidentes; e a última parte, uma reflexão acerca dos assassinos, da própria morte de d. Maria I e dos que foram injustiçados naquele fatídico 21 de abril.

Vale ressaltar que, a forma e o conteúdo são apresentados de maneira bastante inusitada, uma vez que não temos a narração de fatos, mas a exposição de sensações, emoções e sentimentos tanto dos personagens, dos lugares e das coisas/objetos. Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência* e a partir da *Teoria estética* de Theodor Adorno, pontua que “é preciso considerar a integração entre forma e conteúdo, de tal modo que na própria forma encontraremos expressa a historicidade” (GINZBURG, 2012, p. 180). Ademais, segundo Theodor Adorno, em relação à estrutura formal das obras de arte temos o seguinte “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes em sua forma” (ADORNO, 1988, p. 16). De todo modo, o texto de Cecília, de 1953, apresenta várias nuances de antagonismos da sociedade brasileira não resolvidos. Sobretudo, no que tange à violência em relação à mulher e outros aspectos da organização da vida social, mapeado, portanto, num trauma coletivo. E o período colonial, infelizmente, demarca uma cicatriz social, logo não resolvida e principalmente coletiva. Desse modo, Ginzburg, a partir da noção de trauma coletivo, cita Renato Janine Ribeiro, visto que ele “elaborou um paradigma de entendimento da história brasileira, pautado na noção de trauma coletivo. Teríamos, duas grandes vivências coletivas de violência extensa: o processo colonial e seus massacres, e a escravidão, estendida em tempos de país independente” GINZBURG, 2012, p. 176).

E é a partir daí que citarei 6 personagens femininas – duas anônimas e 4 conhecidas: *Chica da Silva*, *Bárbara Eliodora*, *Maria Ifigência* e *Marília*. Para isso, parto das considerações de Adorno acerca dos artigos: *O que significa elaborar o passado?* e *Palestra sobre lírica e sociedade*. Diante disso, a ideia é apontar e provocar a discussão das incertezas, ruínas psicológicas e violência

no contexto da relação dessas mulheres com as instâncias sociais em que elas estavam inseridas diretas ou indiretamente de forma breve, no contexto que permeou a Inconfidência Mineira.

## Os casos: Chica da Silva, Bárbara Eliodora, Maria Ifigênia e Marília

**a) O caso Chica da Silva:** O caso de Chica da Silva em o *romanceiro* denota a sua relação com o português João Fernandes de Oliveira. Chica é pontuada pela primeira vez no *Romance XIII ou do Contratador Fernandes*, nos seguintes versos:

- Conde, por que estais tão triste? / Confessai-me a vossa pena. / (Assim fala João Fernandes, / dono da terra opulenta) / Aqui tendes o meu palácio, / os vinhos da minha mesa, os meus espelhos, / cama coberta de seda, / o aroma da minha quinta, / a minha capela acesa, / e, fora a Chica da Silva, / Minhas mulatas e negras (MEIRELES, 1997, p. 36).

A ler tais versos, percebe-se a dominação e a comparação de Chica às coisas, à propriedade do contratador Fernandes. Em larga medida, mesmo Chica tendo uma relação pública com tal contratador, verifica-se a subordinação da mesma a uma mera propriedade. De certo modo, do ponto de vista da linguagem, tal apresentação de Chica norteia mais um objeto do que um ser humano propriamente dito.

O próximo romance refere-se propriamente à Chica da Silva: *Romance XIV ou Da Chica da Silva*. Já os próximos XV, XVI, XVII e XVIII circunscrevem as cismas de Chica no que tange à futura traição do Conde. E tudo isso foi uma consequência da ambição e ganância por causa de ouro e diamante. Cito alguns trechos:

Cara cor da noite, / olhos cor de estrela. / Vem gente de longe / para conhecê-la. // (Por baixo da cabeleira, / tinha a cabeça rapada / e até dizem que era feia.) // Vestida de tisso, / de raso e de holanda / - é a Chica da Silva: / - é a Chica-que-manda!// Escravas, mordomos / seguem, como um rio, / a dona do dono / do Serro do Frio. // (Doze negras em redor, / - como as

horas, nos relógios. / Ela, no meio, era o sol!) // Contemplai, branquinhas,/ na sua varanda,/ a Chica da Silva,/ a Chica-que-manda! //(Coisa igual nunca se viu./ Dom João Quinto, rei famoso,/ não teve mulher assim!) // (MEIRELES, 1997, p. 40-42).

a) **O caso Bárbara Eliodora:** Bárbara Eliodora fora esposa de Alvarenga Peixoto (um dos inconfindentes que fora exilado na África), ela é apresentada no *Romance LXXV ou de Bárbara Eliodora*. Ademais, no *romance LXXX do Enterro de Bárbara Eliodora*, onde se reflete sua morte, e conseqüentemente a exposição do cortejo fúnebre, rezado por 9 padres. Cito alguns trechos:

#### **Romance LXXV ou de Dona Bárbara Eliodora**

*(Donzela de tal prosápia,  
de graça tão peregrina,  
oxalá não merecera  
a aflição que lhe destina  
a grande estrela funesta  
que sua face ilumina.  
Fosseis sempre esta de agora,  
Dona Bárbara Heliadora!  
Mas a sorte é diferente  
de tudo que se imagina.  
E eu vejo a triste donzela  
toda em lágrimas e ruína,  
clamando aos céus, em loucura,  
sua desditosa sina.  
Perde-se quanto se adora,  
Dona Bárbara Heliadora!)*  
(MEIRELES, 1997, p. 165-166)

#### **Romance LXXX ou do enterro de Bárbara Heliadora**

*Dona Bárbara Heliadora,  
tão altiva e tão cantada,*

*que foi Bueno e foi Silveira,  
dama de tão alta casta  
que em toda a terra das Minas  
a ninguém se comparara,*

*Nove padres vão rezando...  
(Dizei-me se ainda é preciso!...  
Fundos calabouços frios  
devoraram-lhe o marido.  
Quatro punhais teve n'álma,  
na sorte de cada filho.*

*Ela era a Estrela do Norte,  
ela era Bárbara, a bela...  
(Secava-lhe a tosse o peito,  
queimava-lhe a febre a testa.)  
Agora, deitam-na, exausta,  
num simples colchão de terra.*

*Nove padres já rezaram.  
Já vão longe, os nove padres.  
Uma porta vai rodando,  
vão rodando grossas chaves.  
Fica o silêncio pensando,  
nessa pedra, além das grades.  
(MEIRELES, 1997, p. 177-174)*

c) **O Caso Maria Ifigênia:** Maria Ifigênia, filha de Alvarenga Peixoto e Bárbara Eliodora, fora criada com tanto carinho e ternura, num ambiente de riqueza. Após o colapso do movimento de 21 de abril, viu o pai degredado e acabou morta num acidente de cavalo aos 15 anos de idade. É apresentada nos seguintes romances: *Romance LXXVII ou da música de Maria Ifigênia* e sua morte no *Romance LXXIX ou da morte de Maria Ifigênia*. Cito alguns trechos:

### Romance LXXVII ou da música de Maria Ifigênia

*Ecos do Rio das Mortes,  
este som desafinado,  
este nervoso manejo,  
têm destino assinalado,  
Triste menina, a que estuda  
com tão penoso cuidado...  
Tratada como Princesa,  
para que estranho reinado?  
Vai ver sua mãe demente,  
vai ver seu pai degredado...*

*Ecos do Rio das Mortes,  
nesse piano do passado,  
fica uma infância perdida,  
um trabalho inexplicado.*

*Mãos de Maria Ifigênia,  
fantasma inocente e alado...  
- vosso compasso perdeu-se  
por um tempo desgraçado...  
(Ébano e marfim, que fostes?  
Cemitério delicado.) (MEIRELES, 1997, p. 168-169)*

### Romance LXXIX ou da morte de Maria Ifigênia

*Se o Brasil fosse um reinado,  
poderia ser princesa,  
- tal era a sua linhagem.  
Mas seu campo andava em luto,  
e era seu reino a tristeza.*

*(Melhor que a desgraça é a morte.  
Melhor que o opaco futuro.  
E entre a vida e a morte, apenas*

*um salto, - da terra de ouro  
ao grande céu, puro e obscuro!)*

*E uma pequena amazona  
perde a sua humanidade:  
- para além de réus e culpas,  
de sentenças, de sequestros,  
e da própria Liberdade.  
(MEIRELES, 1997, p. 171-172)*

d) **O caso Marília:** Maria Joaquina Dorotéia de Seixas, cantada por Gonzaga por meio do pseudônimo *Marília* é apresentada no romance *LXXIII ou da Inconformada Marília*. E no romance *LXXXV*, a reflexão se situa, a partir da ruptura do matrimônio, numa alusão ao tempo e encerra o romanceiro com o seu testamento. Friso que Marília faleceu aos 85 anos em 1853.

#### **Romance LXXIII ou da inconformada Marília**

*Pungia a Marília, a bela.  
negro sonho atormentado:  
voava seu corpo longe,  
longe, por alheio prado.  
Procurava o amor perdido,  
a antiga fala do amado.  
Mas o oráculo dos sonhos  
dizia a seu corpo alado:  
“Ah, volta, volta, Marília,  
tira-te desse cuidado,  
que teu pastor não se lembra,  
de nenhum tempo passado...*

*E a névoa da tarde vinha  
com seu véu tão delicado  
envolver a torre, o monte,  
o chafariz, o telhado...,  
Ah quanta névoa de tempo,*

*longamente acumulado...*  
*Mas os versos. Mas as juras.*  
*Mas o vestido bordado!*  
*Bem que o coração dizia*  
*- coração desventurado -*  
*“Talvez se tenha esquecido...”*  
*“Talvez se tenha casado...”*  
*Seu lábio, porém, gemia:*  
*“Só se estivesse alienado!” (MEIRELES, 1997, p. 156-157)*

### **Romance LXXXV ou do testamento da Marília**

*Triste pena, triste pena*  
*que pelo papel deslizas!*  
*- que cartas não escreveste,*  
*- que versos não improvisas,*  
*- que entre cifras te debates*  
*e em cifras te immortalizas...*

*prêmio de tantos traidores,*  
*dor de tantos condenados!*

*Escreve Marília, escreve*  
*seu pequeno testamento;*  
*na verdade, por que vive,*  
*se a morte é o seu alimento?*  
*se para a morte caminha,*  
*na sege do tempo lento?*

*Reparti-vos, reparti-vos,*  
*ouro de tantas cobiças...*  
*(Tanto amor que separastes,*  
*entre injúrias e injustiças!*  
*E agora aqui sois contado*  
*para a piedade das missas!)*



*Triste pena, triste pena...  
Triste Marília que escreve.  
Tão longa idade sofrida,  
para uma vida tão breve.  
Muitas missas... Muitas missas..  
(Que a terra lhe seja leve.)  
(MEIRELES, 1997, p. 183-184)*

e) **As personagens anônimas:** Temos aqui um caso em que um pai, assassina a própria filha por insinuar que ela está acenando para possíveis homens. Situação extrema, pois a insinuação passa a ser mais grave do que o assassinato, a fim da permanência de valores uma lógica patriarcal. E em segunda instância, apresenta-se uma donzelinha pobre e uma reflexão acerca da desigualdade entre ricos e pobres.

#### **Romance IV ou da donzela assassinada**

*“Ai de mim, que suspeitaram  
que lhe estaria a acenar!  
Sacudia o meu lençinho  
para estendê-lo a secar.  
Lençinho lavado em pranto,  
grosso de sonho e de sal,  
de noites que não dormira,  
na minha alcova a pensar,  
- porque o meu amor é pobre,  
de condição desigual.*

*“Era no mês de dezembro  
pelo tempo do Natal.  
Tinha o amor na minha frente,  
tinha a morte por detrás:  
desceu meu pai pela escada,  
feriu-me com seu punhal.  
Prostrou-me a seus pés, de braços,  
sem mais força para um ai!*

*Reclinei minha cabeça  
em bacia de coral.  
Não vi mais as nuvenzinhas  
que pasciam pelo ar.  
Ouvi minha mãe aos gritos  
e meu pai a soluçar,  
entre escravos e vizinhos,  
e não soube nada mais.*

*“Se voasse o meu lencinho,  
grosso de sonho e de sal,  
e pousasse na varanda,  
e começasse a contar  
que morri por culpa do ouro  
- que era de ouro esse punhal  
que me enterrou pelas costas  
a dura mão de meu pai -  
sabe Deus se choraria  
quem o pudesse escutar,*

*“Ai, minas de Vila Rica,  
santa Virgem do Pilar!  
Dizem que eram minas de ouro...  
- para mim, de rosalgar,  
para mim, donzela morta  
pelo orgulho de meu pai.  
(Ai, pobre mão de loucura,  
que mataste por amar! )  
Reparai nesta ferida  
que me fez o seu punhal:  
gume de ouro, punho de ouro,  
ninguém o pode arrancar!  
Há tanto tempo estou morta!  
E continuo a penar.” (MEIRELES, 1997, p. 20-22)*

## Romance X ou da donzela pobre

*Donzelinha, donzelinha  
dos grandes olhos sombrios,  
teus parentes andam longe,  
pelas serras, pelos rios,  
tentando a sorte nas catas,  
em barrancos já vazios!*

*Donzelinha, donzelinha,  
mira os santos nos altares,  
que apontam, compadecidos,  
para celestes lugares,  
onde são de ouro e diamante  
quantas lágrimas chorares!*

*Donzelinha, donzelinha,  
fecha esses olhos sombrios.  
As montanhas são tão altas!  
Os ribeiros são tão frios!  
O reino de Deus, tão Longe  
dos humanos desvarios!  
(MEIRELES, 1997, p. 31-32)*

Diante desses casos expostos, urge elaborar o passado, a fim de que tenhamos esclarecimento de suas feridas, que infelizmente estão presentes na sociedade contemporânea. Segundo Adorno, “a elaboração do passado como esclarecimento é essencialmente uma tal inflexão em direção ao sujeito, reforçando a sua autoconsciência e, por esta via, também o seu eu” (ADORNO, 1995, p. 48). Por isso, a reflexão acerca da leitura e releitura da obra de Cecília Meireles é salutar, pois ali, busca-se analisar uma das feridas da sociedade brasileira, isto é, a opressão, a violência, o excesso, a barbárie a quais seres humanos são submetidos sob a ótica do capital.

A maneira peculiar como Meireles evoca o coletivo também é imprescindível, pois o que temos em o *romanceiro*, e sobretudo nas vozes que trouxe para exemplificação, nos remete ao que Adorno analisa em *Lírica e sociedade*,

ou seja, “sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade . A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela [...] um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.”(ADORNO, 2003, p. 66). Em o *Romanceiro da inconfidência*, de fato, temos como pano de fundo o passado, que não deve ser esquecido, e é por isso a importância de sempre elaborá-lo a fim de que consigamos alcançar o esclarecimento. Nessa perspectiva, o texto literário, à medida que nos faz pensar sobre determinados episódios entranhados na História, nos possibilita desentranhar do texto, aquilo que Adorno chama de “Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual” (ADORNO, 2003, p. 77). Desse modo, tal situação é perceptível em o *Romanceiro*, à proporção que o individual se torna coletivo. Por meio dessas vozes femininas potencializa-se um compromisso ético, para pensarmos assim, não só o passado, mas também o presente circunscrito na vida cotidiana das mulheres.

## Referências

- ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: \_\_\_\_\_. **Educação e emancipação**. 4. ed. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-49.
- \_\_\_\_\_. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.
- BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 123-144.
- GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. In \_\_\_\_\_. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012. p. 173-187.
- MEIRELES, Cecília. **Poesia completa, v. 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 3-185.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. Ed. Rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

# As duas faces do sacristão no conto *O dourado e o negro*, de Bernadette Lyra

Rosângela Aparecida Reis Costa

UFES

rosangelareiscosta@hotmail.com

*Por dentro eu sempre me persegui. Eu me tornei intolerável para mim mesma. Vivo numa dualidade dilacerante. Eu tenho uma aparente liberdade, mas estou presa dentro de mim (Clarice Lispector).*

## Introdução:

O conto “O dourado e o negro”, do livro *O Jardim das Delícias*, de Bernadette Lyra, tem como personagens principais: um arcanjo, de rosto incendiado e suave, e um sacristão, homem contrito, fervoroso, com seus trancafiados dentro de si, e que grita por liberdade, vida, satisfação. No entanto, se mantém aprisionado pelas convenções, pelo peso da religião da qual ele é servidor. Se o nosso olhar está voltado para a personagem sacristão como dissemos acima, vejamos como Aurélio Buarque de Holanda Ferreira no **Dicionário da língua portuguesa**, conceitua o que é uma personagem: 1. Pessoa notável; personalidade. 2. Cada um dos papéis duma peça teatral que devem ser representados por um ator. 3. Cada um daqueles que figuram numa narração, poemas ou acontecimentos”. (2011, p. 581). Também Beth Brait com o seu livro intitulado **A personagem** nos ajudará a perceber o que é um personagem e como às vezes os leitores o confundem com pessoas de “carne e osso”. Brait nos mostrará isso citando o **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**, organizado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, [...]. Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é ‘um ser de papel’ (DUCROT e TODOROV Apud BRAIT, 1985. p. 10).

Essa confusão se dá muitas vezes pela maestria com que o autor constrói seus personagens. Nesse caso, a autora Bernadette Lyra foi muito arguta na construção tanto do arcanjo (reluzente e quase pulsante), como do sacristão (aparentemente apagado, sem vida, mas “os dedos esfregando delicadamente” e com o movimento do pulso nos faz perceber a vida também pulsando nele), pois não restam dúvidas quão contrastante são os dois. Ainda Brait nos mostra que “[...] a construção de uma personagem, o conjunto dos traços que compõem a sua totalidade permite inúmeras leituras, dependendo da perspectiva assumida pelo receptor, dos códigos utilizados em determinados momentos.” (1985. p. 67). Posto isso, voltemos olhar para a nossa autora capixaba.

Bernadette Lyra é uma das grandes representantes da vertente pós-moderna da literatura brasileira por sua preferência por tramas instigantes, com intrincado jogo de referências e alusões, e por sofisticadas estruturas narrativas (NEVES, 2000). O período conhecido por pós-modernidade tem como característica marcante a heterogeneidade – pluralidade de vozes, de estilos, de gêneros e de visões do mundo. No Brasil, a chamada geração de 80 foi marcada pelo desencanto em relação aos ideais de engajamento social e político da década de 1970. Caracteriza-se também pela temática predominantemente urbana, com ênfase nos estilos pessoais e na exploração de novas técnicas narrativas. De acordo com Deneval Siqueira Azevedo Filho, “Lyra parece nutrir pela sua própria desmedida no comando das rupturas e das violações, seja de conceitos, seja de gêneros, em que a imaginação da ficcionista vai às raias do desejo surdo e ilimitado da experiência com a linguagem fragmentada, [...]”. (2004.p. 5). A forma que a autora narra o episódio do sacristão e do arcanjo, os pormenores do ambiente em que tudo se desenrola, nos remete para lá, quase como um participante do conto.

Uma pessoa desavisada, ao entrar em contato com os contos de Bernadete Lira, fica estupefata, com a forma singular com que ela escreve, pois “desafia

leitores e críticos remexendo a História, as funções da memória, mito, tradição, chaves que se constituem no possível destino do homem e da ficção que tanto parecem atormentar a escritora”. (AZEVEDO FILHO, 2004. p. 1). Sobre ela, diz Oscar Gama Filho: sua linguagem concisa fornece cor e música às palavras, de maneira a tomá-las cortantes o bastante para rasgar e desmontar o estranho paraíso de seus textos. (FILHO, apud NEVES, 2000).

Nascida em Conceição da Barra, Espírito Santo, Bernadette Lyra é doutora em Cinema pela ECA/USP, com Pós-Doutorado na Sorbonne. A autora ministra aulas de Cinema e de Literatura e é escritora de ficção, várias vezes premiada. Participa de antologias no país e no exterior. Foi laureada com a Comenta Rubens Braga, pelo Governador do ES. Foi secretária de Cultura no Espírito Santo e tem textos publicados em revistas e jornais de todo o país. Lyra tem uma vasta lista de obras publicadas, dentre elas: **romances** - *A panelinha de Breu, Tormentos Ocasioneis; A Capitoa*. **Contos** - *As Contas do Conto, O Jardim das Delícias, Corações de Cristal* ou *A Vida Secreta da Enceradeira, Memória das Ruínas de Creta; O Parque das Felicidade*s e **novela** - *Aqui começa a Dança*.

*O Jardim das Delícias*, seu segundo livro de contos, é composto por vinte e um nos quais “a autora dá seguimento ao seu ácido literário: não poupa a subversão. Em *O Jardim das Delícias* estão a crítica, o humor negro e vários tropos meticulosamente premeditados, num elaborado exercício de fabulação”. (AZEVEDO FILHO, 2004, p. 9).

No conto “O Dourado e o negro”, nota-se o “jogo” das aparências, por detrás de um homem religioso, alguém com desejos latentes. A narrativa apresenta-nos um vitral - no interior de uma igreja - com um belo e resplandecente arcanjo, e um sacristão - magro e ossudo - que ao término da celebração litúrgica, a sós na igreja, começa a limpar o vitral, e com uma estopa desliza as mãos na figura do arcanjo - que tem longas asas, uma espada reluzente - vai aos poucos tirando a poeira e, (sentindo um enorme prazer com isso), num dado momento ele se desequilibra e quase cai, cortando assim a mão na grade.

Percebemos, nos pormenores da narração de Lyra, a possibilidade de trabalharmos as duas faces do sacristão como dissemos anteriormente: o homem contrito e o desejo demonstrado no contato com o vitral. Com este artigo, temos como foco evidenciar “as duas faces do sacristão”, mostrando, de um lado, o homem comum, cristão cumpridor de seus deveres, e, por outro lado,

o homem que esconde seus desejos e os revela na solidão. É exatamente isto que traremos presente na análise desse conto singular.

## Análise

Lyra introduz o conto, nos colocando em contato com o arcanjo:

O sol bateu em cheio no rosto do arcanjo. Os elos de metal faiscaram na armadura de couro. O saiote em tiras reluziu sobre a túnica mal enrodilha acima dos joelhos. O arcanjo tinha o rosto um pouco voltado para o alto. Um rosto incendiado. De uma certa doçura, no entanto. Era um arcanjo guerreiro (LYRA, 1983. p. 23).

A figura do arcanjo preenche o ambiente com a sua presença quase tri-dimensional e reluzente que inunda todo o espaço de luz. Já ao introduzir o sacristão no conto, outra personagem chave da narrativa, pouco a autora diz dele, somente, que “pegou com cuidado a haste da campainha entre os dedos, esfregando delicadamente as pequeninas folhas esculpidas de hera [...]. O pulso estremeceu. Mas o corpo do sacristão permaneceu direto, muito digno, ajoelhado”. (LYRA, 1983, p. 23). Mas, no aparente apagamento do sacristão, e na sua postura rígida, percebemos uma intencionalidade no esfregar das folhas de hera e isso aguça nosso olhar.

Ao termino da celebração litúrgica, preceitual, pois nos parece ser domingo, o padre sai apressado para suprir uma necessidade humana “quebrar o jejum com pão doce e café”. O sacristão parece ter outras necessidades outra fome, tão humana quanto a do sacerdote, e ritualmente guarda as vestes do padre e todo os objetos litúrgicos, observa se está tudo em ordem e se realmente está a sós. É depois, com a igreja “oca”, que começa o “jogo” de luzes e sombras: percebemos que o sacristão utiliza a poeira no vitral como “desculpa” para tocar o arcanjo. Utilizamos o termo “desculpa”, para evidenciar o que muitas vezes acontece, o medo de se revelar ou revelar o desejo homoerótico, a angústia de ser apontado pela sociedade muitas vezes cruel com os diferentes, e principalmente o medo da exclusão do âmbito religioso, “na seara das religiões monoteístas, por exemplo, como o cristianismo, o judaísmo e o islamismo,



o corpo sexuado foi considerado, e em alguns casos ainda é, instrumento de destruição do homem” (TOMAZ, 2011, p. 21).

Muitos ignoram que essa é uma realidade: o ser humano é dotado de desejos muitas vezes reprimidos, que em um dado momento vêm à tona, como o que aconteceu com o sacristão. A figura do arcanjo - construída por Lyra - descrita pelo narrador, é muito atrativa, e esse o narra com maestria:

As asas do arcanjo recobriam todo o espaço entre as duas janelas. Uma das mãos do arcanjo segurava, reluzente, a espada. As sandálias esmagavam a cabeça de uma serpente. Um vento mudo, uma flor de fogo, incendiava os cabelos do arcanjo, os olhos dele expeliam ouro e cintilações (LYRA, 1983. p. 23/24).

Pode parecer estranho, mas para o ensaísta, Octavio Paz em um ato erótico o sexo tem o papel principal “[...] os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual sempre inventa parceiro imaginário...” (1994, p. 16). E continua Paz a nos ajudar a compreender: “Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. (1994, p. 16). Portanto, o sacristão não resiste à sedução do arcanjo ao chamado do desejo e ao apelo do seu próprio corpo, mas essa inútil repressão assim é explicada:

O surgimento das religiões monoteístas e, em especial, o advento do cristianismo, fez com que os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo tornassem impróprios e passíveis de punições por contrariar a função reprodutora presente na relação homem-mulher. “A sexualidade do homem estava agora tocada pela divindade de Deus (...) (TOMAZ. 2011. p. 21).

Por isso, assim como sacristão, ainda, muitas pessoas se escondem, apesar das lutas pela liberdade de manifestações afetiva de escolha do parceiro, muitos preferem ficar na periferia de seus afetos, suas vontades ou preferências, pois a homofobia produz diversas formas de violência física, verbal e simbólica contra essas pessoas. Como nos revela Tomaz:

Instaurou-se como ideologia dominante e a ideia de sexo como forma de prazer passou a ser repudiada.

Gradualmente, todos os atos desviantes' tornaram-se pecados graves e flagrantes contra a divindade de Deus (TOMAZ apud. SPENCER.2011. p. 21).

Voltemos o nosso olhar para o sacristão: a forma como ele toca o corpo do arcanjo é sedutora e prazerosa, a incursão que ele vai fazendo aos poucos, sem pressa, como se abrisse um parêntese no tempo, o que importa é o aqui e o agora. Ainda com certo pudor, o homem toca o objeto do seu desejo, objeto inanimado e passivo que “aceita” as carícias, como nos mostra a autora:

O sacristão tocou o vitral com as pontas dos dedos. Com cautela, passou a estopa pelas grades de sustentação. Alisou com a estopa macia, retirando a poeira. Os dedos do sacristão acompanharam o corpo do arcanjo no vidro. Circularam as poderosas rótulas, as coxas. Deslizaram nos retângulos duros das espáduas (LYRA,1983. p. 24).

Quando dissemos que a poeira era uma desculpa para o toque, a estopa funciona com um resquício de culpa, uma vez que, se tocasse com as mãos nuas, o ato seria mais “pecaminoso.” Como não salientar que está arraigado na cultura cristã que certas ações não são aceitáveis? Afinal são séculos de condenação, com dizem os autores:

Desde os primórdios do cristianismo, na tradição do judaísmo, as práticas homossexuais são consideradas ao mesmo tempo como idólatras, indignas e antinaturais: idólatras, porque estreitamente ligadas às formas de prostituição sagrada ou então consequência social de uma ignorância inata de Deus (ARÊNES e FOYER, 2011).

É assim que se sente o nosso sacristão, envolto em prazeres e culpas, entre “a cruz e a espada” literalmente, entre o prazer que o doce arcanjo guerreiro lhe proporciona, o gozo, e o julgo da sociedade muitas vezes hipócrita, e, da igreja que há séculos oprime em nome de um Deus que é amor. Há alguns objetos que remetem ao falo e que gostaríamos de ressaltar, entre os quais a espada, o metal da grade, a sagacidade da autora em os colocar em cena, como

elementos a mais para aguçar os desejos do sacristão. Todavia as “grades de sustentação” interditam as carícias, pois ambos são prisioneiros. Por um instante, ainda ele se mantém em contato com o guerreiro que, apesar de passivo, vence a batalha.

A estopa caiu. Magro e ossudo, o corpo do sacristão se equilibrava no alto da escada. Rastejou um minuto sobre o torso guerreiro do arcanjo. De repente o sacristão esfregou as mãos sobre o fio de metal agudo das grades. Ele apertou as palmas das mãos até que o alto-relevo de ferro despedaçou a carne. Um pequenino risco de sangue escorreu, pingou sobre a serpente (LYRA, 1983. p. 24).

O líquido precioso é derramado sobre a serpente. Supõe-se que a serpente aqui é o anjo decaído, chamado Lúcifer, o tentador. Nesse caso, o arcanjo, apesar de pisar na cabeça do tentador, se torna fonte de tentação, de volúpia e prazer. Então:

O sacristão desceu. Tirou a fita azul de mariano. Beijou a medalhinha. Dobrou a fita azul entre as folhas do livro de missa. Sacudiu o paletó escuro. Vestiu-se. Fez genuflexão e saiu. Lá fora, respirou o ar fino. Alguns homens, nos bares, encomendavam já as primeiras cervejas (LYRA, 1983. p. 24).

## Conclusão

Tudo continuará como antes, O sacristão, ao vestir-se com o “paletó escuro”, reveste-se também de uma outra *persona*, que o mantém seguro, anônimo, recalcado e muitas vezes infeliz. Há sempre um preço a ser pago, quando “transgredimos” as convenções e poucos têm coragem para pagá-lo. A ténue vontade do sacristão não é suficiente para se assumir como diferente, a vida segue seu curso, acontece lá fora. O sacristão se enclausura, sufocando qualquer vontade de libertação. O arcanjo não revelará seu segredo, mesmo tendo-o tocado profundamente, preenchido espaços. Pois em nós sempre há espaços a serem preenchidos, e as pessoas nos tocam, seja real seja virtualmente, preenchendo esses espaços.

Como, na escrita lyriana, nada é sem sentido e sabendo das várias possibilidades de análise para uma obra e o seu título, eis a nossa contribuição. Deixamos o título por último, porque para nós faz mais sentido, apesar de parecer inverso falar do título nas considerações finais. **O dourado e o negro.** Vejamos o que está posto no Dicionário de Símbolos sobre essas cores:

Dourado simboliza vibração elevada, vigor, inteligência superior e nobreza. É a cor da opulência, da luz e da prosperidade. Traz charme e constrói confiança, dá poder, persuasão, energia e inteligência. O **negro** é uma personificação de certos conteúdos do inconsciente e que funcionam como projeção do nosso lado sombrio. A imagem do negrume [...] pode estar simbolizando a necessidade de que haja uma transformação no ego consciente através da operação alquímica da mortification (2008/2015).

Posto isso, parece óbvio que o significado de dourado representa o nosso arcanjo e o negro o nosso sacristão, porém não é assim tão simples se levarmos em conta a dualidade existente no ser humano. Ou, seja há uma infinidade de cores entre os extremos. Daí a bela construção do personagem. Esses são apenas alguns aspectos analisados. Lançamos um olhar para “as duas faces do sacristão” sem julgamento, talvez com um quê de tristeza, pois, é sabido que, como esse personagem ficcional, existem muitas pessoas na dita vida real. Somos levados a acreditar que ainda falta muito para que as barreiras preconceituosas caiam e, enquanto isso não acontece, todos nós que fazemos parte da sociedade devemos olhar para os nossos próprios umbigos, porque de alguma forma também temos algo trancafiado nos porões dos nossos “eus”... Seguimos em frente. Todavia há uma pergunta que não quer calar. Quantas faces você tem?

## Referências

- ARÈNES, Jacques; e FOYER, Dominique. **O que diz a Igreja sobre a homossexualidade.** 2011. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/44832-o-que-diz-a-igreja-sobre-a-homossexualidade> Acesso em: 02 nov. 2015.
- AZEVEDO FILHO. Deneval Siqueira de. **Os tormentos ocasionais da ficção brasileira contemporânea.** 2004. Disponível em: <http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/viewFile/1533/732> Acesso em: 20 nov 2015.

- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo Ática, 1985. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/brait-b-a-personagem.pdf>. Acesso em: 20 nov 2015.
- DICIONÁRIO de Símbolos – (2008/2015). Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/negro>. Acesso em: 20 nov 2015.
- FERREIRA. Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio O dicionário da língua portuguesa**. Positivo. 2011.
- LYRA, Bernadette. **O jardim das delícias**. Vitória: FCAA, 1984.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SANTOS NEVES, Reinaldo. **Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo**. Estação capixaba. Disponível em: <http://www.estacaocapixava.com.br/literatura/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-espírito-santo>. Acesso em: 17 set. 2015.
- TOMAZ, Rogério. **Nelson Rodrigues: Literatura e Homoerotismo em O Beijo no Asfalto**. 2011. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/28447/R%20-%20D%20-%20ROGERIO%20TOMAZ.pdf?sequence=1>. Acesso em: 08 set. 2015.

# O erotismo em Rita Lee: uma análise da lírica da cantora e compositora brasileira em um contexto de luta por abertura política e emancipação social da mulher

Sabrina Cristina dos Santos

UFJF

sabrina\_sasantosjf@outlook.com

*“Comer o fruto que é proibido você não acha irresistível? Nesse fruto está escondido o paraíso”.*

Em *História da sexualidade*, Michel Foucault analisa de que forma o sexo passou se constituir enquanto um interdito na sociedade. Para o autor, a ascensão da burguesia e a conseqüente valorização da produção e necessidade de manutenção da propriedade privada foram decisivas para que o sexo passasse a incorporar uma série de interdições. Compreendido como uma distração ao trabalho, o sexo passou a ser encarado como uma ameaça à manutenção da nova ordem econômica e social. Então, de um fator originalmente econômico, construíram-se valores que encontram eco nas condutas sociais e culturais.

Para Octavio Paz:

As regras e instituições destinadas a domar o sexo são numerosas, cambiantes e contraditórias [...]: vão do tabu do incesto ao contrato de casamento, da castidade obrigatória à legislação sobre os bordéis [...] (PAZ, 1993: 18).

Essas regras e instituições responsáveis pela domesticação do sexo atingem, obviamente, todos os indivíduos. Contudo, as interdições destinadas às mulheres

são notadamente mais rígidas e numerosas. Calcada, dentre outros, em valores patriarcais, a sociedade brasileira reserva um lugar para a mulher. Para citar um slogan contemporâneo, a expectativa social é que ela seja “bela, recatada e do lar”<sup>1</sup>.

Dessa forma, os dispositivos<sup>2</sup> sociais lançam mão, para a construção desse ideal de feminilidade, de uma série de ordenamentos. Esses englobam recursos legais – como o código civil de 1916, que permitia a anulação do casamento por parte do homem, caso ele descobrisse que a esposa não era virgem-, institucionais, discursivos e culturais. Em meados do século XX, por exemplo, as fotonovelas e programações de rádio contribuíam para manutenção do dispositivo ao apresentar exemplos de mulheres que perdiam a virgindade e, em função disso, eram vítimas de preconceito, além de serem penalizadas pela família. Assim, a mulher estava condenada a ser vista, por uma construção sociocultural, como santa ou puta.

Nesse sentido, cabe discutir de que forma questionar as políticas do corpo feminino pode representar uma mudança no campo social. Para Lucimar Ribeiro Soares:

A escrita literária, centrada na vivência da liberação do corpo feminino, aponta, então, para um dos caminhos de construção da identidade e de afirmação social da mulher: o caminho da fruição do prazer, como forma de descobrir-se e de descobrir o mundo, fortalecida pelo respeito à sua individualidade e à igualdade de direitos (SOARES, 1999: 110).

Vale destacar que a tradição cultural brasileira, cujo cânone é extremamente masculinizado, foi responsável por erigir e manter um ideal de feminilidade, bem como de propagá-lo. No caso da música, artistas como Noel Rosa, Vinícius de Moraes, Wilson Batista e Haroldo Lobo, por exemplo, ilustram tal perspectiva. A Letra “mulher indigesta”, de Noel Rosa, carrega consigo a permissividade da violência física contra a mulher; no caso de Vinícius, “minha namorada” reforça a ideia de propriedade atrelada ao feminino; Wilson Batista e Haroldo, em

---

1. Em 2016, a revista *Veja* divulgou, em sua capa, a foto da primeira-dama brasileira Marcela Temer, acompanhada do “slogan”. A matéria gerou repercussão nas mídias digitais e foi acusada de tentar erigir um ideal de feminilidade.

2. O conceito de dispositivo aqui utilizado é o desenvolvido por Foucault em “A microfísica do poder”.

“Emília” – cuja semelhança gráfica com a Amélia de Ataulfo Alves e Mário Lago não é mera coincidência- cultuam a mulher “do lar”, em detrimento de uma figura feminina que se distancie desse padrão. A mulher frágil, bela, pura e submissa figurava (e, infelizmente, figura) no imaginário cultural construído pelo patriarcado.

A partir da década de 1960, esse imaginário começou a ganhar novos contornos. Impulsionadas pelo que se convencionou chamar de Revolução Sexual e aliadas à comercialização da pílula anticoncepcional, as mulheres passaram a vislumbrar a possibilidade de se tornarem sujeitos de seu próprio corpo. Tal contexto encontrou ecos no meio artístico.

Em seu artigo “Políticas do corpo e música popular: mulher e sexualidade no Brasil (1970 – 1980)”, Adalberto Paranhos discute a ascensão da liberdade de expressão afetivo-sexual que teve início na década de 70 e o consequente aumento expressivo de compositoras que tematizavam o erotismo em suas obras. Para o autor, questionar as políticas do corpo também é uma forma que as mulheres encontraram de lutar por seu lugar enquanto sujeitos político-sociais. É nesse sentido que as canções de Rita Lee que serão analisadas no presente trabalho merecem destaque, pois, ao tematizar o desejo feminino de maneira tão irreverente, Rita propõe uma ruptura com padrões pré-determinados para o erotismo feminino, reivindicando um novo *locus* para esse desejo.

Juntamente com artistas como Maria Bethânia, Ângela Ro Ro e Baby Consuelo, surge Rita Lee. A artista iniciou sua trajetória profissional na banda Os Mutantes e, com o término da banda, seguiu carreira solo em um cenário extremamente masculinizado, que é o rock nacional. Dentre suas obras, é possível destacar uma série de canções que tematizam o erotismo feminino, o que, para o momento vivenciado, tem caráter altamente contestador.

Por isso, não se pode deixar de frisar que, da década de 60 a meados da década de 80, o Brasil vivia um estado de exceção. Os Atos institucionais, juntamente com a censura prévia à imprensa, constituíram mecanismos de tentativa de coerção dos setores de oposição. Vale salientar que boa parte da produção artística das décadas de 60 e 70 estava estritamente atrelada ao movimento de resistência à ditadura.

Nesse contexto, surge o Tropicalismo, movimento artístico cujos objetivos transitavam entre o combate aos desmandos do governo militar e a tentativa



de discutir a identidade nacional. Rita Lee conviveu com o Tropicalismo em sua essência e, obviamente, a experiência se faz presente, de alguma maneira, em sua obra.

Assim, em um contexto politicamente problemático e de cerceamento da livre expressão, a cantora tocou em uma temática que estava diretamente ligada ao momento vivenciado: a liberdade. Não se tratava, entretanto, da libertação de dado momento histórico, mas, como afirma Simone de Beauvoir, da contestação dos papéis de gênero socialmente pré-determinados por um fato biológico (o ser mulher):

[...] sua dependência (da mulher) não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*. E, em parte, porque escapa ao caráter accidental do fato histórico que a alteridade aparece aqui como um absoluto... Vivem dispersas entre os homens, ligadas pelo *habitat*, pelo trabalho, pelos interesses econômicos, pela condição social a certos homens... O laço que a une a seus opressores não é comparável a nenhum outro. A divisão dos sexos é, com efeito, um dado biológico e não um momento da história humana (BEAUVOIR, 1970: 13).

Antes de demonstrar de que modo a questão do erotismo aparece em Rita Lee, é importante elucidar as delimitações do conceito de erotismo adotadas no presente artigo. Em Georges Bataille, compreende-se que

O erotismo é pelo menos um tema de difícil abordagem. Por razões que não são apenas convencionais, ele é definido pelo secreto. Ele não pode ser público. Posso citar exemplos contrários, mas, de qualquer maneira, a experiência erótica se situa fora da vida ordinária. Dentro de toda nossa experiência, ela permanece essencialmente isolada da comunicação normal das emoções. Não se trata de um assunto proibido. Não é absolutamente proibido, pois sempre há transgressões. Mas o interdito tem força suficiente para que, dentro desse todo, eu possa dizer que o erotismo não existe, sendo ele talvez a nossa emoção mais intensa, na medida em que nossa existência se apresenta sob a forma de linguagem (de discurso) (BATAILLE, 1987: 163).

Dessa forma, para o filósofo francês, a sociedade ignora uma condição essencialmente humana – o erotismo – ao restringi-la ao campo do privado, tornando-o, não proibido, mas tabu.

Ainda de acordo com Bataille, o erotismo e a sexualidade animal são conceitos distintos. Para o autor, a sexualidade se difere do erotismo à medida que a ela se confere um fim: a reprodução. Nesse sentido, a negação dessa finalidade pertence ao campo do erotismo. Sobre essa questão, Octavio Paz desenvolve:

O erotismo é sexo em ação, mas, seja por desviá-la ou por negá-la (a reprodução), suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade, o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo [...] (PAZ, 1993: 12).

Portanto, dois pontos relevantes em relação ao conceito serão destacados no presente trabalho: seu pretense caráter secreto e a negação a qualquer finalidade que não seja a exclusiva obtenção de prazer.

Na obra de Rita Lee, o primeiro ponto é altamente contestado. A imagem da mulher recatada, que corresponde às expectativas sociais, dá lugar à voz de um indivíduo livre para expressar suas próprias vontades, ainda que essas se distanciem das normas socialmente impostas. Assim, Rita constrói um eu lírico que expõe seus desejos eróticos, uma mulher que, ao contrário de Te-rezinha<sup>3</sup>- assustada, passiva e desarmada-, “imagina loucuras” acerca de seu amante e, quando o deseja, diz “chega mais”, um sujeito que, a partir do domínio sobre sua sexualidade, torna-se agente de sua própria história.

Sob essa perspectiva, o erotismo em Rita Lee não aparece como matéria secreta. Expor esse desejo representa, na obra da artista, a profanação<sup>4</sup> de um

---

3. Personagem da canção homônima de Chico Buarque.

4. O conceito de profanação aqui adotado é ressignificado a partir do desenvolvido por Giorgio Agambem, no livro *Profanações*. Ao recusar um papel social e culturalmente imposto à mulher e ao representá-la enquanto um indivíduo dotado de desejo sem que esse represente uma demonização ou uma tentativa de servir ao desejo masculino, as canções de Rita Lee dessacralizam um ideal de mulher e, assim, profanam o dispositivo discursivo responsável por erigir tal ideal.

lugar reservado à libido feminina: a interdição ou a subserviência aos desejos masculinos. Assim, tratar abertamente do erotismo é também questionar o lugar sociocultural da mulher em uma sociedade essencialmente patriarcal.

Além disso, fica evidente, nas canções da artista brasileira, a negação do sexo com fins exclusivamente reprodutivos. O eu lírico deixa claro sua busca por prazer, distanciando-se de qualquer função pragmática. Nesse sentido, percebe-se outra postura contestadora: a mulher que se nega a servir a prerrogativas sociais e culturais (ser mãe, por exemplo) para usufruir livremente do próprio corpo.

No presente artigo, foram selecionadas duas canções de Rita Lee para que as discussões aqui apresentadas possam ser mais bem compreendidas. A primeira delas é “Banho de espuma”:

*Que tal nós dois  
Numa banheira de espuma  
El cuerpo caliente  
Um dulce farniente  
Sem culpa nenhuma...*

*Fazendo massagem  
Relaxando a tensão  
Em plena vagabundagem  
Com toda disposição  
Falando muita bobagem  
Esfregando com água e sabão...*

*Uh! Lá! Lá!...*

*Que tal nós dois  
Numa banheira de espuma  
El cuerpo caliente  
Um dulce farniente  
Sem culpa nenhuma...*

*Fazendo massagem  
Relaxando a tensão*

*Em plena vagabundagem  
Com toda disposição  
Falando muita bobagem  
Esfregando com água e sabão...*

*Lá no reino de Afrodite  
O amor passa dos limites  
Quem quiser que se habilite  
O que não falta é apetite...*

*Que tal nós dois  
Numa banheira de espuma  
El cuerpo caliente  
Um dulce farniente  
Sem culpa nenhuma...*

*Fazendo massagem  
Relaxando a tensão  
Em plena vagabundagem  
Com toda disposição  
Falando muita bobagem  
Esfregando com água e sabão...*

*Lá no reino de Afrodite  
O amor passa dos limites  
Quem quiser que se habilite  
O que não falta é apetite  
Uh! Lá! Lá! Lá!...*

*Lá no reino de Afrodite  
O amor passa dos limites  
Quem quiser que se habilite*

É interessante destacar que, embora a temática seja expressa com naturalidade, o que pode ser percebido pela ausência de pudor na escolha

das palavras, aparece, no primeiro verso da canção, a expressão “sem culpa nenhuma”. Obviamente, a necessidade do eu lírico em evidenciar a ausência de culpa não surge despropositadamente. É possível inferir a existência de uma expectativa social de que a prática sexual com a finalidade exclusiva de sentir prazer devesse despertar no indivíduo tal sentimento de culpa.

Dessa forma, ainda que no plano individual o eu lírico manifeste resistência em relação ao dispositivo, profanando-o, ele continua a existir de forma mais ampla, evidenciando a necessidade de manutenção da luta feminina por sua liberdade efetiva.

Outra canção que merece destaque é “Chega mais”:

*Eu conheço essa cara  
Essa fala, esse cheiro  
Essa tara de louco  
Esse fogo, esse jeito*

*Escandaloso!  
Você é guloso  
E quer me sequestrar  
Ah ah ah ah ah!  
Chega mais, chega mais![...]  
Depois me leve prá casa  
Me prenda nos braços  
Me torture de carinhos  
Beijinhos, abraços  
Depois me coce  
Me adoce até eu confessar  
Ah ah ah ah ah! [...]*

É importante destacar a aparente despreensão nas letras de Rita Lee. A maneira irreverente e a leveza com que as canções tocam em um tema ainda tabu, que a é o erotismo feminino, permitiram que essas canções incorporassem o cancioneiro popular e se fizessem presentes nos lares da “família tradicional brasileira” - as canções de Rita estão presentes, inclusive, na trilha sonora de novelas nacionais. A escolha de palavras supostamente inofensivas (carinhos, beijinhos, abraços...) reforçam essa leveza, que pode ser compreendida como uma estratégia bem-sucedida para alcançar todos os públicos.

Portanto, apenas superficialmente letras como “Banho de espuma” e “Chega mais” estão isentas de um objetivo político, posto que, ao lançar mão dessa temática, problematizam também o lugar reservado ao corpo da mulher na sociedade, bem como as implicações socioculturais acarretadas por esse lugar pré-estabelecido.

## Considerações finais

A lírica da cantora e compositora Rita Lee é um campo vasto para uma série de análises. Dentre elas, o presente artigo se dispôs a discutir de que forma, ao tematizar o erotismo feminino de maneira aparentemente desprezível através da linguagem acessível, da livre escolha de palavras e de um arranjo musical pouco complexo- as canções questionam as políticas do corpo e promovem uma reescrita do ser mulher pautada na valorização do protagonismo feminino, contribuindo para a luta por emancipação social das mulheres em um momento político e social bastante conturbado. Assim, a obra de Rita Lee propõe, a partir da irreverência, a discussão de uma temática que se mantém, infelizmente, bastante atual e mostra que “brincando, pode-se dizer tudo, inclusive a verdade”.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Paris: Librairie Gallimard, 1970.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. **Rita lírica**. São Paulo: DBA Artes gráficas: 1996.
- PARANHOS, Adalberto. **Políticas do corpo & música popular: mulher e sexualidade no Brasil (1970-1980)**. In: Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP Santos 2014.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama, amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SOARES, Lucimar Ribeiro. O erotismo “feminino” no olhar de Trajano Galvão. In: **Revista Garrafa**, maio-agosto, 2011.

# Interseções de tempos na poesia de Adélia Prado

Silvana Pinheiro

UFES

pinheirosilvana12@gmail.com

Este trabalho se propõe a analisar os dois primeiros poemas do livro *Bagagem*, de Adélia Prado, observando aspectos que indicam entrecruzamentos e interseções de tempos variados presentes em seus versos.

Para isso, inicialmente, vou lançar mão do conceito de regime de historicidade. Entende-se, aqui, regime de historicidade, segundo François Hartog: “[...] uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias [...]” (HARTOG, 2015, p. 11). Historicidade compreendida como “[...] a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo” (HARTOG, 2015, p. 12). O uso que Hartog dá à expressão regime de historicidade “pode ser tanto amplo, como restrito: macro ou micro-histórico” (HARTOG, 2015, p. 13). Pode referir-se à biografia de um personagem, a um fato, a uma obra ou a um movimento histórico em particular. Sendo assim, me proponho a analisar aspectos da condição feminina na poesia adeliana, considerando essa condição como constitutiva de um regime de historicidade dos movimentos de emancipação feministas, que podem estar sinalizados de alguma forma nos versos adelianos.

“Grande desejo” é o título do segundo poema do primeiro livro de Adélia Prado, *Bagagem* (1976). Nesse poema, a voz de um eu lírico feminino imbrica-se à voz de uma poetisa nominada em meio aos versos. Mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.

*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,  
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.  
Faço comida e como.  
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro  
e atiro os restos.  
Quando dói, grito ai,  
quando é bom, fico bruta,  
as sensibilidades sem governo.  
Mas tenho meus prantos,  
claridades atrás do meu estômago humilde  
e fortíssima voz pra cânticos de festa.  
Quando escrever o livro com o meu nome  
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,  
a uma lápide, a um descampado,  
para chorar, chorar e chorar,  
requintada e esquisita como uma dama  
(PRADO, 2014, p. 10).*

Em oposição à figura mítica de Cornélia, mãe nobre e ideal dos Gracos, que considerava seus filhos sua melhor herança, Adélia, eu lírico/autora do poema, se apresenta como mulher comum, mãe, que cozinha, come o que cozinha, joga restos para o cachorro, goza e busca o prazer do corpo, mas repele a dor, chora e entoa cantos de festa. É enfim humana. Não busca idealizações de sua condição feminina, nenhum lugar mitológico, nenhum heroísmo.

É também uma mulher que se propõe a escrever um livro, ver seu nome inscrito na capa e exibi-lo na simplicidade da prece grata de uma igreja, ou junto às memórias de uma lápide, ou na solidão chorosa de um campo aberto. Mulher simples, do povo, que se traveste de dama, porque consegue se mostrar poeta, lugar de requinte, privilégio e especialidade, quase que só destinado aos homens na história de nossa humanidade rica em ambivalências e lacunas. Por essa condição a ser conquistada e historicamente negada, sente-se esquisita.

Na referência a Cornélia, que remete a outro tempo histórico, o eu lírico feminino, Adélia, demarca diferenças construídas pelas sociedades humanas na história. Cornélia abdicou de sua condição de mulher e do exercício da sexualidade para dedicar-se exclusivamente aos seus filhos. Viúva ainda jovem,



em 153 a.C., pertencente a uma classe nobre, recusou todas as propostas de casamento após enviuar-se e escolheu viver para educar sua prole. Diz-se que teria respondido a uma matrona, que ostentava suas pedras preciosas, com a frase que tornar-se-ia famosa: *Haec ornamenta mea* (“eis as minhas joias”), apontando a seus filhos. Por sua escolha, foi louvada na posição social de mulher, já que educar filhos era uma condição redentora feminina em sua época.

A experiência feminina de Cornélia, construída historicamente e acumulada por muitas gerações posteriores de mulheres, corresponde à maneira de ser mulher circunscrita ao espaço do lar somente, no trato com os ambientes da família e com os filhos. Isso foi assim durante milênios, considerando maneiras pouco divergentes em termos espaço-temporais, de essa condição se mostrar em sociedades variadas.

Ao considerar determinadas nuances do passado, Koselleck mostra como historicamente o espaço da experiência se processa:

Tem sentido se dizer que a experiência proveniente do passado é espacial, porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois. Não existe uma experiência cronologicamente mensurável — embora possa ser datada conforme aquilo que lhe deu origem —, porque a cada momento ela é composta de tudo o que se pode recordar da própria vida ou da vida de outros. Cronologicamente, toda experiência salta por cima dos tempos, ela não cria continuidade no sentido de uma elaboração aditiva do passado (KOSELLECK, 2006, p. 311).

Cornélia metaforiza, assim, a condição feminina da experiência do passado. Com o advento da modernidade, as lutas pela superação de toda dominação por parte das mulheres começam a se mostrar em movimentos diferentes, em variados lugares, com cada vez menor intervalo de tempo entre eles, até a segunda metade do século XX, quando o feminismo dá ares de maturidade.

Assim, em contraposição à figura de Cornélia, o eu lírico, assumindo-se Adélia, apresenta-se como mulher da modernidade, da segunda metade do século XX, que vivencia os papéis considerados femininos e mais comuns em

seu tempo histórico: gera e cria filhos, vivencia sua sexualidade, lida com o ambiente do interior da casa, ao mesmo tempo em que luta pelo exercício de um ofício, no caso o de escrever, antes atribuído somente aos homens.

Dessa forma, cruzam-se no poema os diferentes tempos de vivência das condições femininas na história, desenhando um regime de historicidade do feminismo no ocidente, do ponto de vista da localização espaço-temporal das mulheres citadas, o que demarca diferenciações das condições sócio-históricas concretas de cada uma delas. E demarca-se também o tempo em que o eu lírico se coloca, no caso, a modernidade, que, segundo Koselleck (2006, p. 315), é um tempo não tão lento e vagaroso para mudanças. Nos tempos históricos anteriores à modernidade, as rupturas entre a experiência do passado e um horizonte de expectativa não chegavam a romper o mundo da vida que se transmitia, como era o mundo de Cornélia.

O eu lírico Adélia se insere em meio às mudanças velozes de comportamento engendradas pela modernidade no que diz respeito à condição feminina. Entretanto, esse eu lírico se mostra transicional, pois fala de uma mulher em processo de deslocamento entre o mundo apenas restrito ao lar e o mundo que extrapola os limites da vida em família. Daí que muitos críticos de seus primeiros livros mostraram-se incomodados com um discurso que parecia retrógrado para a década de 1970, no que tange à posição social da mulher, esquecendo-se eles que Adélia publicou seu primeiro livro aos 40 anos, vivendo em condições reais de uma mulher do interior de Minas, que, mãe de cinco filhos, dona de casa, casada com um bancário, nunca saiu de sua terra. Aos que se espantavam com esse fato, Adélia respondia:

- Ah, eu me lembro de uma notícia assim: ‘Uma pacata senhora mineira, mãe de cinco filhos, esposa – esposa, horrível também – de um funcionário do banco do Brasil, no mais esplêndido anonimato até hoje, vê seu livro publicado...’ Eu me senti assim: como se não tivesse nem um dente na frente e de repente ganhasse a loteria esportiva (MOUTINHO, 1984, p. 11).

Adélia, assim, supera o passado de Cornélia, incorporando suas experiências, superando-as, produzindo novas experiências. Suas experiências em um espaço-tempo histórico particular engendram novos horizontes de expectativa

para si mesma e para outras mulheres de sua condição histórica. No dizer de Koselleck, “A história concreta amadurece em meio a determinadas experiências e determinadas expectativas” (KOSELLECK, 2006, p. 309). Explicitando melhor o pensamento desse teórico, pode-se acrescentar:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias.

Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem (KOSELLECK, 2006, p. 309-310).

O poema de Adélia torna-se, assim, experiência real, ou a experiência torna-se poema, já que nele há também pontos de contato entre o eu lírico e a poetisa, que mostram as transições de um tempo coletivo e também, pessoal. Poderia ser lido como um poema autobiográfico, talvez, como vários outros poemas que compõem *Bagagem*.

Ao considerá-lo como poema autobiográfico, pode-se recorrer à categoria descrita por Antônio Cândido, quando analisa livros de outros poetas mineiros, a saber, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava, no capítulo “Poesia e autoficção na autobiografia”, do livro *A educação pela noite e outros ensaios*. Nesse artigo, o autor explicita que alguns poemas

[...] podem ser qualificados de autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade,

apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico (CÂNDIDO, 1989, p. 51).

Além disso, Candido ainda acrescenta: “Isto mostra que, apesar das diferenças, eles têm um substrato comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura “de dupla entrada”, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa” (CANDIDO, 1989, p. 54). Nesse sentido, aponta-se, outra interseção na lírica adeliãna: entrecruzam-se os tempos da memória, apoiada em referencialidades do plano do real, e os tempos da ficção, no qual o poema é articulado.

O aspecto do discurso de um eu lírico feminino, com vieses autobiográficos, já estavam presentes desde o poema de abertura do livro, “Com licença poética”:

*Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
- dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou  
(PRADO, 2014, p. 9).*

Trata-se de um poema-palimpsesto, antológico, que dialoga com o “Poema das sete faces”, de Drummond, cujos versos são de abertura do seu também primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930). Em “Poema de sete faces”, Drummond traçava seu próprio perfil de jovem poeta, enraizado nas marcas da poesia modernista, mostrando uma dicção própria, que se destacaria em meio à produção poética brasileira da segunda metade do século XX. Lembremos o poema drummondiano:

*Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.*

*As casas espiam os homens  
que correm atrás de mulheres.  
A tarde talvez fosse azul,  
não houvesse tantos desejos.*

*O bonde passa cheio de pernas:  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
Porém meus olhos  
não perguntam nada.*

*O homem atrás do bigode  
é sério, simples e forte.  
Quase não conversa.  
Tem poucos, raros amigos  
o homem atrás dos óculos e do -bigode,*

*Meu Deus, por que me abandonaste  
se sabias que eu não era Deus  
se sabias que eu era fraco.*

*Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.*

*Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.*

*Eu não devia te dizer  
mas essa lua  
mas esse conhaque  
botam a gente comovido como o diabo  
(Drummond, 1988, p. 4).*

No poema de Adélia, os versos são livres, assimétricos, de linguagem simples, ordem direta e ritmo imprevisível, o que demonstra a adesão à lírica modernista. A referência implícita a Drummond reforça a herança dos cânones do modernismo. “Com licença poética”, publicado quatro décadas depois do poema drummondiano, anuncia, por relação de intertextualidade, uma voz singular e feminina.

A intertextualidade presente nesses versos é observada de acordo com a perspectiva apontada por Samoyault, quando analisa diferentes movimentos e operações da literatura, como prática de um sistema e da multiplicidade dos textos. Uma dessas operações poderia ser explicada por meio das proposições de Michael Riffaterre, associando a intertextualidade às condições de recepção do texto, como co-presença e derivação a partir do leitor: “Ora o texto assinala explicitamente suas referências ao conjunto da literatura – é o intertexto obrigatório, que o leitor não pode deixar de localizar -, ora é o leitor que cria suas próprias associações” (SAMOYAULT, 2008, p. 44).

Segundo Jorge de Sá,

Ao escrever “Com licença poética” e colocá-lo como texto de abertura do livro, Adélia deixou de lado a homenagem pela homenagem para estabelecer um diálogo em que a voz feminina fará um contraponto com a voz masculina, sem medo de assumir suas próprias características de mulher. Sem medo e sem pieguices [...] (SÁ, 1992, p. 100).

As referências ao poema de Drummond são bastante perceptíveis ao leitor frequente da poesia brasileira, especialmente nos primeiros versos, provocando

pares comparativos entre os dois poemas: anjo torto/ anjo esbelto; vai ser coxo na vida/vai carregar bandeira. Esses pares permitem a contraposição ao longo dos versos seguintes, quando nos versos drummondianos aparecem referências aos comportamentos considerados tipicamente masculinos e, em Adélia, os femininos. Mas ao tomar como referência os versos de Drummond, Adélia faz também uma reverência ao Modernismo brasileiro, que tem em Drummond sua maior voz poética. E engendra esse diálogo pela via da reversão do discurso para uma voz feminina.

O discurso de “Com licença poética” é de uma mulher que inaugura publicamente seus versos, “sem ter medo dos subterfúgios que lhe cabem, sem precisar mentir”. A voz é de quem atravessa parte de um século e vivencia as contradições de gênero em sua própria realidade histórica: é anunciada por um “anjo esbelto”, que “toca trombeta, carrega bandeira”, mas considera isso um cargo pesado, já que mulher é ainda “espécie envergonhada”. Considera que alguma beleza é dote para casar e está dividida entre a resiliência ou não das dores de parir. E tem o olhar provinciano de quem vê o Rio de Janeiro como o que de maior possa existir como exemplo de grande cidade em seu tempo.

Em meio aos questionamentos em relação a esse discurso, já que como mulher deveria levantar a bandeira proposta por uma geração de mulheres que se colocava contra toda dominação a que se submeteram no decorrer da história, não faz o esperado, ou o faz com certa ambiguidade de quem vive o processo histórico como contraditório. Mas “inaugura linhagens” e “funda reinos”. Como? O que sente, escreve. É por meio dessa escrita feminina, pessoal, que Adélia estabelece o diálogo com seu tempo, mostrando como o percebe e sente.

“Com licença poética” define em linhas gerais, o modo poético adeliانو, que além de uma escrita em voz feminina, dialoga com a tradição modernista ao longo de todo o livro *Bagagem*. Esse diálogo acontece textual e intertextualmente com importantes nomes da literatura modernista em Língua Portuguesa, dentre eles, Drummond. Sendo assim, outra confluência temporal aparece no poema adeliانو, pela via da intertextualidade. Adélia incorpora ao seu texto referências de um autor de outra geração literária, cuja herança se materializa no apego, na elaboração, no desfazer e refazer e na construção de uma dicção poética própria. Dessa forma, mais uma vez é autenticada a modernidade dos versos adelianos, na medida em que se coloca em franco diálogo com o modernismo.

Assim, cumpre-se nos versos de Adélia Prado o que Samoyault descreve como característica fundamental do fenômeno da intertextualidade:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Assim, os versos de Adélia Prado, desde a primeira publicação e de seus primeiros poemas, estabelecem interseções temporais variadas. Essas interseções são percebidas nos dois poemas analisados, que se enunciam por meio da voz e do ponto de vista de um eu lírico feminino. De forma mais evidente, as interseções temporais presentes nesses poemas se manifestam por meio da intertextualidade com a lírica modernista, no caso do primeiro poema de *Bagagem*, com os versos específicos de Drummond. Mas ao longo de todo o livro, esse diálogo se estende para outros ícones do cânone do modernismo.

Além disso, como observado nas análises até aqui, as interseções temporais se evidenciam também pelo regime de historicidade do feminismo, na medida em que os versos adelianos dialogam com as realidades da experiência do passado e do horizonte de expectativa que envolvem a condição da mulher na história, em franca evolução na segunda metade do século XX, quando da feitura e da publicação dos versos de *Bagagem*. Nesse sentido, outras interseções ainda podem ser sugeridas nesses versos, a partir de algumas confluências autobiográficas possíveis, que interceptam aspectos ficcionais e das memórias da poetisa, ficcionalmente enunciadas e que evidenciam o tempo histórico característicos em que seus versos se inserem no cenário da literatura brasileira.



## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 51-70.
- HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2006.
- MOUTINHO, Nogueira. Lirismo descompromissado, retalhos de poesia. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, 23/06/1984, n. 925, p. 11. Disponível em: <http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=19092506198411>. Acesso em 19/08/2016.
- PRADO, Adélia. **Bagagem**. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SÁ, Jorge de. Presença de Carlos Drummond de Andrade na poesia de Adélia Prado. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**. UFMG, 1982. Disponível em: <http://periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/9883> Acesso em: 10/06/2017.
- SAMOYAULT, Tiphanie. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

# Uma poética à Safo: o erotismo, o corpo e o feminino em Gilka Machado

Suzane Morais da Veiga Silveira

UFF

suzanemveiga@yahoo.com.br

*Arte é ânsia de conter o infinito numa expressão  
(Cristais Partidos, Gilka Machado)*

Gilka Machado (1893-1980) é uma figura inquietante na tradição literária brasileira e, como outros escritores que ousaram desafiar o cânone de seu tempo e o marca-passo histórico, teve que pagar um alto preço por viver sob o signo da transgressão: o lugar paratópico<sup>1</sup> na literatura nacional. Apesar de amplamente reconhecida no período da *belle époque* carioca por grande parte de seus colegas escritores e por jornais literários de importância, foi “banida” pela crítica de sua época que chegou a chamá-la pela alcunha de “matrona imoral”. Dona de uma poesia onde ressoa um erotismo do corpo e de todos os seus sentidos, Gilka Machado é a representante brasileira da tradição do erotismo sáfico, em que Eros apresenta a sua faceta mais carnal e venal. Os vestígios de uma poética ligada a Safo de Lesbos (630 a 580 a.C.) pode se fazer sentir em muitas vozes femininas latino-americanas no início do século XX, como em Gabriela Mistral (1889-1957) no Chile e Juana

---

1. Conceito cunhado por Dominique Maingueneau para designar a situação paradoxal de um escritor dentro de um grupo ou de uma intelectualidade em uma determinada sociedade: “A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la **paratopia**.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28, grifo do autor).

de Ibarbourou (1892-1979) no Uruguai, entre outras poetisas, em cujos versos são resgatadas as temáticas do desejo ardente do corpo; a musicalidade dos versos; o erotismo ligado à natureza; a tristeza, a solidão e o desvio da mulher como motivos poéticos; e, de modo travestido, a paixão abismal das lesbianas, como em Baudelaire (1821-1867).

Ao voltarmos nossos olhares para a representação do feminino na literatura brasileira veremos, fatalmente, uma grande lacuna em nossa história literária. Fora raras exceções, a figura da mulher na literatura até o final do século XIX, no Brasil, encontrava-se relegada a personagens estereotipadas ou secundárias nas narrativas de nossa tradição literária. Até o início do século oitocentista, a literatura colonial produzira apenas uma representação feminina etérea e subjugada à forte presença patriarcal de uma produção com inspiração nos moldes europeus. Durante o período do Romantismo, que inaugura uma literatura de caráter efetivamente nacional, a mulher, ainda que peça fundamental para grandes obras, era retratada de modo idealizado, ora como musa inalcançável, ora como uma sensualidade reprimida. Apenas na segunda metade do mesmo século, na obra dita “realista” ou de “segunda fase” de Machado de Assis, houve uma caracterização de personagens femininas mais complexas, resolutas e não ortodoxas. Do mesmo modo, em poesia, até o início do século XX escassos são os exemplos de textos em que a voz poética assume uma subjetividade feminina, como no poema “Marabá” de Gonçalves Dias, que remonta à poesia trovadoresca das cantigas de amigo. Gilka Machado parece apreender a lição de Safo, dando origem a uma obra em que a mulher aparece com um corpo desejante e uma vontade irrefreável de ser e sentir.

Assim, ao entrar em contato com um texto da escritora e crítica literária Nelly Novaes Coelho intitulado “O erotismo na literatura feminina do início do século XX - da submissão ao desafio ao cânone” (2009) a pergunta inicial desta pesquisa se moldou no intuito de questionar: “Quando a mulher passou de objeto de especulação para sujeito do ato enunciativo na poesia brasileira?”. No referido artigo são apresentadas escritoras que desafiaram a condição histórica de submissão da mulher e, entre elas, encontrava-se a poeta Gilka Machado, como uma das precursoras dessa posição na literatura brasileira e latino-americana. A sua poesia, ainda pouco estudada, foi marcada pelo erotismo e pelo sincretismo estético – apresentando marcas das estéticas do final do século XIX, como o Decadentismo, o Parnasianismo e, mais fortemente o Simbolismo, derivadas da poética de Charles Baudelaire.

Natural do Rio de Janeiro, Gilka Machado nasceu no dia 12 de março de 1893. A sua obra poética inaugura-se em 1915 com o lançamento do seu primeiro livro

de poemas *Cristais Partidos*, publicando, ainda, posteriormente, *Estados de Alma* (1917), *Poesias 1915/1917* (1918), *Mulher Nua* (1922), *O Grande Amor e Meu Glorioso Pecado* em 1928, e *Carne e Alma* em 1931. Em 1932, foi publicada uma antologia em Cochabamba, Bolívia, intitulada *Sonetos y Poemas de Gilka Machado* pelo então embaixador da Bolívia no Brasil, Gregorin Reynolds, com prefácio de Antônio Capdeville. No ano seguinte, a escritora foi eleita “a maior poetisa do Brasil”, por concurso da revista *O Malho*, do Rio de Janeiro. Lançou nos anos seguintes os livros: *Sublimação* em 1938, *Meu rosto* em 1947, *Velha Poesia* em 1968 e suas *Poesias Completas*, editadas em 1978. Em 1979, Gilka foi agraciada com o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras por sua extensa produção. Foi ainda a primeira mulher a receber uma candidatura a uma vaga na Academia Brasileira de Letras, em 1977, liderada pelo escritor Jorge Amado, que declarou em carta<sup>2</sup> à escritora ser a sua obra poética “uma das mais belas vozes da língua portuguesa”. Gilka, porém, declinou do convite. Faleceu no Rio de Janeiro capital, no dia 11 de dezembro de 1980.

Através do estudo de seus poemas pode-se constatar que há na poesia de Gilka Machado uma sensualidade vibrante e uma ânsia por buscar sensações raras e superiores através de uma “artesanía formal” (MOISÉS, 1984, p. 258), ao se utilizar uma técnica híbrida ao compor os versos, resultando em um esteticismo multiforme. Para isso, a poeta empreende uma escrita onde se sobrepõem imagens que remetem à musicalidade, através do recurso recorrente às sinestésias e hiperestésias, ao tato e à exploração e interpenetração dos órgãos sensoriais, amparadas por versos em forma de sonetos, quartetos e verso livre. A pesquisadora Sylvia Paixão (2009, p. 432) aponta para este aspecto crucial do projeto poético da escritora, cujos títulos sugestivos dos livros *Mulher Nua*, *Meu Rosto*, *Meu Glorioso Pecado*, *Sublimação* revelariam a proposta inovadora contida nos seus poemas, a de gradativamente promover uma ruptura na forma e na temática de sua poesia. Desse modo, a ousadia dos nomes das obras

---

2. “Cara amiga Gilka Machado: Ao tomar conhecimento da vaga aberta nos quadros da Academia Brasileira de Letras com a morte do ilustre crítico Candido Motta Filho, a primeira após a modificação no regimento permitindo a eleição de mulheres na Casa de Machado de Assis, pensei imediatamente em seu nome. Creio que entre as escritoras brasileiras, nenhuma merece tanto quanto a cara amiga, pertencer aos quadros da Academia, devido à importância de sua obra poética, uma das mais belas da língua portuguesa. (...) Caso venha a se candidatar, saiba que tem o meu voto, nos quatro escrutínios” (Carta de Jorge Amado a Gilka Machado presente no prefácio de *Poesias Completas*, de 1991).

da poeta, de acordo com Paixão, procura romper com a repressão imposta à mulher e, principalmente, ao seu corpo e ao prazer que dele emana.

Dessa maneira, o corpo é um elemento fundamental nos poemas gilkanianos, uma vez que é através dele que as subjetividades femininas que transitam entre os textos mediam a sua existência com o mundo, em um sensualismo tão abrangente que chega a transcender o ser amado e envolve, em muitos momentos, os elementos da natureza e a própria Natureza, convertida em amada, como no poema “Enamoradas”<sup>3</sup> (p. 318).

*A natureza me ama, a natureza  
Me procura e me atrai  
Escuto o apelo  
De seus múltiplos lábios de corola,  
Sua boca de flor, cheirosa e fresca,  
Embriaga-me a audição  
Com a formosura  
Das líricas palavras que profere  
À abismal profundidade de mim mesma.*

*(...) que me valeria a existência  
Sem os imortais momentos  
Em que confundimos os seres,  
Em que rolamos pelo infinito  
Loucas de liberdade,  
Num longo enleio  
De fêmeas  
Enamoradas?!...*

Desse modo, as figuras femininas na poesia de Gilka Machado encarnam a beleza do sensual e do erótico. Expressam, sobretudo, um triunfo do corpo e do desejo, em um culto sensual à arte e à poesia, à semelhança dos escritos e ensinamentos de Safo. A concepção de feminino se expressa, desse modo,

---

3. Todas as citações dos poemas de Gilka Machado a partir desta página foram retiradas da coletânea de livros da escritora intitulada *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.

na materialidade do corpo da mulher, cujos desejos são encarnados pela voz poética através do erotismo, em oposição à imagem ideal de mulher (submissa ao poder do homem) que está na base da civilização ocidental e cujo modelo foi moldado na Idade Média. Segundo Nelly Novaes Coelho (2009, pág. 2), tal “modelo” forjou a figura da “amada pura e inacessível” que se impôs até meados da Era Romântica, quando o avanço da Ciência veio pôr em xeque a própria existência de Deus e a origem divina do homem. É o momento (meados do século XIX) em que “o homem de ‘alma’ vira ‘lama.’”

Nos poemas de Gilka existe ainda um embate ético entre a ousada temática do desejo erótico, ou de desafio ao “interdito ao sexo”, e uma “ânsia de pureza” (COELHO, 1974, p. 12), como resultado do confronto entre dois sistemas morais presentes em sua obra. De um lado, a ética cristã que afirma que os homens devem submeter os seus desejos ao crivo da razão, dominando-os, o que historicamente significou uma repressão da sexualidade – principalmente das mulheres; e por outro, uma nova ética nascida com os estudos de Lacan, a ética do desejo, segundo a qual a realização do sujeito se dá através da resposta à pergunta: “Agiste conforme o desejo que te habita?” (LACAN, 2008, p. 364). Os poemas de Gilka Machado parecem responder a esta pergunta feita por Lacan, mostrando figuras femininas que se assumem como desejantes, em pleno contraste com o tipo de poesia feminina produzida no início do século XX. Tal poesia era denominada como o “sorriso da sociedade”, rótulo dado pela crítica da época à poesia lírico-juvenil então em voga nos salões e revistas culturais. Outro caráter transgressor de sua obra é levar o seu interlocutor a se desviar do paradigma homem/mulher, o qual durante todo o trajeto da construção poética da autora é levado a ser demolido, uma vez que em muitos poemas o ser amado está ausente, ou é caracterizado como um elemento da natureza ou como outra figura feminina.

## O Erotismo

Como voz original, Gilka Machado se destaca pelo tratamento singular dedicado à abordagem da temática do erotismo, numa atitude vanguardista nas palavras de Castañon (1988): “traz à tona a expressão aberta não só da sensualidade, mas da sexualidade.” (p. 52). As facetas do erotismo na obra da escritora de “Cristais Partidos” contemplam em seus poemas o que era considerado obsceno, proibido e até depravado. Percebe-se, assim, a abordagem

a temas tabu, como neste trecho do poema “Volúpia” (p. 128): “Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios;/ à tua sensação me alheio a todo o ambiente;/ os meus versos estão completamente cheios/ do teu veneno forte, invencível e fluente.” As figuras femininas gilbianas encarnam a beleza do erótico, sendo estas a metáfora do próprio desejo sexual. Podemos notar este fenômeno de maneira mais clara quando o erotismo é banido das discussões sociais e transformado em tabu, na mudança para o paradigma cristão. Dessa forma, e o desejo erótico, na concepção do cristianismo, ganha uma roupagem demoníaca e transforma-se em pecado. Conforme afirma Foucault (1976 p. 13): “Se o sexo é reprimido, isto é, condenado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o único fato de se falar sobre o assunto e de se falar de sua repressão, adquire uma aragem de transgressão deliberada”.

A esse respeito também nos diz Bataille (1987): “O erotismo é, pelo menos, aquilo sobre que é difícil falar. Por razões que não são meramente convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Não pode ser público” (pág. 224), entendendo que o erotismo, ao alcançar o mundo dos desejos, dos prazeres e do pudor, tornou-se objeto de pavor da civilização ocidental católica. Do mesmo modo nos esclarece Otávio Paz, em seu livro *A Dupla Chama* (1994, p. 18): “Em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus – também de estímulos e incentivos – destinados a regular e controlar o instinto sexual”; assim, a prática sexual do homem passou a ter sua frequência regulada pela religião e por sua disponibilidade para o trabalho. O desejo foi minimizado para que houvesse o equilíbrio essencial à atividade do homem, sendo revestido por um caráter maligno, e colocado no universo das proibições, das decadências humanas.

Quanto à estética do erotismo nos poemas gilbianos, pode-se perceber a procura pelo ideal da perfeição e da beleza – influências decadentistas – na construção das imagens (significação) das palavras em busca de sensações novas. Logo, pode-se perceber em sua poesia uma liberdade rítmica e um estilo próprio na composição do léxico (“Impressões do Luar”, p. 152): “Os perfumes me vêm, de momento a momento,/ lentos, níveos, e penso: anda, por certo, o Vento,/ em derredor de mim, flores a desfolhar.../ Como empoadas estão as árvores, na rua!/ Como tudo está branco!- É o arminho da Lua,/ Que, lá do alto, sacode o pó-de-arroz do luar.” Outro ponto a se destacar é o componente sensorial da obra gilbiana, havendo, dessa forma, em seus poemas, um apelo a uma sensualidade tátil, visual, de todos os sentidos, cujo matriz encontra-se

em um erotismo surpreendente. Podemos notar este aspecto no poema intitulado “Perfume” (p. 30). Nele, é possível notar a temática do perfume como acesso a um estado misterioso e revelador: “Vaga revelação das sensações secretas,/ das mudas sensações dos mudos vegetais;/ arco abstrato que afina as emoções dos poetas/ e que ao violino da alma arranca sons iriais./ Ó perfume que a dor das plantas interpreta/ e encerras, muita vez, desesperos mortais!” Com apoio em forte recorrência sonora (o poema se constrói através de aliterações e rimas), vai-se estruturando musicalmente o erotismo, ao mesmo tempo em que se inscreve, nos versos, o prazer de sentir e o prazer da palavra.

## O Corpo

A figuração do corpo na poesia de Gilka Machado, percebido como ambiente de exploração dos desejos mais dilacerantes da carne, aborda as temáticas da Luxúria e da Volúpia. Este projeto estético está intrinsecamente vinculado ao tema da liberação da noção do corpo da mulher, aprisionado e fetichizado, alertando para o discurso voltado para ele, conforme nos lembra Terry Eagleton: “Na verdade, uma das realizações do movimento feminino foi redimir frases como ‘experiência vivida’ e o ‘discurso do corpo’, libertando-as das conotações empiristas que lhe foram dadas por grande parte da teoria.” (EAGLETON, 1997, p. 231) Assim, Eagleton identifica um projeto ligado ao movimento feminino (não só na literatura, mas na cultura de uma forma geral), de identificação entre as relações sociais e as relações de poder, afirmando ser nas experiências, e mais especificamente no corpo, o local de luta política.

Dessa forma, a discussão sobre a emancipação feminina é a discussão sobre a libertação de seu corpo: “O discurso do corpo não é uma questão de gânglios lawrencianos e suavidades noturnas, mas uma política do corpo, uma redescoberta de sua sociabilidade por meio de uma consciência das forças que o controlam e subordinam.” (EAGLETON, 1997, p. 231). Neste campo de discussão, aponta ainda Pierre Bourdieu (2010, p. 15-17), que, com a instituição da nova moral cristã (burguesa), o erotismo feminino passa a pertencer a atributos identificados ao Mal, ao demônio, símbolo do pecado. Podemos observar este aspecto na obra poética de Gilka Machado, através das diversas referências às encenações do corpo, como as experiências de um corpo erotizado. Efetua-se, dessa maneira, uma subversão da lógica repressora cristã, envolvendo a transgressão de caráter positivo e libertador, como no título de



seu quarto livro “Meu glorioso pecado”, cuja composição paradoxal expõe a proposta de apreender o conceito carregado de significados negativos da palavra “pecado”, dentro de uma moral cristã, e transfigurá-lo em “glorioso”. Assim, a sexualidade, que é considerada algo baixo, inglório, ou mesmo grotesco, dentro de uma moral repressora, é exaltada na obra de Gilka Machado como o triunfo do ser, a libertação do corpo e a exploração dos sentidos.

Assim, num movimento contrário e contestador, o objeto principal na maioria dos poemas de Gilka Machado é se reportar ao corpo sensível, ao corpo sensual, no qual se procura o acesso a sensações inéditas e refinadas, utilizando-se da contemplação: “Ao pôr-do-sol de uma Quimera/ De uma Quimera ao sol se pôr.” (“Canção de uma Doente”, p. 97), dotado de um impulso erótico tão amplo que culmina num pan-erotismo na exploração sensorial do corpo erótico da noite em trevas, confundindo a natureza com a volúpia (“Noturnos VIII”, p. 83): “Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa, / Erra de quando em quando. É uma noite de bodas/ Esta noite... Há por tudo um sensual arrepio. / Sinto pelos no vento... É a Volúpia que passa,/ Flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,/ Como uma gata errando em seu eterno cio.”

## O feminino

O discurso do feminino na poesia giliana, que atravessa o erotismo para se manifestar, parece representar e formular a enunciação coletiva das mulheres até então reprimidas em sua expressão, sendo este trabalho, segundo Deleuze, o devir do escritor: “Kafka na Europa central, Melville na América, apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que apenas encontram a sua expressão pelo e no escritor.” (2000, p. 15). A sua poesia representa, assim, uma literatura que resiste e abre o feminino para novas possibilidades de formulação, trazendo sobre si os anseios e desejos de todas as mulheres (“Rosas”, p. 34): “Seja qualquer a cor, por sobre o hastil de cada/ rosa, vive a Mulher, nos jardins flor tornada: - símbolo da Volúpia a excitar o Desejo./ Daí que eu possa gozar, ao vosso colorento,/Esse perfume a um tempo excitante e emoliente,/ numa dúbia, sensual e suave sensação!”

Essa identificação da mulher como detentora da Volúpia, desejante em concretizar as palpitações de seu Desejo por desabrochar em flor, parece

inscrever o poema no espaço do *art nouveau*, conforme aponta Massaud Moisés (1984, p. 257).

É mister ressaltar, ainda, as várias *personas* femininas que perpassam a obra de Gilka Machado, o que o estudioso chama de “cisão megalomaniaca do eu em duplos ou múltiplos”, fenômeno que se diria repercutir o mesmo sintoma gerador dos heterônimos de Fernando Pessoa: “Serás como os sultões do velho oriente/ só meu, possuindo simultaneamente,/ as mulheres ideais que tenho em mim.” (Sem título, p. 160). Conforme afirma Massaud Moisés (1984, p. 257), ora será *fauve*, notadamente em se tratando de cores como em “Emotividade da Cor”; ora satânica ou vampiresca em seus arranques passionais como no poema “Volúpia”; ora entediada (“Conjecturando”) ou como uma doente, decadente (“Canção de uma doente”). Nessa “cisão megalomaniaca do eu” em múltiplas subjetividades femininas, é possível evidenciar as angústias e sofrimentos individuais do humano e traçar ontologicamente a agonia (das mulheres e mais tarde de toda sorte de oprimidos) de uma sociedade decadente. O desenho do feminino, o qual Gilka pinta em seus poemas, se caracteriza por uma potência dotada de força transgressora, que rejeita padrões de comportamento *a priori*, dando forma a novas figuras de mulher, em pleno controle de sua sexualidade e dona de seu erotismo.

## Considerações finais

Através dos tempos, efetuou-se a formação de um discurso discriminatório, por parte de modelos culturais androcêntricos, no qual as mulheres se viam relegadas à condição cerceadora de serem intelectual e politicamente inferiores por não possuir os meios sociais de atuação. Tal pensamento, amplamente propagado e ancorado muitas vezes em aspectos biológicos, foi incentivado através de uma educação deficiente, ou inexistente, destinada às mulheres, que limitava e cerceava a efetiva expressão intelectual da mulher, relegando-a à condição de nulidade pública, possuindo espaços bem definidos e delimitados de atuação. Assim nos aponta Simone de Beauvoir em seu livro *O Segundo Sexo* (1949), no qual disserta sobre a pouca expressividade da produção de escrita feminina, cuja representação está condicionada a estereótipos, bem como sobre a relação masculina de poder por dominar as vias de expressão (de identidade): “A humanidade é masculina (...) e um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação peculiar de ser macho...e

nunca se preocupa em afirmar a sua identidade como um ser de um determinado gênero; o fato de ser um homem é óbvio.” (p. 134) Este tema é abordado no poema-chave “Ser Mulher” no qual é questionado o papel condicionado da mulher (p. 106): “Ser mulher, e, oh! Atroz, tantálica tristeza! / ficar na vida qual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais!”.

O trabalho poético vanguardista empreendido pela escritora se configurou como uma espécie de mola propulsora para uma conscientização da produção artística de escrita feminina que, mais tarde, seria talvez o fenômeno mais significativo da literatura brasileira na segunda metade do século XX. Assim nos confirma Nelly Novaes Coelho, em relação à transgressão do cânone patriarcal, ressaltando ser inegável que, mais que os estudos das ciências sociais, a literatura tem sido um dos grandes instrumentos conscientizadores: “Desde as vozes pioneiras que, na poesia do início do século, se assumiam como ‘transgressoras’ (Colombina, Gilka Machado, Pagu) até nossos dias, a literatura vem dando voz a uma nova consciência da mulher, não só em relação a si mesma (...), mas também em sua tarefa na construção da História” (COELHO, 1999, p. 11).

Gilka Machado, em sua produção poética, apreende o signo de um erotismo sáfico, que expõe o erótico como via de realização do sujeito, a fim de definir os contornos de uma nova poesia. Encena, desse modo, uma dupla geografia do estado do ser feminino – enquanto mulher e mulher escritora – retratando, a princípio, o prazer na exploração tátil do corpo, na matriz do imaginário, no ambiente das ideias, dos sonhos e sentimentos represados; e depois em uma metarreflexão sobre a própria escrita feminina. A poesia de Gilka Machado é fonte de afirmação e de libertação, principalmente por ter sido a mulher escritora tão subjugada pelos padrões da época. Incomodada pela falsa aparência de estufa da *belle époque*, os seus poemas são como um grito de denúncia da decadência e da misoginia da sociedade carioca do início do século XX, pintando em imagens marcantes os contornos de uma nova Mulher multiforme, multicolor.

Em meio ao cerceamento do espaço e do corpo feminino, trancafiado no espaço restrito do lar e da repressão do corpo e do desejo, houve, porém, uma escritora que ousou falar sobre o tema do desejo sexual feminino em um tempo em que as poetisas só tratavam do “amor espiritual”. Para escândalo de muitos, em vez de fazer rimas com vagos estados de alma, explorou o amor sensual nos seus versos. Gilka retirava de vez do limbo histórico a voz feminina silenciada durante séculos, em seus anseios e desejos. A obra giliana se

situa numa perspectiva decisiva de provocação às bases de uma poesia que se prestava unicamente a ilustrar os salões e periódicos culturais, considerada “literatura para mulheres”. Gilka Machado configurou-se como voz de inconfundível importância na conjuntura do apagar das luzes do século XIX e a alvorada do século XX, servindo como referência precursora na construção deste novo pensamento com relação à posição da mulher, e da mulher escritora, a várias autoras posteriores, as quais firmaram, por meio da literatura, definitivamente o lugar de destaque da produção de autoria feminina. De acordo com Nely Novaes Coelho, é na linha de pensamento de Gilka Machado que “se constroem as obras de Adélia Prado, Ana Cristina César, Astrid Cabral, Helena Parente Cunha, Heloneida Studart, Hilda Hilst, Lya Luft, Márcia Denser, Marly de Oliveira, Myriam Fraga, Nélide Piñon, Patrícia Bins e Sônia Coutinho, entre outras” (COELHO, 1999, p. 12).

## Referências

- BADINTER, Elisabeth. **Um é o Outro; Relações entre Homens e Mulheres**. Tradução de Carlota Gomes. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 4. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, P. et al. Campo intelectual e projeto criador. Tradução de Rosa Maia Ribeiro da Silva. In: POUILLON, Jean (org.) **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- \_\_\_\_\_. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual; essa nossa (des) conhecida**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes. **O erotismo na literatura feminina do início do século XX – da submissão ao desafio do cânone** (2009). Disponível em: <http://www.hottopos.com/vdlettras3/nelly.htm>. Acesso em: 29 de nov. 2015.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.
- DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad. Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Século XXI, 2000.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. 7. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. C. Trad. Dos poemas: Dora Flora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. Poesia e Pré-Modernismo. In: AA.VV., **Sobre o Pré-Modernismo**, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. Edição bilíngue. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LACAN, Jacques. **O Seminário; Livro 7: A ética da psicanálise**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MACHADO, Gilka. **Poesia Completa**. Org. Jamyle Rkain. São Paulo: Demônio Negro, 2017.
- MAINGUENEAU, Dominique. A paratopia do escritor. In: **O contexto da obra literária**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MILES, Rosalind. **A história do mundo pela mulher**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: LTC/ Casa Maria Editorial, 1989.
- MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira – Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MUZART, Zahidé. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: antologia; prefácio Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Mulheres: CNPQ, 2009.
- NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993;
- NOVAES, Fernando A. **História da vida privada no Brasil (Volume 3) República: da Belle Époque à Era do Rádio**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.
- PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. **A Fala-a-Menos: a repressão do desejo na poesia feminina**. Rio de Janeiro: Numen, 1991.
- PAZ, Otávio. **A Dupla Chama**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SAFO. **Poemas**. Disponível em: <http://www.ciberfil.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 15 de abril de 2017.
- SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SHARPE, Peggy. (org.) **Entre o resistir e o identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- VITAL, Márcia Regina. **A poesia transgressora de Gilka Machado**. Dissertação de mestrado, UFF, 2003.

# A subversão feminina sob a ótica da carnavalização

Tatyana Rodrigues Barcelos

IFES

tatyrb5@gmail.com

Leticia Queiroz de Carvalho

IFES

leticiaqc@hotmail.com

## Introdução

Este artigo busca analisar como a ressignificação dos comportamentos femininos nos contos “Contos em letras garrafais”, “A paixão da sua vida” e “Nunca descuidando do seu dever” de Colasanti (1986) é feita através do gênero sério-cômico – pertencente à categoria conceitual da carnavalização do filósofo Mikhail Bakhtin – responsável por fazer de maneira risível a quebra de expectativas, principalmente, no que diz respeito à rigidez do tratamento dado às relações afetivas no mundo real.

As intensas transformações vividas pelo Brasil na década de 80 são de sobremaneira decisivas para as mulheres em nosso país. A consolidação do movimento feminista, que diferentemente da Europa e América do Norte, teve um viés voltado também para o combate à ditadura militar (em 1975, é criado o movimento feminino pela anistia), a abertura democrática e a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (em 1985, cujo objetivo era a partir de políticas públicas assegurar um espaço para as mulheres nas atividades políticas, econômicas e

culturais do país<sup>1</sup> e a eleição, pela primeira vez na história política do país, de 26 mulheres para compor o Congresso Nacional (conhecidas como a bancada feminina), cujos trabalhos foram importantes para a inserção na constituição de 88 dos seguintes ganhos constitucionais: “[...] a igualdade entre homens e mulheres em geral (art. 5º, I) e especificamente no âmbito da família (art. 226, § 5º)” (PIOVESAN, S.D.). É também na década de 80 que Marina Colasanti lança o livro *Contos de amor rasgados* que contém noventa e nove minificções fantásticas e independentes, ratifica a ideia de que a literatura embora possua um discurso diferente do discurso historiográfico revela-se tão importante quanto, já que traz consigo, neste caso específico, narrativas que perfilam quebras de paradigmas para a mulher emblemáticas não somente para as relações homem e mulher na década de 80, mas também porque ultrapassam a barreira espaço/temporal em que foram escritas, tornando-se narrativas universais. Em uma nação como a nossa, cuja taxa em 2015 foi de 4,8 homicídios para cada 100 mil mulheres<sup>2</sup> e que ocupa, por conta disso, a 5ª posição como o país que mais executa feminicídios, dentro de um universo de 83 países de diferentes graus de desenvolvimento, é sempre fundamental quebrar paradigmas absolutistas, descanonizar tradições monológicas e subverter verdades androcêntricas.

Na primeira parte do texto são apresentados os contos que servirão para a análise proposta e os motivos pelos quais foram escolhidos. A seguir, abordamos a categoria conceitual da carnavalização em Mikhail Bakhtin para apresentarmos sua concepção sobre o gênero sério-cômico. Mais adiante, relacionamos quais os pontos convergentes entre a teoria bakhtiniana sobre a carnavalização e os contos de Colasanti escolhidos como corpus nesta análise, para explicar de que maneira o gênero sério-cômico caracteriza-se como uma possibilidade de se negar burlesca e sarcasticamente a cultura machista dominante, tornando viável a subversão feminina.

## O que os contos contam

As minificções, também conhecidas por microficcão, microconto, micronarrativa ou miniconto, são compostas, entre outras características, por uma *brevidade*

---

1. Disponível em: < <http://www.spm.gov.br/assuntos/conselho>>. Acesso em: 12 dez, 2017.

2. Dados retirado do Mapa da violência disponível em: <<http://www.mapadaviolencia.org.br>>

*extrema, intertextualidade e ironia.* Para o crítico mexicano Lauro Zavala, um dos maiores estudiosos sobre o assunto, as minificções além de possuírem um caráter precursor, constituem-se valorosas práticas anti-hegemônicas dentro da literatura. Assim,

[...] En otras palabras, el espacio de una página puede ser suficiente, paradójicamente, para lograr la mayor complejidad literaria, la mayor capacidad de evocación y la disolución del proyecto romántico de la cultura, según el cual sólo algunos textos con determinadas características (necesariamente a partir de una extensión mínima) son dignos de acceder al espacio privilegiado de la literatura (ZAVALA, 2004, p. 71)<sup>3</sup>.

Os contos escolhidos para a análise seguem a mesma estrutura dominante no livro como um todo. São minificções de escrita metafórica de traços fantásticos que permitem um protagonismo feminino evidenciado com a quebra de expectativa. Nosso *corpus* contém três minicontos em que as expectativas quanto à relação homem/mulher são quebradas e ressignificadas.

### Conto em letras garrafais

*Todos os dias esvaziava uma garrafa, colocava dentro sua mensagem, e a entregava ao mar.*

*Nunca recebeu resposta.*

*Mas tornou-se alcoólatra.*

O primeiro conto traz, no início, a ideia romântica de que no outro mora a existência que preencherá seus vazios. Por isso, colocar a mensagem na garrafa todos os dias é importante para que o mar se encarregue de “encontrar” sua outra metade. A garrafa é de certa maneira sua torre, liberta a “princesa” quem encontrar a garrafa primeiro. O advérbio “nunca” extermina toda a es-

---

3. Em tradução nossa “Em outras palavras, o espaço de uma página pode ser suficiente, paradoxalmente, para alcançar a maior complexidade literária, a maior capacidade de evocação e a dissolução do projeto romântico da cultura, segundo os quais apenas alguns textos com certas características (necessariamente de uma extensão mínima) merecem acesso ao espaço privilegiado da literatura” (ZAVALA, 2004, p. 71).



perança do conto de fadas, mas instaura uma nova realidade, o alcoolismo. Sozinha, ela descobre outra possibilidade de encontro, o devaneio do álcool. É importante aqui fazer uma ressalva, o texto não deixa pistas estruturais quanto ao gênero da personagem. No entanto, levando-se em consideração que esse conto está inserido em um livro cuja proposta é desmistificar os padrões masculinos arraigados em nossa sociedade, é perfeitamente plausível interpretar essa personagem como pertencente ao gênero feminino.

### A paixão da sua vida

*Amava a morte. Mas não era correspondido  
Tomou veneno.  
Atirou-se de pontes.  
Aspirou gás.  
Sempre ela o rejeitava, recusando-lhe o abraço  
Quando finalmente desistiu da paixão entregando-se a vida, a  
morte, enciumada, estourou-lhe o coração.*

A morte, personagem feminina, sempre recusou as chantagens emocionais masculinas. Nunca se rendeu às tentativas de manipulação propostas pelo seu apaixonado. Quando, enfim, ele desiste, ela age exatamente como os homens possessivos que não suportam ser recusados, mesmo que o amor não mais exista. O assassinato, então, é a única saída. Matar como forma de manter o controle sobre o outro não é uma ação pertencente ao mundo masculino e, sim, ao mundo do ser humano. Logo, às mulheres também é permitido pecar.

### Nunca descuidando do seu dever

*Jamais permitiria que seu marido fosse para o trabalho com a roupa mal passada, não dissessem os colegas que era esposa descuidada. Debruçada sobre a tábua com olho vigilante, dava caça às dobras, desfazia pregas, aplainando punhos e peitos, afiando o vinco das calças. E a poder de ferro e goma, envolta em vapores, alcançava o ponto máximo da sua arte ao arrancar dos colarinhos liso brilho de celuloide.*

*Impecável, transitava o marido pelo tempo. Que, embora respeitando ternos e camisas, começou sub-repticiamente a marcar seu avanço na pele do rosto. Um dia notou a mulher um leve afrou-*

*xar-se das pálpebras. Semanas depois percebeu que, no sorriso, franziam-se fundos os cantos dos olhos.*

*Mas foi só muitos meses mais tarde que a presença de duas fortes pregas descendo dos lados do nariz até a boca tornou-se inegável. Sem nada dizer, ela esperou a noite. Tendo finalmente certeza de que o homem dormia o mais pesado dos sonos, pegou um paninho úmido e, silenciosa, ligou o ferro.*

No último conto, temos uma personagem presa a um fazer construído socialmente como uma tarefa feminina. Sua vida, resumida ao papel de esposa perfeita, prendada e cuidadora, reafirmava sempre o marido como ser essencial no casamento, posição consolidada em nossa sociedade, tornando o outro (a esposa) inessencial, um objeto<sup>4</sup>. A mulher acostumada a ser objeto eliminava ferozmente dobras, pregas e vincos de calças e camisas, itens sem vida, sem alma, objetos do objeto. Com o tempo, passou a olhar o marido como um item sem vida, pregas a serem eliminadas. A dona de casa também sabia tornar inessencial o outro, o marido também poder ser transformado em objeto.

## A carnavalização em Bakhtin

Mikhail Bakhtin expôs o conceito de carnavalização primeiramente na obra *Problemas na poética de Dostoiévski*, aprofundando-o a partir da análise das principais obras literárias do escritor francês renascentista François Rabelais, *Gargântua e Pantagrue*, na obra intitulada *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Neste, predomina o realismo grotesco, enquanto naquele o sério-cômico inspirado na sátira menipeia. Assim, “[...] em Rabelais temos o inacabamento em função do riso estridente; em Dostoiévski esse efeito estará em função do cômico-sério e do riso reduzido” (2012, p. 76).

A ideia de carnaval defendida por Bakhtin diz respeito a uma festa em que todos participam efetivamente, não se vive o carnaval, mas sim, no carnaval. Essa vida, diferentemente da vida cotidiana/habitual, apresenta-se como uma vida às avessas, já que nesse período carnavalesco todo o sistema hierárquico

---

4. Ver no livro *O segundo sexo* de Beauvoir (1970).

vigente é de sobremaneira revogado para que outra maneira de viver sobressaia. Dessa forma, “[...] o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média” (2012, p. 07) que diferentemente das festas oficiais vem a ser “[...] o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (2012, p. 08), opondo-se “[...] a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto” (2012, p. 09).

O carnaval com seu espetáculo/ritual sincrético dotado de uma complexa simbologia criou uma linguagem de “formas concreto-sensoriais simbólicas” (2015, p. 139) que encontra na literatura um terreno cognato para sua existência. Assim, Bakhtin chamará de *carnavalização da literatura* “[...] a transposição do carnaval para a linguagem literária” (2015, p. 140) acarretando a formação de categorias carnavalescas específicas.

Bakhtin olha para o carnaval vivenciado na Idade Média sob uma perspectiva de contrassenso, a da cultura popular que no seu emergir festivo destrona valores e inverte papéis. Esse movimento momentaneamente subversivo (modificador de algo estabelecido) retrata na concretude de sua dinâmica que os paradigmas são possíveis de serem modificados, mesmo que de maneira efêmera e festiva, porque implica “viver” o mundo (leia-se a sociedade) sob um ponto de vista que burla, no seu sentido zombeteiro, da primazia da cultura formal, a única autorizada:

As leis, proibições e restrições que determinavam o sistema e a ordem da vida comum [...] revogam-se durante o carnaval: revogam-se [...] tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e qualquer outra espécie de desigualdade [...] entre os homens (2015, p. 140).

Com a anulação temporária das diferenças segregadoras, é permitido ao homem comum uma vida às avessas da chamada vida normal. É possível inverter papéis tão seriamente pré-fixados e dessa forma aproximar classes em posição desiguais que na praça pública viverão essa familiarização carnavalesca chamada pelo filósofo russo de o livre contato familiar entre os homens. A ideia de quebrar hierarquias também se atribuía à figura do rei, uma vez

que o carnaval “[...] opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação [...]” (2008, p. 09). Assim, o destronamento bufão tem como finalidade parodiar, segundo a cultura popular, a vida séria, monológica, consagrada da ordem vigente.

A natureza complexa do riso carnavalesco é explicada por Bakhtin a partir de três premissas: a) o riso é um patrimônio do povo, b) o riso é universal e c) o riso é ambivalente. Ou seja, o riso é inerentemente carnavalesco, de caráter popular; “atinge todas as coisas e pessoas” e ao mesmo tempo em que é “alegre e cheio de alvoroço” é também “burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita” (2015, p. 10). A ambivalência do riso, negar e afirmar, amortilhar e ressuscitar, traz consigo uma renovação das verdades pré-estabelecidas, “[...] uma lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário” [...]” (2008, p. 10). O povo ao rir de seus governantes, ri também de si mesmo e ao negar todo autoritarismo medieval, afirma uma outra forma mais alegre de viver em sociedade.

## Particularidades do gênero sério-cômico

No final da antiguidade clássica, segundo Bakhtin (2015), muitos gêneros textuais foram criados com uma diferente estrutura exterior, mas de estruturas interiores, por assim dizer, cognatas. Esses gêneros em relação/oposição aos gêneros clássicos sérios (a epopeia, a tragédia, a retórica clássica, ...) foram denominados de gênero sério-cômico cuja profunda ligação com o folclore carnavalesco traz consigo uma cosmovisão carnavalesca do mundo. Ou seja, um modo de ver, entender o mundo sob a ótica carnavalesca. Já que “[...] a cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2015, p. 12). São vários os gêneros pertencentes ao sério-cômico, mas Bakhtin se atentará somente a dois deles: os diálogos de Sócrates e a sátira Menipeia.

As particularidades características dos gêneros do sério-cômico, segundo o filósofo russo podem ser classificadas em primeiro lugar como o novo tratamento dado por eles à atualidade. A atualidade viva, de acordo com Bakhtin, concretiza-se porque

[...] pela primeira vez na literatura antiga, o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica)

é dado sem qualquer distância épica ou trágica [...] na zona do contato imediato [...] e não no passado absoluto dos mitos e lendas (2015, p. 123).

Marina Colasanti ao transpor para a literatura situações de empoderamento da mulher perante uma sociedade que tenta cotidianamente torná-la invisível também se utiliza da atualidade viva como uma representação séria e ao mesmo tempo cômica das condições vividas pelas mulheres na realidade.

Em segundo, por se basearem conscientemente na experiência e na fantasia livre. Peculiaridade essa que não existe desassociada da primeira, uma vez que

[...] os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda e nem se consagram através dela. [...] Surge pela primeira vez uma imagem quase liberta da lenda, uma imagem baseada na experiência e na fantasia livre. Trata-se de uma verdadeira reviravolta na história da imagem literária (2015, p. 123).

As minificções de Colasanti são verdadeiras recriações metafóricas da vida feminina em sociedade. Na mistura da ficção e realidade, as histórias saltam da vida cotidiana para a literária esboçando um olhar extremamente crítico e, por vezes, cínico.

E finalmente em terceiro, a peculiaridade se caracteriza pela pluralidade de estilos e a variedade de vozes que “[...] renunciam à unidade estilística da epopeia, da tragédia da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela [...] fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico [...]” (2015, p. 123)

As breves histórias de amor rasgado são introduzidas com uma seriedade dramática e quebradas, por assim dizer, pela ironia do riso reduzido. A fusão do sério e cômico no mesmo espaço ficcional acarreta sentidos que ressignificam o ser mulher.

## Carnavalização nos contos de Marina Colasanti

Os contos de Marina Colasanti invertem papéis, trazem consigo um contrassenso, uma quebra do paradigma construído e constituído socialmente

para as mulheres. Essa quebra dotada de um cinismo irônico em relação às condutas sociais faz com que o protagonismo feminino seja exercido festivamente tal qual as festas carnavalescas na idade média. Essa vida às avessas permite contemplar uma realidade diversa daquela propagada no mundo católico-judaico-cristão que sempre pertenceu aos homens, desde a gênese de Adão, cuja costela foi usada na criação de Eva no Paraíso<sup>5</sup>, até os dias atuais.

As subversões comportamentais por meio do riso possibilitam uma segunda vida para as mulheres nesta sociedade androcêntrica. O riso universal e ambivalente, reduzido no gênero sério-cômico, viabiliza a ironia que nega a atual situação da mulher na sociedade, como um ser objeto, outro, uma estrangeira em sua própria terra<sup>6</sup>, afirmando, concomitantemente, que somos pertencentes a uma categoria maior, a de ser humano e como tal podemos exercer o direito de pensar, agir, sentir tudo aquilo que nos compete em nossa humanidade, seja ela feminina ou masculina. Por isso, é possível viver sozinha sem ser “salva” pelo príncipe, ter atitudes egocêntricas construídas como pertencentes ao mundo masculino (possessividade masculina), renegando dessa maneira a docilidade, amabilidade e compreensão como atributos intrinsecamente femininos e reduzir o marido, agora outro, a uma condição de objeto. Condição essa tão violentamente presente no universo feminino.

Com reviravoltas de cunho risivelmente fantástico em seus contos, Colasanti propõe que a ordem vigente seja invertida através da quebra de expectativa. A sinalização para uma segunda vida através do gênero sério-cômico destrona a palavra autoritária masculina, instaurando-se como uma resistência a uma sociedade que se impõe monológica há séculos. Assim, com a quebra, outras vozes possuirão o direito que lhes fora seriamente negado, serem ouvidas.

## Conclusão

Embora os contos aqui analisados pudessem ser interpretados à luz da teoria de diferentes autoras feministas, optou-se por usar o conceito-chave de carnavalização do filósofo russo Mikhail Bakhtin. Esse conceito ao trabalhar

---

5. A Bíblia, em Gênesis.

6. Ver Kristeva no livro *O estrangeiro para nós mesmas* (1994).

com a ideia do gênero do sério-cômico pretende instaurar uma maneira subjetiva de perceber a realidade através da cosmovisão carnavalesca. A visão de mundo sob a ótica dessa cosmovisão faz-se imprescindível para que haja uma redescoberta permeada de uma ironia contestadora, por assim dizer, do ser mulher enquanto sujeito dialógico e não mais um objeto.

Essa redescoberta também possibilita um voltar à realidade com olhares mais críticos, questionadores daquilo que sempre foi imposto, observado, entendido como natural, mas que não passam de construções sociais que, por vezes, atravessaram séculos e se naturalizaram enquanto verdade não passível de questionamentos, absoluta. Isso gerou e gera comportamentos, hábitos, costumes nocivos às mulheres, segregando-as à alcunha de segundo sexo<sup>7</sup>.

Os textos analisados de Marina Colasanti reiteram a fala do professor Lauro Zavala no que diz respeito às minificções, ao comprovarem que espaços de uma página alcançam paradoxalmente uma maior complexidade literária. Assim, a autora ao utilizar o gênero minificção consegue traduzir em pequenos textos grandes significados para as mulheres, tornando possível o devir feminino como forma de libertação a todo tipo de regulamentação autoritária. Ressignificando o universo feminino, ressignificamos a renovação da vida.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: I fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.
- COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin - outros conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

---

7. Ver no livro *O segundo sexo de Beauvoir* (1970).

- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- GONZAGA, Pedro. **A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de ah, é?**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MACIEL, Eliane Cruxên Barros de Almeida. **A Igualdade Entre os Sexos na Constituição de 1988**. Brasília, maio 1997. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/159/10.pdf?sequence>. Acesso em: 15 dez, 2017.
- OLIVA, Angela Simone Ronqui. **Submissão e subversão: a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres em alguns contos de Marina Colasanti**. 2016, 210 f. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.
- PIOVESAN, Flávia. **Igualdade de gênero na constituição federal: os direitos civis e políticos das mulheres no Brasil**. [s.d.]. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/publicacoes/estudos-legislativos/tipos-de-estudos/outras-publicacoes/volume-i-constituicao-de-1988/principios-e-direitos-fundamentais-igualdade-de-genero-na-constituicao-federal-os-direitos-civis-e-politicos-das-mulheres-do-brasil>. Acesso em: 12 mai, 2017.
- SOERENSEN, Claudiana. **A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin**. Revista Travessia. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unioeste. V. 05, n. 01. 2011. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370/3889>. Acesso em: maio 2017.
- VIERA, Miguel Heitor Braga. **Formas mínimas: minificação e literatura brasileira contemporânea**. 2012, 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.
- WAISELFISZ, Júlio Jacobo. **Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil**. 1. ed. FLACSO Brasil, Brasília – DF, 2015. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br>. Acesso em: 15 dez, 2017.
- WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Edição integral. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- ZAVALA, Lauro. **Cartografías del cuento y la minificación**. Sevilla: Renacimiento, 2004.



# Desafiando o conceito de “monstro”: *Frankenstein* e a “monstrificação” dos *outsiders*<sup>1</sup>

Thiago Leonello Andreuzzi

Unicamp

thiago.literato@gmail.com

O que é um monstro? Quando surge esta palavra, o que primeiramente vem às nossas cabeças? Com certeza não é a mesma coisa na cabeça de todos nós. Quando pensamos em “monstro”, associamos a palavra a algo não natural, repulsivo de alguma forma – não só na aparência, mas em sua moral, em seus atos. No entanto parece construir consenso: “monstro” possui um *topos* bem definido na nossa língua e, arrisco-me dizer, na cultura ocidental: é uma categoria vazia na qual colocamos aquilo que abominamos. E, um dos monstros mais conhecidos da literatura e do cinema é, sem dúvidas, o monstro de Frankenstein, criatura criada pelas mãos de Mary Wollstonecraft (Godwin) Shelley. Veremos como o conceito de monstro se aplica ao romance e qual a sua relação com a sociedade – mais especificamente ação de criar “monstros”.

Na narrativa nos é contada a trajetória intelectual de Victor Frankenstein, a qual se passa no século XVIII<sup>2</sup> e culmina com o jovem dando vida a um corpo que ele mesmo construíra com a intenção de ser o pai de uma nova raça, superior à humana, e que, depois de vir à vida e ser rejeitado pelo seu criador e por todos os homens com quem interage, passa a assombrar aquele que o criou.

---

1. As traduções referentes a trechos do romance *Frankenstein* referem-se à tradução de Míécio de Araujo Jorge Honkins, exceto quando explicitado o contrário.

2. A dezena e a unidade dos anos da história não são divulgadas.

Assim surge o “sentimento gótico”<sup>3</sup> da narrativa: o monstro, que é uma contrafação de humano e a manifestação de um segredo obscuro de Frankenstein (MISKOLCI, 2011), sofre por não ser visto como um humano e, consequentemente, ser rejeitado por sua aparência, pela sociedade dos mesmos<sup>4</sup>. Romance epistolar, a história é narrada por Robert Walton, para sua irmã, Margaret, durante sua viagem para o ártico. Walton nunca completa seu objetivo, pois encontra Frankenstein, quase sem vida, no gelo, num momento crucial, quando a expedição está quase fracassando – o que levaria a tripulação à morte. A história de Frankenstein convence Walton a retornar, abandonando a empreitada. Segundo o relato de Victor, o monstro que ele cria e o persegue e mata aqueles próximos ao filósofo natural<sup>5</sup>, fazendo com que Frankenstein persiga o monstro no intuito de destruí-lo, todavia, nunca o alcançando, até o momento de sua morte, quando o monstro vem buscar seu corpo sem vida no navio de Walton, sendo confrontado por este. Depois de uma curta conversa com o capitão do navio, na qual o monstro lamenta a morte de seu criador – a única pessoa com quem poderia ter contato –, a criatura consegue escapar ilesa, anunciando que vai se jogar na pira funerária junto com o corpo sem vida de seu criador.

Se a criatura não fosse “monstruosa”, isto é, não tivesse uma aparência que remetesse à sua origem não natural, ela passaria despercebida enquanto “monstro” e vista como semelhante ao humano? Essa questão é muito presente na ficção científica, no Fantástico como um todo, de onde eu destacaria *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), de Phillip K. Dick, mais conhecido pela sua adaptação cinematográfica de 1982, *Blade Runner*, especialmente o discurso e as ações de Roy Batty, replicante, na versão feita para o cinema; e um filme de 2014, *Ex-Machina*, em que o CEO de uma empresa semelhante ao Google está tentando desenvolver uma AI (*artificial intelligence*) perfeita, Ava. Em ambos os filmes, vemos o reflexo do mito de Frankenstein: a criatura superando seu criador e confrontando-o, a necessidade de destruição do

- 
3. Essa ideia de isolamento, de luta contra o destino cruel que já foi traçado devido a um passado violento (no caso, o desafio à natureza, a presunção sobre a vida e a morte).
  4. A exceção se dá com o episódio em que ele (o monstro) se apresenta para o chefe da família que observara, o ancião cego da cabana, única pessoa que o reconhece como humano, justamente pela sua cegueira.
  5. Vale lembrar que esta é a formação de Victor, embora ele seja retratado no cinema como um cientista, alguém que usa o jaleco, luvas e opera com um laboratório superequipado, especialmente com os recursos da eletricidade e da química.

“monstro”, o questionamento do que é ser humano e o que é ser monstro/ androide/robô. A grande diferença entre os três – além da não nomeação do monstro de Frankenstein –, no entanto reside no fato de que em *Frankenstein*, a aparência física da criatura exerce um papel fundamental na discriminação e categorização do monstro, enquanto que nos outros dois filmes, a aparência das criações serve para gerar uma empatia e uma semelhança com o humano. O trecho de *Frankenstein* em que isso fica totalmente evidente é o episódio do encontro do monstro com os moradores da cabana, no capítulo XV (ou capítulo VII da segunda parte):

“- Desculpe-me a intrusão. Sou um viajante que deseja um pouco de repouso. Ficar-lhe-ia muito grato se o senhor me permitisse que eu me aqueça durante alguns minutos junto à lareira.

“Entre – disse De Lacey. – Verei como posso servi-lo. Infelizmente meus filhos estão fora e, como sou cego, receio que me seja difícil procurar um pouco de comida para você.

“- Não se incomode, meu bom hospedeiro; eu tenho comida. Só preciso de calor e um pouco de repouso.

“Sentei-me e tudo ficou em silêncio. Eu sabia que cada minuto me era muito precioso e, no entanto, estava irresoluto, sem saber como começar, quando o ancião se dirigiu a mim.

“- Pela sua língua, estrangeiro, suponho que você seja meu compatriota. Você é francês?

“- Não, mas fui educado por uma família francesa. Só conheço essa língua. Pretendo agora pedir a proteção de alguns amigos que amo sinceramente, e de quem espero receber alguns favores.

“- Eles são alemães?

“- Não. São franceses. Mudemos, porém, de assunto. Sou uma criatura infeliz e abandonada. Olho à minha volta e não vejo nem parente algum ou mesmo amigo. Essa gente amiga para quem me dirijo, jamais me viu, e pouco sabe da minha existência. Estou com medo, pois, se eu falhar, serei para sempre um renegado no mundo.

“- Não se desespere. Não ter amigos é, na verdade, uma infelicidade, mas os corações dos homens, quando não imbuídos de preconceitos por um egoísmo qualquer, são cheios de amor e caridade fraternais. Não perca, portanto, suas esperanças e, se esses amigos são bons, tudo sairá bem.

“- Eles são bons, são as melhores criaturas do mundo, mas, infelizmente, estão prevenidos contra mim. Minhas intenções são boas até aqui, minha vida tem sido inofensiva e, até certo ponto, útil. Mas um preconceito fatal vela seus olhos e, onde eles deveriam ver um amigo bondoso e imbuído de bons sentimentos, veem apenas um monstro detestável.<sup>6</sup>

“- Isso é com efeito uma infelicidade, mas, se você é realmente inocente, por que não lhes abre os olhos?

“- É o que estou para fazer, e é por isso que sinto tanto medo. Amo ternamente esses amigos. Sem que eles o saibam, venho há muitos meses habituando-me a ser bom para eles, mas eles acreditam que quero fazer-lhes mal. E é essa falsa opinião que preciso destruir.

“- Onde moram esses amigos?

“- Perto daqui.

“O velho calou-se por instantes e depois continuou:

“- Se você me quiser confiar sem reservas detalhes de seu problema, talvez eu possa ser útil para fazê-los mudar de opinião. Sou cego e não posso vê-lo, mas há qualquer coisa em suas palavras que me dizem que você está sendo sincero. Sou pobre, um exilado, mas terei um imenso prazer em poder ser útil de qualquer modo a uma criatura humana.

---

6. Vale lembrar que, até aqui, o monstro ainda não tinha matado a ninguém – houve, aliás, o episódio em que ele salva a menininha e logo em seguida toma um tiro do pai da garota, pois este achava que ele a iria matar, devido a sua aparência... no filme de James Whale, o monstro brinca com a garota jogando flores num lago, que flutuam... seguindo o mesmo raciocínio, joga a garota, que afunda e se afoga – a cena é magnífica e remete a dois lados da infância romântica: a inocência e a ignorância, esta, superada de forma lockeana, através do contato com o ambiente, com as sensações, no caso do desenvolvimento do monstro no livro, como notado por Hitchcock.

“Bom homem” Eu lhe agradeço e aceito sua generosa oferta. O senhor me levanta do pó pela sua bondade. Confio que, com o seu auxílio, não serei segregado da sociedade e da simpatia dos seus semelhantes.

“- Que os céus não permitam! Mesmo que você fosse realmente um criminoso, pois só isso o levaria ao desespero e não o instigaria à virtude. Eu também sou um infeliz. Eu e minha família, embora inocentes, fomos condenados. Veja, portanto, como posso sentir os seus infortúnios.

“- Como poderei agradecer-lhe, meu melhor e único benfeitor? Foi dos seus lábios que eu, pela primeira vez, ouvi a voz da bondade dirigida para mim. Ser-lhe-ei eternamente grato. Seu sentimento de humanidade assegura-me, desde já, o sucesso junto àqueles amigos que estou prestes a encontrar.

“- Posso saber o nome e a residência desses amigos?

“Eu fiz uma pausa. É agora, pensei, o momento da decisão que me há de roubar ou conceder a felicidade para sempre. Lutei em vão para ter toda a força necessária para responder, mas o esforço destruiu o que me restava; caí sobre a cadeira e comecei a soluçar alto. Naquele momento, ouvi os passos de meus protetores mais jovens. Eu não tinha um momento a perder. Segurando a mão do velho, gritei:

“- É agora! Salve-me e proteja-me! O senhor e sua família são os amigos que procuro. Não me abandone agora, nesta hora de provação!

“- Meu deus! – exclamou o velho. – quem é você?

“Naquele momento a porta se abriu. Félix, Ágata e Safie entraram. Quem pode descrever o horror de que foram tomados quando me avistaram? Ágata desmaiou, Safie, incapaz de atender a amiga, correu para fora. Félix avançou e, com uma força sobre-humana, afastou-me do pai a cujos joelhos eu abraçava. Num transporte de fúria, ele me jogou ao chão e bateu-me violentamente com um pau. Eu poderia tê-lo despedaçado, membro por membro, como o leão faz ao antílope. Meu coração, porém, se encheu de amargura, e eu me contive. Vi-o prestes a repetir

o golpe quando, dominado pela dor e pela angústia, deixei a casa em meio ao tumulto geral, escapando despercebido para minha choupana” (SHELLEY, 1831 [1818], p. 143-145)

No caso do monstro de Frankenstein, é justamente a sua aparência e sua potência (é uma criatura muito mais forte que a humana) que causam o terror aos que a observam. Também são suas características físicas que a tornam uma contrafação, pois, apesar das semelhanças com os humanos, a criatura não consegue se inserir na sociedade deles: é sempre expulsa com violência e horror à primeira vista.

Logo, se torna fácil, sobretudo para os setores mais reacionários das sociedades, associar à ideia de monstro aquilo que não lhes agrada, que causa medo ou repulsa, com o intuito de marginalizar e dominar o grupo menos favorecido. Jerold E. Hogle (*Frankenstein as Neo-gothic: from the ghost of abjection to the ghost of counterfeit*) associa o monstro à multidão ensandecida, principalmente a da revolução francesa. Faz uma análise do medo da revolução liberal que o resto da Europa monarquista sente. Não à toa, também, Franco Moretti (*A Dialética do Medo*) associa a criatura ao proletariado – e o faz com toda a razão, principalmente se lembrarmos que Frankenstein tinha em mente a criação de uma raça fiel e subordinada ao ser humano, mas que acaba por se revoltar. Associam, assim, o monstro de Frankenstein a essa potência que consegue subverter os poderes vigentes – e não podemos falar em bem e mal aqui, pois essa dicotomia não se encaixa. Estamos falando de cataclismo social: uma destruição total da cultura e sua substituição por uma outra. É a ascensão de uma nova raça, de uma nova era, e a aniquilação de outra, como teme Frankenstein já próximo de terminar de construir a “esposa” do monstro. Essa ideia de destruição da cultura pelos outsiders, data de Norbert Elias (*Os Estabelecidos e os Outsiders*, 2000), que retrata o mecanismo de exclusão social de um grupo menos recente num determinado bairro de uma cidade da Inglaterra – são comuns as associações que as famílias estabelecidas fazem no sentido do “depravação da cultura” causado pelos outsiders (desde a associação à má higiene, ao aumento da criminalidade, etc). Nesse movimento, destaco o papel de duas instituições – se é que podemos chama-las assim – que são muito presentes ainda hoje no nosso dia-a-dia (uma, inclusive, literalmente): a ciência e a imprensa. Ambas muito perigosas por ocuparem um espaço de neutralidade em relação à verdade e à realidade: a primeira, como

construtora de conhecimentos, de verdades; a segunda, interpretando esses conhecimentos e verdades, para depois disseminá-los.

No nosso caso em análise, o monstro fora construído por um representante da ciência e da modernidade, o jovem Victor Frankenstein, com o intuito de suplantar a natureza. Mary Shelley constrói aqui uma ironia fina e perspicaz: o experimento dá “errado”: utilizando-se do conhecimento científico secular do final do século XVIII (período em que se passa a história), Victor faz uma seleção de partes para criar a “criatura perfeita”, todavia, como o conhecimento científico é fruto da humanidade e, portanto, passível de erros e diversas interpretações, dá à vida uma criatura oposta à desejada. Porém, a sua potência se fez presente e, agora, é um corpo impossível de ser docilizado e o homem das ciências, figura do *establishment* humano, decreta, após o abandono, a negação e a marginalização, o destino da criatura: a destruição. Contudo, não é apenas a condenação à destruição (talvez seja necessário evitar a palavra “morte” aqui), se faz necessário também que se elimine a esposa: quando confrontado pelo monstro para que lhe construa uma esposa, Victor cede. E só nos momentos finais da segunda criação, horrorizado com a possibilidade de uma prole de monstros dominar a raça humana, suplantar o *establishment*, ou ainda, criar um cúmplice para o monstro ou também mais um motivo de ira para sua primeira criatura – visto que a “fêmea” poderia rejeitar o monstro – enfim, só no final que ele percebe que é preciso condenar aquilo que não se pode destruir (por mais que ele tente dali para frente) ao isolamento: é preciso obliterar a esposa, pois o monstro já é impossível de se eliminar.

Essa imagem, a de um corpo super-potente e “indocilizável” entra no imaginário do *establishment* no século XIX através das caricaturas em revistas e jornais sobre acontecimentos políticos e sociais. É o caso da *Punch Magazine*, com seus *Brummagem Frankenstein* e *Irish Frankenstein*, e da *Tomahawk Magazine*, com seu também intitulado *Irish Frankenstein*, respectivamente de 8 de setembro de 1866, 20 de maio de 1882 e 18 de dezembro de 1869.







A primeira, retrata a figura do proletariado: um homem de estatura enorme, pose ameaçadora, de roupas não apropriadas ao seu tamanho, fumando um cachimbo e sujo. Ou seja, a charge aqui assume o efeito que a fofoca tem para Norbert Elias (*Os Estabelecidos e os Outsiders*): contribui para a construção e disseminação do estigma, através da atribuição de características pré-concebidas, essencialistas e generalizantes sobre um determinado grupo, a fim de manter intactas as relações de poder, favorecendo os grupos dominantes. Embora a imprensa possua um caráter mais institucionalizado que a fofoca, ambas se constituem como grandes aparelhos de produção de verdades sobre o outro e eficazes mecanismos de controle social. A classe operária inglesa, sem dúvidas composta em boa parte por trabalhadores irlandeses e escoceses certamente sofreu do conhecimento gerado pela craniometria, a qual justificava o caráter “menos racional” do irlandês, comparando-o ao negro e

aos símios. Essa relação também pode ser observada na segunda e na terceira charges. Estas duas últimas, além do caráter simiesco, apresentam, respectivamente, brutalidade (na maneira como o monstro marcha armado para cima do inglês), e caráter ignorante e praticamente vegetativo, remetendo ao vício e à preguiça.

*The Brummagem Frankenstein* trata de uma reforma a favor dos trabalhadores (Sufrágio Universal Masculino) e *The Irish Frankenstein [Punch]*, sobre a lei de *Home Rule* da Irlanda (mais autonomia para o parlamento irlandês). Embora ambas as políticas fossem positivas tanto para a classe trabalhadora quanto para os irlandeses, são vistas como algo negativo e capazes apenas de criar monstros, não importa quão boas sejam as intenções.

Essa ideia, inclusive, perpassa a craniometria, método científico largamente utilizado para justificar preconceitos, onde era comum a associação do negro com os símios e do irlandês com o negro, apenas pelo formato do crânio – através do formato do crânio, a craniometria diria qual povo é mais desenvolvido intelectual e civilizadamente e qual é mais “primitivo”, menos “civilizado”, mais propenso à “barbárie”, claro que tendo como padrão e ideal o homem branco europeu, produtor dessa ciência.



The Iberians are believed to have been originally an African race, who thousands of years ago spread themselves through Spain over Western Europe. Their remains are found in the barrows, or burying places, in sundry parts of these countries. The skulls are of low prognathous type. They came to Ireland, and mixed with the natives of the South and West, who themselves are supposed to have been of low type and descendants of savages of the Stone Age, who, in consequence of isolation from the rest of the world, had never been out-competed in the healthy struggle of life, and thus made way, according to the laws of nature, for superior races.

(Disponível em: <http://scalar.usc.edu/works/measuring-prejudice/media/irish%20teutonic%20and%20negro%20snip>. PNG – última data de acesso: 21/12/2017).

O discurso de George Canning, proferido em 1824 no parlamento inglês reflete claramente essa ideia:

Ao tratar com o negro, devemos nos lembrar de que estamos tratando com um ser que possui a forma e a força de um homem, mas o intelecto apenas de uma criança [...]

Soltá-lo na natureza do seu vigor físico, na maturidade das suas paixões físicas, mas na infância da sua razão não estruturada, seria emancipar uma criatura que lembra a esplêndida ficção de um romance recente; o herói dessa história constrói uma forma humana, com todas as possibilidades corpóreas de um homem, e com os músculos e os nervos de um gigante; mas, sendo incapaz de conferir ao trabalho das suas mãos uma percepção de certo e errado, ele descobre tarde demais que só criou um poder mais do que mortal de cometer maldades, e ele próprio horroriza-se com o monstro que criou (HITCHCOCK, 2010, pp. 97-98).

O que Canning está dizendo é basicamente: precisamos encontrar uma maneira de docilizar esses corpos “selvagens” e “primitivos”, de trazê-los à razão do iluminismo e da ciência, para que quando os “soltarmos” na sociedade, eles não sejam agentes do caos, isto é, não contestem a ordem estabelecida antes da “libertação”.

Enfim, a figura do monstro suscita imagens de terror, horror e repulsa, mas também é comumente utilizada para defender o lugar privilegiado daqueles que estabelecem as características do “monstro”, que, neste caso, é criado pela ciência racionalista, através da manipulação de (partes de) corpos. Assim, a criatura concentra em si toda uma carga negativa que lhe é atribuída através da aparência monstruosa e usada, posteriormente, para justificar o comportamento que o *establishment* (o homem branco industrial) imagina para os *outsiders*. Os casos das caricaturas reforçam o aspecto da manutenção de um sistema e da ordem, assim como a fofoca, e contribui para a disseminação dessa dominação, que se alastra pelos séculos XVIII, XIX e primeira metade do século XX, através da ciência racionalista e secular, as quais assumem um papel fundamental nessa associação entre a literatura e a sociedade e vice-versa. Isso possibilita a leitura do texto de Mary Shelley não apenas como um alerta para a busca do conhecimento a qualquer custo e, sobretudo, sem a ponderação sobre suas consequências e responsabilidades, porém,

também para o caráter especulativo da ciência, que cria verdades – entre elas, o preconceito e a injustiça social. Sendo assim, ao contrário do mito, a ciência moderna apenas descreve o funcionamento da natureza, sendo incapaz de oferecer o motivo em que ele se baseia e ponderar sua influência no mundo (ROAS: 2014, 48).

## Referências

- ANDREUZZI, T. L. O monstro e a ciência o horror da transgressão e da alteridade em Frankenstein, de Mary Shelley. In: **Língua Literatura e Ensino**, Vol. 10. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/lle/article/view/4967/5715> (última data de acesso: 21/12/2017);
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000;
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2005;
- HITCHCOCK, Susan Tyler. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. Trad.: Henrique Amat Rêgo Monteiro. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.
- HOGLE, Jerold. E. Frankenstein as neo-Gothic: from he ghost of the counterfeit to the monster of abjection. In: **Gothic: critical concepts in literary and cultural studies** Vol II. London: Routledge, 2004. pp. 289-317.
- MORETTI, Franco. **Signos e Estilos da Modernidade**: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Trad.: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007;
- MISKOLCI, Richard. Frankenstein e o Aspecto do Desejo. In: **Cadernos Pagu**. n. 37, Julho - Dezembro de 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332011000200013&lng=en&nrm=iso#\\_ftnref20](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000200013&lng=en&nrm=iso#_ftnref20). Acesso em: 21/12/2017.
- ROAS, David. **A Ameaça do Fantástico**: aproximações teóricas. Trad.: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014;
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Penguin English Library: 2012.
- \_\_\_\_\_. **Frankenstein**. Trad.: Miécio de Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.

# A representação da personagem negra em *Ciça e Ciça e a Rainha*, de Neusa Jordem Possatti

Thiara Cruz de Oliveira  
UFES  
cruzthiara@gmail.com

## Reflexões iniciais

Os dois livros – *Ciça e Ciça e a rainha* –, ambos de 2012, apresentam uma menina negra na função de narradora-personagem, cujo nome é Cecília, mas como ela mesma informa: “todo mundo me chama de Ciça” (POSSATTI, 2012a, p. 3). A investigação aqui proposta parte da perspectiva de que uma representação positiva molda uma identidade igualmente benéfica do indivíduo, afinal, cabe considerar que a identidade não é algo inato, uma vez que se constrói a partir do contexto cultural, portanto, tratando-se de um processo contínuo, conforme orientação de Stuart Hall (2015) e Nilma Lino Gomes (2010). Ou seja, significa dizer que ter uma autopercepção edificante é aprendizado ininterrupto que se realiza por meio de estratégias de construção dessa identidade.

Assim, tendo consciência desse processo inacabado, essas estratégias precisam ser repensadas e discutidas, justamente porque “a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (HALL, 2015, p. 16). Nessa perspectiva, a literatura se torna um lugar de questionamento, pois, assim como qualquer arte, é entendida como mecanismo importante na constituição do indivíduo; além disso, de acordo com Aracy Martins e Rildo Cosson (2008), o texto literário tem lugar significativo na construção e representação identitária,

o que pode implicar na elaboração positiva ou negativa de si e do outro, sobretudo, para crianças.

Essa questão identitária é potencializada se pensarmos que isso se amplia na coletividade. As identidades nacionais são formadas a partir de um ideal de nação – no nosso caso, de uma brasilidade –, mas tudo que foge a esse arquétipo “dá-se a demonização do outro, do diferente, da alteridade e a violência encontra plena justificativa” (CUTI, 2010, p. 86). Vivenciamos esse efeito a partir do início do século 20 com um processo perverso de negação da escravidão, categorizando que todos são livres e iguais perante a lei. Isso provocou o efeito de suposta igualdade que deposita numa conta abstrata qualquer marginalização ao longo da nossa história e, ao mesmo tempo, reproduz o “ideal civilizatório europeizado” (GOUVÊA, 2005, p. 83).

A proposta aqui, então, não é descartar a leitura de Ciça, inclusive porque a narrativa também traz elementos positivos, como, por exemplo, o cenário rural da “panha do café”, em que os detalhes da “lida” só podem ser relatados com tanta propriedade por quem vivencia. No trecho seguinte, Ciça narra a locomoção da família e outros trabalhadores ao local da colheita:

Não tem bancos para sentar na carroceria. A gente senta no chão de tábuas duras mesmo, e o pior são os solavancos que o caminhão dá. Fico com o estômago embrulhado de tanto virar para lá e para cá, mas eu não reclamo. [...]

Descemos do caminhão: homens, mulheres e algumas crianças do meu tamanho. Vamos morro acima, a roça de café fica bem na virada e ali onde a vista não pode mais alcançar (POSSATTI, 2012a, p. 4-5).

Mesmo diante das qualidades da narrativa, há a necessidade de discutir a questão racial, identificando como a menina Ciça ainda é representada de maneira que legitima a desigualdade racial e naturaliza a condição marginalizada do negro e negra no Brasil. Para tanto, busco estudos críticos sobre literatura infantil e relações étnico-raciais na perspectiva da representação da criança negra.

## Representação do negro ao longo da história na literatura infantil

A representação do negro não é algo novo na literatura infantil brasileira. Gouvêa (2005) analisa a representação do negro presente na produção literária para o público infantil, investigando as três primeiras décadas do século 20, constatando que até 1920 “o negro era um personagem quase ausente ou referido ocasionalmente como parte da cena doméstica” (GOUVÊA, 2005, p. 83). A partir desse período, a autora identifica um aumento nas aparições do negro, mas reproduzindo “uma suposta integração social” (GOUVÊA, 2005, p. 79), o que evidencia o ideal de nação brasileira. Nesse caso, a discussão é intensificada ao pautar como essas personagens aparecem, entendendo que essa representação irá colaborar com a formação da identidade – seja benéfica ou não. A autora pontua que, a partir de 1930, o negro é representado de maneira estereotipada, primitiva, desconsiderando a tradição oral<sup>1</sup> dos mais velhos e valorizando o cientificismo:

A cultura e a tradição negras eram compreendidas como manifestação de uma cultura inferior, pré-científica, corporificada nos pretos e pretas velhas, os assim chamados feiticeiros. Esses eram descritos como possuidores de um saber que não encontrava lugar numa sociedade que buscava modernizar-se, sob a égide de uma lógica científica que recusava tais manifestações (GOUVÊA, 2005, p. 87).

Tais estratégias de narrativa, conclui a pesquisa, evidenciam o embranquecimento do leitor (GOUVÊA, 2005), que são capazes de conduzir suas escolhas, moldar seus gostos e manter suas relações.

Outro estudo pertinente para a discussão, realizado por Maria Anória de Jesus Oliveira (2003), mapeia as produções literárias publicadas entre 1979 e 1989, verificando a “denúncia e a busca de enaltecer os atributos físicos, intelectuais e pessoais dos protagonistas negros”, no entanto, identifica que essa produção “contribuiu para reforçar exatamente o que se pretendeu denunciar: o racismo

---

1. “A tradição oral [...] é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 169).

à brasileira” (OLIVEIRA, 2003, p. 123-124) – definido por ela como o domínio do pensamento racista no Brasil, respaldado pelo mito da democracia racial que escamoteia o racismo. Para provar isso, Oliveira elenca categorias – que serão usadas também para a análise de Ciça – identificando como a maioria dos protagonistas negros são representados:

1. em grande maioria, associados à pobreza, quando não à miserabilidade humana;
2. desamparados, sem família, haja vista a carência do pai e/ou da mãe;
3. tecidos de maneira inferiorizada e sujeitos à violência verbal e/ou física;
4. enaltecidos pelos atributos físicos e/ou intelectuais, com vista à democracia racial. (OLIVEIRA, 2003, p. 124)

Em síntese, as duas pesquisadoras observaram que o negro no século 20, foi, predominantemente, representado de forma pejorativa ou de maneira em que houvesse manutenção do *status quo*, reproduzindo racismo e desigualdades. No entanto, não podemos negar que houve inovação no que se refere à representação da criança negra na literatura infantil<sup>2</sup>, mas, conforme será mais explorada na seção seguinte, a personagem Ciça encarna muitos dos estereótipos que, se não a associam diretamente à criminalidade, possibilitam um retrato de marginalização por meio de rótulos que a condicionam a um quadro de vulnerabilidade e de inferioridade.

## Qual o lugar a Ciça na narrativa e fora dela?

Antes da análise mais detalhada, há a necessidade de contextualizar as duas obras. No primeiro livro, a personagem, na ausência do pai, vive com a mãe, que é uma mulher muito triste; com o padrasto, um sujeito que lhe dá

---

2. Vale observar que o fato de uma obra já apresentar uma criança negra na capa já evidencia algo positivo. No entanto, a discussão é que apenas isso não basta na produção de uma personagem que não referende o racismo.



medo; e com o filho dele, Macalé, que a princípio não gosta muito dela. Juntos dividem a experiência de serem trabalhadores avulsos em período de safra do café. Assim, em um cenário de pobreza, a menina mal frequenta a escola, mas gosta do que o ambiente escolar lhe oportuniza. Entre casa, escola e lavoura, Ciça vive algumas estripulias que fazem com que ela ganhe experiências neste momento de socialização. Mas abruptamente, Ciça sofre um acidente no carro que conduz os trabalhadores para a atividade diária. O ocorrido deixa marcas profundas na vida ainda tão principiante da menina: uma de suas pernas é amputada. A narrativa se encerra com uma superação ainda mais abrupta que o acidente, pois Ciça termina feliz com a condição<sup>3</sup>.

Já o segundo livro, que é a continuação da vida da menina, intitulado *Ciça e a rainha*, retoma o acidente do livro anterior e vai mostrando a vida adaptada da menina com deficiência. A jovem vai percebendo que mesmo sem uma perna, ela pode fazer exatamente as mesmas coisas que as demais crianças. Não bastando todo o sofrimento, a morte da mãe conduz a menina a um abrigo, pois o padrasto e Macalé, por supostas condições financeiras, deixam-na no local. Lá, a esperança percorre Ciça, pois uma rainha lhe propõe resolver seus problemas, sobretudo, encontrar o pai.

De forma geral, os dois livros parecem querer dar conta de muitas temáticas: racismo, inclusão, êxodo rural, *bullying*, gênero e meio ambiente, de tal modo que ao não serem bem exploradas, transparecem muito mais o recurso didatizador e moralizador (ZILBERMAN, 1987) do que propriamente de construção narrativa de uma personagem frente às adversidades da vida. Nesse universo de temas, o recorte deste trabalho é identificar a construção da personagem na perspectiva racial.

Para análise das obras, cabe lembrar que o racismo à brasileira é difícil de ser percebido, pois se encontra nos interstícios (OLIVEIRA, 2003). Nesse sentido, há de se perceber nas duas narrativas que “a discriminação contra grupos não-brancos aparece [...] constantemente, tanto de forma aberta, sem, porém que se valorize um discurso descaradamente preconceituosos” (ROSEMBERG, 1984, p. 80). Em *Ciça* e *Ciça e a rainha*, as marcas do racismo são colocadas no imaginário da própria personagem e na fala de seus interlocuto-

---

3. Sem resignação, sem se revoltar, Ciça beira à santidade, mesmo em condição extremamente difícil.

res, ratificando a mesma forma de construção das narrativas identificadas por Gouvêa e Oliveira, até 1930 e entre 1979 a 1989, respectivamente. Levando isso em consideração, partimos das categorias utilizadas por Oliveira para verificar que a representação da personagem Ciça permanece no mesmo molde identificado pelas pesquisadoras no século passado.

#### a) Em grande maioria, associados à pobreza, quando não à miserabilidade humana

A vida de Ciça já estava “determinada” ao sofrimento desde o primeiro livro. E a autora da narrativa nos avisa na quarta capa do livro que “os motivos que me levaram a escrever Ciça? Acho que quis viver a alegria de ser uma menina corajosa, forte e sensível”. Apesar de tais elogios, o que se observa na análise do livro é que essa personagem negra resumiu quase todos os sofrimentos que uma criança possa imaginar: sumiço do pai, falecimento da mãe, ficar sem ir à escola, parar em um lixão e, por fim, morar em um abrigo. Ciça passa por tudo isso resistindo e acreditando na vida. Nenhum problema nisso se essa não fosse uma representação recorrente de personagens negros, como vimos, sobretudo até o fim do século 20.

Diante disso, Araújo (2015) chama a atenção para argumentos que continuem relativizando o racismo na elaboração das personagens. Para a autora, muitos afirmam serem insuficientes as constatações de racismo nas produções de literatura infantil<sup>4</sup>, explicando que “o racismo no Brasil foi naturalizado e cristalizado de tal maneira que parece restar a qualquer autor aceitar reproduzi-lo como ‘forma de respeito à verossimilhança’ [...]” (ARAÚJO, 2015, p. 100). Consoante à autora, esse argumento não se sustenta, pois Cândido (1972, p. 66), ao analisar processo de invenção da personagem afirma que “na medida em que quiser ser igual a realidade, o romance será um fracasso”. Além disso, Fúlvia Rosemberg (1984, p. 76) aponta que “a criação e a produção de livros infanto-juvenis pode, não apenas reproduzir modelos de relacionamentos existentes, mas propor outros”. Não há obrigatoriedade em representar o negro da mesma forma que a realidade, como se nessa realidade não existissem

---

4. A autora fala sobre a polêmica envolvendo o PNBE, apresentando que algumas pesquisas isentam Monteiro Lobato de produzir e reproduzir racismo ao elaborar suas personagens, fazendo uso de argumentos infundados, como, por exemplo, “é um homem de seu tempo”.

outras relações. A proposta não é o oposto dessa estereotipia, mas a pluralidade de vivências, porém suspeitamos que para os autores literários parece ser mais confortável elaborar aquilo que já se repete no imaginário coletivo do que propor uma ruptura com padrões que legitimam a exclusão racial. Queremos reafirmar com isso que *Ciça* não precisa passar por todas as dificuldades possíveis para representar uma criança negra, afinal, existem tantas outras com infâncias muito diversas.

A classe social de *Ciça* fica evidente desde o início da narrativa ao afirmar que a “barriga ronca às vezes, de fome” (POSSATTI, 2012a, p. 3). *Ciça* está nesta condição, pois vem de uma sequência de exclusão social. Oliveira analisa o quanto é recorrente a retratação de pais de protagonistas negros exercendo “atividades consideradas desprestigiadas socialmente comparadas aos brancos, que são os patrões, executivos, fazendeiros, doutores, engenheiros” (OLIVEIRA, 2013, p. 105). Nos livros analisados<sup>5</sup>, a autora identifica que os pais dos personagens negros são: lavrador, empregada doméstica, lavadeiras, escrava/cozinheira ou outras atividades desconhecidas. Esse perfil é traçado nas obras dos anos 1980, mas em 2012, na 8ª edição, a representação se mostra imutável em *Ciça*: “É segunda-feira, vamos todos trabalhar na ‘panha’ do café” (POSSATTI, 2012a, p. 4).

Outra abordagem pertinente em torno da condição de miserabilidade de *Ciça* refere-se à benevolência do branco que, por estar numa condição social superior ao negro, oferece ajuda. Quando os negros conseguem alcançar melhorias, Oliveira (2013, p. 75) aponta que “ascendem no âmbito socioeconômico, por contarem com a proteção dos brancos [...] que lhes dão uma chance de vencer, ou por terem muita sorte e ajuda de terceiros: artistas e ricos”. Com *Ciça e a rainha*, isso também se repete na possibilidade de que a menina melhore sua condição de vida por intermédio da rainha, que surge ao fim da história dando esperança aos sonhos da menina. Neste caso, o protagonismo da personagem negra parece se apresentar como coadjuvante. Vejamos o que *Ciça* diz sobre a rainha

Ela diz que é rainha da Suécia, mas é brasileirinha da silva, que nem eu, e veio ao Brasil para ajudar as crianças que sofrem com a violência e a falta de

---

5. Foram analisados 12 livros publicados entre os anos de 1979 a 1989 que tiveram reedições dado o sucesso das obras.

perspectivas imposta pela miséria. [...] E não olha com pena para a minha perna. Ela disse que pode me arrumar outra, para eu não precisar andar de muleta, e que vai me mandar de volta para a escola. [...] e quase tenho um troço quando ela me fala que pode ajudar a encontrar meu pai (POSSATTI, 2012b, p. 8).

É possível verificar que a narrativa é encerrada com o altruísmo da rainha, o que, novamente, retira o protagonismo da personagem negra, colocando-a sob a tutela de uma personagem branca. A situação evidencia o mito da democracia racial já que, neste caso, um negro depende de um branco para dar-lhe instrução na vida, o que nos alude à generosidade da Princesa Isabel ao “libertar” os escravizados.

#### b) Desamparados, sem família, haja vista a carência do pai e/ou da mãe

Ciça tem medo de chorar, como se isso não pudesse acontecer a ela. Mas como não se a vida da menina é traçada de tragédias? Nesse caso, há também a naturalização do sofrimento (OLIVEIRA, 2013). Além disso, parece ser possível afirmar que esse enrijecimento da personagem vem de um processo de ausências de afetos: “Minha mãe senta-se ao meu lado, como quase nunca ela faz e fala que no outro dia bem cedo eu vou pra escola” (POSSATTI, 2012a, p. 8). O verbete “quase nunca” aparece como delimitador da relação de Ciça com a mãe. Sobre o vínculo familiar nas narrativas consideramos que:

Alguns personagens negros são caracterizados ‘desamparados’, por não contarem com uma família [...], tendo como única referência a mãe, já que para outros o pai é ausente. E isso significa que a família desses seres é fragmentada, como se além da carência financeira, eles não tivessem nem referência familiar. São, portanto, sujeitos ao desamparo social, diferentemente dos personagens brancos que têm uma estrutura familiar (OLIVEIRA, 2013, p. 126).

Consoante a essa afirmação, o pai da menina é uma figura ausente, mas com presença marcante nos pensamentos de Ciça. A jovem vive com saudades

daquilo que ela nem mesmo conheceu: “Penso no meu pai e no modo como minha mãe falava dele, com uma raiva de doer” (POSSATTI, 2012a, p. 4). Nesse vazio, a menina continua com seus pensamentos órfãos de pai: “Quando fico olhando os homens desconhecidos apanhando os grãos de café, eu penso: ‘É...um deles podia ser o meu pai. Será que ele saberia que sou sua filha se me visse pela primeira vez?’” (POSSATTI, 2012a, p. 5).

Sem a presença do pai, com poucos afetos da mãe, com medo do padrasto, sofrendo rejeições gratuitas na escola: tudo isso contribui para que a personagem se construa à margem das relações afetivas saudáveis, chegando a dizer: “penso se tudo isso não é delírio de febre” (POSSATTI, 2012b, p. 40). Ainda que fosse, não eliminaria a representação estereotipada da personagem.

### c) Tecidos de maneira inferiorizada e sujeitos à violência verbal e/ou física

Na narrativa é recorrente a referência ao cabelo da menina. Quando ela está explicando quem é o Macalé, declara da seguinte forma: “Não perde a chance de implicar comigo. Puxa meus cabelos pixains” (POSSATTI, 2012a, p. 3). A palavra *pixaim*, historicamente, é um termo pejorativo usado para caracterizar o cabelo crespo, embora haja movimentos que tentam ressignificá-lo. Verificamos também outra menção estigmatizada do cabelo de Ciça quando observa que “a rainha toca meus cabelos, que, com certeza, estão em pé na minha cabeça de tão arrepiados” (POSSATTI, 2012b, p. 38). Parece que a menina considera a ação da rainha como algo admirável já que tocar um cabelo assim soa como exemplo de humildade, o que confirma que “a autopercepção do personagem negro é inferiorizada” (OLIVEIRA, 2003, p. 111). Para além disso, Gouvêa identifica também que o corpo do negro era animalizado por meio de termos que não eram usados para as personagens brancas:

[...] o branco tinha ‘cabeça’, o negro ‘carapinha, ou carapinha dura’, o branco tinha ‘cabelo’ e o negro ‘pixaim’, o branco possuía ‘lábios’ e o negro ‘beicho’, ‘é beicho’, tem gengivada vermelha’. O branco tinha ‘nariz’ e o negro ‘ventas’. O branco tinha ‘pele’ e o negro era ‘lustroso’. Da mesma forma, a branca ‘se sentava’ a negra ‘se escarrapachava’ (GOUVÊA, 2005, p. 88).

Logo, “pixaim” não é um termo usado para designar o cabelo do branco, exceto quando a textura se aproxima do negro. Em contexto norte-americano, bell hooks<sup>6</sup> fala da relação da mulher negra com os cabelos, afirmando que para cada mulher negra alisar o cabelo “não é um símbolo de nosso anseio em tornar-nos brancas. Não existem brancos no nosso mundo íntimo. É um símbolo de nosso desejo de sermos mulheres” (hooks, 2005). Significa dizer que a supremacia branca é tão profunda que para ser uma mulher precisa, automaticamente, ser branca. Só assim há possibilidade de ser associada à condição de ser mulher (hooks, 2005).

Sem dúvidas, a relação que as mulheres negras construíram com seus cabelos foi de negação, de “tornar-se liso”, relação de não se sentirem bonitas e depreciar o próprio cabelo com risos, apelidos, com pranchas e “guanidinas”. Neste caso, “como o racismo demonizou as características fenotípicas africanas, a reversão desse fato implica ter o escritor a consciência daquela ação perversa para não referendá-la” (CUTI, 2010, p. 92).

Ainda sobre o cabelo, outro trecho evidencia o problema. Ciça narra: “Minha mãe chega perto para pentear meu pixaim e, enquanto ela faz isso com paciência, eu pergunto se ela me acha estranha. Sorri, me olha como se visse uma pessoa diferente” (POSSATTI, 2012, p. 19). Não há explicação se essa diferença está relacionada à perda da perna ou não, mas por estar no contexto, dialogando sobre cabelo, entende-se que a menção é sobre os fenótipos negros. Nesse caso, “uma vez considerados diferentes, ‘feios’, os negros sofrem as mais diversas e perversas agressões” (OLIVEIRA, 2003, p. 127).

Ao tentar participar das brincadeiras de Macalé e outros meninos, a proibição à Ciça é imediata. Essa recusa chega com os sonoros: “Nega preta do sovaco fedorento” (POSSATTI, 2012a, p. 19). A frase é dita sem ensaios e gratuitamente. Cabe observar que as personagens poderiam usar qualquer xingamento, no entanto, a questão racial foi novamente marcada sem ser discutida, afinal, Ciça reagiu à agressão chutando as construções que os meninos haviam feito com a areia, mas reagir assim não é solucionar o problema.

---

6. “A pesquisadora e feminista negra bell hooks, registrada com o nome de Gloria Watkins, assina seus textos em letras minúsculas. Argumenta hooks de que ela mesma não deve ser reduzida a um nome e seu trabalho não deve ser levado em consideração apenas por sua assinatura. Atendendo suas reivindicações, mantenho a grafia do seu nome em letras minúsculas” (OLIVEIRA, 2017, p. 73, nota de rodapé 33). Faço o mesmo.

A cena parece querer termina com a tentativa de ações equivalentes: houve racismo, mas Ciça destruiu o feito dos meninos. Contudo, é preciso observar que não há paridade nos comportamentos: um está no campo ideológico (racismo dos meninos); o outro, no físico (reação da Ciça). Neste caso, aos meninos cabia apenas reconstruir suas brincadeiras com a areia, mas como Ciça iria reconstruir o que ouviu?

As agressões físicas também são ações iminentes na vida de Ciça, sobretudo pela figura de Zeca, o padrasto, que “é perigoso, usa uma faca na cintura [...] é muito desagradável” (POSSATTI, 2012a, p. 13). A narrativa segue com um medo constante da menina em relação ao padrasto e quando a menina está falando das travessuras de Saci-pererê, comenta que “o Zeca já viu o danado em noite sem lua. Bom...ele falou que viu e eu não duvido. Mesmo porque, com o Zeca, quem duvida perde a vida” (POSSATTI, 2012a, p. 13).

Na escola, esse sentimento de medo parece transformá-la em protagonista das agressões diante dos colegas: “Tem um que é tão certinho que dá vontade de chutas a canela dele”. Chega a tal ponto que de fato agride: “Saio na frente, não sem antes dar um pisão no pé dele, que grita e xinga sem saber direito quem foi” (POSSATTI, 2012a, p. 15). Ao contrário de Oliveira, que identifica personagens com medo de reagir diante de violações, Ciça migra para o extremo oposto, o que parece confirmar a imagem do negro agressivo.

#### d) Enaltecidos pelos atributos físicos e/ou intelectuais, com vista à democracia racial

Ciça é uma menina forte, incumbida de resistir a esse turbilhão de infortúnios que atravessam a narrativa e a vida dela. A menina carrega os dois atributos propostos nesta categoria de análise: é inteligente e “boa de bola”. A princípio não parece ser um problema elaborar Ciça com tais características. Entretanto, esse enaltecimento também é sintomático. No trecho seguinte, a menina se destaca na queimada:

No recreio me chamam para brincar de jogar queimada, falta um para completar o time. Eu vou. O ‘Engomadinho’ faz cara feia, não ligo. A bola pequena, feita de meia recheada com retalhos de pano, não consegue me ‘queimar’. Mostro a todos eles que sou boa na ‘queimada’ — o detalhe é que nunca tinha

jogado antes, mas aprendi só de ver —, e viro líder, ganho o direito de escolher o time da próxima rodada (POSSATTI, 2002<sup>a</sup>, p. 22).

Para Oliveira (2003, p. 107), “alguns protagonistas negros se destacam em termos de criatividade, agilidade e esperteza, comparados aos brancos”. No entanto, tais características são acrescentadas como recursos que respaldam o mito da democracia racial. Gomes afirma que conforme este conceito [...] “as diferentes raças/etnias formadoras da nossa sociedade convivem historicamente de forma harmoniosa e sem conflitos” (GOMES, 2010, p. 71). E continua afirmando que esse discurso de igualdade reforça que as oportunidades são dadas a todos de forma igualitária. Significa dizer que o mito da democracia racial “privilegia o discurso da igualdade e omite as diferenças, dando margem à consideração de que falar sobre as diferenças é discriminar” (GOMES, 2010, p. 71). Ciça, além desses atributos físicos, também se destaca no campo intelectual, o que ratifica novamente a possibilidade de sair da condição miserável em que vive, respaldando que a questão racial será superada quando o problema de classe for resolvido, o que novamente deixa evidente nosso racismo à brasileira (OLIVEIRA, 2003).

## Considerações finais

O trabalho desenvolvido verificou que a construção da personagem Ciça ainda se dá nos moldes que legitimam a hegemonia branca, que sustentam o mito da democracia racial e, portanto, reproduzem estereótipos racistas. Cabe avaliar que pelo fato de existir um tipo de racismo particular ao contexto brasileiro, o chamado “racismo à brasileira”, muitos produtores culturais disseminam concepções racistas enraizadas ao longo da formação, sem muitas vezes perceberem ou sem intenção. No entanto, as análises críticas devem ser feitas com vistas a fomentar o debate na literatura infantil brasileira para que outras possibilidades mais humanizadoras de construção das personagens negras sejam possíveis. Em outras palavras, fazer literatura infantil, representando a criança negra, vai além de propor personagens negros; pelo contrário, “implica romper, desconstruir determinados estereótipos que corroboram para depreciar e minimizar aqueles que são representados por meio da arte da palavra escrita ou da ilustração” (OLIVEIRA, 2013, p. 116).



Oliveira já entendia em seu trabalho que há uma tentativa dos escritores em denunciar a injustiça para com os negros, que perpassam boa parte dos discursos desses supostos aliados que, às vezes, acabam nem vendo o racismo. No entanto, é urgente reafirmar que

[...] ao atribuir apelidos depreciativos; ao colocar os protagonistas sendo humilhados pelos brancos; ao propalar o mito da democracia racial no período da escravidão, a qual é tecida como patriarcal e, ao atribuir predicativos que corroboram para inferiorizar os personagens negros, acabaram ratificando e não retificando o racismo no solo brasileiro (OLIVEIRA, 2013, p. 139-140).

Significa que para não reproduzir o racismo há urgência no processo de escuta e desconstrução em torno das relações étnico-raciais, uma vez que “a literatura [...] precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado” (CUTI, 2010, p. 13). Se para Ciça talvez não seja mais possível isso, o que se espera é que outras protagonistas negras assumam, efetivamente e de modo humanizado, o seu protagonismo e autonomia, por meio de histórias diferentes, sem exageros, com outras relações sociais, culturais e estéticas.

## Referências

- ARAÚJO, Débora. **Literatura infantojuvenil e política educacional: estratégias de racialização no programa nacional de biblioteca da escola**. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Paraná, 2010, p. 76-107.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de A.; GOMES, Paulo E. S. **A Personagem de Ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- GOMES, Nilma Lino. Educação, raça e gênero: relações imersas na alteridade. **Cadernos Pagu**, n. 6/7, p. 67-82, 2010. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp-.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1862>. Acesso em: 17 mai. 2017.
- GOUVEA, Maria Cristina Soares. **Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n1/a06v31n1.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- HAMPÂTÊ BÂ, Amadou. **A tradição viva**. In: J. KI-ZERBO. **História Geral da África: Metodologia e pré-história**- V. 1. São Paulo, Ática. Disponível em: [http://porta-l.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16146](http://porta-l.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16146). Acesso em: 09 set. 2017.

- HOOKS, Bell. Alisando o nosso cabelo. **Revista Gazeta de Cuba** – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Disponível em: <https://www.geledes.org.-br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks>. Acesso em: 10 out. 2017.
- OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. **Negros personagens nas narrativas infanto-juvenis brasileiras: 1979-1989**. Dissertação (Mestrado em Educação). Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2003.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Paraná, 2017.
- POSSATTI, Neusa Jordem. **Ciça**. São Paulo: Paulinas, 2012a.
- \_\_\_\_\_. **Ciça e a rainha**. São Paulo: Paulinas, 2012b.
- MARTINS, Aracy; COSSON, Rildo. Representação e identidade: política e estética étnico-racial na literatura infantil e juvenil. In: PAIVA, Aparecida; SOARES, Magda (orgs.). **Literatura infantil: políticas e concepções**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 53-78.
- ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1984.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 6. ed. São Paulo: Global, 1987.

# *As Cartas Portuguesas* e o feminismo - um debate ainda necessário

Vanda Luiza de Souza Netto

UFES

vluizaletras@gmail.com

## Introdução

Dentre as várias formas de análise literária, uma delas tem se mostrado proveitosa na tarefa de comparar obras que apresentam laços mais estreitos, seja nos temas ou tratamento literário. Trata-se da Literatura Comparada, em que as obras são cotejadas a partir de suas semelhanças e diferenças, de forma a confirmar a premissa de uma se alimenta da outra ou mais obras. Segundo Rogel (1985, p. 166), a Literatura Comparada faz parte das correntes textualistas, isto é, aquelas que privilegiam o texto, sem deixar, no entanto, de observar as relações contextuais, o entorno histórico. Para isso, torna-se fundamental identificar e analisar como a história e a sociedade estão configuradas no texto e as relações entre obra, autor (s) e público. Graças aos recentes estudos pós-coloniais e do feminismo, que constituem os chamados “estudos culturais”, novas perspectivas críticas surgiram para a Literatura. Novos olhares que analisam criticamente a linguagem, a formação e a configuração dos diversos discursos que se entrelaçam no texto literário.

Na perspectiva de Stuart Hall (2004, p. 34), na segunda metade do século XX, mais precisamente a partir dos anos 60, ocorre um “deslocamento” do sujeito, graças ao desenvolvimento das ciências sociais e humanas, que desvendam novos aspectos da identidade. O autor menciona cinco rupturas, dentre

elas, o feminismo, “tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social” (2004, p. 44). Os novos olhares que passam a integrar a área literária, tratam do resgate das alteridades que passam a ser visibilizadas na pós-modernidade, graças a movimentos sociais que abrem espaço para grupos minoritários ou não, que declaram suas demandas.

A partir dessa exposição, o processo de análise dedicou-se a esmiuçar duas obras de alta relevância da Literatura Portuguesa, produzidas por mulheres, separadas por cerca de 300 anos. São as obras *Cartas Portuguesas*, de Soror Mariana Alcoforado e *Novas Cartas Portuguesas*, de Horta, Costa e Barreno. A obra de Alcoforado viria a ser a obra precursora de *Novas Cartas Portuguesas*, num diálogo intertextual explícito pelo próprio título. Para fundamentar o estudo em foco, tornou-se necessário contar com o aporte teórico de Massaud Moisés, Roberto Acízelo de Souza, Angélica Soares e Stuart Hall, entre outros autores.

Para descrever os caminhos percorridos pela análise realizada, é necessário recuar até o século XVII e retomar alguns aspectos históricos que funcionaram como pano de fundo para *Cartas Portuguesas*, considerada a obra precursora das *Novas Cartas Portuguesas*.

## O Barroco – um período bipolar

O Barroco é um período cultural que abrange a literatura, artes plásticas, música, arquitetura e comportamento. Dentro da literatura, segundo Moisés (2013, p. 132), situa-se entre 1580 e 1756, em Portugal. Pouco antes, em 1578, D. Sebastião desaparece na batalha de Alcácer – Quibir, transformou-se em mito, pois seu corpo não foi encontrado, causando comoção no povo português.

Em 1580, precisamente, morre Camões, o bardo das conquistas lusas, como a sinalizar as mudanças que viriam. É o tempo da Reforma Protestante, que teve início em 1517, com Lutero, em parte da Europa, como resultado do descontentamento dos abusos da Igreja Católica. Ao longo do tempo, a Reforma ganhou cada vez mais espaço, o que resultou numa forte reação da Igreja Católica na Península Ibérica, com a Contrarreforma que se instala, em especial, nas colônias ultramarinas dos reinos de Portugal e Espanha.

O Barroco surge em meio a sentimentos de exagero religioso e forte repressão da sexualidade, movimento polêmico, com origem na Espanha, em

que impera a “tensão entre as correntes estéticas e ideológicas (...)” (MOISÉS, 2013, p. 110). Essa tensão pode ser identificada pela potência dos paradoxos, já no final do século XVI, com a sensível inquietação que prenuncia o movimento seguinte, pois as marcas do Barroco estão presentes em um dos sonetos mais conhecidos de Camões:

*Amor é fogo que arde sem se ver;  
É ferida que dói e não se sente;  
É um contentamento descontente;  
E dor que desatina sem doer; (...)*  
(CAMÕES, 2003, p. 23)

Os pesquisadores apontam que o Barroco serviu aos propósitos religiosos da Igreja Católica para fazer frente à Reforma luterana iniciada na Alemanha. A Contrarreforma utilizou o movimento como estratégia de catequese, em especial com os textos em prosa. A herança teocêntrica medieval fundiu-se à visão antropocêntrica renascentista, uma síntese difícil de ser alcançada. É o tempo do claro/escuro; matéria/espírito; luz/sombra, na eterna divisão humana entre o corpo e a parte espiritual. A luta entre os dois polos é o cerne do Barroco. Como acontece em quase todos os movimentos, o Barroco se manifestou em primeiro lugar nas artes plásticas.

É nesse sentido, de contradições e polos opostos, ser possível dizer que o Barroco é um movimento bipolar. Mas o que é ser bipolar? De acordo com a psiquiatra Ana Beatriz Barbosa e Silva, em sua obra mais recente, com o título de *Mentes Depressivas* (2016, p. 52), o termo diz respeito a uma manifestação do estado depressivo de uma pessoa, também conhecido como “depressão bipolar ou transtorno bipolar”. Quem sofre de depressão bipolar apresenta variações de humor, que oscilam entre dois polos emocionais: o da tristeza profunda (depressão) e o da alegria desmedida (euforia ou mania). Em *Cartas Portuguesas* podem ser encontrados vários trechos que podem ser exemplos dessa polaridade na personagem que escreve as cartas. Ao se referir aos próprios olhos que não veem mais o amado, ela diz:

Ai de mim! Os meus encontram-se privados da única luz que os animava e só lhe restam as lágrimas; não os tenho usado senão para chorar incessantemente desde que soube que estavas decidido a um afastamento que não posso suportar e me fará morrer em

pouco tempo. Parece-me, contudo, que chego até a prezar as desgraças de que és a única causa: dediquei-te a minha vida assim que te vi e sinto algum prazer sacrificando-a a ti (ALCOFORADO,2010, p. 15-16).

No Barroco surgem as primeiras Academias Literárias, que viriam a ser a tônica do movimento seguinte, o Arcadismo. O grande nome do Barroco português é, sem dúvida, o Padre Antônio Vieira e seus célebres *Sermões*. Em uma nação de sólida tradição católica, como é o caso de Portugal, causa estranhamento encontrar, em época tão recuada, a presença feminina nas letras, sendo uma delas Sórora Maria do Céu.

Dentre os gêneros que ganham destaque neste momento, é preciso destacar as Cartas ou Epistolografia, que adquirem um caráter literário muito bem aceito, inspirado nos 8 volumes de *Lettres*, de Madame de Sévigné. Vários autores dedicaram-se às Cartas, dentre eles outro nome feminino, também de uma religiosa, que foge completamente às normas da conservadora sociedade portuguesa e, mais ainda, da escrita de Sórora Maria do Céu. Trata-se de Sórora Mariana Alcoforado.

A religiosa nasceu em Beja, em 1640 e faleceu em 1723. Aos 12 anos, foi enviada para o Convento de Nossa Senhora da Conceição, em sua cidade natal. Segundo Moisés (2013, p. 132), anos mais tarde, aos 26 anos, Mariana Alcoforado viveu uma grande paixão ao conhecer o oficial francês Chamilly. O oficial deixou Portugal e Mariana, que, ao ver-se abandonada e sem aceitar a separação, lamenta seu triste destino em cinco cartas, que foram enviadas por volta de 1667. Não há notícia das cartas de Chamilly, embora sejam mencionadas pela autora. As *Cartas Portuguesas* foram publicadas em Paris, em 1669, sem declarar o nome do destinatário, só em outra edição o nome de Chamilly é registrado.

A autoria das Cartas ainda é fonte de discussão entre os estudiosos, alguns consideram que seja de um autor francês. Todavia, o texto demonstra aspectos da literatura portuguesa, com a descrição exaltada dos sentimentos, da sensualidade da paixão física e do desespero de uma mulher abandonada. O discurso é revelador ainda do constante conflito da missivista entre esquecer o D. Juan ou implorar pela sua volta.

É interessante destacar as variações em torno do título da obra, já que a obra pode ser encontrada como *Cartas portuguesas traduzidas em francês* –

*Cartas de amor de uma religiosa escritas ao Chevalier de C. oficial francês em Portugal – Cinco cartas de amor – As cartas de amor.* O exemplar utilizado nessa análise apresenta o título *Cartas Portuguesas*, da editora L&PM, 2010.

## Aspectos históricos

Alcoforado afronta a sociedade com sua obra, ainda que, provavelmente, não fosse sua intenção publicar as *Cartas*. O tempo de Mariana Alcoforado é da Monarquia, sob o poder do rei, no caso D. Pedro II e João V. Mas, acima de tudo, a jovem desafia com sua conduta amorosa dentro do convento, que se torna conhecida na cidade. Nessa direção, é preciso assinalar que o contexto histórico em que as Três Marias (Horta, Costa e Barreno) escrevem, a seis mãos, a obra *Novas Cartas Portuguesas*, não é tão diferente assim, mesmo passados 300 anos. A voz do texto de Alcoforado é desafiadora e inaugural, pode-se dizer revolucionária, por descrever seus sentimentos mais íntimos, em uma linguagem refinada, o que era negado às mulheres de seu tempo. Ela ousou dizer o que não deveria ser dito, menos ainda escrito:

E por que razão havia de me esforçar por esquecer todos os desvelos que puseste em me testemunhar amor? Tão encantada fiquei com tais desvelos que bem ingrata seria se não te amasse com o mesmo arrebatamento que a minha paixão me dava, quando me era dado gozar os testemunhos da tua (ALCOFORADO, 2010, p. 17).

Deve-se observar que os vocábulos utilizados pela autora – *arrebatamento*, *paixão*, *gozar*, indicativos de um relacionamento íntimo entre os personagens, além de revelar o poder de sedução do parceiro, estão em plena sintonia com a sensualidade reprimida da jovem.

O tempo das 3 Marias é semelhante e, paradoxalmente, diferente, pois são escritoras nascidas por volta de 1937 e criadas durante a ditadura de Oliveira Salazar (1889-1970), que teve início em 1932 e terminou em 1974. Foi um período sombrio da história política e social da nação lusa, em que a ideologia, afinada com as ditaduras de Mussolini, Franco e Hitler, determinava os valores nacionais, religiosos e da sexualidade, acima de tudo. Ampliou-se

sobremaneira a desigualdade entre os sexos, relegando a voz feminina ao silenciamento.

Horta, Costa e Barreno publicam as *Novas Cartas Portuguesas*, o que sacudiu a estrutura da sociedade portuguesa. Como se pressentissem o desmantelamento da ditadura, o livro foi publicado em 1972. Em 1974, dois anos mais tarde, o regime foi derrubado com a Revolução dos Cravos e Portugal retomou a democracia.

O tempo das Três Marias é outro, é o tempo em que as questões do Feminino começam a ser discutidas, como o direito ao corpo, o aborto, a revolução sexual, a autonomia da mulher, bem como o direito à voz, tão duramente silenciada pelo conservadorismo local. As autoras fazem das *Cartas* de Alcoforado a inspiração para as *Novas Cartas Portuguesas*, a partir da personagem que, ousadamente, escancara a paixão que a desestabilizou. A obra foi publicada em 1972 e as autoras deixaram em aberto as noções de autoria, talvez para intensificar uma identidade mais íntima com a obra precursora, a de Mariana Alcoforado, que tem a autoria questionada até hoje. Paixão e devoção ilimitadas, subserviência e laceramento da alma são a tônica da obra *Cartas Portuguesas*. Um caminho oposto é percorrido por Horta, Costa e Barreno, que destrincham as questões do feminino e oferecem independência, autoestima e amor próprio.

Ao reescrever as *Cartas* seiscentistas, a obra das *Novas Cartas Portuguesas* apresenta-se como veículo de denúncia de vários aspectos importantes da história portuguesa, como as guerras coloniais que aconteciam em África, o sistema judicial, a emigração, a violência policial e a repressão do feminino. Inserida que está nas produções da pós-modernidade, a obra das Três Marias escapa das categorias de gênero textual, pois transita entre a narrativa epistolar, a poesia e texto oficial. A obra mantém a atualidade ao tratar das questões feministas, espaço de debate sobre a violência contra as mulheres, com estupro coletivos, tentativas de morte e os assassinatos, que hoje assumem outras feições com a tecnologia virtual, inexistente à época da publicação.

Segundo Hall (2004, p. 43), o feminismo se constitui a partir dos anos 1960:

O feminismo faz parte daquele grupo de ‘novos movimentos sociais’ que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os



movimentos revolucionários do Terceiro Mundo, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está relacionado com 1968 (HALL, 2004, p. 43).

A 1ª edição de *Novas Cartas Portuguesas* foi recolhida e destruída pela censura de Marcelo Caetano, sucessor de Salazar. As autoras foram processadas pelo conteúdo considerado pornográfico e ofensivo à moral e aos bons costumes e foram a julgamento no Tribunal da Boa Hora, em 25 de outubro de 1973. Trata-se da primeira causa feminista internacional. O fato ganhou repercussão em vários países, o que gerou uma onda de solidariedade, muito antes das redes sociais, com abaixo-assinados, cartas de protesto, pedidos de clemência, autorizações para assistir ao julgamento, exemplares do livro e até ameaça de boicote a produtos portugueses. No estrangeiro, embaixadas e consulados foram alvo de protestos até o final do julgamento.

O governo, sob forte pressão internacional, propõe um acordo com as autoras, no qual deveriam declarar que não queriam afrontar o governo. A proposta foi recusada e o julgamento prosseguiu. A sentença foi marcada para o dia 8 de abril de 1974, mas foi adiada em vista de problemas políticos e, a 25 do mesmo mês ocorreu a conhecida Revolução dos Cravos, que depôs o regime ditatorial português.

Nesse sentido, além do registro político e social de um tempo específico, tanto em uma obra quanto em outra, e da atualidade em *Novas Cartas Portuguesas*, ao discutir as questões feministas, é de suma importância analisar as questões que dizem respeito às relações intertextuais entre as duas obras. É possível identificar as vozes de uma obra em outra, além dos espaços de discussão, quando os discursos se contrapõem.

## As relações entre os textos - um caso de intertextualidade

A intertextualidade pode ser compreendida como uma extensa rede de referências que abrange a literatura já produzida e se reflete nas obras da contemporaneidade, nem sempre de forma consciente. Para Compagnon (2003, p. 111) é uma forma de “abrir o texto” ao leitor, ao desvendar as camadas subjacentes da escrita. Esta rede de relações pode ser efetivada de três formas: por *citação*, que é de caráter explícito; o *plágio*, puro e simples e a *alusão*, de

caráter implícito, segundo Reuter (2011, p. 168). Além disso, seguir as pistas dos autores, como as pedras que João e Maria deixam pela floresta, que levam a outras obras, apresenta um caráter lúdico, em que o acervo de leituras do leitor é fundamental para identificá-las ou será privado de preciosidades ocultas no texto. Certos autores são conhecidos por inserir aqui e ali as alusões a outros textos, como Machado de Assis, Ítalo Calvino, José Saramago, Humberto Eco, Mário de Andrade, sem esquecer que esta é uma prática encontrada nos textos desde a Antiguidade, como por exemplo em *A Odisseia*, de Homero.

O termo intertexto ou intertextualidade tem origem em Julia Kristeva, em 1966, e desde então tornou-se presença constante nas análises das obras de vanguarda. Para a autora, citada por Compagnon (2003, p. 111), “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto.” Da mesma forma não é possível deixar de mencionar os conceitos de dialogismo e polifonia no texto literário, resultado das pesquisas de Bakhtin, em que é possível ler o outro (s) texto (s) na escrita, isto é, “as relações que todo enunciado mantém, com outros enunciados” (COMPAGNON, 2013, p. 111) Nesse sentido, seria interessante observar que, se para Bakhtin o romance é o gênero dialógico por excelência, as obras da pós-modernidade (ou *modernidade-tardia*, como propõe Stuart Hall) alteraram esse conceito, como é o caso da obra *Novas Cartas Portuguesas*, que não é um romance, mas nem por isso deixa de contar uma história, com uma multiplicidade de vozes e gêneros que se sobrepõem e formam um mix textual.

De acordo com Carvalhal (2006, p. 47), “o processo de escrita é visto, então, como resultado também de um corpus literário anterior”, o que abrange o conceito desenvolvido por Kristeva, em que os textos estão intimamente relacionados: “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”.

Diante do exposto, para Hutcheon (1991, p. 62) a literatura da pós-modernidade tem a marca da intertextualidade, parodística e questionadora, ao relacionar o presente com o passado. É por essa via que as *Novas Cartas Portuguesas*, além de não ser um romance nos moldes tradicionais (começo, meio e fim, narrativa linear, etc.), identifica e amplia as relações históricas e sociais, que permeiam as duas obras em estudo. Para a autora, o questionamento sobre os espaços da arte e como são realizadas as intersecções entre passado e presente, são o núcleo das análises:

As interrogações e as contradições daquilo que quero chamar de pós-moderno começam com o relacionamento entre a cultura do presente e a história do passado (HUTCHEON, 1991, p. 62).

Embora a arquitetura pós-moderna tenha sido a forma artística que mais sofreu ataques por sua intertextualidade paródica e por sua declarada relação (tanto estética como social) com a história, a ficção pós-moderna foi considerada a morte do romance por tantos críticos que, caso se fosse enumerá-los, a listasse estenderia por várias páginas (HUTCHEON, 1991, p. 63).

Nesse sentido, é possível observar que as novas formas de “contar” uma história, têm sofrido ataques, que desconsideram o caráter mutável da Arte, seja ela qual for. Mudam os modelos, os movimentos se reformulam ou se entram em confronto, retomam o passado ou o negam, novos valores são instaurados, em sintonia com as mudanças que se abrigam na sociedade. Nem por isso deixam de ser válidos e atuantes. O romance que não parece ser um romance, ainda assim conta uma história ao entrelaçar tantas histórias quanto possível, num movimento que lembra os relatos mais antigos, passando por Chaucer ou Boccaccio.

Enquanto a obra de Alcoforado é considerada o mote primordial, pelas autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, é oportuno ressaltar algumas das várias absorções textuais. Em um desses casos, as Três Marias absorvem e transformam o texto antigo, pois a história é reescrita, e mostra uma Mariana que deixa o convento e a ele retorna, ao ver-se abandonada pelo oficial francês. A escrita do século XX, na p. 33, dialoga com o trecho da Quinta Carta, p. 6, ao retomar o pensamento de Mariana, que diz querer mais a paixão do que o amante.

Em outro trecho, causa de grande polêmica, a reescrita envereda por novos caminhos, ao descrever de forma lírica um aspecto não mencionado por Alcoforado, mas que, ao ler as *Cartas*, é provável que tenha acontecido. As autoras descrevem um momento de masturbação, no texto *A Paz*:

Compraz-se Mariana com seu corpo. O hábito despedido, na cadeira, resvala para o chão onde as meias à pressa tiradas, parecem mais grossas e mais brancas.

As pernas, brancas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente entreabertas, hesitantes, mas já os joelhos se levantam e os calcanhares se vincam nos lençóis, já os rins se arqueiam no gemido que aos poucos se tornará contínuo, entrecortado, retomado logo pelo silêncio da cela, bebido pela boca que o espera (HORTA; da COSTA; BARRENO, 1974, p. 48).

Observa-se na narrativa que, no ato de tirar o hábito, despír as roupas que simbolizam o claustro, a personagem refere-se às meias, como “mais grossas e mais brancas”, como elementos repressivos e de castidade, referentes à cor branca e às pernas cobertas, justamente os membros envolvidos na relação sexual. Além disso, corporifica a cela, ao dizer que a mesma tem uma boca que espera e bebe o gemido de prazer já conhecido, para logo substituí-lo pelo silêncio.

No texto com o título paradoxal *Primeira carta última e de certeza muito comprida e sem nexo*, as *Novas Cartas Portuguesas* anunciam a conclusão da obra, que ainda apresenta mais 14 páginas, inclusive com mais uma última carta, poemas e um monólogo. Ao fim e ao cabo, nada é o que parece. Na referida carta, as Marias fazem uma síntese dos caminhos percorridos e recriados de inúmeras formas:

Nós andamos pelo terreiro da separação, de Mariana e cavaleiro, de mães e filhas, de mulheres e homens, de amos e criados, de emigrados e restantes, de amigas e amigos, a separação. ... “quem espera fica e não escolhe quem parte vai e não colhe...” (HORTA; da COSTA; BARRENO, 1974, p. 372).

É dentro dessa perspectiva que as duas obras em estudo estabelecem uma relação de *antes e depois*, de texto precursor e texto transformado literariamente, que assimila e transforma um ou vários outros textos em algo novo.

## Uma análise do discurso 1

Além da análise literária propriamente dita, o texto de *Cartas Portuguesas*, de Alcoforado, apresenta alguns aspectos morfológicos que despertam a atenção. Dentre eles, torna-se pertinente destacar o uso frequente da Interjeição, no caso de “Ai de mim!”. A Interjeição é um termo invariável que expressa sentimentos, emoções de alegria ou tristeza, por meio de sons, palavras ou grupos de palavras, segundo Ferreira (1992, p. 175).

A autora das *Cartas Portuguesas* utiliza 15 vezes a expressão “ai de mim”, ao longo das cinco cartas. Com a repetição, torna-se claro o reforço no grau de lamentação e o sentimento de dor extrema ao ser abandonada. É digno de nota que nem todas as publicações apresentam a expressão, limitam-se a apenas representar o som vocálico “ai”:

E será que, contra a sua natureza, não devem essas lembranças servir senão para tiranizar o meu coração? **Ai de mim!** A tua última carta deixou-o num lamentoso estado! Tão sensíveis foram as suas palpações que até parecia fazer esforços por se separar de mim e ir ao teu encontro! (ALCOFORADO, 2010, p. 17).

Outro aspecto morfológico observado é o uso das Conjunções Adversativas, outro termo invariável, que une duas orações ou termos, com a mesma função sintática, no caso as Conjunções *mas*, *no entanto* e *contudo*. Essas conjunções são Coordenativas e indicam oposição, contraste e utilizadas 11 vezes nas cartas. Ao usar repetidas vezes termos que carregam um significado de oposição, o texto sinaliza as marcas profundas do Barroco que busca conciliar o inconciliável. As *Cartas Portuguesas* expressam os sentimentos em conflito em que se debate a missivista, além do prazer mórbido que vivencia com o sacrifício de amar o objeto da paixão:

Parece-me, **contudo**, que chego até a prezar as desgraças de que és a única causa: dediquei-te a minha vida assim que te vi e sinto algum prazer sacrificando-a a ti (ALCOFORADO, 2010, p. 16).

**Mas** não! não posso resignar-me a fazer-te a injúria de pensar assim e tenho demasiado interesse em

te justificar. De modo nenhum quero imaginar que tenhas me esquecido (ALCOFORADO, 2010, p. 16).

A personagem sofre com o abandono e dele tem consciência, mas não aceita e fecha os olhos à realidade, pois os falsos desvelos de amor são motivos suficientes para esquecer o descaso do amante. A obsessão a domina e faz com que sinta orgulho desse sentimento possessivo, na página 18. Para a personagem, o claustro adquire outra dimensão, como metáfora da conjuntura social que a impede de romper os limites impostos pelas convenções. De forma doentia, na p. 19, cultiva suas dores, talvez a única forma de se sentir viva, ao lembrar das delícias vividas com Chamilly e o desejo de libertar-se. Está consciente de que foi apenas um brinquedo nas mãos do amado. Logo em seguida, na p. 27, sufoca o pensamento racional ao lembrar os prazeres que viveu.

O constante oscilar de sentimentos revela que a instabilidade emocional afetou a saúde mental da personagem. Nesse sentido, é possível identificar os indícios do que hoje a psiquiatria costuma diagnosticar como personalidade bipolar, segundo a psiquiatra Ana Beatriz menciona. O dilaceramento do contraditório permeia o discurso amoroso unilateral, já que não há registro das cartas do oficial. Trata-se da expressão do aniquilamento da personalidade, que não existe de *per si*, mas apenas em função do objeto de desejo. Surpreendentemente, na p. 63, a personagem entreabre as possibilidades para um novo relacionamento, mas logo raciocina que não poderia.

Foram encontradas duas alusões ao suicídio, uma na p. 38 e outra na p. 71, além de uma reflexão, em que a personagem compara as freiras enclausuradas em conventos às mulheres comuns, ao declarar que elas poderiam ser objetos de amor de alguém, pois os homens teriam muitos benefícios no relacionamento. Na p. 69, na Quinta Carta, surge um parágrafo violento, em que a personagem, após assumir a culpa por suas desgraças, em mais uma reviravolta de sentimentos, passa a ameaçar o amado/amante.

## Uma análise do discurso 2

Como para libertar-se das amarras de uma escrita tão densamente obsessiva e, ao mesmo tempo ousada, as Três Marias rompem com a narrativa tradicional e iniciam as *Novas Cartas Portuguesas* com um diálogo com o leitor/

leitora, em um exercício de metalinguagem, em que são expostas as motivações da obra produzida pelo trio. Se em *Cartas Portuguesas* o destinatário era o amado, em as *Novas Cartas*, o diálogo é dirigido ao leitor:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos (HORTA; da COSTA; BARRENO, 1974, p. 9).

Abertamente, as autoras mencionam a obra de Soror Mariana e avisam que querem fazer “uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas.” (HORTA; da COSTA; BARRENO, 1974, p. 9). Talvez venha daí o termo tão utilizado nos dias de hoje: *sororidade*, que indica os laços que constituem o feminismo, união das mulheres em busca de objetivos comuns.

Em seguida, tem início um diálogo constante com as *Cartas* de Mariana, muitas vezes com o objetivo de desconstruir a narrativa linear e previsível, para contrapor um discurso diferente e mais adequado aos novos tempos. Talvez por isso o título apresente o adjetivo *Novas*, para mostrar novos olhares perante a paixão e a condição feminina. Em uma das *Cartas*, de Mariana, na p. 61, a personagem confessa amar o estado de paixão, ao dizer: “que lhe quero menos do que à minha paixão” e as Três Marias, na Segunda Carta, p. 11, dialogam em sintonia com o trecho citado:

Sei que te perdi e me afundo, me perco também dentro da minha total ausência de poder em que me queiras. E assim sofro, aparentemente porque te amo, mas antes porque perco o motivo de alimento da minha paixão, a quem talvez mais queira do que a ti. (HORTA; da COSTA; BARREDO, 1984, p. 11).

As *Novas Cartas Portuguesas*, ao ampliar a temática do texto barroco de Alcoforado, propicia além da costumeira pesquisa literária, o debate sobre a condição feminina, questão que ainda se revela atual e necessária, aspecto que será discutido no tópico a seguir.

## Os Estudos Culturais e a questão do feminino presentes nas duas obras - *Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas Portuguesas*

Enquanto em Portugal a ditadura se desmanchava, na década de 1970, em outros países estava em construção. Ao mesmo tempo, movimentos importantes passaram a se constituir, de forma explícita ou não, que estimularam a reflexão de vários setores da sociedade. É o momento em que passam a ser discutidas verdades pétreas, solidificadas ao longo dos séculos em conceitos absolutos e bem definidos. Segundo Stuart Hall (2004, p. 7), essas verdades passaram a ser desconstruídas, a partir das “novas identidades” que fragmentam o sujeito moderno, “até aqui visto como um sujeito unificado”. Para o autor, os agrupamentos atuais fragmentam-se em identidades que surgem das classes emergentes de gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade.

O sujeito pós-moderno mostra-se composto por várias identidades, muitas vezes contraditórias e ainda em processo de construção, o que forma sociedades em constante transformação, em que os conceitos são repensados. Com esse panorama, pensamentos são pulverizados e, ainda em suspensão, não encontram nada de consistente para colocar no lugar que fica vago. Aos poucos, os movimentos sociais começaram a se colocar como alternativa, já que passam a ser ouvidos. Dentre as várias demandas, o feminismo “mostra a sua cara”, nas décadas de 60 e 70. É nesse cenário de emergência, tanto no sentido de surgimento quanto de necessidade, que o feminismo se instaura como parte importante para os Estudos Culturais.

Novas questões são colocadas em pauta, já distantes do direito ao voto, que caracterizou as lutas das sufragistas nos séculos XIX e início do século XX. O feminismo surge como questão política e social, discute a família, a sexualidade, a divisão do trabalho, a criação dos filhos, a diferença salarial, os papéis sociais e como as pessoas são formadas (ou conformadas).

É nesse sentido que é possível observar o quanto as obras de Mariana Alcoforado e das Três Marias dialogam literariamente. As *Cartas Portuguesas* revelam o que se achava convenientemente abafado, para a manutenção do *status quo* social. Tudo o que era recalcado no feminino, em relação à sexualidade feminina foi exposto sem pudor, além da condição de subserviência da mulher, fato que ainda pode ser constatado em várias regiões do mundo, em maior ou menor grau. As relações entre as obras objeto de análise, estabelecem-se, de



forma precisa nesse aspecto das questões femininas, dos direitos masculinos sobre as mulheres, das normas não escritas, ainda vigentes (apesar de muitas conquistas), a sexualidade monitorada.

E as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, além de desconstruírem a narrativa tradicional ao seu gosto, utilizam-se de cartas que ficcionalizaram uma correspondência que fica no entrelugar, e deixam o leitor em suspenso, se existiram ou não. Cartas em resposta às Cinco Cartas ou de troca entre Mariana e uma amiga de infância, empregados, sua mãe e outros. Além disso, há bilhetes, poemas, depoimentos (reais ou não?), reflexões que, sob a forma ficcional, dão voz ao feminino, imaginam pensamentos e atos, como é o caso da masturbação, do aborto, da violência contra a mulher, negação do direito ao prazer e descrição de sexo oral, que deram origem ao processo sofrido pelas autoras:

Devagar meu amor, devagar o nosso orgasmo que contornas ou eu contorno com a língua. Devagar te perco de súbito, te esqueço, não sendo tudo o mais que uma enorme vaga de vertigem. E a noite devora, vigilante, o quarto em que Mariana está estendida. O suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clitóris, entorpecido, dormente. (HORTA; da COSTA; BARRENO, 1974, p. 50).

Uma dessas cartas fictícias é assinada por Noel, nome de batismo de Chamilly, e consta como a *Carta encontrada entre as páginas de um dos missais de Mariana Alcoforado*, em que o silenciamento feminino é explícito, pois a jovem é acusada de egoísta, maliciosa e depravada. À mulher é negado o direito de exercer sua sexualidade e por ela é condenada, segundo Horta, da Costa e Barreno (1974, p. 71).

Além de negar o direito à sexualidade à mulher e, se ousar experimentar o prazer deve ser condenada, as autoras têm o mérito de recriar o estilo dos 1600, rebuscado e elegante, além do ideológico, pois é repressor e condenatório. Mas, o que chama a atenção é o uso de um recurso poético no texto em prosa, no caso a Aliteração, no trecho em que a consoante “v” é repetida de forma a lembrar o som do vento a varrer folhas mortas.

Em outro trecho, as autoras imaginam uma carta em que falam às irmãs, isto é, a todas as mulheres, para descrever o comportamento masculino,

especialmente dirigido ao homem português, e que soa como um aviso sobre as mudanças em gestação – “O meu Portugal de machos a enganar impotência(...)só atentos a mostrar picha” (HORTA; da COSTA; BARRENO, 1974, p. 97).

Inúmeros outros aspectos são discutidos com rigor e objetividade nas *Novas Cartas Portuguesas*, sobre questões relativas à mulher e ao feminismo, que podem muito bem ser resumidos na fala da personagem Maria, em carta dirigida a sua filha Maria Ana, na p. 312, pois seu pai, ao saber que havia nascido uma menina, reclama da “má hora”, uma mulher só dá trabalho.

## Considerações finais

A empreitada proposta a partir da análise das duas obras, *Cartas Portuguesas* e *Novas Cartas Portuguesas*, teve como resultado abrir possibilidades para muitas outras análises, antes ainda de ousar uma conclusão. Os dois textos se contrapõem, pelo fato da distância que os separam e diferenças de contexto em que foram realizados, mas é inegável que Alcoforado sinalizou para o futuro, em meio a suas lamúrias e dores de amores.

As Três Marias, Horta, da Costa e Barreno, muito sábias, identificaram e decodificaram a voz que ali estava, aparentemente, a desfiar o sofrimento, como as pretéritas *Cantigas de Amigo*. A sensibilidade do trio leu o que estava subjacente ao texto, mergulhou e encontrou o *iceberg* inteiro e dali renovou um discurso que precisava ser reformulado, pois tornara-se arcaico, além de identificar a potência textual e as reflexões sobre o universo feminino que ali estão.

A tarefa de inserir as vozes da alteridade, na literatura produzida no século XX, tem o poder de abrir espaço para o que não era mencionado, sob uma camada de preconceitos e interditos que não fazem mais sentido. A intenção das autoras Horta, da Costa e Barreno de escrever em conjunto e renunciar à autoria individual, quebrou paradigmas considerados absolutos no universo literário, como a sinalizar para o futuro que o feminismo vinha para ficar e pavimentar um caminho digno para o feminino, ainda em busca de um lugar de respeito e valorização, em todos os sentidos.

Como dizem as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*:

*E jamais caça*

*Seremos*

*Ou objecto*

*Dado (...)* (HORTA; da COSTA; BARRENO, 1974, p. 41).

É necessário quebrar os modelos de caçada ou coisificação da mulher, mas, para isso, é preciso a irmandade (ou sororidade) feminina, ou a discussão ficará encerrada no meio acadêmico, para que tudo permaneça como está. Para tanto, a escrita feminina revela-se possuidora de uma potência inusitada, pois é pela expressão escrita, usada como veículo, que a voz, enfim, se faz ouvida.

## Referências

ALCOFORADO, Sórora Mariana. **Cartas Portuguesas**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

AMBRÓSIO, Stephanie. Marias, Marianas, mulheres e irmãs. **Conhecimento prático Literatura**. Ano 8, 70. ed. São Paulo: Escala, p. 42-47.

BARRENO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa. **Novas Cartas Portuguesas**. Lisboa: Futura, 1974.

CADERNOS Entrelivros 5. Três Marias – Feminismo e contestação. **Panorama da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Duetto, s/d.

DADOS sobre a violência contra a mulher. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465449P2eYY6he7Ah47BN7.pdf>. Acesso em: 10 de setembro de 2017. <http://seculodiario.com.br/34395/11/atlas-da-violencia-2017-estado-e-lider-em-homicidios-de-mulheres-negras>.

FERREIRA, Mauro. **Aprender e praticar gramática**. São Paulo: FTD, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomáz Tadeu da Silva, Guaracira Lobo. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

REUTER, Ives. **A análise da narrativa**. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. **Mentes depressivas: as três dimensões da doença do século**. São Paulo: Principium, 2016.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2004.

SOUZA, Roberto Acizelo de. **Teoria da Literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SILVA, Maria Regina Tavares da. **Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX**. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465449P2eYY6he7Ah47BN7.pdf>. Acesso em: 10 de setembro de 2017.

# A autorrepresentação da mulher negra em *Olhos d'água*

Yan Patrick Brandenburg Siqueira

UFES

wgypbs@gmail.com

## Introdução

Em seu ensaio “Da representação à autoapresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira” (2005), Conceição Evaristo busca demonstrar em vários exemplos da literatura brasileira a predominância de um discurso que insiste em proclamar a diferença negativa para a mulher negra. Essa representação literária é fortemente marcada por estereótipos: uma delas é a ausência da mulher negra como mãe. Na verdade, a mulher negra, enquanto mãe, aparece nas narrativas brasileiras cuidando do filho dos brancos em detrimento dos seus. Além disso, essas mulheres surgem como perigosas, como a de Rita Baiana, ou marcadas por uma animalidade, como a de Bertoleza que morre “focinando”, ambas personagens do romance naturalista *O cortiço* de Aloísio Azevedo.

Contra esses padrões, surge um discurso que pretende questionar essas formas consagradas de representação. Agora, não mais deixar ser representada, mas ocorre uma autorrepresentação – mulheres negras escrevendo sobre mulheres negras ressaltando sua própria subjetividade e experiência. Isso representa uma tentativa de democratização de um espaço fortemente marcado, como defende Regina Dalcastagné (2007, p. 30), por uma uniformidade entre seus pares. Ocupar esses lugares de produção do discurso, representando-se, demonstra a capacidade de pluralizar o discurso literário e diversificar a gama de personagens e histórias de nossa literatura. Escritoras como Geni

Guimarães, Carolina Maria de Jesus e, também, Conceição Evaristo buscam tematizar a mulher negra questionando os estereótipos e visões limitadas aos quais elas foram tratadas no decorrer da história. Evaristo encerra seu artigo defendendo que essa inovação demonstra a possibilidade de novos pontos de vista e a criação de novos perfis de personagens.

A partir dessas ideias, pretende-se analisar como ocorre a representação materna da mulher negra nos contos “Maria”, “Olhos d’água” e “Quantos filhos Natalina teve?” de *Olhos D’água*. Para isso, será discutido brevemente sobre as teorias que versam sobre a representação social e como isso se dá no debate de literatura. Será esclarecido, por exemplo, que enquanto houve um predomínio de certos grupos sociais na produção literária, esse discurso foi fortemente marcado por visões que ressaltam a diferença negativa de grupos marginalizados. Dessa forma, Evaristo insere-se nesse espaço como escritora questionadora dessas visões estigmatizadas e, além disso, como autora negra, apresenta uma possibilidade de diversidade no campo discursivo literário que, segundo os autores estudados, pouco se viu em nossa literatura.

## Teorias de representação social e literatura

Como explica Angela Arruda (2002, p. 134) o conceito de representação já havia sido abordado no início do século XX, a partir dos estudos de Émile Durkheim. Contudo, para esse sociólogo, o conceito forma uma categoria de pensamento pela qual a sociedade constrói e expressa sua realidade. Dessa maneira, sendo socialmente construída, a representação iria se impor de forma independente da vontade individual. Dito de outra maneira, em Durkheim, o ator social não expressa importância.

Serge Moscovici é um dos principais responsáveis por adaptar a teoria de Durkheim ao mundo contemporâneo. Em *A Psicanálise, sua imagem e seu público* (2012), ao invés de estudar as representações coletivas, Moscovici debaterá sobre as representações sociais de determinados grupos. Dessa forma, com esse autor, o conceito se torna operacional também para a leitura do texto literário. Tomamos, assim, como argumentação, a literatura como uma forma de conhecermos o imaginário de determinados grupos; o que se torna problemático caso esses agrupamentos que a produzem são pouco variados e, como consequência, suas visões restritas, limitadas ou estigmatizadas.

A definição de “representação social” mais consensual entre os pesquisadores do campo é, como esclarece de Denise Jodelet (2002, p. 22), a seguinte: “as representações sociais são uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. Isto é, se a representação social colabora na produção de uma realidade comum para determinados grupos, é necessário investigar quais são esses conjuntos sociais que produzem literatura e quais são as visões predominantes produzidas nessas obras. Pois, se existe hegemonia por parte da produção desses grupos, há também uma predominância sobre a visão dos grupos marginalizados.

Acerca desse sujeito que produz a representação, Jodelet (2002, p. 5) destaca a importância de se considerar as condições de produção que seriam as responsáveis pela possibilidade de explicação e de interpretação do sentido que os grupos atribuem ao objeto representado. Segundo essa autora, toda representação é representação de um objeto e tem um conteúdo. E esse “alguém” que a formula é um sujeito social imerso em condições específicas de seu próprio tempo e espaço. Ademais, ela ainda define três condições básicas para a produção das representações: a cultura, a linguagem e a inserção socioeconômica. Se pensarmos isso no campo literário, são válidos os questionamentos: qual o perfil predominante de nossos escritores? Seriam homens, mulheres? Brancos, negros, pardos ou índios? Ricos ou pobres? Afinal, se apenas determinados grupos produzem literatura, quais seriam as representações sociais que esses coletivos produzem sobre a mulher negra? Regina Dalcastagné, em “Autoapresentação de grupos marginalizados”, pode nos oferecer uma resposta:

[...] na totalidade dos romances publicados pelas principais editoras do País, nos últimos 15 anos, a homogeneidade dos autores se reflete em suas criações. O outro (mulheres, pobres, negros, trabalhadores) está, em geral, ausente; quando incluído nessas narrativas, costuma aparecer em posição secundária, sem voz e, muitas vezes, marcado por estereótipos (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 18).

Com uma pesquisa sobre 258 romances de autores brasileiros publicados pelas três mais importantes editoras do país entre 1990 e 2004, culminando no artigo “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, Dalcastagné identificou uma predominância no perfil dessas personagens.

Em sua maioria, elas são brancas, do sexo masculino e das classes médias. E, sobre outros grupos, imperam os estereótipos. A partir desse levantamento, a autora percebeu que as mulheres brancas aparecem como donas-de-casa e as negras como empregadas domésticas ou prostitutas. Já os homens negros, como bandidos. Com esses dados, a pesquisadora conclui que o campo literário reproduz os padrões de exclusão da sociedade brasileira. Disso resulta em outra problemática: a pouca representação desses grupos – e também sua diferença negativa – resulta na falta de diversidade de nossos autores. Em outras palavras, se a maioria de nossos autores são de classe média, é de se esperar que, em sua literatura, as representações sociais apareçam impulsionadas por uma pouca familiaridade com o outro, o que pode resultar, portanto, na diferença negativa.

Essa exclusão se dá, segunda a estudiosa, não só pela impossibilidade desses grupos marginalizados de se expressar, mas pela instabilidade de “falar com autoridade”. Ou seja, como não haveria um reconhecimento social desses grupos, aquilo que eles produzem não pode ser considerado literatura – de modo que, caso consigam escrever, falta-lhes a autoridade de publicar; ou ainda de ser lido como literatura. No entanto, para Dalcastagné (2007, p. 21), eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque não a produzem; isto é, na definição do que é literatura e quais seriam suas delimitações, excluem-se essas produções. Afinal, a definição dominante de literatura ocorre em um espaço privilegiado de expressão que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros. O campo literário, dessa maneira, reforça esta situação através de suas formas de consagração e de seus aparatos de leitura crítica e interpretação. Como afirma Terry Eagleton (2003, p. 14), em *Teoria da literatura: uma introdução*: a literatura é um tipo de escrita altamente valorizada e sua valorização, ou esquecimento, está diretamente relacionada aos juízos de valores aos quais estão estreitamente ligados com as ideologias vigentes – por mais complexo que o termo “ideologia” possa ser, a pouca diversidade no campo literário surge na literatura com o pouco acesso a voz e na falta de legitimidade aos quais esses grupos foram historicamente tratados.

Dalcastagné (2007, p. 30) encerra seu texto explicando que não há uma restrição de quem pode falar sobre quem, como se os integrantes de grupos subalternos possuíssem alguma pureza especial inacessível aos escritores de elite. Contudo, há uma evidente autenticidade discursiva que gera interesse pelas suas obras e que pode promover um raro foco de pluralidade discursiva



em um campo fortemente marcado pela uniformidade na posição social de seus integrantes, que é o campo literário. Nessa diversidade, insere-se Evaristo na medida que suas personagens constituem papéis transgressores do discurso predominante a respeito da mulher negra na literatura brasileira.

## A mulher negra na literatura brasileira

Quanto à figura da mulher negra, há dois estereótipos marcantes: primeiro, falta-lhes uma visão materna que expressa o cuidado com os próprios filhos, segundo, a representação feminina ocorre como símbolo sexual em detrimento de ser intelectualmente inferior. A respeito disso, há um interessante estudo de Queiroz Júnior intitulado de *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira* (1975). Nele, é analisada a representação feminina desde Gregório de Mattos até Jorge Amado. O autor conclui uma diferenciação que denomina de “positiva” e outra de “negativa”:

[...] de positivo, são reconhecidas suas habilidades culinárias, via de regra, sua higiene, sua resistência física ao trabalho, sua saúde, sua solidariedade, sua beleza perturbadora, sua sensualidade irresistível, seus artifícios de sedução, a que sabe recorrer, quando canta dança e se enfeita. Já a soma de seus defeitos é constituída pela falta de moralidade, por sua irresponsabilidade, por ser muito pródiga sempre (QUEIROZ, 1975, p. 123).

Como nota Francineide Santos Palmeira (2010, p. 2), das características notadas como positivas, todas são assinaladas a partir do corpo feminino: as habilidades culinárias reforçam o corpo preparado para o trabalho, enquanto a sensualidade que “dança e enfeita” demarca a sensualidade do mesmo. Ainda segundo Queiroz, parece que em nossa literatura imperam “Madames Bovarys” que não se contentam em gastar e desembolsar aquilo que não possuem, comprometendo seu próprio patrimônio, o que as caracterizaria como irresponsáveis. Falta-lhes, portanto, características intelectuais, enquanto lhes ressalta a beleza e a sensualidade.

A respeito da beleza da mulher negra e de sua sensualidade, uma análise mais profunda careceria de mais tempo e investigação. Contudo, um exemplo

da maneira como esse estereótipo aparece é o da obra *Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães. Interessa notar que, embora a protagonista seja uma escrava, sua beleza residiria no distanciamento dos caracteres de uma mulher negra. Em certa parte da narrativa, a senhora elogia a escrava e diz que ela é tão formosa que ninguém dirá que gira nas veias da escrava o sangue africano. Esse elogio à tez clara da escrava demonstra a configuração social da época marcada por padrões europeus de beleza. A mulher negra é, como defende Evaristo, uma antimusica na literatura brasileira.

Isso mudará de forma mais consistente, segundo Provença Filho (2004, p. 176), a partir da década de 1960: “o posicionamento engajado só começa a corporificar-se efetivamente a partir de vozes precursoras, nos anos de 1930 e 1940, e ganha força a partir dos anos de 1960”. Isso se dá por meio de presença destacada através de grupos de escritores assumidos ostensivamente como negros nos anos de 1970 e no curso da década de 1980. Nessa linha histórica, destacam-se escritores como Lino Guedes, Solano Trindade, Abdias Nascimento e autoras como Maria Firmino dos Reis, Carolina Almeida de Jesus, Geni Guimarães e Conceição Evaristo. Além disso, várias coletâneas demarcam como escritores e poetisas se reúnem e publicam sobre o mesmo tema: *Axé – Antologia da poesia negra contemporânea* (Global, 1982), organizada por Paulo Colina, *A razão da chama. Antologia de poetisas negras brasileiras* (GRD, 1986), com coordenação e seleção de Oswaldo de Camargo, e *Poesia negra brasileira* (1992), organizada por Zilá Bernd.

Verificamos, portanto, como esclarece Provença Filho (2004, p. 161), que é possível traçar, no discurso literário nacional, dois posicionamentos distintos: a condição negra como objeto, expressando-se numa visão distanciada e, na maioria das vezes, sem dar-lhe voz; e o negro como sujeito, com uma atitude compromissada frente à realidade social. Desse modo, podemos distinguir que há uma literatura sobre o negro e, mais fortemente produzida a partir da década de sessenta do século XX, uma literatura do negro. Nesta última, percebemos uma tentativa de autorrepresentação, como defende Evaristo.

## Representação e contestação em *Olhos d'água*

A Conceição Evaristo ensaísta vai ao encontro da autora de *Olhos D'água*. Nessa obra, questiona-se o estereótipo da maternidade. No conto que dá título

ao livro, a narradora se questiona e diz que em uma noite, há anos, acordou com a seguinte pergunta: “qual a cor dos olhos de minha mãe”? Por meio desse questionamento, ela começa a se lembrar de fatos de sua infância; lembra-se de passar fome – e, nesses momentos, a mãe parecia cozinhar apenas “o desesperado desejo de alimento”; porém, eram também as situações em que mais brincavam juntas. O leitor, então, já imagina um ambiente marcado pela pobreza, a panela vazia, e uma mãe e seus sete filhos brincando, tentando distrair-se da miséria que os assolam. Aqui, há uma evidente preocupação maternal e um sentimento de preocupação com os filhos: características essas que Evaristo, enquanto ensaísta, demarca como ausente em outras personagens mulheres da literatura brasileira.

O narrador autodiegético lembra-se também de “coisas menores”, como o de uma unha encravada da mãe e de uma pequena confusão com um aparente carrapato que causou risada na casa. Entretanto, por mais que se esforce, a lembrança da cor dos olhos não ocorre. Essa lembrança aparenta em sua complexidade não a experiência individual da narradora, mas sinaliza para a memória de sua ancestralidade que só pode ser compreendida quando lembramos da dor – e das lágrimas já derramadas – que os antepassados negros sofreram.

Negar a maternidade é negar a ancestralidade africana; por isso, no ato de rememoração é necessário esforço: não só lembrar, mas agir na e para a memória. A ida até a mãe é como um ritual (a narradora diz que a oferenda aos orixás deve ser descoberta na cor dos olhos da mãe), assim, busca-se a memória resgatando o passado histórico. Quando em contato com a mãe, a protagonista lembra-se que é filha de Oxum, orixá que reina sobre as águas do rio; e é também uma das yabás (orixás femininos) mais sensuais, sendo padroeira da gestação e da fecundidade. Desse modo, a personagem conecta-se com seu passado histórico, com sua africanidade. Interessante notar que ao final do conto é a filha da narradora-protagonista que questiona qual seria a cor úmida dos olhos da mãe. Pode-se compreender que essa ancestralidade é passada da mãe para a filha, assim, é uma herança de dor, mas também de luta. Como assinala Evaristo (2000, p. 53), o apagamento da maternidade é o aniquilamento do sentimento e do sentido de maternidade africana da sociedade brasileira.

Outro conto em que se ressalta o papel de mãe é o conto “Maria”: uma empregada doméstica que leva para casa os restos da festa da casa da patroa. Carregando o osso de pernil e as frutas que haviam enfeitado a mesa, Maria pega

um ônibus e é surpreendida quando reencontra o pai de seu primeiro filho. Após um diálogo marcado pelo discurso indireto livre, aquele homem inicia um roubo de todos naquele ônibus e somente Maria não perde nenhum de seus pertences para os assaltantes. Ao final da história, somos surpreendidos com o sentimento de ódio desencadeado pelos passageiros e Maria torna-se mais uma vítima da violência urbana. Contudo, ainda antes de ser linchada, e em meios aos gritos da população, resta apenas um pensamento de Maria:

Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão?

[...]

Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho (EVARISTO, 2016, p. 42).

O conto comove devido ao seu final inesperado e a maneira como somos apresentados a personagem Maria. Antes de ser violentamente assassinada, seus pensamentos, transmitidos a partir de um discurso indireto livre bem construído, são permeados a refletir sobre os filhos, se eles gostariam das frutas que ela levaria para casa; e em qual seria a reação do filho mais velho ao saber que seu pai havia lhe mandado um beijo.

“Negra safada” é o que diz um dos passageiros do ônibus, o que ressalta que a violência foi impulsionada não só pela situação, mas, principalmente, pela cor de pele da personagem. Interessante notar que, antes dessa fala, não há demarcação sobre as características físicas da personagem; fato que torna o insulto ainda mais cruel e inesperado. Dessa maneira, a Maria ficcional torna-se um símbolo de muitas outras “Marias” da vida real: afinal, quantas não são assassinadas nos mais diversos contextos e vitimadas simplesmente pelo fato de serem mulheres e negras?

Se em “Maria” e “Olhos d’água” percebemos uma valorização do sentimento materno, e até mesmo uma exaltação da maternidade, não acontece o mesmo no conto “Quantos filhos Natalina teve?”. Aqui, a reflexão relaciona-se com outros temas como o estupro, a barriga de aluguel e o casamento. A protagonista Natalina é uma figura simbólica de transgressão ao questionar

valores que lhe são impostos pela cultura dominante. Assim, a partir de seu título questionador, narra-se a história de uma personagem que abandonará três filhos para aceitar o último fruto de um estupro.

Natalia tivera o primeiro filho, ainda quando ela tinha treze anos, a partir de sua relação com o namorado Bilico. A personagem, após tentar tomar vários chás para causar o aborto e não ser bem-sucedida, conversa com sua mãe ao qual sugere que a filha faça um aborto com Sá Praxades, uma senhora sinistra e de muita idade que colocava medo das crianças dizendo que comia meninos recém-nascidos. Com muito medo, a menina foge de casa e, numa dada situação, entrega o recém-nascido a uma enfermeira. Já o segundo filho foi gerado com o namorado Tonho. Nesse caso, o parceiro descobre a maternidade de Natalina e aparenta felicidade, pois acredita que os dois casariam e teriam uma nova vida juntos. E isso torna-se uma nova preocupação para a protagonista:

Quando acabou a falação e olhou para o Tonho, o moço chorava e ria. Abraçou Natalina e repetia feliz que ia ter um filho. Ela não queria ficar com ninguém. Não queria família alguma. Não queria filho. Quando Toinzinho nasceu, ela e Tonho já haviam acertado tudo. Ela gostava dele, mas não queria ficar morando com ele. Tonho chorou muito e voltou para a terra dele, sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz (EVARISTO, 2016. p. 46).

Natalina não deseja, de forma alguma, adequar-se aos padrões que lhe são impostos. O sonho de ter um filho, casar-se, e construir uma vida juntos não lhe é suficiente. Na verdade, essas obrigações surgem como pesos sociais, verdadeiros pesadelos, na medida em que não surgem dela, mas lhe são determinadas pelo outro – nesse caso, pela figura de Tonho que não compreende como uma mulher pode negar esse padrão de vida. O que ele parece não perceber é que essa forma estabelecida é apenas mais uma dentre tantas outras possibilidades de se viver – e, como Natalina demonstra, não é essencial para a felicidade.

Já o terceiro filho dela é gerado de um acordo com seus padrões: como eles não conseguem engravidar, a protagonista torna-se uma mãe de aluguel. Dessa maneira, ela aceita deitar-se com o patrão, até que o filho fosse concebido.

Para o alívio da protagonista, após a parto que quase a levou a morte, ela foi esquecida por aqueles dois. Por fim, o quarto e último filho é fruto de um estupro. Após o ato de violência sexual, em um descuido do estuprador, Natalina consegue tirar-lhe a arma e o mata. Em seguida, foge. Como o local parece ser abandonado, até o encerramento do conto não é narrado se o corpo é encontrado. Contudo, algum tempo depois, ela percebe que está grávida. Diferente de todos os outros filhos, este era apenas dela, o que faz com que decida tê-lo. A narrativa encerra-se com a felicidade da protagonista e sua ansiedade para receber aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez, nem dela mesma.

Um ponto importante é que Natalina aparenta odiar os outros filhos, como demonstra o seguinte trecho: “As outras barrigas ela odiara. Não aguentava se ver estufando, estufando, pesada, inchada e aquele troço, aquela coisa mexendo dentro dela” (EVARISTO, 2016, p. 43). Isso apenas mudará em seu quarto filho que não possui pai, nenhuma herança e, apesar de ser gerado a partir da violência e do abuso sexual, é o que desperta o sentimento de maternidade. Este filho é acompanhado de um sentimento de liberdade que Natalina não experimentara com nenhum outro. Agora, não há mais a imaturidade da idade, nem um casamento inesperado, sequer um filho arranjado. Apenas a solidão pode causar a libertação e florescimento do sentimento maternal da protagonista. Percebe-se, portanto, que ser mãe, na condição de mulher negra, é um ato solitário e solidário na medida em que a figura do pai é ausente ou quase imperceptível.

Dessa forma, nos contos estudados, verifica-se a tematização do tema da maternidade da mulher negra, ora realçando este sentimento com uma valorização positiva, ora questionando-o caso este amor foi uma imposição na sociedade. Seja como for, Evaristo trata da violência urbana e como isso atinge as mulheres. Há uma tentativa de preencher um espaço que a autora, enquanto ensaísta, considera marcado por visões limitadas e que realçam os estereótipos aos quais, se não forem transgredidos, permanecem considerados naturalizados. Por isso é importante a autorrepresentação dos grupos marginalizados e a reivindicação de acesso e reconhecimento de suas vozes no campo literário. Afinal, em um país em que a taxa de mortalidade de mulheres negras sofreu um aumento de 22%, chegando ao número de 5,2 mortes para cada 100 mil, segundo levantamento do Atlas da Violência 2017, divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), o debate, sempre renovado, torna-se cada vez mais necessário. E a literatura uma forma de emancipação.

## Referências

- ARRUDA, Angela. **Teoria das representações sociais e teorias de gênero**. Cad. Pesqui. [online]. 2002, n.117, pp. 127-147. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742002000300007&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742002000300007&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 15 de nov. 2017.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **A auto representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. In: **Revista Palmares – Cultura Afro-brasileira**. Brasília: Fundação Palmares/Minc, Ano 1, n. 1, Agosto, 2005. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/file/2011/02/revista01.pdf>. Acesso em: 15 de nov. 2017.
- \_\_\_\_\_. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes. 2003.
- JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (org.). **As Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002, p. 17-44.
- MOSCOVICI, Serge. **A Psicanálise, sua imagem e seu público**. Belo Horizonte: Vozes. 2002.
- PALMEIRA, Francineide Santos. **Escritoras negras e representações de insurgência**. 2010. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278265153\\_ARQUIVO\\_FrancineidePalmeiraFG9.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278265153_ARQUIVO_FrancineidePalmeiraFG9.pdf). Acesso em: 15 de nov. 2017.
- PROENÇA FILHO, Domicio. (2004). **A trajetória do negro na literatura brasileira**. Estudos Avançados, 161-193. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100017>. Acesso em: 15 de nov. 2017.
- QUEIROZ JUNIOR, Teófilo de. **Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1975.

Este livro reúne reflexões de alguns trabalhos apresentados por professores doutores no XIX Congresso de Estudos Literários e I Congresso de Libras, ocorrido em novembro de 2017 na Ufes, em Vitória, com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), com o tema que dá título ao livro: literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres.

O objetivo era e é colocar em debate e dar visibilidade a um fato que se perpetua, com maior ou menor intensidade conforme o tempo e o contexto, ao longo dos séculos: o abafamento, o silenciamento, a opressão da escrita e da criação da mulher – e, portanto, de sua voz, de seu pensamento, de seu modo de interpretar o mundo, seja em termos crítico-teóricos, seja em termos artísticos. Se, no presente, essa condição parece se atenuar ou mesmo, em alguns lugares, desaparecer, forçoso é reconhecer que ainda hoje (e muito mais se retroagimos no tempo) tal condição prevalece.

Os organizadores

**Arlene Batista da Silva**

**Maria Amélia Dalvi**

**Paulo Dutra**

**Wilberth Salgueiro**



[www.editorabrasilmulticultural.com.br](http://www.editorabrasilmulticultural.com.br)

[www.facebook.com/ibramep](https://www.facebook.com/ibramep)

[contato@brasilmulticultural.com.br](mailto:contato@brasilmulticultural.com.br)