

Arlene Batista da Silva
Maria Amélia Dalvi
Paulo Dutra
Wilberth Salgueiro

ORGANIZADORES

LITERATURA e ARTES



Teoria e crítica feitas
por mulheres I

Arlene Batista da Silva
Maria Amélia Dalvi
Paulo Dutra
Wilberth Salgueiro

ORGANIZADORES

LITERATURA e ARTES

Teoria e crítica feitas
por mulheres I

Campos dos Goytacazes - RJ
2018



Copyright © 2018 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

Foto de capa: Shutterstock

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 / organização Arlene Batista da Silva ... [et al.]. – Campos dos Goytacazes, RJ : Brasil Multicultural, 2018. 184 p.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-5635-090-9

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 (ESPANHA)

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 - (ESPANHA)

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 (ESPANHA)

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

Apresentação	8
1	
Imagens femininas na pós-modernidade: <i>The politics of postmodernism</i> (2000), de Linda Hutcheon	10
Adriana Falqueto Lemos	
2	
Celas e o casamento	21
Aline Maria Dias	
Gabriela Santos Alves	
Gisele Barbosa Ribeiro	
3	
O erotismo “fálico” de Le Tícia Conde à luz da crítica literária contemporânea	34
Ana Lúcia Branco	
4	
Representações de gênero no teatro capixaba para o mundo infantojuvenil em obras de Shirley Saliba e Vera Viana	47
Ester Abreu Vieira de Oliveira	
5	
Rachel de Queiroz para adultos e para crianças: <i>docere cum delectare</i>	61
Maria Aparecida Ribeiro	
6	
A prosa literária feminina em Cabo Verde: Dina Salústio	75
Maria Cristina Chaves de Carvalho	
7	
Indesejáveis na terra e embaixo da terra	87
Maria Fernanda Garbero	
8	
A violência política em quatro contos de <i>Aqui pasan cosas raras</i>, de Luisa Valenzuela	99
Maria Mirtis Caser	
9	
O muro sob o olhar feminino de Évelyne Péré-Christin	113
Paulo Muniz da Silva	
10	
Hilda Hilst: parricida e parresiástica	124
Pedro Antônio Freire	
11	
Um professor e sua aluna: a visão feminista de Charlotte Brontë	130
Sara Novaes Rodrigues	
12	
Literatura surda feita por mulheres	140
Rachel Sutton-Spence	
13	
Corpos cortados: leitura do poema “Neste mesmo mundo” (2015), de Adriana Lisboa	165
Wilberth Salgueiro	
Sobre os autores	172

Apresentação

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.

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 Dutra

Wilberth Salgueiro

1

Imagens femininas na pós-modernidade: *The politics of postmodernism* (2000), de Linda Hutcheon

Adriana Falqueto Lemos

Introdução

O poder das imagens no capitalismo global é um dos assuntos discutidos por Linda Hutcheon, em *The politics of Postmodernism* (2000). Essa excessiva exploração imagética, típica do pós-modernismo, oferece um retorno à figuração nas artes e na ficção (HUTCHEON, 2000, p. 7). Na verdade, Hutcheon acredita que o exagero no uso de imagens corrobora a ideia de que há um consenso geral do poder das representações: elas “*refletem* a sociedade tanto quanto *dão* sentido e valor à uma sociedade em particular” (Idem, p. 8, grifos da autora¹²).

O problema é o paradoxo que gira em torno da questão das representações: “por um lado, há um senso de que nós nunca poderemos nos libertar do peso de uma longa tradição de representações visuais e narrativas e, por outro, parece que nós estamos perdendo a fé na inesgotabilidade e poder dessas representações”

1. [...] do not *reflect* society so much as *grant* meaning and value within a particular society.

2. Todas as traduções são de nossa autoria, salvo indicação contrária.

(HUTCHEON, 2000, p. 8³). Ou seja, essa é uma das crises da modernidade já discutidas por Perry Anderson, em *As origens da pós-modernidade* (1999, pp. 32-33) e Jean-François Lyotard, em *O pós-moderno* (1986, p. xvi).

De acordo com Hutcheon, a pós-modernidade é um momento de “uma específica e historicamente determinada desconfiança em ideologias de poder e uma suspeita geral no poder da ideologia” (HUTCHEON, 2000, p. 10⁴). Afinal, o sentimento da pós-modernidade parece permeado por questões como

Em quais instituições a fé será restaurada? Nos interesses de quem essa restauração será feita? Será que estas instituições merecem a nossa fé? Elas podem ser mudadas? Deveriam ser? Mesmo que o pós-modernismo não possa oferecer nenhuma resposta, talvez valha a pena fazer tais questionamentos (HUTCHEON, 2000, p. 15⁵).

The politics of Postmodernism (2000)

Segundo Hutcheon, o problema com a crítica e a discussão de produções pós-modernas está na dificuldade em se encontrar definições com as quais os estudiosos concordem. Não há consenso na interpretação dos sinais da pós-modernidade e tampouco de quais indícios materiais podem ser analisados. Para Hutcheon, a questão do estudo crítico pós-moderno está na representação: se, por um lado, ela é vista como um reflexo da realidade (e não como componente constitutivo da mesma), por outro, naturaliza o *homem* como centro da representação (Idem, p. 17). Por isso, a crítica pós-moderna pode ser difícil: é preciso sair desse circuito de representações para observá-las criticamente, porque tais cristalizações não são politicamente imparciais. Mesmo o olho por trás da imagem da câmera tem gênero.

-
3. On one hand, there is a sense that we can never get out from under the weight of a long tradition of visual and narrative representations, and, on the other hand, we also seem to be losing faith in both the inexhaustibility and power of those existing representations.
 4. A specific and historically determined distrust of ideologies of power and a more general suspicion of the power of ideology.
 5. In whose institutions will faith be restored? In whose interest will such a restoration be? Do these institutions deserve our faith? Can they be changed? Should they be? While postmodernism may offer no answers, these are questions perhaps worth asking.

Todas as representações têm uma política; elas também têm uma história. A conjunção desses dois interesses no que foi chamado de Nova História da Arte promulgou que questões como gênero, classe, raça, etnia e orientação sexual agora fizessem parte do discurso das artes visuais, assim como nas artes literárias. A história social não pode ser separada da história da arte; não existe um lugar neutro livre de valor, a partir do qual se possa representar em qualquer forma de arte. E nunca houve (HUTCHEON, 2000, p. 44⁶).

Hutcheon desconfia dessa nuvem ideológica dita pós-moderna como sendo uma manifestação da ação persuasiva do sistema capitalista, já que acredita que essas práticas culturais surgidas no pós-modernismo têm como fator constituinte a certeza de que essas obras estão implicadas nesse jogo do consumo. Ou seja, os artistas não estão alienados nem suas obras funcionam como uma propaganda de mercado. Para ela, o que há de paródico e irônico no pós-moderno é fruto de exploração e comentário crítico, por parte dos artistas, sobre como não podemos escapar da história da representação humana (2000, p. 55). Dessa forma, quem produz essa obra pós-moderna já está ciente da inescapabilidade do sistema, joga com seus símbolos e amarras apontando criticamente e subvertendo a representação narrativa naturalizada.

A era da vida mediada por imagens ultrapassa, segundo Hutcheon, a *Era da Reprodutibilidade Técnica* de Benjamin (2000, p. 29), porque lida com a crise das representações. A pesquisadora reflete bem a problemática quando se pergunta:

Alguma vez já tivemos contato com o “real” que não através de representações? Nós podemos ver, escutar, sentir, cheirar e até tocá-lo, mas nós o conhecemos no sentido em que o significamos? Nas palavras

6. All representations have a politics; they also have a history. The conjunction of these two concerns in what has been called the New Art History has meant that issues like gender, class, race, ethnicity, and sexual orientation are now part of the discourse of the visual arts, as they are of the literary ones. Social history cannot be separated from the history of art; there is no value-neutral, much less value-free, place from which to represent in any art form. And there never was.

sucintas de Lisa Tickner, o real é “possível através de sistemas de signos organizados em discursos no mundo” (HUTCHEON, 2000, p. 31⁷).

Para Hutcheon, a assimilação que fazemos daquilo que enxergamos com nossos olhos, ou seja, a realidade imediata, depende da forma como o mundo nos é descrito. Ou seja, o “real” só pode ser identificado e apropriado discursivamente. Não há, segundo a pesquisadora, nada de “natural sobre o ‘real’ e nunca houve – mesmo antes da existência da mídia de massa” (ibidem, p. 29⁸). Por isso, Hutcheon não entende a pós-modernidade como um momento em que a realidade é inflada, “não é uma degeneração para a ‘hiper-realidade’, mas um questionamento do que a realidade pode significar e como nós podemos conhecê-la” (ibidem, p. 32⁹). Não há risco de que toda a cultura pós-moderna possa ser interpretada, segundo Hutcheon, como paródia ou pastiche: esses tabus que ecoam as expectativas ligadas à originalidade e “aura” evocadas por Benjamin deixam de fazer sentido quando se leva em conta o fato de que qualquer produção é uma “reapropriação de representações já existentes” (HUTCHEON, 2000, p. 33¹⁰).

O problema é que o *establishment* artístico, segundo a autora, é ainda, majoritariamente, modernista. Na verdade, todos os códigos, modos de enxergar narrativas, a maneira como nos aproximamos de objetos culturais e como lidamos com eles, ou seja, o modo com o qual lidamos com a realidade objetiva, sensível, ainda é moderno. Segundo Hutcheon, a realidade não é *igual* à representação que se faz dela, assim como tudo o que é produzido pelo “maquinário representacional” (idem, p. 36). Uma foto não é um retrato da realidade, ela é uma “janela (frequentemente rachada) para a realidade” (ibidem). Essa

-
7. Have we ever known the “real” except through representations? We may see, hear, feel, smell, and touch it, but do we know it in the sense that we give meaning to it? In Lisa Tickner’s succinct terms, the real is “enabled to mean through systems of signs organized into discourses on the world”.
 8. There’s nothing natural about the “real” and there never was – even before the existence of mass media.
 9. [...] (it) Is not a degeneration into “hiperreality” but a questioning of what reality can mean and how we can come to know it.
 10. Reappropriation of already existing representations.

possibilidade que se abre na pós-modernidade faz com que a mentalidade autoral rua completamente; acaba-se “a crença em um eu consciente que gera textos, significados e uma identidade substancial (STIMPSON, 1988: 236)” (HUTCHEON, 2000, p. 36¹¹).

[...] O uso da tela lenticular de Barbara Kruger, no qual os espectadores veem duas imagens diferentes dependendo da sua posição, aborda diretamente esse problema. É uma literalização e materialização da noção de posicionamento do corpo na ideologia: o que vemos depende de onde estamos (HUTCHEON, 2000, p. 43¹²).

Esse conceito de identidade, segundo o qual o pensamento de Hutcheon se constrói, anda de mãos dadas com a mentalidade expressa por Stuart Hall, por exemplo, em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2006). Nunca fixa ou independente, seja cultural, histórica, socialmente, política ou economicamente.

Segundo Hutcheon, faz parte do jogo expressivo da estética pós-moderna a expectativa de desnaturalizar a realidade modernista, abalando a representação imagética e narrativa da mesma. A aparente “transparência” como expectativa da retratação do real figura como tentativa de fixar um olhar. A visão pós-moderna observa a representação da realidade como uma construção e não como um reflexo. A fotografia, segundo a autora, é a mídia mais ambivalente: se por um lado, parece transfiguração tecnicamente inocente do real (evidente), por outro, esconde – por isso mesmo – a codificação embutida em sua produção. Pretende-se “descodificada” (2000, p. 41).

Se o fotógrafo pós-moderno é mais um manipulador de signos do que produtor de um objeto artístico e o

11. [...] the theory that representational machineries were reality's synonyms, not a window (often cracked) onto reality, eroded the immediate security of another lovely gift of Western humanism: the belief in a conscious self that generates texts, meanings, and a substantial identity (Stimpson 1988: 236).

12. [...] Barbara Kruger's use of the lenticular screen, in which viewers see two different images depending on their position, directly addresses this issue. It is a literalization and materialization of the notion of the positioning of the body in ideology: what we see depends on where we are.

espectador é mais um decodificador ativo de mensagens do que um consumidor passivo ou contemplador de beleza estética (FOSTER, 1985, p. 100), a diferença é a da política da representação. No entanto, a fotografia pós-moderna trata abertamente, na maioria das vezes, de representação da política também (HUTCHEON, 2000, p. 42¹³).

Essas representações artísticas não podem, diante da crítica pós-moderna, ser consideradas neutras politicamente (HUTCHEON, p. 20). Justamente por isso, configura-se como uma questão no cerne da discussão do feminismo.

A questão da representação se localiza entre o feminismo e a arte. É uma interrogação no modo como a repetição inerente à cultura imagética (seja em artes visuais, de mídia massificada ou de propaganda) tem uma função ideológica particular na apresentação e posicionamento da subjetividade “feminina” ou “masculina” como fixada e estável (GAGNON, 1987, p. 116 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 20¹⁴).

Análise de *Morte por Slimfast*, de Daniela Edburg (2006)

Tomemos como objeto de análise a obra fotográfica de Daniela Edburg, *Morte por Slimfast*, da exposição *Drop Dead Gorgeous* (2006).

-
13. If the postmodern photographer is more the manipulator of signs than the producer of an art object and the viewer is more the active decoder of messages than the passive consumer or contemplator of aesthetic beauty (Foster 1985: 100), the difference is one of the politics of representation. However, postmodern photography is often overtly about the representation of politics too.
 14. The question of representation locates itself between feminism and art. It is an interrogation into the way the repetition inherent in cultural imagery (whether in visual arts, mass media, or advertising) has the particular ideological function of presenting and positioning ‘feminine’ or ‘masculine’ subjectivity as stable and fixed.

Imagem 1 – *Death by SlimFast*, Daniela Edburg, 2006



Fonte: Gallery, *The Morning News*, 2006. Disponível em: <<https://themorningnews.org/gallery/drop-dead-gorgeous>> Acesso em 18 de novembro de 2017.

A modelo segura um copo de liquidificador, está morta pelo consumo excessivo de *Slimfast*, um pó para *shake* emagrecedor vendido nos Estados Unidos. A montagem da imagem e o trabalho de edição chamam a atenção: imita uma cena das pinturas renascentistas italianas. O lenço na cabeça evoca a imagem de uma madona e o tom do azul ao fundo alude ao manto quase onipresente da virgem nas telas. A imagem distorce representações femininas em diversos planos.

Em primeiro lugar, a beleza da imagem revela o seu custo: a morte por excesso de dietas. A morte, nesse caso, não apaga a beleza da cena, o que reforça a crítica ao padrão de “beleza a qualquer custo” propagandeado pela indústria da moda. A alusão ao modelo de representação feminina também causa desconforto, proporcionando ao expectador a possibilidade de questionamento e crítica ao que é vendido como imagem de beleza e perfeição. Remetendo a um esquema representacional que coloca a mulher como objeto de desejo e propaganda de consumo, Daniela Edburg problematiza as ideologias e políticas presentes nas representações femininas.

A representação cristaliza uma visão de mundo e a atividade do artista pós-moderno seria a crítica às ideologias das representações. A repetição constante das mesmas representações nos meios de comunicação tem papel fundamental na manutenção de um modo de representar a sociedade. O que Daniela Edburg faz, por exemplo, é problematizar e criticar a fotografia de representação feminina.

Isso é importante porque, segundo Hutcheon,

Aceitar sem questionamento essas representações fixadas é corroborar sistemas sociais de poder que validam e autorizam algumas imagens de mulheres (ou negros, asiáticos, gays etc.) e não outras. A produção cultural se propaga num contexto sócio ideológico – um sistema de valores vividos – e é isso que o trabalho feminista ajudou a nos ensinar. Nas artes e teorias fotográfica e cinematográfica muito tem sido feito para investigar o *olhar masculino do olho representacional da câmera*. Por exemplo, *Post-Partum Document*, de Mary Kelly (1983), evidencia a produção de uma diferença sexual através dos sistemas de representação, enquanto contesta formas pelas quais o dominador olhar masculino foi tradicionalmente criado: esta não é uma figuração familiar da mãe/madonna e a criança, mas uma visualização através de palavras e objetos da relação mãe-filho como um complexo processo psicossocial que é tudo menos simples, sereno e natural – pelo menos do ponto de vista de uma mulher (HUTCHEON, 2000, p. 21¹⁵, grifos nossos).

-
15. To accept unquestioningly such fixed representations is to condone social systems of power which validate and authorize some images of women (or blacks, Asians, gays, etc.) and not others. Cultural production is carried on within a social context and an ideology – a lived value system – and it is this that feminist work has helped teach us. In photographic and cinematic art and theory much has been done to investigate the maleness of the representing camera eye. For instance, Mary Kelly's *Post-Partum Document* (1983) stresses the production of sexual difference through systems of representation, while contesting the forms that the mastering male gaze has traditionally created: this is no familiar figuration of the mother/madonna and child, but a visualization through words and objects of the mother-child relationship as a complex psycho-social process that is anything but simple, serene and natural – at least from woman's point of view.

Algumas considerações

O olho da câmera, que constrói a representação que veremos diante de nossos olhos, o faz segundo um viés politizado. Quando observamos as imagens através desse recorte, estamos nos permitindo olhar cenas através de uma espécie de “olho mágico” que aprisiona nosso recorte sobre o que nos é mostrado. Podemos observar o que nos é permitido, sob uma ótica específica, e isso é ainda mais pontual se levarmos em conta que a fotografia é vista, amplamente, como um “retrato” da realidade, um “recorte” da atividade cotidiana, e não uma construção ou uma montagem.

Representações são produtivas: fotografias, longe de serem meras reproduções de um mundo pré-existente, constituem um discurso altamente codificado que, dentre outras coisas, constrói aquilo que estiver na imagem como um objeto de consumo – consumo pelo olhar, assim como mais literalmente por compra. Não é coincidência, então, que em muitas formas de fotografia extremamente socialmente visíveis (e lucrativas) as mulheres dominem a imagem. Ao mesmo tempo em que a fotografia toma as mulheres como seu tema, também constrói a mulher como um conjunto de significados que entram em circulação cultural e econômica por si próprios (KUHN, 1985, p. 19 *apud* HUTCHEON, 2000, pp. 21-22¹⁶).

Problematizar e criticar as figuras femininas em suas representações é parte do dever do pesquisador pós-moderno. Essa prática simplesmente se dá pela compreensão de que as representações e narrativas através das quais o mundo sensível vem sendo cristalizado são ideológicas. É preciso subverter a ordem das narrativas e fugir da totalização, a fim de entender que “esta é a

16. Representations are productive: photographs, far from merely reproducing a pre-existing world, constitute a highly coded discourse which, among other things, constructs whatever is in the image as object of consumption – consumption by looking, as well as often quite literally by purchase. It is no coincidence, therefore, that in many highly socially visible (and profitable) forms of photography women dominate the image. Where photography takes women as its subject matter, it also constructs ‘woman’ as a set of meanings which then enter cultural and economic circulation on their own account.

história por trás da visão pós-moderna da representação como uma questão de construção, e não de espelhamento” (HUTCHEON, 2000, p. 39¹⁷).

Esse diálogo, felizmente, não se encerra na fotografia, como Hutcheon explica. A noção de representação ocorre também na ficção. A subversão dessas narrativas de subjetividades cristalizadas é

[...] representada como algo em processo, nunca fixas e nunca como autônomas, fora da história. É sempre uma subjetividade de gênero, enraizada também em uma classe, raça, etnia e orientação sexual. E é normalmente a autorreflexão textual que paradoxalmente chama à nossa atenção para essas particularidades mundanas, enfatizando a *doxa*, as políticas desconhecidas, por trás de representações dominantes do eu – e do outro – em imagens visuais ou narrativas (HUTCHEON, 2000, p. 37¹⁸).

Hutcheon discute alguns textos literários que pretendem desestabilizar as noções cristalizadas representadas. Por exemplo, “The Loves of Lady Purple”, de Angela Carter (1974), trata-se de uma narrativa sobre um bonequeiro. Cada vez que suas marionetes se tornam mais parecidas com humanos, mais o criador se parece com um deus. Um dos fantoches, Lady Purple, é a quintessência erótica feminina; através das mãos do manipulador, ela imita ações de mulheres reais. “O que o texto de Carter revela é que as mulheres (como as prostitutas, em particular) nunca são reais; elas são apenas representações de fantasias eróticas e do desejo masculino, uma ‘abstração metafísica da mulher” (CARTER, 1974, p. 30 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 30¹⁹).

17. This is the history behind the postmodern view of representation as a matter of construction, not reflection.

18. [...] is represented as something in process, never as fixed and never as autonomous, outside history. It is always a gendered subjectivity, rooted also in class, race, ethnicity, and sexual orientation. And it is usually textual self-reflexivity that paradoxically calls these worldly particularities to our attention by foregrounding the *doxa*, the unacknowledged politics, behind the dominant representations of the self- and the other – in visual images or in narratives.

19. “What Carter’s text reveals is that women (as prostitutes, in particular) are never real; they are but representations of male erotic fantasies and of male desire, a ‘metaphysical abstraction of the female”.

Apesar da impossibilidade que temos (como pessoas inseridas num contexto histórico-social) de fugir das representações, encerramos esta discussão concordando com Hutcheon sobre o que podemos fazer: sermos críticos, evitar a cristalização de representações, entendendo que são parte de uma história e de uma cultura. E fazer isso é um esforço constante, pois essas representações legitimam – e deslegitimam – e privilegiam, acima de tudo, correntes teóricas que mantêm as narrativas históricas coerentes segundo ideologias que interessam à manutenção de certos setores sociais e econômicos (HUTCHEON, 2000, p. 51).

Referências

- ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-Modernidade**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- HUTCHEON, Linda. **The politics of Postmodernism**. New York: Routledge, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- PASULKA, Nicole. Drop Dead Gorgeous, by Daniela Edburg, Gallery, **The Morning News**, 2006. Disponível em: <https://themorningnews.org/gallery/drop-dead-gorgeous>. Acesso em: 18 de novembro de 2017.

2

Celas e o casamento

Aline Maria Dias
Gabriela Santos Alves
Gisele Barbosa Ribeiro

Apontamentos iniciais

Considerando oportuna a ocasião deste evento dedicado à produção teórica e artística de mulheres, propomos relacionar e enquadrar esses dois trabalhos sob a perspectiva de um debate feminista. Para além das articulações com as lutas de gênero, a discussão parece iniludível a qualquer interessada em pensar as relações entre arte, política e identidade.

O artigo se estrutura com dois relatos de processos das autoras-realizadoras, seguidos de considerações finais que os aproximam a partir da relação entre casa e encarceramento e permitem sinalizar questionamentos e reflexões futuras, a partir das duas produções audiovisuais apresentadas.

Relato do processo e inquietações de *O Casamento*

“O Casamento de Clarice e Bataille” tem início em 2012, com uma ideia, ainda informe, no sentido que Bataille confere ao termo¹. Sem restringir-se a uma única e inerte forma, a proposta parte de uma série de imagens ao redor desse título, compreendido como mote e propulsor do trabalho: realizar um casamento conceitual, ficcional (e também paradoxal, adiantando), entre os autores Georges Bataille e Clarice Lispector.

Compreendidos como referências importantes no campo literário e artístico, onde situo-me como artista e pesquisadora, os dois escritores configuram-se simultaneamente como protagonistas e referenciais bibliográficos norteadores do projeto. A abordagem que o trabalho propõe dos personagens é artística e ficcional, furtando-se de um viés biográfico. O casamento entre os dois autores pauta-se, sobretudo, na defasagem do encontro, investigando formas de apropriação dos seus pensamentos.

O argumento e o roteiro foram desenvolvidos em 2014 a seis mãos, por mim, pela artista Julia Amaral e a pesquisadora Ana Lucia Vilela, a partir do Prêmio Catarinense de Cinema na categoria Pesquisa e desenvolvimento de projeto cinematográfico promovido pela Fundação Catarinense de Cultura. No ano seguinte, o projeto foi contemplado no Edital Elisabete Anderle de Estímulo a Cultura 2015 - Prêmio de Artes Visuais, desta mesma Fundação.

Filmado em 2016, em locações na cidade de Florianópolis, dirigido por mim e Julia Amaral, o filme foi finalizado em 2017, após um intenso processo de edição, que resultou em três versões. Com 57 minutos, em um único canal, foram produzidas duas versões, com duas faixas sonoras diferentes: a primeira, intitulada *Paragens*, foi formulada pela artista Raquel Stolf e a segunda trilha sonora, pelo Grupo de Experimentação Sonora, GEXS-UFES, coordenado pelo músico Marcus Neves.

A terceira versão consiste em uma videoinstalação, formada por dois filmes de 33 minutos, assimilando as duas trilhas sonoras produzidas. Apresentada em

1. O informe, para Bataille (1929), não consiste em um conceito ou um adjetivo com determinado sentido, tampouco se refere a ausência de forma ou deformação. Instável, mutável, o informe compreende uma operação crítica de desclassificar, rebaixar e desorientar a tentativa de ordenar o mundo.

maio de 2017 no I Programa de Exposições 2017 do Centro Cultural São Paulo, a videoinstalação compreende uma estratégia de espacialização dos filmes, exibidos em duas salas, separadamente, de modo a experimentar e exacerbar um conceito importante do filme, que é o encontro/desencontro entre os dois autores. Esta investigação é consonante à minha prática como artista através de instalações e intervenções em espaços de exposição e à pesquisa acadêmica atualmente em curso *Montagens nos Espaços Expositivo, Fílmico e Impresso*, que aborda a relação entre os conceitos e estratégias de montagem fílmica e expositiva.

Nas diferentes versões do filme, a montagem privilegia a situação de isolamento e desencontro, dando forma a este casamento interdito que o trabalho artístico propõe. Ao longo das cenas, o casal constrói um espaço circunspeto, com gestos introspectivos realizados em ambientes domésticos e que parecem dilatar, ou esburacar a temporalidade em planos estáticos de longa duração. Confinados no interior de uma casa, o filme demanda do espectador uma relação de confinamento com as imagens. Prescindindo de uma estrutura narrativa convencional, os protagonistas (não atores, mas artistas com formação/atuação no campo das artes visuais) executam poucas ações, tomadas em enquadramento fixo, com reduzidas movimentações de câmera (apenas nos planos inicial e final).

As inquietações norteadoras do projeto provêm do pensamento dos dois autores, operatórias do próprio processo de realização do filme: o caráter irredutível da experiência vivida, as limitações da linguagem, o desejo (e a impossibilidade) de encontro com o outro, a tatilidade do olhar e o erotismo. No recorte que este relato propicia, abordo duas questões que considero centrais: o desencontro realizado na montagem do filme e o silêncio que paradoxalmente constitui a imagem.

Casamento como desencontro

A noção paradoxal de encontro/defasagem entre literatura e experiência, cara aos dois autores, se desdobra na relação entre os personagens e, ainda, entre a linguagem escrita e videográfica. O filme foi obstinadamente construído de modo a evitar qualquer encontro visual, tátil ou discursivo em cena. Os personagens não conversam nem se tocam, nem mesmo aparecem juntos.

Embora habitem os mesmos espaços, Clarice e Bataille nunca contracenam. O casamento paradoxal que intitula o filme é explorado neste recurso de linguagem: os atores não contracenam, embora sejam filmados nos mesmos ambientes. O casal ocupa os mesmos espaços da casa: o mesmo quarto, a mesma cozinha, mas em nenhum momento os vemos enquadrados literalmente juntos.

Objetos e ambientes sinalizam que Clarice e Bataille compartilham estes lugares. De modo sutil, uma pilha de papéis cresce, um resto de café na xícara permanece intocado, cinzas são deixadas no cinzeiro. Estes vestígios insinuam a impossibilidade de estar junto, o encontro constante e indefinidamente adiado.

Neste sentido, os espaços assumem um papel importante no filme. A casa, sobretudo. Durante a concepção e produção, realizamos um processo extremamente cuidadoso, obsessivo, de formulação e construção dos espaços: a escolha dos objetos, a escala dos cômodos, a disposição dos móveis e dos corpos nos enquadramentos filmados.



O filme começa na rua, e mais especificamente em um terreno baldio – espaço marginal, paradigmático de um lugar sem dono, desocupado e desprovido de uso produtivo. Tomado por entulhos, restos, vegetação rasteira e daninha, neste terreno baldio aparece um cão e em seguida um buraco, assim como nossos nomes, dos atores e dos protagonistas deste casamento.

Na sequência, um botequim, espaço que não está circunscrito ao uso particular, mas característico de convívio social e informal. Espaço próximo da rua, do qual se vê a rua. Em todo o filme, mesmo no botequim, os espaços estão vazios, ausentes outras pessoas, suspensas as interações interpessoais habituais.

Com poucas inserções de espaços exteriores, ao longo do filme o espaço interior da casa concentra a maior parte das cenas: um quarto, uma cozinha, um corredor. Marcando por acumulação e por indícios a presença do outro, o filme explora e complexifica justamente o termo que o intitula. O casamento aqui excede o contrato social, a relação amorosa ou o contato físico consumado. Pensado como experiência literária compartilhada (ou melhor, como o desejo de partilha que funda essa experiência e tudo o que ela implica de insubordinável ao discurso), o casamento entre eles encontra lugar no espaço lacunar da montagem. É no espaço associativo que o espectador efetua que eles se encontram, justamente a partir da interdição do encontro no espaço fílmico. Em outras palavras, o espaço fílmico e instalativo inclui uma operação de montagem potencialmente efetuada na experiência do observador.



Casamento como silêncio

Marcado pela ausência de contato físico entre o par, não há também falas no filme. Sobre (ou a partir de) dois escritores, o filme é realizado sem texto, sem diálogos. Um casamento e uma experiência de escrita que se choca com a noção de comunicação.

Um silêncio denso entre dois escritores marca a dificuldade da linguagem e o enfrentamento da incomunicabilidade da experiência explorada na obra literária de ambos os autores. O filme toma a leitura dos dois escritores como ponto de partida mas não os representa, tomando a palavra como propulsora da imagem e das relações entre experiência/escrita/filme. Na exterioridade e invisibilidade do que vemos, o mutismo dos protagonistas, suas solidões, ressaltam os aspectos irredutíveis do outro e do esforço narrativo, permeado a um só tempo pelo apelo ao dizer e a dificuldade mesma de comportar o vivido nesta fala. E neste sentido, a casa atua, intervindo nas cenas que alternam imagens dos espaços vazios e da presença deles.

Para Bataille (1992) a palavra silêncio é ainda um ruído, tomando o enunciado como um meio e paradoxalmente um obstáculo. Palavra escorregadia, a mais perversa ou poética, o silêncio é garantia de sua própria extinção. Também Lispector afirma o embate entre o desejo de enunciação e seu fracasso, afirmando: “quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. (...) Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Investigando de forma intensa a relação entre experiência e escrita, os dois autores sinalizam o texto (e por extensão, acrescento, a experiência fílmica) como processo, que reitera o esforço por dizer e também a opacidade da linguagem e sua impotência de dizer tudo, preservando no silêncio e no inacabamento sua condição e possibilidade. Do mesmo modo, é na construção de silêncios e desencontros que o filme estrutura o casamento entre Clarice e Bataille.

“C(elas)”: processo de realização do curta

A temática da maternidade na prisão tem sido presente em meus estudos desde 2014, quando a partir das reflexões sobre feminismo e violência contra a mulher me deparei com o altíssimo e crescente número de mulheres encarceradas no Brasil. O tema, então, passou a ser o objeto central de minha pesquisa acadêmica, cujo projeto de pesquisa se intitula *Clausuras*, e também de minha produção artística, na realização de documentário e roteiros que tratam da temática. O objetivo, nos próximos anos da pesquisa acadêmica e

artística, é refletir sobre os territórios e sentidos de outras clausuras femininas, institucionalizadas ou não, em ambientes além da penitenciária: hospital psiquiátrico, o espaço urbano, o convento e o lar.

Este relato é, assim, um recorte dessa pesquisa e foi construído a partir de minha experiência com as mulheres presentes na ala materno infantil da Penitenciária Feminina de Cariacica (PFC/ES), em setembro de 2016, durante as gravações do filme “C(elas)”, documentário de curta metragem que roteirizei e dirigi e que trata da relação entre maternidade e ambiente prisional a partir das experiências e sentimentos das mulheres grávidas ou recém mães que vivenciavam período de privação de liberdade. Um dado importante e impulsionador dessa reflexão é o da população carcerária feminina no Brasil, que entre os anos de 2000 e 2014 cresceu 567,4%.

Sobre o aporte teórico que assumo, ele parte da percepção do patriarcado como uma estrutura social e cultural excludente e que constrói práticas cotidianas a fim de favorecer sua perpetuação, e por consequência, as relações desiguais entre os gêneros, estabelecidas muitas vezes a partir de situações de violência, física e/ou simbólicas, contra as mulheres. Na luta pelo fim dessas desigualdades e discriminações, o feminismo constrói-se como um empenho ético e um movimento social que objetiva evidenciar as múltiplas formas em que essas práticas, ao que comumente chamamos de machismo, se entrelaçam e se reforçam mutuamente: leis, costumes, universo simbólico, instituições, categorias conceituais, organização econômica, mensagens midiáticas, novelas, filmes e etc (MONTEIRO; NAVARRO, 2002). O feminismo é, portanto, a luta por um direito humano universal.

Na obra *Los cautiverios de las mujeres*, a antropóloga Marcela Lagarde aponta o que entende e classifica como cativo, categoria teórica que expressa o funcionamento e o reconhecimento das formas de ser mulher em várias culturas: apesar das conquistas obtidas até hoje, a vida de todas nós no mundo contemporâneo ainda está condicionada à hegemonia patriarcal, estejamos na condição de mães-esposas ou religiosas, prostitutas, presas ou loucas. A partir dessas referências simbólicas de estereótipos sociais e culturais e que sintetizam normas paradigmáticas de gênero, a autora constrói sua análise não só dos cativos femininos mas também das formas de sobrevivência das mulheres em situação de opressão (2014). A partir da reflexão de Marcela, apresento a questão chave que examino neste artigo: o extremo da clausura feminina vivido pelas mulheres que estão em situação de privação

de liberdade e, especialmente, nesse universo, as mulheres que vivenciam no cárcere um dos períodos mais simbólicos da condição feminina: a gravidez e o puerpério.

O curta-metragem “C(elas)” nasceu como uma proposta de realizar uma narrativa audiovisual sobre mulheres grávidas e/ou mães em situação de privação de liberdade que retratasse as mulheres, a ala materno infantil da Penitenciária Feminina de Cariacica/ES (PFC) e a vivência da maternidade nesse espaço a partir de um olhar positivo em relação a elas e às suas experiências. Acredito que o audiovisual, em especial o documentário, é uma ferramenta potente para a construção de visibilidade de temas, pessoas e situações que não encontram espaço de representatividade na mídia tradicional (telejornais, jornais impressos, portais de notícias) ou quando encontram, deparam-se com narrativas marcadas por linguagens e estéticas muitas vezes preconceituosas e excludentes.

O filme foi gravado durante o mês de setembro de 2016, em 6 (seis) visitas (diárias de gravação) que duravam 4 (quatro) horas cada e que foram supervisionadas pela equipe da PFC e também pela equipe de Assessoria de Comunicação da Secretaria de Justiça do Espírito Santo. A ala materno infantil recebe mulheres que estão nos últimos meses de gravidez e/ou com filhos recém-nascidos de todo o estado do ES, já que a PFC é a única que conta com estrutura para receber as mulheres em situação de privação de liberdade que estão vivenciando a reta final da gravidez e /ou o puerpério.

A fim de atender à orientação dada pela Secretaria de Justiça do Espírito Santo, os rostos das mães e os das crianças, não são mostrados no filme, bem como nas imagens que apresento a seguir. Essa orientação busca atender ao Estatuto da Criança e do Adolescente no que tange ao direito de preservação da imagem e da identidade da criança — nesse contexto, identificar a mãe é uma forma de, indiretamente, identificar a criança. A fotografia do filme, assim, é construída de forma a promover essa preservação.

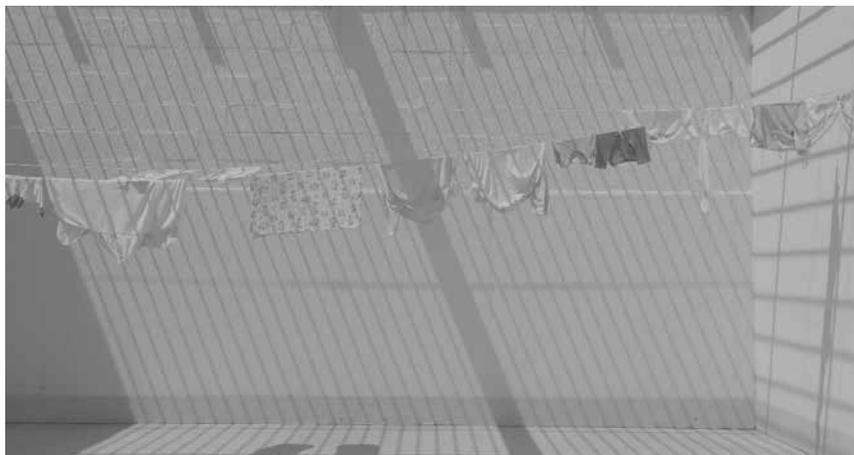
A ala materno infantil está instalada em um pavilhão exclusivo da PFC e conta com 6 quartos, sendo que cada um deles pode abrigar duas mulheres e dois recém-nascidos. Cada quarto possui duas camas, dois armários, dois berços e um banheiro próprio. Na entrada da ala há uma brinquedoteca, com alguns brinquedos, pequenas mesas e cadeiras. Seguindo na direção de seu corredor, há três quartos do lado esquerdo e três do lado direito e ao final da ala há um pátio, com tanque, varal para roupas e cadeiras de plástico. Há também uma

gaiola com dois periquitos, provenientes de doação. Ainda na entrada da ala há mais um quarto, em frente à brinquedoteca, destinado à mulheres que cumprem algum tipo de punição, geralmente por mau comportamento, e que ficam, portanto, privadas do contato com as demais mulheres da ala.

A imagem abaixo, assim como todas as que são apresentadas neste artigo, são *frames* do filme e possuem, por isso, autorização para serem exibidas. Nesta primeira imagem é possível visualizar o corredor da ala, no sentido contrário ao de sua entrada principal, que está no fim do corredor. Veem-se, também, as entradas de acesso aos quartos:



As imagens seguintes são referentes ao espaço da ala em que as mulheres, e nós da equipe de filmagem, passávamos mais tempo: o pátio, ou quintal, espaço da ala de acesso livre e onde as mulheres e as crianças realizavam várias de suas atividades, como lavar as roupas dos bebês, estendê-las, estar com as crianças nos carrinhos — como a maioria são bebês recém-nascidos, costumam ficar menos tempo nos colos das mães. Lá foi onde conversávamos sobre vários assuntos, desde amamentação, parto, relação entre as mulheres da ala, até o assunto mais delicado de todos e que é a questão principal do filme: o que é ser melhor mãe? É aquela que, ao ter a criança, entrega-a para que seja de imediato criada do lado de fora, não amamentando-a e, por conseguinte, não gerando um vínculo ainda maior entre mãe e bebê ou é melhor mãe a que tem a criança e decide amamentá-la, passando alguns meses com o bebê na ala e entregando-o em seguida, garantindo a amamentação mas quebrando esse vínculo fundamental de maneira ainda mais brusca e violenta?



Não há resposta simples para esse questionamento. Ao mesmo tempo, é urgente repensarmos e modificarmos a forma como temos tratado as gestantes e recém mães em regimes de privação de liberdade. São mulheres marcadas por um cotidiano de invisibilidade, exclusão e abandono e que vivem o extremo das várias clausuras que o patriarcado impõe às mulheres diariamente, em prisões institucionais mantidas por um Estado que ignora as especificidades de gênero no sistema prisional do seu país. Elas são, justamente, o perfil mais vulnerável à opressão de gênero no Brasil. A fim de contribuir para o debate e reflexão sobre o tema, acredito que o audiovisual é uma ferramenta potente para a construção dessa visibilidade.

Considerações finais

Chamando atenção para a relação entre a casa e a prisão, espaços emblemáticos nos dois trabalhos apresentados, vale recorrer à reflexão sobre a sociedade disciplinar² de Michel Foucault (1999), na qual o autor atribui grande importância a espaços como a escola, o hospital, o quartel, a fábrica e especialmente a *prisão* como espaços determinantes no disciplinar da sociedade

2. E suas ramificações na sociedade de controle, segundo Gilles Deleuze.

moderna³. Ainda que a família também seja considerada⁴, o espaço doméstico da *casa* parece não ter sido de início suficientemente problematizado. Talvez possamos atribuir aos discursos feministas, em sua insistência na necessidade de se pensar o privado como público, a construção de um terreno mais propício para discussão da casa (e do espaço doméstico) como lugar de crítica⁵.

Um ponto interessante a se considerar é a importância dada aos detalhes, inerentes a ordem do privado, nos debates feministas e sua recorrência na construção dos dois filmes que discutimos aqui. As ações mínimas enquadradas em “O Casamento”, além da reconhecida atenção dedicada a eles pelos autores/personagens deste filme, Clarice Lispector e Georges Bataille, em suas obras, junto os planos recortados de detalhes de cabelos e mãos em “C(elas)” parecem nos situar no interior do funcionamento da ordem disciplinar; afinal, “a disciplina é uma anatomia política do detalhe” (FOUCAULT, 1999, p. 120).

De que maneira, estas personagens (em ambos filmes) e suas formas de vida poderiam chegar a subverter a ordem disciplinar (ou de controle) tanto da prisão quanto da casa? De que maneira, Clarice elabora e resiste à casa como espaço de reclusão e de que modo a exceção ao sistema carcerário (pensado, como tudo o mais, para os homens) da penitenciária feminina expõe

3. “A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço” (FOUCAULT, 1999, p. 121).

4. “A disciplina não pode se identificar com uma instituição nem com um aparelho; ela é um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos; ela é uma ‘física’ ou uma ‘anatomia’ do poder, uma tecnologia. E pode ficar a cargo seja de instituições ‘especializadas’ (as penitenciárias, ou as casas de correção do século XIX) seja de instituições que dela se servem como instrumento essencial para um fim determinado (as casas de educação, os hospitais), seja de instâncias preexistentes que nela encontram maneira de reforçar ou de reorganizar seus mecanismos internos de poder (um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se ‘disciplinaram’, absorvendo desde a era clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos, psicológicos, que fizeram da família o local de surgimento privilegiado para a questão disciplinar do normal e do anormal), seja de aparelhos que fizeram da disciplina seu princípio de funcionamento interior (disciplinação do aparelho administrativo a partir da época napoleônica), seja enfim de aparelhos estatais que tem por função não exclusiva mas principalmente fazer reinar a disciplina na escala de uma sociedade (a política) (FOUCAULT, 1999, p. 177-178).

5. Tal reflexão torna-se hoje ainda mais importante diante das mudanças na lógica do trabalho, que desloca o trabalhador da fábrica para casa sob a bandeira de uma maior liberdade.

(e talvez aí também resista a) a “barbárie” e o “desumano”⁶ do confinamento prisional frente à vida?

Uma das passagens no “(C)elas” que mais me tocou, na primeira vez que assisti, foi o depoimento de uma mãe que dizia ter tido mais envolvimento com seu filho ali do que em suas outras gestações. Tal depoimento não faz deste espaço carcerário um espaço menos cruel, mas nos coloca diante da também perversa ausência de liberdade do espaço “lá fora”. Se esse “lá fora” não é um espaço livre para ninguém, menos para as mulheres e menos ainda para mulheres em condições sociais precárias.

Os planos interiores de “O Casamento de Clarice e Bataille” e os gestos da personagem não param de me remeter a *A Paixão segundo G. H.* (1990), cuja narrativa parece estar centrada no espaço doméstico. O livro parece tomar como ponto de partida para as transformações da personagem justamente a ida de casa da empregada. Seria aí onde tudo começaria...?

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo?

Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira (LISPECTOR, 1990, p. 23-24).

6. Segundo Paul Preciado, o feminismo não é um humanismo, mas um animalismo. “Señores, señoras y otros, de una vez por todas, el feminismo no es un humanismo. El feminismo es un animalismo. O por decirlo de otro modo, el animalismo es un feminismo expandido y no-antropocéntrico. Las primeras máquinas de la revolución industrial no fueron ni la máquina de vapor, ni la imprenta, ni la guillotina, sino el trabajador esclavo de la plantación, la trabajadora sexual y reproductiva y el animal. Las primeras máquinas de la revolución industrial fueron máquinas vivas. El humanismo inventa otro cuerpo al que llama humano: un cuerpo soberano, blanco, heterosexual, sano, seminal. Un cuerpo estratificado y lleno de órganos, lleno de capital, cuyos gestos están cronometrados y cuyos deseos son el efecto de una tecnología necropolítica del placer. Libertad, fraternidad, igualdad. El animalismo desvela las raíces coloniales y patriarcales de los principios universales del humanismo europeo. El régimen de la esclavitud y después el del salario aparecen como el fundamento de la “libertad” de los hombres modernos; la guerra, la competencia y la rivalidad son los operadores de la fraternidad; y la expropiación y la segmentación de la vida y del conocimiento el reverso de la igualdad.” (PRECIADO, 2014).

Referências

- BATAILLE, Georges. **A Experiência Interior**. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. “Informe”, Documents v. 1 n. 7 (dez. 1929): 382. **Gallica Bibliothèque Nationale de France**. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f.image>. Acesso em: 19 dez. 2017.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. 5. ed. México, D.F.: Siglo XXI, UNAM, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- _____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MONTERO GARCÍA-CELAY, M^a Luisa, NIETO NAVARRO, Mariano. **El patriarcado: una estructura invisible**. Julho de 2002. 11 páginas. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/88485809/El-Patriarcado-Estructura-Invisible>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- PRECIADO, Paul. El feminismo no es un humanismo. In: **El Estado Mental**, n. 5, novembro-dezembro, 2014. Disponível em: <http://www.elestadomental.com/revistas/num5/el-feminismo-no-es-un-humanismo>. Acesso em: 17 nov. 2017.

Filmografia

- “C(elas)”, 2017, documentário, dir.: Gabriela Santos Alves.
- “O Casamento de Clarice e Bataille”, 2017, videoinstalação, dir.: Aline Dias e Julia Amaral.

3

O erotismo “fálico” de Le Tícia Conde à luz da crítica literária contemporânea

Ana Lúcia Branco

O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano (FOUCAULT, 1990: 229).

[...] a voz [...] é uma voz extremamente corpórea, é muito objetal essa voz. E, quando ela fala, ela provém de um corpo real que sabe perfeitamente qual é a sua experiência, o que viveu... digamos que ela traz as marcas de sua própria existência... (LLANSOL, 2011: 50).

Refletindo a respeito da educação no nosso presente século em seu livro *Os sete saberes necessários à educação do futuro* (2011), Edgar Morin coloca como condição *sine qua non* que o sujeito deixe de ser joguete do próprio inconsciente e se arme para o que delinea, à página 31, como “combate vital para a lucidez”. Mediante isso, a era tecnológica digital contribui largamente para o fomento desse sujeito quando lhe possibilita, através da web em suas diversas mídias, o estímulo ao diálogo do ser consigo mesmo em produções ficcionais independentes. Esse preâmbulo faz-se sintomático do que parece caracterizar justamente a postura da voz poética da escritora paulista Le Tícia Conde que guarda determinadas ressonâncias com famigeradas

escritoras no que tange à expressão erótica/transgressora, como Marguerite Duras¹ e outras ainda mais contemporâneas, tal qual Maria Gabriela Llansol, Gilka Machado, Renata Pallottini. Sendo assim, a fim de elucidar tal erotismo/transgressão, a presente comunicação toma o corpo em duas instâncias: como elemento estrutural de uma obra científica e como materialidade do ser, querendo abordar, de maneira exígua pela questão temporal, o caráter pulsional do corpo da escrita e do sujeito na obra *Toda Vulva Diz Cus São* (2014), produção independente que, recentemente, recebeu menção em uma revista de pós-graduandos do DLCV da USP, a *Opiniões*².

A princípio, houve uma hesitação no título deste estudo quanto à escolha lexical: erotismo ou pornografia? Haja vista que a maior parte dos versos condianos se pautam por vocábulos obscenos, tomando a etimologia moderna³ deste léxico em que *ob-scena* seria algo posto “em frente à cena” (MORAES; LAPEIZ *apud* PÉCORA, 2010, p. 65), quando se esperava que ficasse de fora dela, caberia delimitar a obra na esteira da pornografia, pois, superficialmente, ao erotismo coube a

-
1. Ao articular *désir e jouissance*, Conde faz “de sua escrita uma erótica”, faz “do erotismo uma escrita” (Barthes, 1987), o que nos reporta, *mutatis mutandis*, aos escritos de Marguerite Duras com sua “incansável peregrinação do desejo e das suas irrupções de gozo” em amplas demonstrações de fornicação, como se depreende, por exemplo, em *Moderato Contabile* (1958), em *O Homem Sentado no Corredor* (1980) e *A Dança da Morte* (1983). A aproximação se firma ao considerarmos o pioneirismo peculiar de Duras quando, na década de 1980, conforme as palavras do psicanalista Dominique Fingermann (p. 40), “a então velha senhora sem-vergonha sacode seu público, 40 anos após *Os Imprudentes*: rompendo com a sutileza erótica de seus textos para mostrar o que não podia se ver, escancarando o sexo, o gozo, seu odor, suor, secreções, esperma e bocas, excessos e violência do uso e abuso do outro como objeto”.
 2. A *Opiniões*: revista dos alunos de literatura brasileira da USP, apresentou o dossiê intitulado “Presença negra na literatura brasileira” (197 páginas), abrindo espaço para reflexões sobre as relações estéticas, sociais e políticas que envolvem a literatura negra e/ou afro-brasileira. Nesta, à ocasião de seu sexto volume, nº 10, de junho 2017, cuja editoração se estabeleceu aos cuidados de Angela T. Grillo, Giovanna Gobbi e Manuella Miki, em seção específica, há a resenha de Larissa da Silva Lisboa Souza, doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP), intitulada “O devir feminino como possibilidade: *Toda Vulva Diz Cus São, de Leticia Conde*” (p. 184 à 187). Na mesma ocasião, no item Coletânea, há outro trabalho, na íntegra, de Le Tícia Conde, chamado “Tsunami” (p. 152-162).
 3. Pontua Pécora (2010) que termo obsceno é oriundo do adjetivo latino *obcenus*: termo de mau agouro, de aspecto feio ou horrível; que se deve evitar ou esconder (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*), de acordo com etimólogos franceses (Ernout; Meillet, 2001: 456). Os mesmos apontam o termo em Cícero com o sentido de “torpe, impudico”, e em Ovídio, pela expressão *obscena dicta* (“palavras obscenas”). José P. Lins alude ao sexólogo Havelock Ellis que teria remontado etimologicamente o adjetivo a *obs + cena*, pensando no que deve ficar “fora de cena” (p. 65).

esfera do decente; à pornografia, o oposto. Em uma esfera de moral e decoro, um é o que pode aparecer, e o outro o que não poderia aparecer e aparecer por uma imoralidade (COSTA, 2006). A poesia erótica responderia ao sexo e ao amor sexual, concentrando-se nos aspectos mais físicos do amor e da paixão, enquanto a pornografia enfatizaria a atividade sexual⁴, o que delineia mais pontualmente a poética de Conde que, inclusive, estrutura o livro em três partes, a saber: Masturbações (historietas), Gozadas (poemas) e Rapidinhas (aforismos/haikais). Todavia, optou-se pelo termo erotismo em raciocínio análogo aos primórdios deste e à transgressão em comum presente nele e no sujeito feminino que, no caso, escreve. Pois se sabe ser no Renascimento que o erotismo emerge no continente europeu permeado por imagens e palavras que afrontavam os usos e os costumes da época. A exemplo, toma-se a obra *Personas sexuais*, de Camille Paglia, mais obscena que erótica, acorda-se, mas que mostrou na ocasião ter sido esta a via para a liberação do “olhar humano do jugo a que era submetido pela moral vigente na Idade Média”⁵. Na França, seguiu-se essa perspectiva de aclarar determinados costumes devassos da aristocracia francesa por meio de uma literatura libertina ainda no Antigo Regime, período anterior à Revolução Francesa. Assim, em 1655, a publicação de *L'École de Filles* “ocupa um lugar especial no imaginário da época. De autor desconhecido, a obra narra o diálogo de duas jovens primas, num elenco de situações que escandaliza a corte de Luís XIV e torna-se tão proibido quanto popular” (MELOTTO; MARINHO, 2009, p. 30).

Nesse sentido de rompimento “inaugural” com uma ordem, a fábica, especifica-se, *Toda Vulva* apresenta a letra pensada em um “duplo gozo”, o do corpo⁶ erógeno feminino e o do corpo erotizado da escrita, escrita esta que,

4. Cf. J. A. Cuddon, 1998: p. 284 e 685, especialmente.

5. Postulam Thalita Melotto e Marcelo Marinho, em “Arte, Erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros”, que, segundo Camille, “a Peste Negra abriu caminho para o Renascimento, pois a sordidez da peste quebrou o tabu sobre a exibição do corpo, e o nudismo pagão reapareceu em sua forma helenística de tortura, massacre e decomposição. A feiura e o exibicionismo públicos extrairam a moral do corpo e prepararam-no para sua “reidealização” na pintura e na escultura (*apud* MARINHO, MARCELO *et al.* (col.). *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Universa, 2009, p. 29).

6. Corpo do sujeito, nesse sentido, é pensado por linhas foucaultianas cuja sexualidade se inscreve não como uma preexistência natural, e sim por fantasias, representações, convenções, linguagens distintas, ou seja, por marcas culturais, como um “dispositivo histórico”, que dispõe de vigília, de regulamentação, de normatização para a representação do sexo. A partir

por sua vez, na autora, conflui para a tal ruptura com o discurso falocêntrico⁷ engendrado culturalmente à medida que toma para si a fala do reprimido (da sexualidade reprimida no caso, pela ordem tradicional, cristã, patriarcal); o discurso não perfaz, mas faz o ato em si em uma postura "masculinista" enquanto lugar de inscrição de poder(/saber). O sexo é materializado sem as instâncias regulatórias das quais enuncia Foucault. Não há, contudo, uma tenaz *jouissance* (fruição), no sentido barthiniano, mas antes um "prazer do texto"⁸ que se opera não a partir do outro, e sim do próprio espaço textual. O erótico, descarado e escancarado, não se mostra no interstício da linguagem canônica com outra que se desprezaria justamente desse cânone, fazendo-se subversiva e polissêmica. O prazer do sujeito se sobrepõe ao da escrita, uma vez que parece residir não propriamente no ato de burlar e delinear planos expressivos e subjetivos, e sim, antes, em se fixar em um lugar de uma falta, de uma fenda, de uma lacuna psíquica e histórica. Isso legitima, mais do que a presença, a constância de um léxico impudorado e renitente na figuração denotativa do ato sexual em si e de seus adjacentes. Por isso, apenas para ilustração, nos deparamos com títulos como "Oral", "Teus seios", "Clitóris", "Gozo". O prazer

do século XVII, na esfera discursiva, o item crucial "não é tanto o que dizer ao sexo, [...], se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua impotência ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar do sexo, quem fala, o lugar e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o "fato discursivo" global, a "colocação do sexo em discurso" (FOUCAULT, 1985: 16). Após o Século das Luzes, o corpo como o lugar por excelência do desejo, do prazer, das sensações passa a "objeto e alvo de poder", prossegue Foucault (1998: 198), e, por tal, razão passa a necessitar de controle, disciplina, vigilância (o biopoder com fins regulamentadores de natalidade, mortalidade, saúde, cujas esferas várias de poder atuam: família, escola, igreja...).

7. Ao pensar em "discurso fálico" parto da "significação fálica" pelos pressupostos de Lacan (1958/1998) que, por sua vez, se respalda na tese de Freud a respeito da libido única, de natureza masculina. Nesta, a diferença entre os sexos se opera pela presença do falo que é significante ímpar em um sexo, enquanto no outro há a falta, cujo significante da falta é o falo. Por isso, Pierre Bourdieu, em seu *A Dominação Masculina*, assevera que ser homem é se instalar em uma posição que implica poderes: é a *illusio viril* que está na base da *libido dominandi* (1990: 21).
8. Toma-se a expressão "prazer do texto" tendo como base a distinção de Barthes entre Texto de prazer e Texto de fruição, distinguíveis pelos seguintes termos: "Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor [...]" (BARTHES, 1987: 21-2).

do texto reside em um jorrar de um corpo pulsional que encontra um corpo (gramatical) textual que, simultaneamente, promove uma leve fissura para a afirmação de um “sujeito clivado, que frui ao mesmo tempo, através do texto, da consistência de seu ego e de sua queda” (BARTHES, 1987, p. 30), quando se vê nesta fresta sutis denúncias históricas e de gênero, como estupro, aborto e machismo.

O corpo, nessa circunstância, deixa de ser regulado e normatizado, voltando a colocar-se como instintivo e desejanter (Platão, Santo Agostinho, Freud). É ele que deseja e se expressa, como se lê em “Desde as entranhas...” e em “Gozo”, respectivamente: “Engasgo a respiração / com teu falo na garganta / e gemo o gozo das palavras”; “E essas minhas nádegas frias / que se acercavam de tua rubra boca / esquentando o colo de quem geme baixinho”; a exposição sexual é sem freios, sem vetos, constituintes dos quais as pulsões se anteveem em chave freudiana⁹. Nota-se, em outra expressão de Barthes (1987: 84), um “orgasmo ortográfico” como condensador dessa poética pulsional, “atapetada de pele” em uma investida a atingir “o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, [e] não a do sentido, da linguagem” (BARTHES, 1987, p. 83), como pode demonstrar “Extrema unção”: “Devora minha língua / [...] enquanto te lambo as coxas / feito mulher vadia / gozando em litros”. Contudo, diferente do posicionamento reflexivo de Barthes, que apregoa justamente a intermitência do desvelar e do velar como erótica (caso da pele que se mostra por entre o vestuário, por exemplo), em Conde, as zonas erógenas em si promovem quase que ininterruptamente o movimento pulsional através de um *streak tease* corpóreo narrativo. A escrita faz-se corpo erótico que desvela, por sua vez, o corpo sexual feminino. Nesta instância, inevitável é não recordar de certas noções de Foucault e de Merleau-Ponty para quem o corpo “não é compreendido como a junção de partes distintas, articuladas de forma mecânica [...], mas sim é a explosão do ser na relação corpo/mundo” (FERREIRA, 2012, p. 322) quando mazelas de um passado histórico repressor já mencionado são postas à luz, porém via do grotesco, operando pelo viés da degradação, entendendo este termo de acordo com fundamentos bakhtinianos em que degradar significaria “entrar

9. A pulsão sexual, consoante Freud, em seu trabalho de 1905, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, especificamente é aquela que sofre um embate com determinadas resistências, como a vergonha, o asco, os constructos sociais de moralidade e de autoridade, para que possa promover o escoamento da libido.

em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com os atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto” (BAKHTIN, 1996, p. 19).

Esse baixo corpo descortinado é o que se opõe àquele da visão clássica promovedora de um corpo “perfeito”, destituído das “escórias do nascimento”. Desse modo, sobressai-se o sujeito em sua esfera mais primitiva, alicerçado pelas pulsões praticamente em seu estágio primitivo, o instintual. Novamente Barthes, em seu *O prazer do texto* (1973), deflagrou o texto em si como um corpo erótico cuja palavra poética pulsa em paralelo à pulsação do corpo; isso torna o texto um *locus* em que “a pulsão inscreve a sua pulsação, mimetizando eroticamente os movimentos criadores de um outro corpo erótico, nascido desse sopro do desejo”, esmiúça Brandão (1995, p. 57). Sobre este ponto, inevitável não abordar um paralelo com Maria Llansol, citada aqui em epígrafe e em linhas introdutórias. A pulsão erótica faz parte da escrita de Llansol que instituiu um universo que se opõe às instituições, ao trabalho, às convenções, firmando um carácter transgressor. Por tal razão, o ensaísta e escritor português Eduardo Prado Coelho considera algumas páginas dela como as mais perturbadoras páginas eróticas da literatura portuguesa. Assevera Sonia Piteri (2009) que há nela uma “Escrita despida, escrita nua [...] que gera figuras surpreendentes” (p. 105) nas quais há o “sexo de ler” que compõe o sentir erótico da escrita. Seja em Llansol, seja em Conde, a letra é vibrátil, ecoa, se faz tensa e intensa, integrando-se ao traço que se insere no corpo da escrita e na escrita como corpo. Em ambas, o “Ler e [o] escrever são investidos de uma feição libidinal que os torna essencialmente pujantes”, pois o “texto é um corpo vivo” que se deixa desnudar, abrindo-se para a realização erótica. Se pensarmos, juntamente com Bataille (2004, p. 31), que “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas [...] dessas formas da vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” e que “a vida descontínua [...] deve ser perturbada, incomodada ao máximo”, podemos considerar que, em Llansol e em Conde, “o texto, incomodado com a regularidade, desprende-se das amarras, transgride, viola as regras circunstantes e se faz pleno como corpo textual, corpo lascivo” (PITERI, 2009: 397).

O contexto faz lembrar de Judith Butler ao realçar que o corpo passa a local de criação a produção do prazer, o que se coaduna com a visada psicanalítica no que tange à concepção moderna de sexualidade, que, por meio

dos pressupostos freudianos, associa o prazer aos órgãos genitais pelo fato de estes serem os órgãos reprodutores. Ao insistir no prazer do corpo de modo seco e objetivo, os versos de Conde causam certo desconcerto/constrangimento à figura do leitor que se vê à frente do que Barthes denomina de um “texto de gozo” que provoca justamente tal inquietação. Perpassando ainda por acepções desse autor, acresce-se que o texto clama a escrita que, por sua vez, desnuda o desejo do eu escrevente e faz da própria escritura o “kama-sutra da linguagem”¹⁰.

Ainda em torno do elemento pulsional, distintamente do que propõe Freud em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e em “Pulsões e seus Destinos” (1915), em Conde, não há, conforme já se lançou aqui, inibição, coação, pudores nem recatos à expressão das mesmas. Consequentemente, não se nota uma experiência estética altamente criativa, o que existe, todavia, em exaustão em Llansol¹¹, a pouco citada. A experiência do sensível¹² do corpo se processa mais a modo cru e literal, no polo do já dado, ou melhor, das vias de consumação (sexual); o desejo se desfaz porquanto parece estar ao alcance pleno, sem se esconder nas dobras ou nas silhuetas da linguagem. Contudo, ao dar voz ao gozo e ao prazer do corpo feminino e às suas agruras, a mulher escritora passa de sujeito-objeto a sujeito-sujeito e alcança o que a

10. A respeito da noção de kama-sutra linguístico, Barthes (1997) estabelece: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos nas pontas das palavras. Minha linguagem treme de desejo. [...] toda uma atividade do discurso vem [...] colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e que quer ser liberado, alimentado, ramificado, na linguagem que “goza de fazer tocar a si mesma” (p. 64).

11. “O êxtase, o excesso, o delírio figuram na escrita caleidoscópica de Maria Gabriela Llansol, escrita que grita em seus desdobramentos sonoros, nas imagens arrebatadoras, nas construções insólitas. A linguagem do corpo aflora com exaustão, o desejo pulsa entre as palavras que escorrem pela folha do papel, provocando regozijo e perturbação, em razão dos constantes desafios causados por um texto em perene construção. Texto que leva o legente a repensar a própria linguagem, deixando-se sorver por ela, embrenhando-se no emaranhado das palavras para usufruir de suas astúcias e interagir com as incógnitas que o surpreendem a cada página” (PITERI, 2009: p. 118).

12. Aqui, toma-se por experiência do sensível a acepção de Terezinha P. Nóbrega em seu *Uma fenomenologia do corpo*: “A fenomenologia do sensível é profundamente marcada pelo encontro do olhar com a significação, processo em que não há separação entre expressão e expresso, o ato e a significação” (2010, p. 85).

psicanalista e ensaísta Lúcia Castello Branco cunhou de Escrita Feminina¹³, e que Luciana Carreira (2014) acertadamente sintetizou como “Uma abertura para a transgressão, tentativa de ir além dos limites da língua, do corpo e da narrativa” (p. 07).

E se “a pulsão inscreve a sua pulsação, mimetizando eroticamente os movimentos criadores de um outro corpo erótico, nascido desse sopro do desejo”, retomando Brandão (1995: 57), é inevitável uma transferência no plano da expressão e da recepção; neste, o leitor passa ao automatismo da decodificação, adquirindo *status* de *primeiro nível*¹⁴, sendo *semântico*, de acordo com terminologia de U. Eco. Do mesmo modo, a artesanía linguística fica em suspensão, a inovação da língua ou da técnica narrativa, pois, não são preponderantemente as bússolas de criação dos escritores hodiernos, como o foi em J. Joyce, em G. Rosa e em tantos outros; os “valores buscados numa narrativa ou num poema, atualmente, são a veracidade, a força expressiva e comunicativa” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 36), a “manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical” (RESENDE, 2008, p. 27), a possibilidade de ocupação do centro do que até então se restringia à margem, e, nesse aspecto, *Toda vulva* cumpre bem tal papel. A obra dialoga com um item fundante da literatura recente: o *pathos* trágico que se firma pelo que Barthes chama de escrita em voz alta empossada pelo “grão da voz”, o que se coaduna não só com premissas de Derrida, a respeito do “enunciado performativo” cujo discurso assume a autoridade daquilo que reproduz, como também de Zumthor (2001), no que tange à gestualidade e corporalidade textual, com predomínio da “palavra gesticulada” em um “jogo cênico e ver-

13. Faz parte da Escrita Feminina a abordagem “em torno de minúcias, de banalidades [do corpo, do gozo, das paixões]”; “é o universo da esfera privada, seja do lar ou do corpo, e a linguagem desse universo, a oralidade, os monólogos, os diálogos banais que compõem a marca fundamental e fundante da escrita feminina” (SILVA, 2010: 35).

14. Versa-se, no caso, a respeito da fundamentação do duplo Leitor Modelo de Eco a qual um texto tende a construir. O próprio assim nos elucidada: “Ele [o texto] dirige-se sobretudo a um leitor modelo de primeiro nível, que chamarei de semântico, o qual deseja saber (e justamente) como a história vai acabar [...]. Mas o texto dirige-se também a um leitor modelo de segundo nível, que chamaremos de semiótico ou estético, o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o autor modelo que o instrui passo a passo. Em palavras pobres, o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta uma única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito (ECO, 2003: 208).

bal” (p. 45), que faz do corpo da escrita e da pulsão, paralelamente, ponto de partida, ponto de origem e referente do discurso.

Em suma, *Toda vulva* ganha ao elucidar um movimento transgressor de um sujeito há muito recalçado pela esfera falocêntrica, quando soa pertinente uma enunciação de Lygia F. Telles, em *As meninas*, “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos.”, fixando esse sujeito sobre um prisma de holofote, porém ela peca por tornar a letra, palavra, tendo em mente a teoria lacaniana em torno do conceito da letra enquanto gozo e saber, consoante sua elucidação em “Lituraterra”, *Outros escritos*. Ou seja, ainda em torno da psicanálise, não se percebe aquilo que Freud denomina de “umbigo do sonho”¹⁵, ao que Lacan, posteriormente, denominará de núcleo Real do sonho, e que consiste, em linhas gerais, naquele momento em que resta um algo obscuro, um desconhecido frente a uma experiência (traumática) que limita a interpretação plena; a garatuja passa à decodificação muito rapidamente; o significante jaz inoperante em termos de polissemia e, com isso, perde-se uma esfera altissonante, pois, como poetiza Manoel de Barros, o que de fato ressoa na poesia são as coisas rasteiras: “Só as coisas rasteiras me celestam” (*Livro sobre nada*, 1996).

Destarte, de qualquer forma, a fim de findar minha crítica literária, da mesma me valho, retomando o discurso de Leila Perrone-Moisés, que, em seu recentíssimo *Mutações da literatura no século XXI* (2016), delinea prudentemente o *status quo* de nossa produção literária pós-moderna ao asseverar que “em nossa sociedade consumista e utilitária, a poesia pode continuar sendo

15. A expressão “umbigo do sonho” trata-se de uma elucidação ligada ao traumático, tecida por Freud em seu “A interpretação do sonho”, de 1900, em que o próprio psicanalista narra um sonho do qual intitulou o sonho da injeção de Irma. Esta foi uma paciente, cujo tratamento acabara de ser interrompido, que tinha laços com a família de Freud. Em certa ocasião, ele recebeu a visita de um colega de profissão, Otto, que estivera com a tal mulher, mencionando que ela havia melhorado, mas não se encontrava completamente boa, ao que Freud tomou isso como uma ofensa. À noite, o psicanalista sonhou que estava em um salão, recepcionando convidados, dentre os quais, Irma. Notando que não se encontrava bem, chamou-a em particular para examiná-la, solicitando-a que abrisse a boca para que visse a garganta dela. De um lado, Freud viu uma placa branca e, de outro, “extensas crostas cinza-esbranquiçadas” sobre uma estrutura que parecia ossos do nariz. Ao chamar outros médicos colegas, um asseverou ser uma alergia causada por uma injeção de “um preparado de propil, propilos [...]”. À interpretação desse sonho, Freud percebeu seu desejo de se isentar do fracasso no tratamento. Nisso, percebeu uma série de conteúdos importantes disfarçados, via condensação e deslocamento, que constam na linguagem (dos sonhos) (FREUD, 1990/1996, p. 145).

um 'inutensílio' (Leminski), e a ficção pode continuar sendo um convite à crítica ou à evasão dessa sociedade". De qualquer forma, a literatura ainda permanece como "um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam" (p. 37).

"Certas Palavras"¹⁶

Certas palavras não podem ser ditas

Entretanto são palavras simples:

Em qualquer lugar e hora qualquer. Definem

Estritamente reservadas Partes do corpo, movimentos, actos

Para companheiros de confiança, do viver que só os grandes se permitem

Devem ser sacralmente pronunciadas e a nós é defendido por sentença

Em tom muito especial dos séculos.

Lá onde a polícia dos adultos

não adivinha nem alcança. E tudo é proibido. Então, falamos.

Referências

- AMARILHA, Marly. "A formação do leitor no século XXI - A multimodalidade na formação do leitor contemporâneo". In: **Anais da 62ª Reunião Anual da SBPC** - Natal, RN - jul./2010.
- BALTAR, M. "Femininas Pornificações". In: BRAGANÇA, M.; TEDESCO, M. (org). **Corpos em Projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BARTHES, R. **O prazer do texto [Le plaisir du texte, 1973]**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

16. "Certas Palavras". Carlos Drummond de Andrade. In: *Boitempo*.

- _____. **La Préparation du roman I et II**. Paris: Seuil; Caen: IMEC, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **La domination masculine**. *Acts de la rechrcche en sciences sociales*, n. 84, set./1990.
- BRANDÃO, R. S. “Arabescos do corpo feminino”. *In: _____*. **Literaterras - as bordas do corpo literário**. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. *In: LOURO, Guacira L. (org.)*. **O corpo educado – Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CALDAS, Heloísa. “A fala e a escrita da mulher que não existe”. *In: Opção lacaniana on line*, ano 04, n. 10, mar. 2013.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991 (Coleção Primeiros Passos).
- CARREIRA, Luciana Brandão. “E o sexo e a escrita não seriam os dois nomes da mesma ação?: o que Maria Gabriela Llansol nos ensina sobre o corpo pulsional”. *In: V Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e XI Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental* - Belo Horizonte, setembro de 2014.
- COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: SENAC, 2002.
- COSTA, Valmir. **Com repressão, não há tesão: a censura ao sexo no jornalismo de revistas no Brasil do século XIX ao Regime Militar (1964-79)**. Caligrama, São Paulo (ECA/USP), v. 2, n. 1, jan/abril 2006.
- CRUXÊN, Orlando Soeiro. “A prática da letra e o gozo feminino em **O livro de cabeceira**”. *In: Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*, vol. 4, nº 2, pp. 176-184, nov. 2007.
- CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin Books, 1998.
- DIAS, Bruno V. K.; NERY, Antonio A. “Eva e Lilith: o erotismo e a carnavalização em **Caim**, de José Saramago”. *In: Afluente – Revista Eletrônica de Letras e Linguística, UFMA/ Campus III*, v. 01, n. 02, jul./set.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Sobre a literatura**. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ERNOU, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 2001.
- FERREIRA, Ermelinda. “Da poesia erudita à narrativa pornográfica - Sobre a incursão de Hilda Hilst no pós-modernismo”. *In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 113-27.
- FERREIRA, Gilmar Leite. “A expressão perceptiva na poesia da metafísica da carne”. *In: Kinesis*, v. IV, nº 07, julho 2012.

- FREUD, S. "A interpretação dos sonhos" [1900]. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, v. IV, 1996.
- _____. "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" [1905]. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, v. VII, 1925.
- _____. "Pulsão e os Destinos da Pulsão" [1915]. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, v. I, 1994.
- _____. "Lo siniestro" [**Das Unheimlich**] [1919]. *In: Obras completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- _____. "La feminidad" [1933]. *In: Obras completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- FINGERMAN, Dominique. "Marguerite Duras: desejo e gozo". *In: AYER, Maurício e KUNTZ, Cristina V. (org.s). Olhares sobre Marguerite Duras*. São Paulo: Publisher Brasil, 2014.
- FOUCAULT, M. "Verdade e poder". *In: Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- _____. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- _____. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Produção de presença perpassada de ausência sobre música, libreto e encenação". *In: Palavra*, Rio de Janeiro: Trarepa, n. 7, p. 10-19, 2001.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- KUNERT, Günter. "A abolição da cultura pela civilização: a perda da importância da leitura e da escrita na sociedade contemporânea". Reproduzido e traduzido em **Rascunho**, Curitiba, 2003.
- LACAN, J. "De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose" [1955-56]. *In: _____*. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. "A significação do falo" (1958/1998). *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. **O seminário livro 17, O avesso da psicanálise** (1969-1970/1992). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. **Seminário**. Livro 18 [1971]: "De um discurso que não fosse semblante". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Litaterre* [1971]. *In: Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. **O seminário**. Livro 20, **Mais, ainda** (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *L'Etourdit* (1973/s.d). **Scilicet**, n. 4. Paris: Seuil.
- LLANSOL, M. G. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- MARINHO, Marcelo *et al.* (col.). **Manoel de Barros: o brejo e o solfejo**. Brasília: Universa, 2009.
- MATOS, Edilene. "Ritmo, corpo, palavra". *In: Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.

- MARX, William. **L'Adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation - XVIII^e-XX^e siècle.** Paris: Minuit, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1945.
- _____. **La estructura del comportamiento.** Buenos Aires: Hachette, 1953.
- MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. O que é pornografia (1984). In: **O que é amor / O que é erotismo / O que é pornografia.** São Paulo: Círculo do Livro, 1999.
- MORIN, Edgar. **A religião dos saberes: o desafio do século XXI.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo: Cortez, 2011.
- NÓBREGA Terezinha P. **Uma fenomenologia do corpo.** São Paulo: Livraria da Física, 2010.
- PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: **Poesia erótica em tradução.** São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: ____ (org.) **Por que ler Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da Literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PITERI, Sônia Helena de O. Raymundo. "A escrita-corpo e o corpo da escrita em Llansol". In: MOTTA, Sérgio Vicente e BUSATO, Susanna (orgs.). **Fragments do contemporâneo.** São Paulo: Cultura acadêmica, 2009.
- POLI, Maria C. "Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector". In: **Psico**, vol. 40, nº 04, p. 438-442, out./dez., 2009.
- POMMIER, G. **Identidade feminina.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- SANTAELLA, L. **Navegar no Ciberespaço.** São Paulo: Paulus, 2004.
- SILVA, Ana Paula R. da. "Presentificação, o retorno do trágico e o tema da violência na literatura brasileira". In: **Fronteiras** - Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, PUC-SP, n. 11, dez./2013.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias da. "Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença?". In: **Interdisciplinar**, ano 5, v. 10, jan-jun, p. 29-43, 2010.
- SILVA, Débora. "Poesia eletrônica e escrita criativa: ensino de literatura em hipermídia". In: SIQUEIRA, E. M. L. et al. (orgs.). **Vivências poéticas, experiências de leitura.** Goiânia: UFG/Redespqoe/Vieira, pp. 25-37, Caderno Didático de Leitura de Poesia, v. 02, 2011.
- SILVA, Frederico S. **O limiar da carne** – Amor e erotismo na poesia de Hilda Hilst. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Trad. Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1987.
- TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

4

Representações de gênero no teatro capixaba para o mundo infantojuvenil em obras de Shirley Saliba e Vera Viana

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Importância do teatro

O teatro, síntese de todas as artes, objetiva proporcionar ao espectador crer que tudo o que ali acontece é verdade, ainda que seja uma convenção, pois previamente a plateia sabe que tudo o que ocorre representado no palco é uma mentira.

Então, o teatro é uma arte de ilusão que encena, num espaço cênico com som, luz, figurinos, uma leitura produtiva de um texto que se transforma em figura plástica, sonora, gestual por meio de um ator.

A importância do teatro foi vista pela Reforma Curricular, nos anos 90, pois ao elaborar os Parâmetros Curriculares Nacionais, introduz a arte teatral como componente do currículo.

O teatro infantil

No teatro infantil, atualmente expressão discutida, por conter diferentes significações culturais, objetiva-se proporcionar uma representação teatral dirigida a espectadores formados por crianças.

Para este teatro um dramaturgo ou uma dramaturga escreve obras dramáticas que sejam adequadas à idade das crianças e que busquem alcançar-lhes o interesse e despertar-lhes a emoção.

Como o teatro infantil procura transportar as crianças num tempo de faz de conta agradável e as faz viver situações cheias de emoção e de sensibilidade num ambiente lúdico e prazeroso, ele não deve ser didático e nem moralizante, mas precisa procurar ser uma expressão artística que envolva as crianças no imaginário e no real e desenvolva suas ideias e atitudes, e as posicionem frente à sociedade em que estão inseridas.

Contudo, nas produções de textos direcionados às crianças, frequentemente, ocorrem conteúdos pré-conceituais que as desvalorizam e mesmo as diminuem em seu próprio julgamento. Também, muitas representações teatrais se apropriam de obras, inicialmente, não destinadas às crianças, mas pensadas para o público em geral e que, por determinadas características, são levadas para o mundo infantil. Nesse acervo há algumas interpretações de livros e adaptações de obras clássicas e de contos folclóricos e de fadas com conteúdos autoritários e didáticos, que apresentam mensagens morais e éticas. Por isso, corrente é observar-se, na intenção do teatro para crianças, a oferta de um divertimento didático/moralizante e a busca de um desenvolvimento social e psíquico. Nessa procura a produção ocorre, em geral, nas instituições escolares. Mas a importância de um espetáculo para crianças está não em ensinar alguma coisa (caráter pedagógico), mas em dialogar com elas.

Assim, na dramaturgia brasileira encontra-se a presença dos contos de fadas, sendo muitos deles desvalorizados por pais e educadores pelo teor de conteúdos violentos e por estarem desconectados da realidade. Contudo, mais recentemente, há estudos de psicólogos e pedagogos que consideram esses contos com a capacidade de desenvolver a fantasia e a imaginação da criança, devido à sua carga simbólica.

Sem dúvida, a literatura para o mundo infantil — apresentada na prosa, na poesia ou no teatro —, tem como parâmetros contos consagrados. Muitos deles são (ou foram) adaptações destinadas aos espetáculos para as festividades escolares, isto, porque é comum que as pessoas ligadas à educação escrevam adaptação de contos infantis para espetáculos integrantes de festividades escolares e que essas apresentações sejam para os pais (também, parentes e amigos) aplaudirem suas crianças sem que a representação seja

uma verdadeira atividade lúdica para elas. No entanto, para realizar uma dramaturgia de qualidade para crianças é necessário, tê-la como sujeito e não com uma ótica do adulto. Mas a tarefa não é fácil.

Histórico

Até o século XX, no Brasil, foram escassas as atividades teatrais dirigidas às crianças. Eram em forma animadas (bonecos ou sombras). Quanto às épocas anteriores, como o século XVI, houve um teatro religioso didático, moralizador e de catequese, como a do padre jesuíta Anchieta, iniciador do teatro no Brasil. Lembramos que o Espírito Santo foi o lugar que se deu a maior realização do teatro desse jesuíta. Nele havia atores mirins, e um público infantil significativo e de fundamental importância. Nesse teatro objetivava-se a formação e a conversão religiosa e moral dos nossos índios.

Entretanto, só ocorreu, em nosso país, a preocupação para oferecer representações teatrais às crianças com a dupla Coelho Neto/Olavo Bilac quando, no início do século XX, lançaram o Teatro Infantil com caráter pedagógico e patriótico. Porém, o teatro infantil só foi valorizado, passando do amadorismo para o profissionalismo, com artistas adultos representando para crianças, em 1948, com a montagem de *O Casaco Encantado*¹, de Lúcia Benedetti.

A dramaturgia infantil em feminino

A mulher começou a expressar-se literariamente por meio de gêneros intimistas como o diário e a carta, o conto e o romance. O teatro foi o último gênero a que as mulheres se dedicaram em todas as partes do mundo. Neste gênero não foram valorizadas como autoras, só como atrizes. E, quanto ao teatro infantil, a temática ou era, em geral, retiradas de adaptações de histórias, cujos parâmetros são contos consagrados, ou adaptação ou interpretação de obras literárias, como nos referimos acima.

1. Em 1955, o Teatro Escola de Vitória montou a peça *O casaco encantado*, em Vitória e apresentou no teatro Carlos Gomes. Lúcia Benedetti, professora e escritora, considerada precursora do teatro infantil no Brasil com qualidade cênica e literária, nasceu em São Paulo, mas viveu e morreu no Rio de Janeiro.

A tarefa da dramaturgia feminina sempre foi difícil, no Brasil e nos países socialmente e economicamente avançados. As causas são várias: a maternidade, a falta de autoridade em grupos masculinos e a carência de participação na vida pública são, entre outros, os obstáculos.

Mas parece ser o despertar para as atividades de representações infantis, de 1948, provocado por Lúcia Benedetti, com a produção de *O casaco encantado*, que motivou o surgimento, em 1951, da escola de teatro O Tablado, de Maria Clara Machado, e, conseqüentemente, a publicação e montagem das obras dessa dramaturga no Brasil e no exterior.

O nome de Maria Clara será muito importante para o teatro infantil brasileiro, pois elevou esse teatro à categoria de arte, procurando fazer representações para crianças com a mesma qualidade que as dirigidas para um mundo adulto, sem o objetivo primordial de ensinar-lhes, mas sim com a preocupação de despertar-lhes a imaginação e a fantasia, oferecendo-lhes a oportunidade de sentir a vida de dupla face: bonita ou feia, misteriosa ou clara levando-as a ver um mundo de sonhos e de realidades.

Em 1964 e 1965, mais aportes ocorreram na dramaturgia infantil com Maria Helena Kühner quando recebeu prêmios em concurso Nacional de teatro infantil.

No que diz respeito à temática, Maria Helena Kühner observa no livro *O teatro dito infantil*, uma aproximação frequente entre o universo da criança e o universo popular, talvez, porque ambos são vistos como “menores” em nossa sociedade. Essa ensaísta destaca o humor crítico e lúdico, a linguagem poética e lírica e a fusão de linguagens. Inclui ainda um diálogo teatral variado tais como o do circo.

Depois de Maria Clara Machado, nos anos 70, outras dramaturgas vieram trazer trabalhos de qualidade para o teatro infantil, mas nesta apresentação não as destacaremos, pois pretendemos enfatizar duas dramaturgas no Espírito Santo: Vera Viana² e Shirley Marylene Peixoto Saliba, e suas respectivas obras, *Cena aberta: peças infanto-juvenis* (2009) e *Cantos e encantos do palco*:

2. Vera Viana é autora de várias obras. Em 1978, em uma montagem do Grupo Vianinha – Aquários de sua autoria e direção, representou, por primeira vez, no Teatro Carlos Gomes, *A fila eterna*.

textos para representar (2013). Estas autoras procuram em suas obras fazer uma reflexão de acontecimentos impactantes da realidade aproximando antigos contos e histórias sob uma nova ótica em um novo contexto histórico.

É sabido que o eixo das representações para crianças, no Brasil, é Rio de Janeiro e São Paulo, mas objetivamos apresentar obras de dramaturgia para o mundo infanto/juvenil escritas por mulheres no Espírito Santo, por isso fomos levadas a buscar essas duas autoras já que, na escassa produção da dramaturgia capixaba destacam-se alguns dramaturgos e pouco ou nada se sabe de dramaturgas. Isto devido a vários fatores e, também, porque a mulher (histórica, política e socialmente) considerada dependente do homem tem o papel do outro, da alteridade.

A dramaturgia infantil de Vera Viana e Shirley Saliba

Cena aberta: peças infanto-juvenis, de Vera Viana, parece trazer no cerne o objetivo de educar, divertindo. Apresenta os valores humanos, com uma linguagem poética, com canto e reinterpretações de contos populares e temas bíblicos. O cenógrafo José Dias declara (VIANA, 2009, p. 5-6) que Vera Viana

[...] é uma das figuras mais importantes no panorama do teatro capixaba, detentora de vários prêmios. Lutadora pela cultura do Estado, sempre está à frente de seu tempo, seja na televisão, no teatro ou na vida pública, envolvida em movimentos por política cultural ou promovendo festivais que hoje fazem parte da vida cultural. Como professora, formou grande parte dos atores capixabas. [...] É uma escritora personalíssima, porque traz em si a força criadora da grande capacidade de sentir e de analisar a vida. [...] Com suas obras teatrais infantis e infanto-juvenis, transita na literatura universal. São textos apaixonantes, pois conduzem as tradições para seus devidos lugares, junto ao povo, junto àqueles para os quais ela sente necessidade de transmitir seu amor pelo teatro, falando através de seus personagens.

Em *Cena aberta: peças infanto-juvenis*, há peças curtas em um ato com as seguintes peças:

1. “Estórias para Carolina” — peça em um ato e onze cenas, Vera desenvolve o tema do amor pelos animais, num ambiente de ternura, numa reinterpretação da história popular do Casamento de dona Baratinha, colocando dona Rata e o Gato como amigos e não inimigos como nos desenhos animados dos personagens da MGM, Tom e Jerry.
2. “A Lua azul em Manguinhos” — peça em um ato e quatro cenas, com poemas cantados, Vera retoma a história da Cinderela, na versão de um amor de um príncipe por uma moça pobre, filha de um pescador.
3. “Chapeuzinho Vermelho em tempos de vacas magras” — peça em um ato e uma cena, Vera desenvolve o tema de proteção aos animais. É uma reinterpretação da história de Charles Perrault de uma menina que usava um capuz vermelho e se encontra com um Lobo na floresta. Ela ia levar doces para a vovó, mas o Lobo chega antes dela e devora a vovó. Um caçado entra e mata o lobo. Retira a avó e a neta da barriga do Lobo, costura a barriga do animal e coloca dentro dela pedras. Nessa história pretendia-se mostrar às jovens o perigo da sedução. Dessa história é feita várias releituras e Vera Viana a leva para o teatro em um ambiente de favela. A menina tem que atravessar um Parque Municipal com cuidado, pois ali há um lobo, “que devora criancinhas”, mas precisa levar “torresmo” para a vovó que está com a aposentadoria atrasada. Na casa da avó, Lauracy, a neta, encontra o lobo e não a avó. Então dá ao lobo “chá de bota-fora” para o lobo vomitar a avó que havia engolido. A seguir, entram três caçadores, mas a avó e a neta não os deixam matar o lobo, pois ele “está indefeso”, está com fome e é levado para a reserva florestal do IBAMA. Lauracy ficou famosa por sua atitude protetora de animais e conseguiu uma escola para estudar para poder “escrever, ler, somar/ dividir e multiplicar.”
4. “Os três porquinhos labutando na terra” — peça de um ato e oito cenas que reconta a popular história dos três porquinhos, Prático, Heitor e Cícero e um Lobo que os quer devorar. Eles precisam construir uma casa para servir-lhes de proteção. Cícero, o preguiçoso, faz uma casa de palha, Heitor, construiu uma casa de madeira e Prático fez uma de pedra e cimento, tijolo e vidro e é a sua casa que lhes vai servir de proteção contra o Lobo.

Na releitura de Vera Viana esses personagens cuidam da lavoura de café e são indicados como Porquinho I, II e III. A autora direciona a sua história para uma realidade do Brasil agrícola. Inicia um diálogo sobre a excelência desse fruto e sobre sua origem no Brasil. Os três Porquinhos, também como os três da tradicional história, constroem casas, primeiro de palha, depois de madeira e em seguida de tijolos. Mas o Lobo, de Vera, é um sem-terra que virou lobo mau, por isso. Os Porquinhos têm um problema, o dos pequenos proprietários: estão sujeitos a perderem a sua propriedade, pois devem ao banco um empréstimo para a lavoura de café e não têm dinheiro ainda para pagar os juros que estão muito alto. Eles precisam ter uma boa colheita para não perderem a terra. Quando o Lobo os ataca, eles conseguem prendê-lo, ameaçá-lo e transformá-lo em trabalhador de lavoura. Com mais um trabalhador, a lavoura progride e eles pagam a dívida. Todos ficam felizes. A peça serve a Vera, na fala dos Porquinhos para fazer uma crítica ao governo (p. 63).

Porquinho II – O resultado de nosso trabalho vai para o banco. Isso é justo?

Porquinho I – Não! tínhamos que ser respeitados. Afinal, somos lavradores, plantamos alimentos!

Porquinho III – Alimentar a população nunca foi tarefa prioritária da agricultura.

Porquinho II – Condições de trabalho para o pequeno agricultor não é preocupação de Governo em tempo nenhum.

Porquinho I – É verdade! O café tem certo apoio por ser produto de exportação. E não pode ser alimento básico da mesa do brasileiro.

5. “Clarinda e a Lua” — peça de um ato e três cenas que provoca a fantasia e o conhecimento. Clarinha, proibida de sair de casa, vai até a Lua num arco-íris. Há entre ela e os bonecos ensinamentos sobre a Lua.

A princípio com as negativas categóricas da mãe, impedindo a saída da filha para andar de bicicleta, comprar picolé, passear na praça, dá-nos a impressão de um antipático tom autoritário. No final a explicação carinhosa da mãe mostra que a proibição é um zelo da mãe pela filha e tem a função de ensinar a

uma plateia formada de crianças que no mundo da mãe há cuidado, trabalhos e carinho. Além de mostrar uma relação amistosa entre as duas.

Mãe

Deixa mamãe terminar de fazer o serviço que ela leva você, está bom? Sozinha mamãe não deixa você ir. Minha filha, você ainda é muito pequena para prestar atenção em tantos carros que circulam pelo bairro, até chegar à praça. Deixa só eu terminar de passar roupa e o feijão cozinhar que te levo para passear. Combinado?

Clarinha

Enquanto você passa roupa, você conta uma história para mim?

Mãe

Qual?

Clarinha

A da menina que foi à Lua de carona num arco-íris.

6. “As férias doces em Baixo Guandu” — peça um ato três cenas. Um grupo de crianças vai passar as férias na casa do tio em Baixo Guandu, região de muitas “deliciosas” mangas e lugar banhado por dois rios: o Doce e o Guandu. Há na peça o objetivo de provocar um conhecimento geográfico do nosso Estado, inserir os temas do coleguismo e da solidariedade na inserção de uma reinterpretação do conto popular sobre as espertezas do Pedro Malasarte para fazer uma deliciosa sopa. O atuante esperto na peça é Zé que consegue fazer a deliciosa sopa de pedra, com os produtos conseguidos por uma Mulher sovina.
7. “Pinóquio, o menino” — peça de um ato e 27 cenas. Na dramatização da história do sonho de Gepeto ter um ilho e a transformação de um boneco de pau em um menino, por intermédio da Estrela Dalva, a fada madrinha, Vera Viana destaca, mais uma vez, o companheirismo e a

necessidade de falar a verdade e ir à escola “para aprender a escrever e a ler e poder ler livros para ser homem” e, também enfatiza o valor familiar do amor paterno e fraterno e o arrependimento.

8. “O dia em que Lua cheia roubou o rock” — peça de um ato, Vera Viana apresenta uma mensagem ecológica sobre água limpa, preservação da água e reciclagem com a ação do Lobisomem, o desprezado senhor da cidade subterrânea que quer fazer as pessoas tristes por vingança de não ser amado. Há o rapto de uma cantora de rock e depois a transformação do Lobisomem em senhor respeitável.
9. “Moisés, o menino das águas” — é um teatro de bonecos e uma releitura da história Bíblica do encontro do menino nas águas do rio Nilo como estratégia da mãe para salvá-lo da perseguição no Egito aos hebreus e a libertação deste povo por Moisés atravessando o mar Vermelho.
10. “Estórias para Ioná” — é uma peça de uma Avó que conta várias histórias para uma Neta: sobre Verdade e Mentira, sobre o Sapo e a Cobra e sobre a Sabedoria de Salomão ao julgar duas mães que se diziam mães de uma mesma criança.
11. “David eu vi” — é uma reinterpretação bíblica da escolha de Davi por Samuel, por indicação divina, como rei dos Hebreus.

§**** §

Nas oito peças de *Cantos e encantos do palco: textos para representar*, Shirley Marylene Peixoto Saliba, professora aposentada da Ufes, atuante no magistério e no Complexo Municipal do Cajun, São Pedro V, Nova Palestina, procura, com a arte dramática, levar às crianças e a jovens adolescentes conhecimentos sobre o nosso folclore e nossa História, sobre a Literatura Brasileira e a produzida no Espírito Santo ao mesmo tempo em que os direcionam para uma vida ética. Os textos desta obra foram apresentados em vários lugares e fazem parte de contextos maiores.

Em algumas peças de *Cantos e encantos do palco...* a autora reproduz, como explica Pereira, “que o ensino da literatura oferece exemplos de bons textos que desenvolvem, nos leitores, a sensibilidade linguística, apresentando

estruturas verbais criativas e expressiva, originais (SALIBA, p. 12). Mas em outras os ecos de histórias infantis e folclóricas são apresentados para mostrar sentimentos éticos como a fraternidade, o respeito, o amor e/ ou mudanças na sociedade.

A obra *Cantos e encantos do palco*, de Shirley, consta das seguintes peças dramáticas:

1. “Chapeuzinho Moderna” — dois personagens, Chapeuzinho e Lobo, atuam em um ato e uma cena. O cenário é de uma praça arborizada e com flores. O autor na didascália determina como as personagens devem vestir: Chapeuzinho, muito moderna, acompanha a evolução da sociedade, veste saia curta, blusa tomara-que-caia, meias arrastão, sapatos altos, óculos escuros, capa vermelha e leva um lenço vermelho na cabeça. Aparece falando no celular com uma fã que lhe está avisando sobre o Lobo Mau que quer comer a sua avó. Ela não se preocupa e diz que “ele não se atreveria”. O Lobo, mais tradicional, usa uma máscara de lobo, uma camisa listrada que lhe dá um ar de malandro e aparece querendo saber aonde Chapeuzinho iria. A dramaturga determina na didascália uso de variações de cores na indumentária dos personagens para colocá-los em situações mais contemporâneas. São as cores, no teatro, signos, como explica Kowzan, (1997, p. 72), “a exploração das cores repercute e amplia os matizes, as vacilações, as dúvidas quanto ao caráter motivado ou arbitrário”. Pelo diálogo entre os dois personagens vamos ter conhecimento de que a avó de Chapeuzinho é muito moderna e ensina capoeira e defesa pessoal à neta e tem um namorado, um caçador que sabe informática e que não gosta de doces, mas de *tabletes*, *Smartphone* ou *Apple Samsung*. Chapeuzinho estimula o Lobo a se modernizar aprendendo informática, a ser mais higiênico, orientando-o a fazer uma higiene bucal. Segundo Rachel Lima e Pereira, “O Lobo e a Vovó trilha as duas vertentes que se abrem aos idosos de hoje” (SALIBA, p. 12).
2. “Quem acredita em Saci” — ato único em um anoitecer. Na sala três comadres reunidas jogam a conversa fora sobre verdade/ mentira de duendes folclóricos: Curupira, Mãe d’água, Mula-sem-cabeça e Saci Pererê.
3. “A lenda do Guaraná” — essa cena ocorre em um ato e em um ambiente indígena, onde, em um entardecer, um velho índio conta para algumas

crianças a história de um curumim muito puro e amado pelos índios, que o invejoso Jurupani, transformado em uma cobra, matou. No lugar em que foi enterrado nasceu o guaraná.

4. “O mágico de Oz” — Saliba faz uma reinterpretação do filme americano de 1939, produzido pela Metro Goldwyn Mayer. *The Wizard of Oz*, traduzido no Brasil como *O Mágico de Oz*. Segundo Pereira, esta peça “Provoca a reflexão sobre os valores e as condutas humanas. Apresenta uma visão crítica da natureza do homem” (SALIBA, p. 11).

Um exemplo da crítica ao comportamento humano se apresenta nas falas de três personagens (SALIBA, p. 49):

DOROTY: Venha para cá, amigo, vamos conversar!
O que você quer dizer com “corajoso como os saradões de hoje? É ter músculos bonitos? É ser machão? Ser grosseiro? Não respeitar o direito dos outros?

ESPANTALHO: Saradões! Aqueles que aterrorizam os outros, usando força física e até portando armas, devem ser considerados corajosos, Leão?

HOMEM DE LATA: Será que esse corajoso “saradão de hoje” é o que ofende, com palavras, gestos e ações, as pessoas que são diferentes dele, as pessoas mais fracas?

DOROTY: Infelizmente, muitos confundem o medo que despertam com admiração. Açam-se importantes quando obrigam a família a fazer o que eles querem. Maltratam a mulher!... Os filhos... Hoje, existe até uma lei que protege a mulher dessa agressão. É muito, muito triste ser necessária uma lei para isso...

5. “Maria Fogueteira” — Tema do preconceito e a amizade em um ato. O cenário é numa praça com um poste, um barril e flores. Personagens: o palhaço Alegria e Maria Fogueteira. Esta, que dorme em um barril na praça, mocinha pobre, surge cantando e dançando. É moradora de rua, mas alegre. Alegria zomba da mocinha, menosprezando a sua moradia: o tonel. Contudo, tornam-se amigos e ele a levará para a escola de circo.

6. “Os inconfidentes”, num eco do Romanceliro da Inconfidência de Cecília Meirelles, Saliba movimenta três personagens Narradores e quatro Inconfidentes sobre a temática da procura da independência do Brasil de Portugal e do valor de Tiradentes: “[...] não era apenas um homem, era o sonho da liberdade do povo brasileiro”. “[...] A força matou-lhe o corpo, mas não lhe matou as ideias [...]” (SALIBA , p. 76).
7. “Antologia Capixaba” traz o tema da pesquisa escolar, em um ato e uma cena, numa sala de estudos onde duas estudantes, Maria Clara e Luíza, estão diante de livros e de notebook. Elas pesquisam autores capixabas. Esse tema serve para, no diálogo entre as jovens, surgir o tema de literatura e, também, para elas elencarem uma série de autores capixabas de literatura infantil, de poesia e de contos, mencionar a Academia Espírito-santense de Letras e a Academia Feminina Espírito-santense de Letras, e alguns membros desta.

Na fala de Maria Clara a dramaturga expõe o seu objetivo:

Espero que todos os jovens do Estado do Espírito Santo possam ter, também, a oportunidade de apreciar a nossa literatura, tão rica, tão bela, e tão pouco conhecida nas escolas. Tenho certeza de que isso os fará amar ainda mais a nossa terra e ter muito orgulho dela.

8. “Desabafos e Confidências” num único ato a autora resume três obras de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, *Iaiá Garcia e Helena* e delas destaca o personagem principal que narraram as suas respectivas histórias. Todos três tiveram um conflito amoroso.

Conclui-se que as obras de Vera Viana e Shirley Saliba são, na maioria, produtos de versões de outras obras para melhorá-las ou atualizá-las de acordo com situações sociais ou necessidades prementes sociais e educativas, tornando-se simulacro de “verdade”. Como explica Aragón³: “A ficção libera o escritor, permite-lhe mostrar o real em sua nudez.”

3. *Apud* KOWZAN, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Traducción de M. C. Bobes Y Jesús G. Maestro. Madrid: Arco Libros, 1997, p. 122 “La ficción libera al escritor, le permite mostrar lo real en su desnudez [...]”.

A tradicional história de Chapeuzinho Vermelho, cada uma dessas dramaturgas procura dar um caráter atual. Vera destaca a proteção aos animais e Shirley a adaptação às novas tecnologias.

As peças de Vera e Shirley obedecem à estrutura dramática de um ato. As histórias se desenvolvem ininterruptamente e elas desenvolvem a problemática de forma condensada, sendo que Vera divide cada peça em cenas. Há nas obras de Shirley predominância de ações o que agrada bem à plateia infantil e até formada de adultos.

A teatralidade das obras dessas dramaturgas aproxima-se da realidade histórica para levar o público infantil/juvenil e até adulto a questionar pontos cruciais de nossa sociedade.

A teatralidade é compreendida como o teatro menos o texto. Nela se encontra a densidade de signos apresentados nos artificios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias e luz, e nas sensações colocadas em cena a partir de um argumento escrito. Ou seja, tudo o que envolve o texto sob uma linguagem exterior é a teatralidade. Ela já deve estar presente desde o início da obra, pois ela pertence à criação e não à realização.

Nas peças de Shirley há mais preocupação para apresentar signos que possam aparecer nos aspectos da cena propriamente dita, com a orientação do autor nas didascálias.

A dramaturgia infantil é importante para o desenvolvimento da criança. Por meio de representações mostram-se valores éticos humanos e a cultura Histórica e Literária. Sem dúvida o teatro encanta as crianças e os jovens, produz emoções e depois as modera, ocasionando equilíbrio à mente. Além disso, as peças provocam uma identificação do ouvinte com determinado personagem, dependendo de suas expectativas, vivências e imaginação.

Na escola a dramaturgia infantil serve de estímulo à assistência, faz os jovens mais participantes das brincadeiras, produz um clima convidativo, estimula a produtiva crítica ou sugestões para outras apresentações e estimula a postura corporal e a expressão oral, além de eliminar a insegurança e a timidez, estimula a expressividade e enfatiza o desenvolvimento psíquico e cognitivo.

Referências

KOWZAN, Tadeusz. **El signo y el teatro**. Traducción de M. C. Bobes Y Jesús G. Maestro. Madrid: Arco Libros, 1997.

LOMARDO, F. **O que é teatro infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SALIBA, Shirley Marylene Peixoto. **Cantos e encantos de palco: textos para representar**. Vila Velha, ES: Opção, 2013.

UBERSFELD, Anne. **Semiótica teatral**. Madrid: Cátedra, 1998.

VIANA, Vera. **Cena aberta: peças infanto-juvenis**. Vitória: Autora, 2009. (v. III).

5

Rachel de Queiroz para adultos e para crianças: *docere cum delectare*

Maria Aparecida Ribeiro

Interrogações

Sempre discuti — e nisso tive boas companhias, entre as quais Lourenço Filho — se havia diferença entre literatura escrita para adultos (que ninguém diz que é a eles destinada) e literatura para a infância e juventude. Por outro lado, tenho procurado ver se os escritores que escrevem para esses dois públicos costumam tratar dos mesmos temas e utilizar linguagem semelhante. Entre eles, interessou-me particularmente a produção de Rachel de Queiroz, por ter sido sempre, como já a chamou Heloísa Buarque de Holanda, uma escritora na contramão da história.

Defensora da mulher, mas feminista não assumida, passará ela esses valores às crianças? Amante do sertão e observadora da cidade, mostrando a grande marca que o Rio de Janeiro, onde morou de 1931 até sua morte, em 2003, deixou em sua obra, falaria ao público jovem desses dois espaços? E como? Escritora que se pergunta “para onde irá evoluir esta nossa língua portuguesa, que a maioria de nós já chama de brasileira” (QUEIROZ, 1989, p. 177), revelará essa preocupação em seus livros para a garotada? E a sua forma de narrar, que inviabiliza uma emoção sempre crescente de que tanto gostam os jovens, será que muda ao escrever para crianças e adolescentes?

Procura

A vocação migrante

Na obra de Rachel, corroborando a permanente ancoragem no interior do Nordeste, há um elemento relacionado não só com a sua própria biografia e com a dos cearenses, mas com a do nordestino de uma forma geral — a vocação migrante —, e que dá curso à pergunta deixada no ar há mais de um século: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrara da terra pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (ALENCAR, 1994, p. 95).

Em *O Quinze*, *João Miguel*, *As Três Marias* e *Dôra Doralina* há sempre situações de trânsito entre o espaço rural e o urbano. Basta lembrar que Chico Bento é retirante e Conceição vive em deslocação permanente entre o interior (onde estão suas raízes) e a cidade de Fortaleza (onde trabalha); João Miguel nasceu em Inhamuns, morou em Sobral, esteve no Norte, “do Maranhão até o Acre” (QUEIROZ, 1957, p. 207); Guta, depois de Fortaleza e do Rio de Janeiro, volta para o sertão, assim como Dôra Doralina que, após muitas andanças por todo o Brasil, retorna à fazenda Soledade, fechando o círculo (cf. QUEIROZ, 2004a, p. 402).

Também em *Caminho de Pedras* e no *Memorial de Maria Moura* surge a permanente itinerância. O primeiro, passado entre o Rio e Fortaleza, termina (aliás, como *O Quinze*, que fecha com a cavalgada de Vicente para uma direção que se ignora), com a caminhada de Noemi. Já no fim do *Memorial*, totalmente passado no sertão, pode-se ver a Moura no seu cavalo, disparando na frente de todos, a perpetuar a sua errância.

Ora nos textos infantis também está representada uma certa migração. Agora não dos nordestinos, mas de aves. No caso de *Andira*, é ela a responsável por ter uma andorinha sido obrigada abandonar o seu ovo, que parecia gorado, para seguir as outras. A situação, porém, que poderia parecer de abandono e infelicidade, o que condenaria à errância, é revertida: a andorinhazinha é criada pelos morcegos que habitam a mesma torre da igreja de cidade do interior (veja-se aí o ensino da solidariedade). Por outro lado, quando a jovem andorinha Andira, já adolescente, começa a ter problemas de identidade (ela quer namorar um morceguinho e ele não lhe dá atenção), a migração volta a

funcionar: as andorinhas voltam à torre e Andira reencontra a mãe e conhece o amor num animal de sua espécie — Dart, uma andorinha macho, nascido na América do Norte. Assim Rachel apresenta a errância não só como elemento identitário de um grupo, mas também assinalada pela positividade, uma vez que possibilita o encontro do amor e a ampliação do saber. Veja-se este trecho: “Elas [as andorinhas] conhecem bem o mundo moderno, sabem tudo o que os homens vão inventado— os navios, os aviões, as cidades grandes com suas torres de até cem andares. Já para os morcegos, torre, só a da igreja de Morro Lindo” (QUEIROZ, 2004, p. 42).

Já *Cafute & Pena de Prata* gira em torno de dois pintinhos nascidos em meios sociais diferentes e descritos como “pinto-de-pobre” e “pinto-de-rico”. O pobre é Cafute, “pequeno e implicante”, chocado num ninho de palha e criado solto, num galinheiro onde aprendeu cedo a “lutar pela vida” (QUEIROZ, 1986, p. 4). O segundo é o órfão Pena-de-Prata, nascido numa chocadeira-elétrica, que recebia água e comida na boca, mas se sentia muito sozinho. Os dois ficam amigos e conversando sobre seus galinheiros pensam que neles, onde já não vivem felizes, terão um triste fim: no gelo de um frigorífico ou na mão de uma cozinheira. Angustiados com tal destino, decidem fugir juntos, mesmo sem saber para onde ir, à procura de liberdade. Enquanto migram, vão encontrando outras aves, nem sempre receptivas e sempre olhadas de forma crítica pela narradora. Surgem um galo criado apenas para brigar, pombos-correio que só pensam em trabalho, um papagaio preguiçoso, que entrega animais para que os homens os tratem mal, a fim de não perder seus privilégios: “O bom mesmo é engordar enquanto se pode, contar umas lorotas para iludir o dono e ganhar ração melhor...” — diz ele (QUEIROZ, 1986, p. 12). Apesar de a história apresentar as dificuldades e vantagens de uma trajetória em “busca pela liberdade”, não há uma conclusão fechada sobre o assunto como nas fábulas: as personagens vão percebendo que, apesar da amizade, há momentos em que cada um precisa agir de forma própria.

Em *O Menino Mágico*, único livro infanto-juvenil de Rachel todo passado no Rio de Janeiro, já que nos outros ela elege como cenário o sertão ou a cidade do interior, é narrada uma fuga de dois meninos cariocas que se sentem injustiçados em sua cidade. Mas há também, embora de um outro tipo, a migração: aquela que ocorre através do sonho, da imaginação, e que transporta um dos meninos para lugares privilegiados; um deles é o sertão.

O amor ao sertão

Nos textos “para adultos”, a escritora ora denuncia os problemas sociais que nele existem, ora o descreve como paisagem que lhe é cara. N’*O Quinze*, é a “a seca seca” de que fala Mário de Andrade colocada diante do leitor, por narrador e personagens. A narrativa começa com Mãe Nácia pedindo chuva, e, no final, depois de vários meses, ela vem, mas “a triste realidade duramente ainda recordava a seca. Passo a passo, na babugem macia, carcaças sujas maculavam a verdura” (QUEIROZ: 1970, p. 133). E a avó de Conceição chorou “amargamente”, “ao ver sua casa, o curral vazio, o chiqueiro da criação devastado, a vida morta, apesar do lençol verde que tudo cobria” (QUEIROZ: 1970, p. 134).

A retirada de Chico Bento e sua família atinge momentos dramáticos. E, fosse ela o único motivo de *O Quinze*, sendo o grupo retirante cearense paradigmático de uma miséria ancestral e que atinge apenas uma faixa da sociedade, a denúncia social far-se-ia igualmente intensa. No entanto, Rachel de Queiroz mostra também os prejuízos dos donos das fazendas e intercala a história de Chico Bento com a de Vicente e Conceição.

Dos livros infantis aquele que mais foca o sertão é *Memórias de Menina*. Rachel toca nos problemas sociais, mas só de leve, apontando em “Menina do interior”, “a dura sorte” dessas garotas, que, com a obrigação de tratar dos irmãos menores como se fossem filhos e tendo muitas vezes de pegar na enxada, ficam sem infância. Por outro lado, é também em *Memórias de Menina* que a escritora faz um verdadeiro louvor à paisagem sertaneja. Se na imaginária viagem de Daniel ao Ceará, em *O Menino Mágico*, mostra uma paisagem farta e quase idílica, com açudes, “matinho verde”, “cabritinhos”, “um curral cheio de vacas”, um “chiqueiro de ovelhas” e um luar “tão claro que parecia que estava acesa uma luz fluorescente igual à do banheiro, no Rio” (QUEIROZ, 1972, p. 18), o que surge nas *Memórias* é o amor que o homem do interior devota incondicionalmente ao sertão:

A gente de lá adora o inverno, com suas águas, mas também gosta do tempo seco. Aquele sol de verão parece que purifica a terra. Por ali não existem essas doenças dos climas úmidos, como impaludismo, as feridas bravas, a sapiranga nos olhos, tantas outras. Todo mundo colheu e guardou o milho e o feijão. Tendo mais uma cabra para dar leite às crianças, as

galinhas no quintal, mandioca para fazer farinha, os sertanejos acham que é uma boa vida (QUEIROZ, 2006, p. 20).

O culto da sobriedade que se observa nesse último trecho pode também ser visto, na conclusão de *Não me Deixes*:

Há um prazer áspero na permanente descoberta de quanto supérfluo a gente se sobrecarrega e de como é fácil a gente se despojar dele. É como tirar uma casca suja ou uma pele velha, seca, engelhada.

Viver no dia-a-dia, sem conhecer ambição, mesmo porque não há o que se querer. Só comparo o Nordeste à Terra Santa. Homens magros, tostados, ascéticos. A carne de bode, o queijo duro, a fruta de lavra seca, o grão cozido em água e sal. Um poço, uma lagoa é como um sol líquido, em torno do qual gravitam as plantas, os homens e os bichos. Pequenas ilhas d'água cercadas de terra por todos os lados, e em redor dessas ilhas a vida se concentra.

O mais é a paz, o sol, o mormaço (QUEIROZ, 2004b, p. 111).

No entanto, a beleza da paisagem verde, da babugem, é transmitido a adultos e crianças, de maneira quase exuberante. Numa de suas crônicas de *Falso Mar, Falso Mundo*, Rachel entusiasma-se:

Não é entusiasmo sertanejo, não é patriotismo cearense, mas o sertão está tão lindo, tão lindo, que poderia até competir com as paisagens clássicas de além-mar. O luxo do verde, que toma conta de tudo, o chão, a planta rasteira, as árvores. A água reflete o verde e, se a gente usar um pouco de boa vontade, há momentos em que o céu passa a verde também. E não é um verde macio de folha, é um verde furta-cor, meu deus, como é especial e indescritível! Só varia do verde para a flor. Pois aqui no Nordeste é como na Europa e outras latitudes importantes. O mês de maio é o mês das flores.

Quase tudo florzinha de que não se sabe o nome, florzinhas efêmeras de frágeis corolas que murcham e se encolhem todas ao calor mais forte do sol.

E os bichos também sentem esse ar de primavera. Os bichos bravos e os mansos. As abelhas zumbem diligentes, colhem o seu mel [...]. Os bezerrinhos estão lindos também (QUEIROZ, 2002: 267).

O mesmo acontece nas *Memórias de Menina*:

Mas, então, por fins de janeiro, começo de fevereiro, de repente, dá uma grande chuva, passa um dia e uma noite chovendo. E, na manhã seguinte, quando a gente se levanta, descobre um milagre.

O chão, as moitas, as árvores — está tudo coberto de verde! Os galhos secos se encheram de rebentos verdes, e a terra está feito um tapete cerrado de brotos verdes que o povo chama “babugem”.

O sertão ressuscita, vestido de verde, e é a coisa mais linda do mundo (QUEIROZ, 2006: 18).

Sem apresentar-se com a fartura das fazendas de açúcar de outros espaços nordestinos, as fazendas de gado e mesmo algumas moradias de beira de estrada têm sempre o que oferecer ao visitante — o leite de uma cabra, um queijo, uma rapadura, feijão, milho, mandioca. A própria natureza, embora sem extremos, torna-se dadivosa: “um fio d’água (que não era mais do que isso, um fio)” fazia estalar a língua: “era melhor do que mel aquela água” (Queiroz, ¹¹1998_ 232). E a paisagem podia ser uma oferenda aos sentidos: “Os tabuleiros também estavam lindos. Mês de julho — fins d’água, a terra agradecia as chuvas e rebentava em flor.” (Queiroz, 1998: 271). No mês de maio, “até dentro da mata havia flor; os grandes vultos dos louros se transformavam cada um num buquê de noiva, todos brancos da florada”; um pau d’arco era “um patriarca, um pai do mato, a copa alta como uma torre, o tronco grosso que nunca ferro de machado ofendeu”, dava “uma sombra escura”; “o ar estava cheiroso, o calor da mata não incomodava” (QUEIROZ, 1998: 232).

Mas esses trechos são poucos, porque regularmente o sertão “nem paisagem tem, no sentido tradicional de paisagem” (QUEIROZ, 2004: 109). E Rachel chama a atenção da parqueza, até ao falar das delícias da cozinha sertaneja, “sóbria e magra”, de carne “pouca e difícil”, mesmo em se tratando de fazendas de gado (QUEIROZ, 2004: 109). É que nas “terras ásperas do sertão” cearense, onde “as ovelhas se confundem com as cabras e têm o pelo vermelho e curto de cachorro do mato” (QUEIROZ, 2004: 111) não há a já referida riqueza oriunda do açúcar, como em Pernambuco, ou do café, como em São Paulo. Daí o culto da sobriedade.

Embora diga que “não há por onde tentar a velha comparação, a clássica comparação dos encantos do campo aos encantos da cidade”, porque “o sertão não chega sequer a ser campo, é apenas sertão e caatinga” (Queiroz, 2004: 110), Rachel de Queiroz, em contraste com ele, onde ambienta a maior parte de seus romances, desenha o Rio de Janeiro como a cidade grande que parece amesquinhar as personagens, apesar de não ser esse o objetivo de *O Galo de Ouro* nem de *Dôra*, *Doralina*, romances que aí ambienta. Na crônica, porém, mercê dos problemas da cidade serem apresentados com bastante frequência¹, o Rio de Janeiro merece trechos do mais exaltado louvor. Como aquele que, em “Viagem de bonde” é posto na boca de um “paraíba”: “ — Qual, se no céu faltasse água ou luz, por isso os anjos haveriam de largar de lá? Céu é céu, de qualquer jeito...” (QUEIROZ, 1976: 145).

Dos textos infantis, apenas *O Menino Mágico* tem por cenário o Rio de Janeiro, mas nem uma palavra de encantamento ou de crítica à vida citadina aí aparece. O sertão, como já se disse, é o lugar do sonho, do refúgio, da fartura.

A educação da mulher e outros problemas sociais

Se n’*O Quinze*, Mãe Nácia representa não só a boa senhora de terras, mas também é o paradigma da educação da mulher nordestina de seu tempo — religiosa e obediente ao marido (lembremo-nos de que ela “aguentou muitas dessas” (Queiroz, 1970: 84)) —, que continua na casadoura irmã de Vicente e, de certa forma, na moderna e afetada Mariinha, Conceição é o modelo novo, que com elas contrasta: lê Max Nordau e livros que tratam da questão do lugar

1. Cf. “O Inferno” (QUEIROZ, 1976: 126-129).

social da mulher, trabalha como professora, ajuda no Campo de Concentração as vítimas da seca, defende a retirante que aluga o filho a outra para que peça esmolas e não admite as “infidelidades” do primo. Apesar, porém, dessas atitudes não tradicionais, não deixa de pensar que o “verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito” (Queiroz, 1970: 137).

Em *João Miguel*, as mulheres surgem também com força própria. Elas é que são o esteio dos presos. Ainda que carregadas de problemas, Santa, Angélica e a mulher do “milagreiro” são capazes de tirar de si para socorrê-los, o que constitui uma espécie de maternidade. Em *As Três Marias*, onde é focada a educação de moças num colégio de freiras (no caso, as vicentinas, a mesma ordem religiosa da escola onde Rachel fez o curso normal), a par dos exemplos de que a religião não aprimora as pessoas², a grande crítica é ao modelo de mulher que a sociedade procura construir e de que Guta se dá conta:

Logo no dia seguinte ao da minha chegada, houve uma sessão solene, onde, depois de breve prólogo, Madrinha explicou meus novos deveres de filha e irmã mais velha, falou na colaboração que a família esperava de mim. [...] O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira. Eu, no entanto, sentia apenas que queriam aproveitar minha presença em casa, tirar serviços de mim, e os mais interessantes e inglórios (QUEIROZ, 2005: 80).

Aqui, como em “Vida de Hoje”, texto inserido em *Memórias de Menina*, Rachel de Queiroz faz uma revisão do estatuto da mulher. Às crianças ela diz diretamente, depois de comparar como era antigamente com o tempo de hoje: “Não é justo a carga cair toda nas costas da mãe. Ela chega em casa tão cansada quanto os outros e ainda tem que fazer jantar, arrumar a cozinha. E, na sala, os homens da casa ficarem numa boa, assistindo à televisão!” (QUEIROZ, 2006: 10). Mas não para aí o que Rachel diz às crianças com relação a homens e mulheres. Em *Andira*, em função dos ciúmes que Veludo tem da andorinha com

2. Vejam-se, por exemplo, o medo que as freiras impunham às alunas, as diferenças de tratamento para as órfãs e para as alunas, as atitudes diferentes das Três Marias diante da vida e este comentário da narradora “A autoridade sem limites parece que corta às superiores de convento toda fonte de humilde e amorosa emoção” (QUEIROZ, 2005: 65).

Dart, apesar de estar namorando a morceguinha Neném, comenta: “Homem é mesmo assim: quer todos os direitos só para ele. Não passam de um bando de ciumentos, seja gente, seja andorinha ou morcego” (QUEIROZ, 1992: 12).

O mesmo não se dá com a maneira de a escritora encarar as relações entre donos de terras e seus empregados, o sistema de favor e outros traços do chamado patriarcalismo.

É de maneira natural que Conceição usa de sua influência para conseguir os bilhetes que levarão Chico Bento e sua família para a Amazônia, prejudicando, certamente, outras pessoas na mesma situação. Por outro lado, o bom convívio entre patrões e empregados — que fica bem patente n’*O Quinze* — reflete palavras da própria escritora, ao falar das fazendas cearenses:

[...] nossas fazendas sempre foram pobres, fazendas de gado, nunca tiveram aquela fartura das fazendas baianas ou pernambucanas, onde o senhor de engenho era uma personalidade. A despeito das ideologias, sempre fomos amigos dos nossos empregados, éramos compadres dos nossos vaqueiros. No nosso meio nunca havia esse problema de terra, porque a gente sempre deu a terra para o morador plantar. Eu posso ter muita coisa, mas nunca cobrei um caroço de feijão de um trabalhador meu (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997: 28).

E mesmo em *Dôra, Doralina*, onde Senhora governa com mão forte e atemoriza, usando o estatuto de viúva, estratégia que, depois de sua morte Dôra irá repetir, mostra uma relação afetiva entre os donos da terra e os que nela trabalham. Nunca, porém, se fala em salário, pagamento, folga; o sistema é o de “casa e comida” ou de terra para plantar, em troca de mão-de-obra. Antônio Amador, Maria Milagre, Xavinha, e até Delmiro fazem parte desse sistema, sempre reforçado pelo compadrio, que, de uma forma ou de outra, significa escravidão. Nascido forro, Duarte não é porém reconhecido pelo pai e trata Marialva, sua meia-irmã, de quem gosta e a quem protege por Sinhazinha. Os empregados têm o mesmo estatuto da natureza e a posse do senhor sobre eles é hereditária, seguindo o ciclo da vida, como se vê nesta fala de Dôra:

Mas era meu. Ali eu não tinha que lutar com ninguém — ali era meu — e, acima de tudo, eu era dali. Não havia uma folha de mato que me fosse estranha,

um bicho, um inseto, um passarinho, um peixe, que me fosse estranho — e que me estranhasse. Os velhos caducando eram meus para zelar, aturar e acompanhar na hora da morte. As filhas das cunhãs velhas eram minhas cunhãs novas (QUEIROZ, 2004c: 407).

Em “Vida de hoje”, porém, Rachel diz às crianças, para justificar que todos, numa casa, devem trabalhar para mantê-la arrumada: “[...] foi-se o tempo em que havia empregada doméstica e era só pedir para ter tudo “na mão”. Comida pronta, cama feita, roupa lavada. Agora as empregadas foram cuidar da vida delas, do marido e dos filhos delas, que também são filhos de Deus”(QUEIROZ, 2006: 9).

É Rachel, despindo seus costumes de filha de fazendeiro, de mulher nascida não muito depois da abolição da escravatura, uma Rachel cidadina, a serviço da educação das gerações mais novas.

O trabalho com a língua

A preocupação da escritora com a língua sempre foi notória. Quando quiseram publicar seus livros em Portugal trocando palavras e sintaxe, para torná-los mais compreensíveis ao público português, ela preferiu não ganhar dinheiro a ver-se uma sertaneja do Quixadá, falando puro alfacinha. Numa crônica de 22 de agosto de 1959, diz tentar apenas “registrar expressões costumeiras, botar em uso a sintaxe já existente — e aí é que está o ponto [lembra] — acomodando-me eu a ela, em vez de acomodá-la a mim” (QUEIROZ, 1967: 24). Essa opção pela oralidade vem pelo fato de ser a língua falada, cheia de sangue e de força”, vir “direta do peito para a boca, como o fôlego” e “aquela outra língua em que a gente escreve” parecer “uma múmia enfaixada em comparação com um homem vivo” (QUEIROZ, 1967: 26). Além disso, ela diz preferir o registro regional, mais estável do que a “gíria da grande cidade” — que ela também aproveita — “saborosa, mas transitória” (QUEIROZ, 1967: 26).

Por isso, se os seus romances mostram muito mais do linguajar regional, ambientados que são no Nordeste, suas crônicas apresentam um registro mais variado, que inclui o falar carioca. Nos livros que escreveu para crianças, essa característica de estilo também permanece. Se as histórias, sobretudo *O Menino Mágico*, são cheias de movimento, o trabalho linguístico, apesar de um

apelo muito maior à oralidade, presente sobretudo na sintaxe e na utilização de expressões de registro coloquial e até de gíria carioca, não se pauta pela exuberância, mas por um caráter didático. Em *Xerimbabo*, por exemplo, Rachel aproveita, no conto homônimo, para explicar o que este termo significa em língua indígena, bem como em “No Amazonas” comenta a utilização e o sentido da palavra “cunhado” pelas populações ribeirinhas³. Em *Andira*, lembra que este é o nome dado ao morcego, pelos índios.

O método “poça d’água”

Falando de sua forma de escrita, Rachel disse ser o da “poça d’água” (QUEIROZ, 1976: 117). Em *O Quinze*, o foco narrativo distribuiu-se: no período de tempo representado no romance (o ano de 1915, o da seca, e “um ano... dois anos... três anos... depois” (QUEIROZ, 1970: 117), vemos várias situações de carência, que vão da miséria de Chico Bento e sua família à desolação em que fica o Logradouro, passando pelas preocupações e prejuízos de Vicente. Mas vemos igualmente a ponta de um namoro que esfria, mas não se sabe se tem fim, e de outro que nem propriamente começou. Esse processo “de poça de água aqui, poça de água ali”, “água parada”, de que nos fala a escritora, desmonta a possibilidade de uma emoção sempre crescente. Mas o que inviabiliza a construção do épico na obra de Rachel de Queiroz não é propriamente a dimensão de seus romances, como pensa a escritora (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997: 23), mas a ausência de um objetivo, de um problema ou passado comum, pois as personagens, embora ligadas pela ação não o são pelo *epos*.

Os romances escritos a seguir a *O Quinze* obedecem ao mesmo sistema de poças. Embora *João Miguel* fuja a esse padrão, concentrando a narrativa praticamente apenas sobre a personagem que dá nome à obra, *As Três Marias* e *Caminho de Pedras* seguem o modelo. Guta, Maria José e Maria da Glória não são as únicas vidas focadas: há ainda Jandira e Violeta, para mostrar diferentes percursos de mulheres que receberam uma educação religiosa que, afinal, não conseguiu superar o meio.

Depois de onze anos sem escrever nenhum romance e de trinta e seis sem fazer o Nordeste objeto dessa forma de ficção (*As Três Marias* é de 1939 e *O*

3. Esses textos foram originalmente propostos a adultos.

Galo de Ouro, de 1950), dedicando-se quase por inteiro à crônica, Rachel de Queiroz publicou *Dôra, Doralina*, em 1975. Tendo por esse tempo traduzido mais de cinquenta livros de autores os mais variados, como Jane Austin, Balzac, Emily Bronte, Agatha Christie, Cronin, Dostoiévski, Jack London, Júlio Verne, muito aprendeu com esse, segundo as suas próprias palavras, “desfazer o crochê” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1997: 25). Dividindo o novo romance em três livros — o de Senhora, o da Companhia e o do Comandante —, mostra um domínio muito maior da técnica narrativa. O uso da focalização interna iniciado em *As Três Marias*, une-se agora a esse sistema de blocos, gerenciado pela voz da narradora, uma opção desse terceiro romance que, junto com a escolha da memória como subgênero, também aí terá continuidade.

Escrito quando a escritora tinha oitenta e dois anos e seu último romance, o *Memorial de Maria Moura* representa o coroamento desse domínio técnico. Além do recurso à memória, à focalização interna e à disposição por blocos narrativos, ela se irá valer de uma nova estratégia, que não abandona de todo o sistema de “poças”: cada bloco narrativo tem um narrador, que é também personagem, embora Maria Moura seja a que mais vezes assume o comando da memória. Feita de avanços e recuos, muitos deles traduzidos pelo *flashback*, mais uma vez a forma de narrar assume a tal feição de “água parada” já referida. Desta vez, porém, essa técnica vem reforçada pela própria interrupção do discurso do narrador a meio de uma frase, dando lugar a outro narrador e a outra narração. É o caso, por exemplo, da fala do Beato Romano que silenciada depois de uns dois pontos que anunciam, em discurso direto, o que disse ou fez o compadre Julião (cf. QUEIROZ, 1998: 208), só é retomada depois de duas narrações de Maria Moura e uma de Marialva. Ora isso não só acentua o fato de que uma história se tece de muitos fios e não tem princípio nem fim — e cabe lembrar aqui a lindíssima alegoria que Luandino Vieira constrói em torno do cajueiro, na “História do ladrão e do papagaio” — como indica que são muitas as suas versões.

O processo narrativo de Rachel é também o mais próximo da oralidade de que sua obra está impregnada, seja pela presença constante do diálogo, seja pela reprodução de modos de dizer populares, pelo vocabulário e pela sintaxe, seja ainda pela presença de frases e ditos da sabedoria popular.

Na literatura para crianças, a escritora procura o mais possível esses processos de contador de histórias, que privilegiam a oralidade. No entanto, nesse caso, seu texto obedece a uma estrutura mais subordinada que coordenada,

não só para facilitar a compreensão, mas também para, em alguns casos, conferir mais suspense à narrativa.

Docere cum delectare

De uma forma quase linear, Rachel conta aos jovens as aventuras de uma andorinha, de dois pintinhos, de dois meninos, suas memórias. Em cada uma dessas narrativas, como no que escreve para adultos, surgem o seu sertão como espaço privilegiado e a palavra como detentora de um sabor e de um saber especiais, que ela tem gosto em transmitir. Mas no que escreve para crianças junta sempre um ensinamento, seja ele a solidariedade, a viagem como forma de adquirir conhecimentos, o sonho como válvula de escape, a imaginação como necessidade do homem, as formas estereotipadas do comportamento masculino com relação à mulher, a necessidade da divisão de tarefas no lar, numa pedagogia onde não falta o deleite. Para Rachel de Queiroz, escrever para crianças é, além de deleitar, ensinar.

Referências

- ANDRADE, Mário de. “Rachel de Queiroz”. In: _____. **Táxi e crônicas no *Diário Nacional***. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 251-252.
- AZEVEDO, Sânzio de. “Rachel de Queiroz e o romance da seca” In: _____. **Dez Ensaios de Literatura Cearense** (Coleção Alagadiço Novo) Fortaleza: Edições UFC, 1985. p. 112-131.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**, 4. Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro, 1997.
- QUEIROZ, Rachel de. **Três Romances: O Quinze, João Miguel, Caminho de Pedras**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. **O Caçador de Tatu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. **O Quinze**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. **O Menino Mágico**. Ilustrações de Gian Calvi. 13. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.
- _____. **100 Crônicas Escolhidas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.
- _____. **Cafute & Pena de Prata**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- _____. **Mapinguari. Lâmpião. A Beata Maria do Egito** (Obra reunida, v. 5). Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. **Andira**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. **Memorial de Maria Moura**. 11. ed. São Paulo: Siciliano, 1998.
- _____. **Falso Mar, Falso Mundo**. São Paulo: Arx, 2002.
- _____. **Dôra, Doralina**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004a.
- _____. **Não me Deixes**. 2. ed. São Paulo: Arx, 2004b.
- _____. **As Três Marias**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- _____. **Memórias de Menina**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- RÓNAI, Paulo. “A Beata Maria do Egito” (transcrita de O Estado de São Paulo, 18/5/1958). In: Rachel de Queiroz: **A Beata Maria do Egito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 11-13.

6

A prosa literária feminina em Cabo Verde: Dina Salústio

Maria Cristina Chaves de Carvalho

Uma mulher passa. Um homem para. Duas pessoas somente. Dez ilhas apenas carregando medos, dúvidas e sede.

Depois outro olhar e o impossível acontece:

Os muros de pedra, plantados por Deus, alongam o corpo, estendem os braços, agigantam-se até tocarem o céu e, a princípio tímidos e inábeis, depois ousados e sôfregos, acariciam os desejos sem dono, senhores das ilhas e das gentes que não lhes sabem o nome.

Ritmos de violência nas cores que dançam e desafiam o arco-íris e dão vida nova ao quotidiano de um ontem acinzentado; sons desconhecidos na morna e no batuque que gritam chuva. Apaixonadamente gemem por chuva. Urgentemente choram por chuva e se entregam à terra e às gentes na ternura quente dos corpos molhados.

Esquece-se o deserto, a solidão e a sede, e os homens e as mulheres milagrosamente reinventam ilhas para além do mundo, com as pedras das rochas nuas, o sal da água azul, o sol do céu vermelho, o querer dos desejos queridos. [...]

São dez ilhas. Dez ilhas apenas, feitas de silêncios, de saudades e sonhos.¹

1. SALÚSTIO, Dina. "Cantar... ou chorar apenas". In: *Revue Noire*. Cabo Verde. Paris, 10: 25, set.-nov. 1993.

A prosa poética de Dina Salústio é tecida principalmente com a vivência de mulheres aliada ao caráter insular do espaço em que habitam, de modo que corpo e espaço são entrelaçados com o intuito de narrar e problematizar os papéis sociais desempenhados pela mulher cabo-verdiana. A representação dessa mulher é feita através da recuperação de gestos, ritmos e sensibilidades de mulheres silenciadas ao longo da história, contribuindo assim para a subversão às formas como o feminino se articula em sua cultura. Nesse espaço, tornase imprescindível não somente destacar o passado de colonização a que foram submetidos os povos africanos arrancados de seus territórios de origem, mas sim o papel e a condição das mulheres caboverdianas enquanto sujeitos históricos: cabe a elas a função de transmissora de sua cultura, os cuidados, a criação e a educação dos filhos, o trabalho doméstico, incluindo o cultivo da terra. No Arquipélago, a importância da mulher é tamanha que Dina Salústio declara: “Em Cabo Verde quando nasce uma menina, ela já é mulher” (GOMES, 2013, p. 54).

Dina Salústio faz parte da “geração” *Mirabílica*, que se ergue como um projeto de identidade cultural no período pós-independência em Cabo Verde. *Mirabilis* é o nome de uma planta que cresce no deserto, e simboliza a resistência poética na área literária. De acordo com Carmen Lucia Tindó Secco:

Após a euforia da independência, no final dos anos 80 e início dos 90, a novíssima ‘geração’ de escritores começou a denunciar o vazio cultural no Arquipélago, além de constatar que a fome e a miséria não foram extintas. [...] A poesia, então, deixou de cantar apenas o social e passou a operar também com os sentimentos individuais, com o existencial e o universal. [...] Entre os poetas da ‘geração’ *mirabílica*, destacaram-se Dina Salústio, Vera Duarte e outras mulheres que fundaram uma poética feminina (SECCO, 1999, p. 20-21).

O nome literário de Dina Salústio é Bernardina de Oliveira Salústio, nascida em Cabo Verde (Santo Antão) em 1941. A escritora trabalhou em Angola, Cabo Verde e Portugal, e é também assistente social, jornalista e professora, tendo publicado, entre outras obras, *Mornas eram as noites* em 1994, sendo que, em prosa, esta é uma das célebres obras que marcam uma ruptura significativa no universo da cosmovisão literária cabo-verdiana. A coletânea de

trinta e cinco narrativas breves que compõem o livro contam histórias vividas pelas mulheres em seu cotidiano, as quais nos transportam ao universo feminino do Arquipélago. Nessas histórias, há uma diversidade de temas que se referem à cultura das ilhas, mas são também de caráter universal porque abordam questões ontológicas como a experiência da maternidade, a solidão e o sonho de liberdade.

O título da obra referida remete a um gênero musical típico de Cabo Verde, a Morna, música que contribui para a difusão da tradição oral, cujo expoente é a cantora Cesária Évora (Mindelo, Cabo Verde, 1941-2011), reconhecida internacionalmente como a “rainha da Morna”.² As mornas tradicionais são canções populares tipicamente cabo-verdianas que abordavam o tema da emigração, e foram capazes de despertar na alma do povo o sentimento da saudade, da resignação e da partida. De acordo com Manuel Ferreira:

O cabo-verdiano imprime à morna o expoente máximo da sua sensibilidade. Através dela exprime a saudade do que deixou, do que não viveu, do que desejaria ter vivido e ainda de tudo o mais quanto nos estratos profundos do seu subconsciente se agita e desencadeia, em torrente lírica: o amor, a nostalgia, o sofrimento (FERREIRA, 1985, p. 174).

É dessa forma que a ficção salustiana vem enaltecer elementos da tradição oral, privilegiando a Morna, música típica de Cabo Verde que está intimamente ligada ao canto das mulheres crioulas. Segundo Simone Caputo Gomes:

A importância das mulheres na sociedade crioula como transmissoras de cultura é o primeiro ponto que devemos examinar. São elas que se ocupam da

2. Conforme Simone Caputo: “A morna tradicional (canto de uma solista acompanhado por coro feminino), manifestação musical preservada pela mulher do povo, canta o trabalho na lavoura, a lavagem de roupa, o carregamento de mercadorias; a morna contemporânea, cuja musa é a Cesária Évora dos pés descalços, canta o amor (crecheu), a saudade, os povos irmãos africanos, o Caminho para S. Tomé. As cantadeiras das ilhas e as escritoras criam e /ou perpetuam as manifestações culturais cabo-verdianas: movendo-se entre o cantar e o contar, confundindo-se com a Terra, vão tecendo e semeando o passado e o futuro”. In: GOMES, Simone Caputo. *Literatura e trajetória social das mulheres em cabo verde: a escritura de autoria feminina ou um outro olhar sobre o arquipélago*. Atas do Colóquio Internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: percursos do saber e da ciência. Lisboa, 21-23 de Junho de 2012.

educação das crianças na época da aquisição da linguagem e da Língua; através delas se dá a transmissão de uma série de práticas e comportamentos: as tradições da comunidade, os seus costumes, a religião, as crenças, a culinária, a música, etc (GOMES, 1995, p. 275).

De acordo com essa perspectiva, pretende-se analisar como a escritora salustiana articula eixos temáticos que denunciam estereótipos e preconceitos, sobretudo, a solidão e o silenciamento da mulher com o intuito de apreender o tom de voz feminino da cultura cabo-verdiana. Em entrevista concedida à Simone Caputo, Dina Salústio fala sobre *Mornas eram as noites* e, sobretudo, sobre a vontade de publicar essas “histórias de mulheres”:

Não fiz uma seleção desses textos, só o primeiro foi intencional, para querer mostrar o meu reconhecimento a estas mulheres cabo-verdianas que trabalham duro, que fazem o trabalho da pedra, que carregam água, que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, de acender o lume. Quis prestar uma homenagem a estas mulheres. [...] As histórias acontecem, ao sabor do voo. Falo das mulheres intelectuais, daquelas que não são intelectuais, daquelas que não têm nenhum meio de vida escrito, falo da prostituta, falo de todas as mulheres que me dão alguma coisa, e que eu tenho alguma coisa delas (SALÚSTIO, 1994).³

Dina Salústio, em seu processo criativo, denuncia a opressão de uma sociedade patriarcal, dando visibilidade às mulheres que vivem no espaço circunscrito das ilhas, as quais resistem bravamente a esse poder. Portanto, a autora instaura em sua vasta obra uma “escrita de mulher” a fim de desvelar as mais variadas questões ligadas à *crioulidade*, abordando em sua escrita temas como a emigração, a insularidade, a seca, a miséria, bem como a desigualdade social,

3. SALÚSTIO, Dina, 1994. Entrevista concedida a Simone Caputo Gomes. In: GOMES, Simone Caputo. “O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana”. *IDIOMA*, Rio de Janeiro, no. 25, 2º. sem.: 52-70, 2013, p. 54.

que persiste ainda num contexto pós-independência, período de decepção e desalento em relação às promessas feitas no tempo das lutas pela libertação. É evidente que as consequências do colonialismo deixaram marcas na cultura africana, mas esta não pôde ser silenciada completamente em virtude da força da tradição oral. Em estudo comparativo entre as literaturas dos países africanos de língua oficial portuguesa, Benjamin Abdala Junior afirma que:

Uma das respostas a essa situação secular de carências foi a *crioulidade* – uma profunda miscigenação cultural que originou formas de resistência e de promoção dos valores da nacionalidade. Dessa forma, paralelamente ao que ocorreu no plano linguístico, quando apareceram os dialetos crioulos africanos, no plano mais amplo da cultura também houve um processo intenso de miscigenação. Mesclam-se duas culturas, mas com dominante nacional africano. As duas culturas dinamizam, assim, uma cultura africana miscigenada. Preferimos designar de crioulidade a esse processo de amalgamento resultante de um contato cultural intenso (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 38-39).

Já Manuel Ferreira, em *Aventura Crioula*, reporta-se à origem do crioulo para tratar da natureza bilíngue do povo cabo-verdiano: de um lado, a língua portuguesa, e de outro, “o crioulo e atinente será designá-lo por língua cabo-verdiana” (FERREIRA, 1985, p. 116). Segundo o autor, “já em 1957, com a publicação de *O dialecto crioulo de Cabo Verde*, de Baltasar Lopes, a língua cabo-verdiana tinha adquirido o seu lugar de cidadania no mundo da linguística.” (FERREIRA, 1985, p. 119). Portanto, Dina Salústio, em sua escritura, recupera elementos da tradição oral de seu povo, privilegiando a Morna e inserindo a língua cabo-verdiana, o crioulo, em *Mornas eram as noites*. Em narrativas breves, surgem ambivalências como: identidade/alteridade; terra/mar (o mar que aprisiona a população nas ilhas, mas que é também o caminho e a evasão para se chegar a outras terras); oralidade/escrita; passado/presente; local/universal. Assim, os contos narram, sobretudo, questões relativas à identidade, pois apresentam conflitos interiores decorrentes da colonização portuguesa em solo cabo-verdiano, onde se encontravam pessoas divididas entre a origem africana e a europeia; entre a “pátria portuguesa” e a “mátria crioula”; entre a terra e o mar; entre “querer ficar e ter de partir” da própria

terra em função de problemas como a escassez das chuvas, da seca, dos ventos fortes e da fragmentada cartografia insular, que obriga seus habitantes a se deslocarem pelas ilhas.

“Liberdade adiada” é o primeiro conto de *Mornas eram as noites*, e é permeado por questões relativas à condição feminina, à maternidade, às relações familiares, ao cotidiano da mulher que, além do trabalho com os afazeres domésticos e com o cuidado dos filhos, precisa buscar água para a sobrevivência da família. A narrativa é iniciada em terceira pessoa, mas o narrador cede em seguida a voz para a personagem, uma mulher jovem, de 23 anos, que sai de casa esgotada com esse trabalho por ser uma rotina que já vem realizando há longos anos. No caminho até a fonte de água, ela se sente exausta e com muitas dores, pois o cansaço pesava o seu corpo, tirando-lhe as forças:

Esperava que a qualquer momento o coração lhe perfurasse o peito, lhe rasgasse a blusa.

Como seria o coração? Teria mesmo aquela forma bonita dos postais coloridos?

Seriam todos os corações do mesmo formato?

... Será que as dores deformam os corações?

Pensou em atirar a lata de água ao chão, esparramar-se no líquido, encharcar-se, fazer-se lama, confundir-se com aqueles caminhos que durante anos e mais anos lhe comiam a sola dos pés, lhe queimavam as veias, lhe roubavam as forças.

Imaginou os filhos que aguardavam e que já deviam estar acordados. Os filhos que ela odiava! (SALÚSTIO, 1994, p. 5).

Na passagem acima, percebe-se uma mulher fragmentada, que se encontra em conflito com o espaço e consigo mesma, sobretudo, com o estado de gravidez e com a maternidade: “Estava farta daquele bocado de si que ano após ano, enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente. Não. Não voltaria para casa.” (SALÚSTIO, 1994, p. 5). O narrador é onisciente, participa da história, descrevendo o drama dessa mulher angustiada com a realidade de uma vida espinhosa, que parecia gerar apenas sofrimentos e dores. Nesse instantâneo do texto, tomada de raiva e

ódio, a mulher pensa em suicidar-se: “O barranco olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final” (SALÚSTIO, 1994, p. 5). Logo, o barranco representa a evasão, que é uma característica da insularidade cabo-verdiana. Conforme Dina Salústio:

Evasão que lembra a partida e o regresso, os sonhos mais sonhados de qualquer ilhéu, que de tanto sonhar, às vezes parece ele mesmo um sonho ambulante pelos ‘cais de ver partir’, pelos portos que o não levam, pelos barcos que o deixaram com os chamados-promessas-de-felicidade-sempre-adiada” (SALÚSTIO, 1998, p. 37).

Dessa forma, a evasão seria uma solução para o conflito interior da personagem, que pode ser expresso pelas dicotomias vida/morte, amor/ódio e sonho/realidade, pois ela quer dar fim a tantos sofrimentos, e vislumbra alcançar a liberdade através da morte. Porém, numa reação a esse movimento romântico, de fuga, há uma tomada de consciência, quando o amor se sobrepõe ao ódio: “À borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou as mãos ao peito” (SALÚSTIO, 1994, p. 6). Esse gesto é bastante significativo porque retoma a reflexão inicial sobre o coração de uma mulher fragilizada por carências diversas, vivendo no limite de suas forças em função das dificuldades que precisa suportar por si e pelos filhos. Ao desistir do barranco, com as mãos no coração, a personagem clama por Deus, utilizando-se do crioulo para se exprimir: O que tinha a ver os filhos com o coração? Os filhos... Como ela os amava, Nossenhora!” (SALÚSTIO, 1994, p. 6). Logo o narrador retoma a palavra, dizendo que a mulher “Correu e deixou o barranco e o sonho de liberdade para trás” (SALÚSTIO, 1994, p. 6). Por fim, o narrador surge na praia com o desejo de partir para conhecer outras terras enquanto à personagem não é permitido o sonho de liberdade (sempre adiado), mas sim o peso do cotidiano árduo, exercendo o papel de mulher e mãe, cujos desejos têm sido reprimidos ao longo da História. Como diz o narrador:

Quando a encontrei na praia, ela esperando a pesca, eu atrás de outros desejos, contou-me aquele pedaço de sua vida, em resposta ao meu comentário de como seria bom montar numa onda e partir rumo a outros desertos, a outros natais (SALÚSTIO, 1994, p. 6).

Neste sentido, é preciso refletir sobre a condição feminina e sobre à multiplicidade dos papéis exercidos pela mulher no mundo contemporâneo, cujas escolhas são muitas vezes conflituosas, confundindo-se os parâmetros sociais com os seus desejos e atribuições. Na obra salustiana, a mulher se destaca através do papel de transmissora de cultura, da maternidade e da sexualidade, em geral, reprimida por uma sociedade conservadora e dogmática, que tende a equiparar a figura feminina ao plano do divino (Virgem Maria), não permitindo que a mulher exercite sua própria sexualidade. Assim é em Cabo Verde e em sociedades que se utilizam da superposição de papéis como o de mulher, Virgem e mãe para funcionar como um mecanismo repressor feminino.

Em outro conto de *Mornas eram as noites*, “Campeão de coisa nenhuma”, há uma reflexão acerca da posição privilegiada do homem na sociedade, especialmente, sobre o comportamento social do homem contemporâneo. A figura masculina como protagonista da história emerge como uma provocação na ficção salustiana, cujo intuito é chamar a atenção do leitor no sentido de induzi-lo a pensar a questão da construção da igualdade de gênero, levando-o a inferir preconceitos que tendem a estigmatizar pessoas num determinado grupo social. Na narrativa, “a noite ia a mais de meio” (SALÚSTIO, 1994, p. 11), e os espaços eram segregados, “grupos de homens e grupos de mulheres convenientemente estabelecidos (SALÚSTIO, 1994, p. 11). A narradora-personagem recebia os convidados e “fazia o protocolo [...] como manda a praxe” (SALÚSTIO, 1994, p. 11), distribuindo-os da seguinte forma: “os campeões das anedotas estão ao fundo, ao lado, os campeões da política internacional, à esquerda, os do futebol, os do sexo, debaixo do abacateiro, os dos copos, junto ao bar” (SALÚSTIO, 1994, p. 11).

O homem recém-chegado é recebido de forma pragmática e de acordo com os padrões convencionados por aquela sociedade, porém, não parece à vontade com essa divisão em grupos específicos, ficando “espantado com o acolhimento” (SALÚSTIO, 1994, p. 11) da personagem, a qual está também perplexa com as palavras desse homem: “Foi então que me disseste que não eras campeão de coisa nenhuma e nem sequer eras bom em qualquer coisa e que eras um tipo normal” (SALÚSTIO, 1994, p. 11).

Desse momento em diante, o homem passa a estabelecer um diálogo com a narradora-personagem, propondo-se a revisar a condição masculina e o seu papel social, além de reavaliar o discurso machista inerente a uma sociedade

patriarcal. Já a personagem anfitriã vem corroborar o discurso do poder, reforçando estereótipos relativos à masculinidade:

Não havia tristeza nas tuas palavras e, como pensei que um homem normal o mínimo que se devia sentir era triste pela revelação e porque já havia percorrido vários grupos onde cada um era melhor que todos e estava com uma raiva concentrada, disse-te não te preocupes, pois há um campo em que não precisas provar nada. Vai para debaixo do abacateiro. [...] Conta as tuas fantasias e os teus fantasmas. Os teus e os dos outros, como coisa resolvida. [...] Inventa situações, viagens e encontros, princesas e prostitutas, virgens e lésbicas, homossexuais, mulheres casadas, ninfomaníacas, colegiais e o resto. Inventa. Inventa o mais que puderes. Faz como os outros. Dá nomes e moradas e não te preocupes, porque não te vão julgar pela baixeza porque é prática aceite. [...] És o maior e não liguês às incoerências. Mente. Mente muito. E sobretudo exagera. Exagera até o impossível. Vai. Campeão é assim (SALÚSTIO, 1994, p. 11-12).

Esse fragmento do texto reproduz o discurso do machismo, o qual se encontra tão enraizado no cotidiano das pessoas, que, em geral, as palavras proferidas pela narradora-personagem não chegam a parecer agressivas ou danosas, mas são consideradas apenas como troça ou brincadeira. Entretanto, é de se lamentar que, ao longo da história da humanidade, as mulheres vivenciaram situações de opressão e até mesmo de violência em diferentes espaços como em casa, na escola e no trabalho. A repressão às mulheres se impõe através de palavras ou ações provenientes de homens – entre familiares, professores, funcionários – e até mesmo de mulheres de todos os segmentos sociais que, embora não sejam machistas, passam a repetir o machismo, multiplicando-o.

Portanto, o comportamento masculino retratado pela narradora-personagem torna-se uma evidência de como a mulher é ainda subjugada nos dias atuais. A narrativa exagera e excede em palavras que vão ao encontro de atitudes machistas, demonstrando como a mulher pode incorporar e replicar o machismo, enquanto o convidado se situa fora do senso comum, negando efetivamente estereótipos masculinos. De acordo com Simone Caputo Gomes:

O texto de Dina Salústio, como é claro perceber, procura, mais do que expressar uma fala íntima, dar voz a todas as mulheres (já na antologia *Mirabilis: de veias ao sol*, em poesia, marcava Dina a ‘cumplicidade de fêmeas de mãos dadas’ [1991: 55]). Esse processo envolve ainda a reflexão sobre o papel do outro e suas transformações, porque os gêneros sociais definem-se sempre a partir da diferença e, na obra de Salústio, também numa perspectiva inclusiva (em que o feminino não exclui o masculino e vice-versa), de tentativa de anulação de uma assimetria ideologicamente imposta e tida como ‘natural’. As feminilidades e masculinidades são representadas, nas personagens de seus contos, como processos em trânsito (GOMES, 2013, p. 58-59).

A voz dessa mulher simultaneamente denuncia a hegemonia masculina e reflete sobre o papel do homem diante das transformações ocorridas na sociedade. Se, de um lado, a mulher já conquistou vários espaços antes só ocupados por homens, de outro, estes se mantêm agarrados a uma estrutura social ultrapassada. É importante ressaltar que não há mais como retroceder a esse tipo de hierarquia, ao contrário, o mundo deve preparar-se para abarcar a diversidade de gêneros, visando ao respeito às diferenças, à tolerância entre os povos e à igualdade entre homens e mulheres. Neste sentido, na narrativa, a representação da masculinidade se encontra em processo, pois, embora esse homem sofra o impacto das relações modernas, é capaz de reinventar papéis e de assumir a própria sensibilidade. Em resposta ao discurso da anfitriã, o homem desvela outra faceta da masculinidade:

— Ensinarão-nos que devíamos ser heróis de qualquer coisa. Exigem que façamos permanentemente exercícios de autoafirmação. Não nos educaram para corajosamente debatermos os nossos medos, falhas, hesitações, infernos. Apetrecharam-nos com o mito de supermachos e esperam que sejamos sempre vencedores, fazendo-nos inimigos da própria maneira de estar, escamoteando a verdade, falseando as fronteiras. E porque somos apenas normais e temos vergonha da nossa normalidade, passamos o tempo todo a pensar numa roupagem que impressione. E vestimo-nos de atletas e mascaramo-nos de

campeões, para, às escondidas, chorarmos a nossa simplicidade, a vulgaridade que enforma os nossos sentimentos íntimos. Não temos coragem para dizer não sou o melhor e não tenho que o ser, nem justificar-me da minha fragilidade (SALÚSTIO, 1994, p. 12).

Por todo o exposto, conclui-se que, com a argúcia da autoria feminina, a ficção salustiana interroga os padrões sociais do povo cabo-verdiano, tornando-se um espaço de libertação e de afirmação da identidade no período pós-independência, tempo de profunda reflexão acerca do presente dessa cultura crioula. As análises das narrativas de *Mornas eram as noites*, em especial, “Liberdade adiada” e “Campeão de coisa nenhuma”, sugerem uma nova configuração da mulher nessa cultura híbrida, destacando-se o seu papel como transmissora da cultura, cuja voz, antes silenciada, soa como Mornas, plena de afetos, emoções e desejos através da escrita de Dina Salústio.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura História e Política**. Literaturas de Língua Portuguesa no século XX. São Paulo: Ática, 1989.
- FERREIRA, Manuel. **A Aventura Crioula**. 3. ed. Lisboa: Plátano, 1985.
- GOMES, Simone Caputo. **O conto de Dina Salústio**: um marco na literatura cabo-verdiana. IDIOMA, Rio de Janeiro, n. 25, 2º. sem.: 52-70, 2013.
- _____. **Percurso da poesia caboverdiana até a atualidade**. Texto apresentado no I Seminário das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ. RJ, 1994, **apud** SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*. v. II. Cabo Verde, Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- _____. Cabo Verde: rosto e trabalho femininos na evolução da cultura e da Literatura. **In: O rosto feminino da expansão portuguesa**. Actas do Congresso Internacional. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1995. VII. p. 275-284.
- SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1994.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**. v. II: Cabo Verde. Rio de Janeiro, UFRJ, 1999.

Sites consultados:

- GOMES, Simone Caputo. **Literatura e trajetória social das mulheres em cabo verde: a escritura de autoria feminina ou um outro olhar sobre o arquipélago**. Atas do Colóquio Internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: percursos do saber e da ciência. Lisboa, 21-23 de Junho de 2012. Disponível em: <https://coloquiocvbg.files.wordpress.com/.../p04c03-simone-caputo-gomes.pdf>. Acesso em: 02.11.2017.
- SALÚSTIO, Dina. Cantar... ou chorar apenas. *In: Revue Noire*. Cabo Verde. Paris, 10: 25, set-nov. 1993, *apud* GOMES, Simone Caputo. *A mulher lê a literatura: escritura de autoria feminina em Cabo Verde*. Disponível em: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/caputo.rtf. Acesso em: 10 nov. 2017.

7

Indesejáveis na terra e embaixo da terra

Maria Fernanda Garbero

*Vengo del basurero que este sistema dejó al costado
las leyes del mercado me convirtieron en funcional
soy un montón de mierda brotando de las alcantarillas
soy una pesadilla de la que no vas a despertar
“La Violencia”, Agarrate Catalina.¹*

Dizem que os muros de Troia eram tão altos que pareciam chegar ao céu. Não havia como entrar naquela cidade sem ser hóspede e, sabendo disso, Agamêmnon teve ao seu lado um exército imenso que contava com os melhores guerreiros gregos, entre eles Aquiles e Odisseu. Mas o muro permanecia lá: intransponível, servindo de proteção aos que estavam dentro de Troia. As lutas aconteciam do lado de fora e, mesmo que a cidade estivesse a salvo do derramamento de sangue a que assistiam seus habitantes, as barreiras não impediram a morte de Heitor e, menos ainda, a fúria insana de Aquiles sobre seu corpo, bem como não isentaram o rei Príamo de atravessá-las e ir ao campo inimigo resgatar o insepulto e vilipendiado cadáver de seu filho. Se aos troianos, com ressalvas,

1. O trecho presente nesta epígrafe é da música “La Violencia”, escrita por Tabaré Cardozo, integrante do grupo de murga uruguaio “Agarrate Catalina”. Esta menção se deve ao contexto em que a canção se insere. Apresentada no carnaval de 2011, como “cuplé”, isto é, a parte cênica em que o tema exposto naquele ano ganha maior relevância, a letra provocou muitas polêmicas, tornando-se, até hoje, bastante representativa nas discussões sobre violência naquele país.

era permitido sair, pois a muralha era deles, os outros não tinham como entrar. Nesse trânsito impossível, os gregos esperaram dez anos por uma brecha viável à destruição da cidade indestrutível.

Embora na *Ilíada* não nos seja contado o episódio do cavalo idealizado por Odisseu, entusiasmado por Atena, sabemos pela *Odisseia* que o plano deu certo. Troia em chamas por um “presente de grego”. Mulheres e crianças escravizadas, homens mortos. Fim da Troia real, início de Troia mítica, cidade fora do mapa, terra homérica. Troia alegórica: a alegoria da fenda. E dizem também que Cassandra avisara: vira tempos antes as labaredas engolindo o reino de Príamo, mas crer em palavra de mulher é para quem não tem juízo. Cassandra, *la loca*: de filha do rei a escrava do rei inimigo, morta ao seu lado numa vingança doméstica, pelas mãos da rainha de Micenas.

Digressões “como parte”, ao ler o novo romance de Ana Paula Maia, *Assim na terra como embaixo da terra* (RECORD, 2017), cujo cenário é uma colônia penal de muros altíssimos e inescaláveis, mais forte que a lembrança direta de *Na Colônia Penal*, de Kafka, foi para mim a da *Ilíada*. A novela de 1914 estava ali dando forma às personagens da narrativa de 2017, porém, eram as imagens que compus sobre Troia que auxiliavam na relação com aquele espaço no meio do nada, de onde nenhum preso poderia escapar em princípio. Embora pareça contraditório, não deixo de pensar que os habitantes mortos e escravizados de Troia já anunciavam sua privação de liberdade no contexto da guerra, uma vez que a certeza de habitar uma cidade impenetrável fora para eles um equívoco fundamental à invasão. A brecha.

Nesta relação entre os ambientes literários, a cidade invadida se torna uma metáfora para discutir os muros como espacialidades que sugerem um estado de tensão entre os de fora e os de dentro. Erguidos para separar, eles dividem e qualificam formas de poder através da segregação dos sujeitos: os muros são um aviso, uma edificação do limite e da permissão.

Como nos outros livros de Maia, os encontros de *Assim na Terra* são com personagens invisibilizadas: os brutos e sujos que desde *A Guerra dos Bastardos* (2007) compõem a aposta da autora na bastardia, isto é, numa condição que nos permite ler essas vidas continuamente à disposição do extermínio. Contudo, apesar dos muros ou por causa deles, essas vidas estão entre nós. E, num cenário em que são postas à disposição e entregues ao descarte, essas formas de vida também estão em nós.

Em Maia, eles são o lixeiro que reconhece o outro pelo cheiro da merda (termo que a personagem usa para falar de si), em *O trabalho sujo dos outros* (2009), o abatedor que sonha em comer um hambúrguer de caixinha, em *De Gados e Homens* (2013), o bombeiro pobre que se desespera para manter os dentes bem cuidados, afinal, para um corpo carbonizado, só eles garantem o reconhecimento para um enterro digno, em *Carvão Animal* (2011). São os que matam porcos clandestinamente e tentam apagar a dureza da existência em rinhas de cachorros. Os que não têm sobra e que, diante de uma urgência, precisam pegar às pressas um rim anteriormente doado à irmã, em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009). São o carcereiro encarcerado, o agente policial enlouquecido pelo sistema prisional de que se orgulha e os assassinos por encomenda, resolvendo crimes que decorrem do completo abandono a que são entregues, em *Assim na terra como embaixo da terra*.

Sobre esta condição de abandono a que estão entregues as personagens dos romances da autora, torna-se relevante um parêntesis etimológico: a partir do radical do antigo termo germânico “bando”, compreendemos o sentido que faz referência à exclusão da comunidade, como diz Giorgio Agamben no *Homo Sacer*, a respeito daquele que é posto “fora da lei”. Como parte do processo de abandono – tanto na morfologia, quanto na leitura social – esses sujeitos convergem em si a indiferença e uma vida continuamente exposta ao risco e potencialmente rasurável.

Amplificadas no encontro ficcional, as personagens de Maia revivem esses sujeitos da exclusão. Em pequenos bandos formados pelo reconhecimento na bastardia, elas trazem em suas montagens as memórias dos “Cães de aluguel”, dos “Bastardos inglórios” que, como “Assassinos por natureza”, desejam a vingança de “Django Livre”. Muito mais que “Oito Odiados”, são tipos “Kill Bill” num enredo de “Pulp Fiction”.²

Mais que um mero jogo de metáforas, a literatura de Ana Paula Maia se encontra fortemente com o cinema de Quentin Tarantino. Ainda que ao ser entrevistada ela prefira ver como referências o cinema *western*, sobretudo os filmes de Sergio Leone, e reivindique certa filiação literária nos legados de Kafka, Edgar Allan Poe, Dostoiévski e Rubem Fonseca, seus brutos – nome

2. As expressões entre aspas fazem referência a alguns títulos dos filmes do diretor norte-americano Quentin Tarantino.

que ela mesma sugere para eles – parecem representar com suas ações a violência como decorrência, sem culpas, espantos ou julgamentos morais. Em muitos momentos, eles nos lembram da dupla Vicent Vega e Jules Winnfield, interpretada por John Travolta e Samuel L. Jackson, em *Pulp Fiction* (1994) e sua relação com a morte como reflexo, isto é: um dedo sempre pronto para disparar, quase “por instinto”.

Os enredos de Maia, ao serem tramados por tais bricolagens acrescidas pela exclusão, também absolvem eternamente Raskolnikov: não há crime, nem castigo, para quem nasceu porque vingou (por insistência em existir); para quem está fora do Estado e numa guerra pela vida, ainda mais se essa vida é bastarda.

Como as personagens de Tarantino, os brutos de Maia defendem a sobrevivência escapando, dentro do que lhes é possível, do extermínio. A vida que se apresenta no conjunto desses enredos nos remete à diferença proposta por Aristóteles entre as palavras *zoé* e *bíos*, em termos gerais definidas como “mera existência” e a “vida politicamente qualificada”, fundamentais à compreensão do *Homo Sacer* em Agamben. Vivos, todos estão. No entanto, como se qualificam essas maneiras de vida na exceção?

Intramuros

Em *Na colônia penal*, Kafka nos encerra numa ilha de morte que vive seus últimos momentos. É este cenário que se recria em *Assim na terra como embaixo da terra*. Tanto na novela de Kafka, quanto no romance de Maia, quem opera a máquina de tortura não reconhece aquelas vidas como *bíos*. O condenado, entendido como um animal, é privado de sua potência de vida cidadã por questões que remetem também à origem. Esta prisão se transforma no campo de concentração, uma vez que representa um espaço absoluto de exceção, distinguindo-se do simples espaço de reclusão. Tudo que ali se desempenha é possível contra o outro. Com sua vida à disposição, o sujeito encarcerado tem seu corpo transformado numa espécie de *playground* do horror, sempre que a tortura é compreendida como medida corretiva, como em Kafka, em Maia e, por que não, em relação a muitos sujeitos que, numa sociedade excludente como a brasileira, são mortos sumariamente nas cadeias superlotadas. Com relação a nosso país e sua rubrica racista, grande parte desses sujeitos tem

sua vida resumida num percurso que confirma o aniquilamento endossado socialmente, naturalizado em expressões como “vem de berço”, passando pelo “bandido bom é bandido morto”; sendo sempre aquele que “já vai tarde e nem era pra ter nascido”.

Com efeito, é pelo avesso que Kafka e Maia nos propõem um olhar à violência capaz de dizer muito mais sobre nós (os de fora da Colônia) do que os que lá esperam pelo fim e precisam morrer como baratas. No entanto, como se extermina quem já nasceu com formas de vida desqualificadas? Tiro, porrada e bomba? “É preciso fazer sofrer”! Bradam os “cidadãos-de-bem”. Do lado de fora dos muros, há muitos que torcem por isso, sustentando a anulação em troca do que creem ser “mais seguro” e depositando em Capitães Nascimento fascistas e Rambos perturbadíssimos os seus ódios de classe, racial, sexual e gênero.

Na literatura, a história ainda pode ser outra. Aliás, é preciso ser diferente. Essa é a aposta também que Maia, ao voltar a Kafka, nos oferece. No lugar do confronto, o encontro. No lugar da moral, a ética.

Derrubando os muros

Em *Literatura, Violência e Melancolia*, Jaime Ginzburg argumenta que “a leitura de textos literários [...] é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade”, pois “se estamos habituados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção” (GINZBURG, 2013, p. 24). Para nos propor uma ruptura com a apatia e o torpor que o excesso de violência a que estamos cotidianamente expostos provoca, Ginzburg recupera o conceito de “estranhamento”, elaborado por Chklovski, em *A arte como procedimento* (1917), e considera que entre a estética e a ética exista uma conexão direta, pois “se lemos em um livro cenas em que um ser humano agride outro – em uma chave cômica, ou trágica – e reagimos a essa cena de modo empático, essa reação é parte de nossa educação ética” (idem, p. 25). É partindo desse olhar defendido por Ginzburg que leio as narrativas de Kafka e Maia.

No texto de Kafka, a chegada de uma personagem externa àquele espaço é o mote para as revelações dos elementos que formam o campo de concentração. Nele, temos um explorador estrangeiro que, mais pela obsolescência do

projeto do que pelo processo, vê naqueles métodos um problema, sem, por isso, julgar-se no direito de intervir:

Ele não era membro da colônia penal nem cidadão do Estado a que ela pertencia. Se quisesse condenar esta execução ou mesmo tentar impedi-la, poderiam lhe dizer: você é um estrangeiro, fique quieto. A isso ele não poderia replicar nada, apenas acrescentar que não compreendia sua própria atuação neste caso, pois estava viajando com o único intuito de observar e não, de forma alguma, para mudar procedimentos judiciais estrangeiros. Seja como for, porém as coisas aqui se colocavam de maneira muito tentadora. A injustiça do processo e a desumanidade da execução estavam fora de dúvida. Ninguém poderia supor qualquer benefício em causa própria por parte do observador, pois o condenado era uma pessoa estranha a ele, não era seu compatriota e não demandava nenhuma compaixão. O explorador tinha recomendações de altos funcionários, fora recebido aqui com grande cortesia e o fato de ter sido convidado para esta execução parecia até sugerir que solicitavam a sua opinião sobre este julgamento. Isso era tanto mais provável porque o comandante, conforme tinha ouvido agora de maneira mais clara, não era adepto desse procedimento e se comportava quase com hostilidade em relação ao oficial (KAFKA, 1914/1996, pp. 24-25).

Exatamente sobre essa passagem, Jeanne Marie Gagnebin em seu belíssimo livro *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), no capítulo “As escrituras do corpo”, propõe que é pelo fato de o observador ser um estrangeiro, e assim se colocar – lembrando que o diálogo entre ele e o oficial é em francês, língua incompreensível para o condenado que está sendo torturado – que a compaixão (no sentido de *mitleid*, isto é, sofrer com) não se realiza. O não reconhecimento do outro como alguém próximo de si, sejam por códigos e / ou direitos partilhados, faz com que o observador não interfira numa condição que, desde o início, considera injusta. Gagnebin, ao listar as personagens desta história, percebe que a máquina é a protagonista, assim como podemos pensar na prisão em Maia. Isolada em uma ilha que precisa dar vazão a empreendimentos

mais rentáveis, o aparelho de tortura na narrativa de Kafka é descrito (com minúcias) por um oficial que se mostra plenamente fiel aos métodos propostos pelo comandante antigo, o idealizador da máquina. Vale ressaltar que a história se situa no tempo em que um novo comandante assume a Colônia e, mesmo que esta personagem não apareça na cena diretamente, as referências a ela aparecem para mostrar seu desacordo com os métodos antigos. Neste sentido, como observa a filósofa, dois sistemas entram em embate, recuperando o confronto entre um regime arcaico e um modelo moderno.

Sobre o contato do observador com o torturado, não se trata de um encontro entre estrangeiros, senão de uma personagem estrangeira com alguém que, ficcionalmente, recupera o lugar histórico do bárbaro, reforçado nessa lembrança pela incompreensão da língua falada entre os que, na cena, têm poder sobre sua vida. Mesmo sem intervir, o observador participa e, ao não se opor ao que sabe ser injusto, acaba partilhando a condenação. Neste momento, não é somente interferir ou não junto a alguém que não é de seu Estado, sugerindo a manutenção das relações diplomáticas entre os países envolvidos. O jogo é qualitativo e nos recorda historicamente que alguns sujeitos estão à disposição de outros. Entre eles, há uma questão capital: divididos por muros, fronteirizam-se os que devem ser aniquilados e os que devem ser preservados. Se a uns é permitido o passe, a outros muitos é vetada a entrada e, nessa reversão do controle, a saída se faz pela fenda.

No capítulo “Vida que não merece viver”, do mencionado *Homo Sacer* (1995), as questões do suicídio e da eutanásia, sobretudo o que esta última representa no contexto do nazismo alemão, aparecem na discussão do livro *Die Freigabe der Vernichtung. Lebensunwerten Lebens* (A autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida – tradução de Agamben). Publicada em 1920, por Karl Binding, renomado especialista em direito penal, e Alfred Hoche, professor de medicina dedicado aos estudos de ética da profissão, Agamben vê nesta obra “A estrutura biopolítica fundamental da modernidade – a decisão sobre o valor (ou sobre o desvalor) da vida como tal.” (p. 133), e conclui sua análise introdutória da obra afirmando haver nela um panfleto inaugural da articulação jurídica e bem intencionado a favor da eutanásia.

Contudo, por mais bem intencionada que a obra fosse apresentada, dela emergem justamente os problemas decorrentes da complexa noção de “vida indigna de ser vivida”, o que Agamben relaciona à “vida nua”, ora amplificada não pelo lugar social, senão por sua biologia, ao argumentar:

A “vida indigna de ser vivida” não é, com toda evidência, um conceito ético, que concerne às expectativas e legítimos desejos do indivíduo: é, sobretudo, um conceito político, no qual está em questão a extrema metamorfose da vida matável e insacrificável do *homo sacer*, sobre a qual se baseia o poder soberano. Se a eutanásia se presta a esta troca, isto ocorre porque nela um homem encontra-se na situação de dever separar em um outro homem a *zoé* da *bíos* e de se isolar nele algo como uma vida nua, uma vida matável. Mas na perspectiva da biopolítica moderna, ela se coloca sobretudo na intersecção entre a decisão soberana sobre a vida matável e a tarefa assumida de zelar pelo corpo biológico da nação, e assinala o ponto em que biopolítica converte-se necessariamente em tanatopolítica (AGAMBEN, 2014, pp. 137-138).

Numa extensão de sentidos do que os autores do livro de 1920 consideram sobre “vida indigna”, isto é aqueles “incuravelmente perdidos”, cuja vida absolutamente sem objetivo não é sentida como intolerável (aspecto fundamental para o aniquilamento autorizado), e do que Agamben propõe sobre a relação disso com a vida nua, ler as personagens de Kafka e de Ana Paula Maia como exemplos à disposição de uma tanatopolítica é um caminho para pensar na legitimação do extermínio. Como forma de provocar espanto nessas narrativas, o poder político é um poder de morte, rasurando as compreensões de cidadania pelas rubricas matável / não matável. Aliás, não é só *Na Colônia Penal e Assim na terra como embaixo da terra* que vemos isso acontecer. De maneira mais ampla, essa questão está no projeto literário de Kafka e nas suas ressonâncias em Maia.

O condenado à máquina de tortura, assim como Joseph K. de *O Processo* (1914), pagará por uma condenação injusta. Ambos têm suas vidas à disposição do Estado. Tanto um quanto outro estão privados da *bíos politicós*, isto é, a vida política de que nos fala Agamben ao recuperar a *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles.

A apresentação de personagens inscritas na brutalidade, como vemos em Maia, se alia à composição desse tipos “incuravelmente perdidos”, cuja diferença entre a vida animal comum a todos (*zoé*) e a vida própria do indivíduo ou de um grupo (*bíos*) é rasurada socialmente. Em *Assim na terra como embaixo da terra*, a prisão significa a certeza do afastamento social como uma

etapa do processo de extermínio. No fragmento a seguir, vemos um histórico de violências compartilhadas tanto por quem está fora daquele espaço, quanto por quem tem o poder sobre as vidas privadas de reconhecimento:

As especulações em torno da colônia são muitas. Tudo o que se sabe é que o lugar sempre esteve envolto em mistério de desaparecimento em massa e assassinatos. Há mais de cem anos, quando os escravos que aqui viviam eram, em sua maioria, torturados e mortos, era conhecido como o Calvário Negro. Décadas depois da libertação dos escravos, um silêncio retumbante tomou conta da fazenda, que permaneceu abandonada por muitos anos. [...] Até que decidiram construir uma colônia penal que serviria de modelo para o restante do país e de onde nenhum preso escaparia. A construção dos muros levou cinco anos. No dia da inauguração, houve uma festa com música e bebida, e depois todos pareciam ter esquecido do lugar. Nunca era mencionado, e aqueles que o comandavam a distância evitavam tocar no assunto. [...] Os presos que ameaçavam a boa convivência no local eram mortos longe dos outros e enterrados em covas coletivas. Alguns anos depois de inaugurada, a colônia tornou-se um lugar de extermínio. [...] Melquíades abatia os homens como quem abate gado. Eram ordens que deveriam ser cumpridas e não questionadas (MAIA, 2017, pp. 69-70, grifo meu).

Melquíades, o diretor, como o oficial que opera a máquina de tortura na novela de Kafka, representa esse poder legitimado por uma sociedade que deposita sua precária e instável segurança na matabilidade (Agamben). Alinhados aos que comandam de fora e evitam tocar no assunto, nós, os extramuros, mesmo sem ler Aristóteles, podemos praticar com a precisão da ignorância a diferença entre *zoé* e *bíos*, ao acreditamos que nossa vida é qualificada politicamente e, por isso, somos e seremos preservados. Com efeito, por não nos sentirmos próximos dos que lá estão sendo torturados, nosso projeto se torna tanatopolítico. É o outro que pode morrer.

Na ambiguidade da passagem que faz referência à colônia como projeto, Maia nos revela que isso pode servir de *modelo para o restante do país*. Ao não especificar *como* servirá de modelo, é possível compreender um país do

controle. Em estado de exceção. Ainda sobre os sentidos que decorrem dessa “fenda no projeto”, ou da “brecha nessa lei”, Maia fala com seus leitores e, pela ficção, nos recorda da vida nua que existe dentro de cada um.

As vidas de dentro dos muros, ao serem comparadas com animais, não são mais *bíos*. Entretanto, quem sobre elas tem o poder também não sairá ileso. Melquíades representa nosso Rambo: o justiceiro implacável, enlouquecido pela violência, que caça, tortura e mata os brutos retirados da sociedade e dispostos ao esquecimento nos muros da colônia. Logo no início do romance, sabemos que os apenados portam uma tornazeleira eletrônica que, segundo informado, em caso de fuga lhes explodiria a perna. Como “prática lúdica” de suas perversões, numa espécie de “jogos mortais”, ele escolhe alguns presos durante a noite, retira-lhes o objeto de controle e, no amplo terreno da colônia, brinca de caçá-los, aniquilando-os e deixando seus corpos aos abutres, até que outro preso se encarregue de enterrá-los numa das covas que, naquele lugar, perde a noção de clandestinidade por já tratar-se de um espaço abandonado.

A colônia, como subsolo, abriga o descarte, compondo o cenário do despejo e daquilo que não cabe, não combina e não pode estar ou entrar na “casa”. Nessa configuração dos espaços, o subsolo antecede o lixo como destino final. Não por acaso, grande parte das personagens de Maia lidam com o dejetos.

O término de *Assim na terra como embaixo da terra* confirma essa aposta referente ao que Jaime Ginzburg diz sobre a educação ética. Após muito esperarem por um funcionário do estado que viria para desativar a prisão e levá-los dali para outro centro de reclusão, os presos e os dois agentes começam uma caçada entre si. A entrada de Heitor, como personagem extramuros e representante desse Estado que legisla na cumplicidade pelo abandono, configura a fenda possível à fuga que, lida pela exclusão, representa a invasão daqueles sujeitos num espaço que historicamente não lhes pertence. Na guerra intramuros, só duas personagens sobrevivem: Bronco Gil (cuja trajetória pós-cadeia nos é contada no romance de 2013, *De Gados e Homens*) e Heitor, dentro desse espaço que pode ser compreendido como produto de uma sociedade que desqualifica, anula e, continuamente, produz novos outros indesejáveis:

O confinamento de homens assemelha-se a um curral de animais. O gado é abatido para se transformar em alimento; os homens, por sua vez, são abatidos para deixarem de existir. Não é um lugar de recuperação ou coisa que o valha, é um curral para se amontoarem os

indesejados, muito semelhante aos espaços destinados às montanhas de lixo, que ninguém quer lembrar que existem, ver ou sentir seus odores (MAIA, 2017, p. 97).

Neste sentido, Maia recria uma educação pela ética que se processa no ato de leitura através de certa “alfabetização política” do leitor. Isto é, ao trazer a relação entre animal e homem nesse sistema prisional / campo de concentração, a autora aproxima sua narrativa do texto pedagógico, por alegorias que logo são explicadas. É como se a ficção precisasse ser compreendida para além da “suspensão da descrença” de que nos fala Coleridge e, assim, não me parece um exagero pensar que, ao compor cenas como esta, Maia pretenda nos envolver responsabilmente através da potência que a realidade ganha no literário.

Dentro e fora da narrativa, nessa perspectiva do encontro, novos guetos se perfazem, sem perderem de si a descivilização (Norbert Elias) como marcador de identidades. Ambivalentes, os guetos passam a traduzir lugares de partilhas (sempre no plural) num cenário de exclusões (também requisitando a pluralidade), e seus “habitantes” ocupam a espacialidade da resistência com formas distintas de pertencimento.

Numa nova conformação do bando etimologicamente enraizado no abandono, esses sujeitos das narrativas de Maia se multiplicam e se ampliam dentro de uma sociedade que descrê na importância de vidas politicamente qualificadas. O lixeiro, o funcionário do crematório, o carcereiro enlouquecido, o limpador de fossa e outros tantos que na cena social da desigualdade sempre foram *os outros*, tornam-se qualquer um. Há, para isso, um histórico de autorização que se repete no silêncio e na partilha da injustiça.

Contudo, para pensar nesse jogo qualitativo dentro de uma leitura da injustiça, é preciso haver uma compreensão de justiça ao menos como imagem opositiva, bem como leis que garantam um Estado de bem-estar social a seus cidadãos, reconhecendo a vida politicamente qualificada tanto na do abatedor de bois, quanto na do dono da empresa do hambúrguer de caixinha. A história de nosso país, o país de Maia e seus brutos, ao ser escrita pela deslegitimação e pelo apagamento contínuo, nos diz que as leis se fazem dentro de um desejo tanatopolítico, e a vida não é a mesma para todos, a despeito da aporia que nos espera. Sobre isso, as formas de morrer também variam e confirmam os processos qualitativos desse jogo.

Como desfecho a essas vidas em encontro, o limiar entre a *zoé* a *bíos*, num contexto de exceção, tem na sua dissolução o primeiro passo de um projeto. A anulação, assim, se estende a todos aqueles que, por arbitrariedades diversas, podem ser transformados em detritos e terem suas vidas desqualificadas, postas à disposição. Como alegoria da brecha, o muro, mais que separar, dividir ou segregar, é uma ameaça, é uma guerra fria. Como algo que se constrói para um dia ser derrubado, a lei do muro só faz sentido como versão concreta de um impedimento ilegítimo. O muro é um golpe.

Para concluir, volto a Troia e à sua muralha de que nada adiantou. Da sala de aula de uma universidade pública brasileira, vejo um projeto de destruição ser empreendido e, como Cassandra, a mulher-louca, sei que agora é contra nós: os novos indesejados de um país em que o pensamento crítico tem se tornado objeto de descarte e criminalização. E, se a vida nua está em todos nós, qualificar dignamente ou exterminar é só uma questão de tempo e interesse.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**. O poder e a Vida Nua. Tradução de Henrique Buringo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**, v. 1. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, esquecer, escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, Violência e Melancolia**. São Paulo: Autores Associados, 2013.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- KAFKA, Franz. **O veredicto / Na colônia penal**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O Processo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MAIA, Ana Paula. **A guerra dos bastardos**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- _____. **O trabalho sujo dos outros. Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. **De gados e homens**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- _____. **Assim na terra como embaixo da terra**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

8

A violência política em quatro contos de *Aquí pasan cosas raras*, de Luisa Valenzuela

Maria Mirtis Caser

Luisa Valenzuela nasceu em Buenos Aires em 1938, e começou sua carreira de escritora muito jovem. Aos vinte e um anos, escreveu seu primeiro romance, *Hay que sonreír*. A essa obra seguiram outros romances, além de inúmeros contos e relatos, como mostram os textos de *Cuentos completos y uno más* (2007). A ênfase nos escritos de Valenzuela se encontra especialmente – citamos a Sharon Magnarelli (2003, p. 145) – “en los paralelismos entre la opresión política y las relaciones interpersonales”, recebendo maior evidência em seus textos a “guerra sucia, el terrorismo, tortura, muerte y desaparecimiento de miles de personas, toda una serie de horrores perpetuados por los militares y por los paramilitares de la Argentina de los años setenta y principio de los ochenta”.

O termo “guerra suja” usado em referência ao que aconteceu na Argentina na década de 1970 e inícios dos anos 80 tem sido revisto por vários analistas. O discurso organizado ao redor da “guerra” disfarçava, segundo esses críticos, uma perseguição ensandecida aos que se mostravam contrários ao projeto dos governantes. Para haver guerra é necessária a presença de dois exércitos e essa não era, então, a situação daquele país. Vejamos o que registra Naomi Klein (2008, p. 157), em *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*:

La inmensa mayoría de las víctimas del aparato del terror del Cono Sur no eran miembros de grupos armados sino

activistas no violentos que trabajaban en fábricas, granjas, arrabales y universidades. Eran economistas, artistas, psicólogos y gente leal a partidos de izquierdas. Les mataron no por sus armas (que no tenían) sino por sus creencias. En el Cono Sur, donde nació el capitalismo contemporáneo, la «guerra contra el terror» fue una guerra contra todos los obstáculos que se oponían al nuevo orden.

Pode-se definir Valenzuela como uma “escritora comprometidíssima com as causas humanistas” (SAINZ, 2007, p. 16), o que se comprova na leitura de sua variada produção, em que a palavra sedutora e o rigor da linguagem deixam o leitor alerta contra as injustiças, o autoritarismo, a tirania e todo tipo de violência cometida contra o mais frágil.

Escolhemos para este estudo o livro “Aquí pasan cosas raras”, formado de 30 contos, que giram ao redor do medo do terror, da surpresa que podem assomar no cotidiano. Os relatos registram situações grotescas, que põem em xeque o fanatismo, a farsa, a dissimulação dos líderes que mesclam política e religião em busca de seus interesses escusos; pessoas que se confundem com animais em seus modos e atitudes; assédio sexual a mulheres nos espaços públicos; grupos encarregados de violar mulheres para alastrar o terror e justificar a repressão das forças policiais; experiências obstétricas de consequências devastadoras; revolta de transeuntes com o suicida que impede o ir e vir de quem precisa trabalhar, ou seres estranhos que brotam do asfalto, ao lado de ocorrências prosaicas, como um casal que se apaixona, engravida, casa e tem filhos.

São analisados os contos “Aquí pasan cosas raras”, que abre o livro e lhe título; “Los mejor calzados”, “Sursum corda” e “El lugar de su quietude”, que fecha os relatos. Os textos escolhidos registram a violência em distintas circunstâncias, desde a brutalidade representada pelo aparato policial do Estado até a violência que habita cada pessoa, e representam o que ocorre na compilação.

A obra foi publicada em 1976, ano em que se instala na Argentina o que seria o longo período ditatorial de Jorge Rafael Videla, Eduardo Massera, Orlando Agosti e seus seguidores, mas foi escrita em 1975, quando a Argentina vivia um caos político e financeiro, com uma profunda crise de autoridade, lutas entre facções e forte atuação da guerrilha. Segundo Torcuato Di Tella

(2011, p. 273), em 1973, Perón foi eleito presidente da Argentina com 62% dos votos, porque vários setores e tendências cederam “ao entusiasmo generalizado” frente à figura do líder. Mas, logo, o entusiasmo foi substituído pelo pânico provocado pela luta entre a guerrilha e os setores armados do Estado, representado pelas formações paramilitares, como a terrível “Triple A” – Alianza Anticomunista Argentina–, manipulada por José López Rega. Em 1o. de maio de 1974, Perón, diante de uma grande concentração na Casa Rosada, mostra seu descontentamento com ambos os lados do combate – os Montoneros e a JP, o que resultou numa debandada da praça e do apoio ao velho líder.

Na carreira militar López Rega se aproxima de Perón, de quem foi mordomo e secretário particular. É o dirigente da Triple A –Alianza Anticomunista Argentina– que objetiva erradicar os “inimigos comunistas”. Os membros da Alianza cometem, em nome da ordem e dos bons costumes, todo tipo de ataques – bombas, torturas, assassinatos – com a finalidade de acabar com qualquer influência da esquerda sobre o governo de Perón. A respeito da criação da sinistra Alianza, encontram-se teorias que defendem a existência da organização em período anterior à chegada de López Rega ao poder. Em “Perón, creador de la Triple A” - artigo para *La Nación* de 19/02/2007, Hugo Gambini apresenta dados e documentos que comprovariam o envolvimento de Perón na criação do organismo, que funcionava paralelamente ao exército e se dedicava à repressão dos inimigos do governo.

Lope Rega foi Ministro del Bienestar Social de la Nación Argentina de maio de 1973 a julho de 1975. Com a morte de Perón em 1974, Isabelita assume a presidência e López Rega passa a exercer, praticamente, o papel de 1o. ministro, uma vez que os cargos mais importantes do governo estão nas mãos de gente indicada por ele.

A situação política e econômica foge do controle – a inflação chega a quase 300% em um ano e os protestos contra o Estado explodem por todo lado. López Rega renuncia e foge para o exílio. O governo de Isabelita está totalmente desacreditado e a presidenta tira férias, acompanhada pelas mulheres dos três comandantes militares, que têm a incumbência de vigiá-la. Em março de 1976 estoura o golpe, que se vinha preparando há tempos (TELLA, 2011, p. 274).

Em “La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, Francine Masiello (1987, p. 12) assinala o papel de oposição que coube à cultura na luta contra “las cerradas estructuras del discurso autoritario” dos

primeiros anos do Proceso. Esse discurso tem, segundo Masiello, o poder de eliminar na classe média qualquer percepção crítica diante dos abusos do poder, “anulando la conciencia de tal modo que sus miembros colaboraron con el discurso oficial”. O discurso autoritário é, no entanto, desafiado desde as margens, desde a periferia dos centros de poder, pelas diversas manifestações culturais: a produção cinematográfica, o teatro, as revistas clandestinas e a música – em especial o rock, que acabou por sofrer, particularmente, feroz censura. Ainda que os contos analisados aqui tenham sido produzidos às vésperas do golpe militar, o discurso de resistência de que fala Masiello pode, a nosso ver, aplicar-se a eles.

No conto que dá título à compilação –“Aquí pasan cosas raras”– pode-se constatar o pesadelo resultante da política imposta aos argentinos, no estranho episódio em que se envolvem Pedro e Mario. Em um espaço representativo da cidade, um café em uma esquina – “todo café que se precie está en esquina, todo sitio de encuentro es un cruce entre dos vías (dos vidas)” (p. 355) – os dois amigos vivem a angústia de não saber se o que acontece a seu redor é real ou fruto da imaginação. A sensação do absurdo e o tom aterrorizante e opressivo, sem uma explicação lógica, filiam o conto às narrativas do insólito. González Salvador, citado por David Roas (2014, p. 62), define essas narrativas:

Obras em que não cabe o sobrenatural, em que a realidade não é mencionada como tal pela própria narrativa, em que não existe ruptura alguma que divida o universo em dois mundos opostos e em que, é claro, não cabe a possibilidade de uma volta à normalidade, já que ela nunca foi transgredida. Não é necessária a intervenção de forças exteriores, já que algo está acontecendo em nosso devir cotidiano; um sentimento do não familiar o invade sem que nenhuma intrusão modifique sua ordem.

Os eventos fragmentadores do cotidiano – objetos encontrados, a polícia em todos os lugares, as conversas meio dissimuladas, a desconfiança a respeito de tudo e de todos – confundem as personagens, fazendo-as viver em um mundo paralelo, onde qualquer coisa pode acontecer ou qualquer coisa pode ser imaginada. Em “Aquí pasan cosas raras” as personagens estão tomadas pela precariedade total, sem segurança física ou psicológica, e o fato de brotar gente das forças armadas por todos os lugares, o que

poderia significar garantia de tranquilidade, só faz aumentar a sensação de medo e de desamparo.

Joanne Carol Saltz, citada por Carolina Rocha (2016), argumenta que “la inestabilidad económica, la alta inflación, la pérdida del poder adquisitivo del salario y el temor al desempleo” estão entre as causas de insegurança que afetava as personagens de *Aquí pasan cosas raras* e a população argentina nos anos 1970. Imbricam-se, assim, no conto analisado, a realidade histórico-social vivida pelos argentinos e as transgressões dessa realidade, observadas em eventos que não têm lugar na nossa concepção de um mundo habitual, como no exemplo dos objetos que tomam decisões inerentes, normalmente, aos humanos. Essas peculiaridades atinentes a narrativas do insólito, ou do neofantástico – termo utilizado por Alazraki, se explicitam na “irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade [...]” (ROAS, 2014, p. 67).

Um narrador heterodiegético descreve o cenário de miséria econômica em que vivem os cidadãos do lugar e conhece, em sua onisciência, os pensamentos dos protagonistas da história contada. É o que se pode detectar nas passagens: “Mario sabe que si deja el paquetito el mozo lo va a llamar y todo puede se descubierto” (VALENZUELA, 2007, p. 359); em “(d)e golpe (Mario) se asusta: cree haber entrado en la locura apropiatoria de todo lo que cae a su alcance” (p. 358), ou ainda em “Mario rememora con nostalgia los tiempos (una hora atrás)” (p. 357).

Tomamos o termo heterodiegético identificado por Genette, em *Figuras III* (1989, p. 299), como “narrador ausente da história que conta”, mas responsável pela criação do universo ficcional, portanto, como demiurgo que manipula os destinos, controlando os acontecimentos e as personagens. A relação do narrador com o narrado é “em princípio invariável” (GENETTE, p. 300), isto é, o tipo de narrador estabelecido no início da narrativa se mantém até o final. No entanto, esse protocolo não está livre de sofrer alguma forma de violação, como, por exemplo, o desaparecimento do narrador ou “a mudança de pessoa gramatical para designar a mesma personagem”.

Como vimos nos exemplos acima, em “Aquí pasan cosas raras”, o narrador é, aparentemente, onisciente, portanto, heterodiegético, uma vez que conhece os sentimentos íntimos das personagens, não participa dos feitos e fala de sensações e atitudes de terceira(s) pessoa(s). Ainda que Genette trate em sua pesquisa do romance, suas anotações nos parecem adequadas para se pensar a “vertigem pronominal” detectável na narrativa curta de Valenzuela, em que se registra uma flutuação entre o emprego de um narrador onisciente – “No se deciden a sacar uno de esos billetes crocantitos que Mario creyó vislumbrar al abrir apenas el portafolios, plata para tomar un taxi o un mísero colectivo” (p. 356) –; de um narrador testemunha da ocorrências, com o uso de “nosotros” – “Cuánta falta le hacía un saco como éste, sport y seguro bien forradito, ya dijimos (grifo nosso), forrado de guita no de seda qué importa la seda” (p. 356) –; e da alusão a um narratário a quem se contempla com um tratamento formal: “ellos ni pueden pedir otro café porque están en la mala como puede ocurrirle a usted o a mí, más quizás a mí que a usted (grifo nosso), pero eso no viene a cuento ahora [...]”. Ao lado do emprego de “nosotros”, a participação do narrador como elemento que poderíamos considerar homodiegético se dá com o uso de “yo”:

Se los ve en las esquinas. Hasta Elba el otro día me lo comentaba, fijate, ella que es tan chicata; ni qué ciencia ficción, aterrizados de otro planeta aunque parecen tipos del interior pero tan peinaditos, atildaditos te digo y yo a uno le pedí la hora pero minga, claro, no tienen reloj, para qué van a querer reloj, me podéis decir, si viven en un tiempo que no es el de nosotros. No. Yo también los vi, salen de debajo de los adoquines en esas calles donde todavía quedan y vaya uno a saber qué buscan aunque sabemos que dejan agujeros en las calles, esos baches enormes por donde salieron y que no se pueden cerrar más (p. 355-356, grifos nossos).

Vimos nos fragmentos que a transgressão semântica está vinculada à transgressão linguística, remetendo à percepção de Rosalba Campra, para quem no século XX o fantástico passou do “fenômeno da percepção (em que o componente semântico domina)” e transformou-se em “fenômeno da escrita, da linguagem” (*apud* ROAS, 2014, p. 73). O deslizamento das pessoas do discurso na narrativa deixa patente a irrelevância do indivíduo. O uso no conto

valenzuelano do “yo” claramente expresso nas desinências verbais, nos pronomes complemento e no destaque do pronome sujeito, serve para dar ênfase à postura do emissor (“Yo los vi”), colocando-o no contexto do episódio. Em meio à naturalização de lances como o aparecimento de seres vindos de outros lugares, vistos inclusive por gente que é míope – “ella que es tan chicata” –, caso que supera a própria ficção científica – “ni qué ciencia ficción” – e provoca a sensação de suspensão do tempo – “viven en un tiempo que no es el de nosotros” –, os elementos textuais são organizados para mostrar a desorganização vivida por aquela sociedade. Ainda a respeito do uso de “Yo” nos fragmentos citados, há de se fazer uma ressalva: em algumas dessas passagens, o uso do pronome de 1a. pessoa está claramente ligado ao narrador, como em “... me pregunto qué hacen, para qué han venido” (p. 355); no entanto, os comentários que seguem a informação de que “(Elba) es tan chicata”, admitem, a nosso ver, a interpretação de que, com o uso de discurso indireto livre, o narrador esteja citando a fala de Elba, o que desestabiliza ainda mais a narração.

O terror se propaga pela cidade, onde os dois homens encontram objetos que podem ter sido perdidos por alguém ou ter sido “plantados” por algum agente das forças policiais com o objetivo de surpreender um incauto. Nessa representação da insegurança, que chega ao nível do absurdo, a narrativa não oferece nenhuma solução para o conflito e o final aberto impõe ao leitor mais um mistério, já que “[...] Mario, en un sobresalto, no logra saber si el estruendo que lo acaba de despertar ha sido real o soñado” (p. 361). A narrativa de Valenzuela não facilita para o leitor a resposta dos problemas apresentados, pelo contrário, instiga-o, deixando a cargo de sua imaginação a sorte das personagens envolvidas na trama: quem são os dois protagonistas, por que se sentem perseguidos e ameaçados? Representariam metonimicamente todo um contingente de cidadãos ameaçados por uma violência tão disseminada que se transforma em impessoal, sem origem determinada? Uma violência que pode ser recebida como acerto de contas de alguma entidade superior, que sabe o que se passa nas consciências de toda a gente e tem o poder de fazer a grande justiça. Enfim, pode-se concluir que a desestabilidade social e política está representada na instabilidade da linguagem, fluida e plurissemântica, que depende do pacto ficcional com o leitor para a produção de sentido.

Em “Los mejor calzados”, conto breve que compõe também a compilação *Aquí pasan cosas raras*, observa-se a presença do humor ácido ao lado da ironia, marcas da obra valenzuelana. A ironia se toma aqui no sentido que lhe

atribui Linda Hutcheon (2002, p. 63), para quem a ironia, além de expressar uma coisa quando de verdade se está dizendo outra coisa, tem um “peso” e apresenta uma assimetria que se inclina a favor do não dito. A ironia não indicaria, então, apenas uma ideia diferente daquela que se está declarando, mas um amplo leque de possibilidade de recepção, a depender da história e circunstância do leitor.

Entre as passagens irônicas do conto, destaca-se a declaração do narrador de que a cidade/o país tem problemas sérios com a mendicância que, como resultado da política financeira e social estabelecida pelo governo, toma conta de tudo, mas que, em compensação, os argentinos podem orgulhar-se do fato de seus mendigos usarem excelentes sapatos. Mas como, pergunta-se, em situação de tão violenta crise econômica, os mendigos podem possuir calçados assim valiosos? A explicação está em que tais calçados são, na verdade, usurpados “de alguna pierna descuartizada que se encuentra entre los matorrales” (p. 362), e que os pés dos quais se tiram os sapatos pertencem a pessoas assassinadas pelas forças policiais. No silêncio e no não-dito da ironia, denuncia-se a selvageria disseminada por todos os lugares.

Por um lado, a violência oficial, que, com a justificativa de proteger o país, tortura e mata os cidadãos que ousam pensar diferente daqueles que estão no poder; por outro lado, registra-se uma violência baseada no parasitismo daqueles que, aproveitando-se das atrocidades consumadas pela força pública, obtêm benefícios financeiros, vendendo aos mendicantes, por algumas moedas, os sapatos que subtraem às vítimas da repressão do Estado. Eles podem conseguir, também, vender esses calçados por preços não tão módicos aos “familiares del muerto”, os quais suplicam por ficar com uma recordação dos entes queridos, ainda que seja um simples objeto, já que não têm esperança de ter acesso aos corpos dessas pessoas. Vejamos o fragmento do conto que comprova a assertiva: “Los zapatos son lo único que pueden enterrar, los pobres, pues claro, jamás les permitirán llevar el cuerpo” (p. 362). Se uma pessoa era apanhada pela polícia política, a possibilidade de que ela reaparecesse, viva ou morta, era considerada baixa pelos familiares. A situação se naturalizou de tal forma que as pessoas se consolavam com o pouco que pudessem reter do desaparecido.

Um narrador autodiegético (1a. pessoa do plural) encarrega-se de relatar os eventos dos quais participa como usurpador dos objetos pertencentes aos mortos e desaparecidos na luta política e atirados por seus assassinos em lugares desabitados. Em tom talvez mais cínico do que irônico, o narrador justifica

a prática da pilhagem: “Es realmente lamentable que un buen par de zapatos salga de circulación, pero de algo tenemos que vivir también nosotros y además no podemos negarnos a una obra de bien” (p. 362). O narrador declara lamentar o desaparecimento de um bom sapato, mas não deplora o desaparecimento do ser humano, e justifica a rapinagem com a sua necessidade de ganhar a vida, não importa a que custo. Os sapatos, na verdade, não saem de circulação, mas indicam metonimicamente quem não circula mais. O narrador, símbolo de quem tem o poder na história, pode ignorar o que atrapalha e determinar o destino daquilo que é útil. A adoção do narrador autodiegético, em que o narrador é personagem da história, pode ser uma estratégia para mascarar as demais vozes; todas as opiniões e atitudes são mostradas pela percepção do narrador, que, advogando causa própria, busca defender seus pontos de vista e justificar mais livremente as próprias ações.

A explicitação da conivência da força policial no macabro negócio torna ainda mais assustadora aquela realidade: “Él nuestro es un verdadero apostolado y así lo entiende la policía que nunca nos molesta mientras merodeamos por baldíos, zanjones, descampados, bosquecitos y demás rincones donde se puede ocultar algún cadáver” (p. 362). Por trás da “obra de bien” e do “apostolado”, conceitos que invocam a Igreja e os valores cristãos, o narrador deixa aparecer de forma sub-reptícia o ambiente de brutalidade que invade aquele espaço. Diante dessa escolha dos significantes, é possível pensar-se que os religiosos estão também envolvidos nessas ocorrências? Talvez o receptor desse discurso seja a pessoa comum, ingênua ou negligente que, para fugir de uma realidade torturadora, prefere deixar-se envolver pelo discurso fácil e repetitivo de uma mídia manipuladora. O relato atinge o ponto máximo quando descreve as condições deploráveis das roupas que pertenceram ao dono dos sapatos intatos: “En cambio las ropas están sí inutilizadas. Suelen presentar orificios de bala y mancha de sangre, o han sido desgarradas a latigazos, o la picana eléctrica les ha dejado unas quemaduras muy feas y difíciles de ocultar” (p. 362). O narrador deplora o estado das roupas, que não servem mais para o consumo, que não podem atrair nenhum comprador, nem mesmo os mendigos, e, portanto, não poderão render qualquer lucro para a rapinagem.

Pode-se ver no sapato que a família recupera, ainda que por meio da atitude abjeta de alguém que saqueia gente morta em condições por si já atroz, a crença de que o objeto carrega algo do que foi o seu dono e de que uma peça que pertenceu a um(a) filho(a), irmã(o) ou neto(a) vai trazer algum consolo

para aquele(a) que fica órfã(o) de um ser amado. Como apontam Chevalier e Gheerbrant (1991), aludindo à versão de Elieno (século III) sobre a cortesã Rodopis, a Cinderela egípcia, o sapato representa a identificação com a pessoa que é sua dona, pois o encaixe do objeto com a parte do corpo serve como prova de identidade. É o que pode explicar o desejo da família dos desaparecidos de “Los mejor calzados” de ter o calçado de seu parente como se fosse uma parte dessa pessoa. Anotam ainda Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 801) que o sapato pode ter também uma significação funerária, uma vez que, estando ao lado da pessoa agonizante “indica que não está em condições de andar, revela a morte”. Como os contos de fadas costumam ser uma fonte de intertextualidade para Valenzuela, segundo podem comprovar vários relatos da compilação *Cuentos de Hades*, parece adequado ler-se sob esse viés simbólico o conto que analisamos aqui.

Os sapatos dos desaparecidos remetem ainda ao monumento, localizado em Budapeste, “Sapatos à beira do Danúbio”, constituído por sessenta pares de sapatos feitos em ferro pelos escultores húngaros Can Togay e Gyula Pauer, numa homenagem às vítimas da Segunda Guerra Mundial.

Integra a mesma coletânea o relato brevíssimo (15 linhas) intitulado “Sursum corda”, do lat. *sursum corda*, literalmente “corações ao alto”, que, coloquialmente, significa na forma *sursuncorda* em espanhol- “Supuesto personaje anónimo de mucha importancia” (Diccionario Real Academia Española online). No conto se denuncia, como em outros relatos da autora, a complexa situação política vivida na época na Argentina, quando todos os atos realizados pelos cidadãos são fiscalizados de maneira draconiana, conjuntura contra a qual nada se pode fazer. Não se consegue fugir ao sistema integral de vigilância, quer dizer, deve-se obedecer ao *sursuncorda*, àquele que, mesmo sem ter função de mando, sem ter sido eleito para isso, manda em tempos de exceção. O sistema policialesco é tão intenso que não é possível efetuar qualquer movimento às escondidas: “No se puede hacer nada bajo cuerda” (p. 367), motivo pelo qual as personas se sentem inseguras, andando todos na instabilidade: na “cuerda floja”. Além disso, o narrador chama a atenção para o fato de que as coisas nunca estão tão ruins que não possam piorar e, portanto, o melhor é ficar quieto para não acabarem todos com a “soga al cuello” [corda no pescoço].

Em “Sursum corda”, Luisa Valenzuela exercita seu poder com a linguagem, ferramenta sedutora, mas perigosa, ratificando a concepção de que no texto literário importa tanto o que se escreve quanto a maneira como se escreve.

Como vimos em diferentes passagens deste estudo, a autora delata os acontecimentos reais que têm lugar num contexto específico, reconhecível e nomeado, aproximando-se da literatura engajada. Essa denúncia se realiza, no entanto, com uma linguagem metafórica e plurissignificativa.

“El lugar de su quietude”, último conto de *Aquí pasan cosas raras*, tem como epígrafe uma das profecias dos Libros de Chilam-Balam, vaticinando que tudo passa e que, por isso, “También toda la sangre llega al lugar de su quietud” (*apud* VALENZUELA, 2007, p. 424). No conto se busca descobrir a verdade dos fatos, diante da versão oficial imposta pela força policial para por meio do controle, da censura, da imposição do medo, do incentivo à delação, da perseguição, da informação falsa:

Yo, cada vez más calladita, sigo anotando todo aun a grandes rasgos (¡grandes riesgos!) porque es la única forma de libertad que nos queda. Los otros todavía hacen ingentes esfuerzos por creer mientras la radio (que se ha vuelto obligatoria) transmite una información opuesta a los acontecimientos que son del dominio público (VALENZUELA, 2007, p. 430).

Dois grupos compõem o mundo do relato - a gente da cidade, que sofre uma vigilância rigorosa, e começa a confundir o estranho com o natural e vice-versa e a gente do interior, que, resignada diante dos acontecimentos, ergue altares e reza.

A violência está disseminada e os pesadelos têm sempre a tortura entremeadada, mas os tempos são outros e agora as confissões já não são necessárias: “Todos son culpables” (p. 427). No entanto, é preciso continuar a vida, seja como for, e buscar algum consolo como a lembrança de que alguém está em pior situação: “Nosotros (los de la ciudad) podemos tomar un barco e irnos, ellos (los del interior) están anclados y por eso entonan salmos” (p. 428).

O terror vivido deixa desnordeada a gente e a ironia parece ser a única maneira de enfrentar-se o que mina o país:

Nuestra vida es tranquila. De vez en cuando desaparece un amigo, sí, o matan a los vecinos o un compañero de colegio de nuestros hijos o hasta nuestros propios hijos caen en la ratonera, pero la cosa es tan apocalíptica como parece, es más bien rítmica

y orgánica. La escalada de la violencia: un muerto a cada 24 horas, cada 21, cada 18, cada 15, cada 12 no debe inquietar a nadie (p. 428).

Como no relato “Aquí pasan cosas raras”, em “El lugar de su quietud” se presencia uma transgressão narrativa: uma voz autoral, que se encontra entre o autor implícito e o autor real, um deslizar para a 1a. pessoa, num discurso até então assumido por um narrador onisciente e objetivo. Os exemplos seguintes mostram a violação do que a princípio é a voz adotada para o relato dos fatos. Pode-se ver o uso da 1a. pessoa do plural em “[...] los que creemos poder salvarnos” e em “(c)omo consuelo anotaremos que muchos destechados han adoptado el techo de plexiglass, obsequio del gobierno” (p. 424); e de um narrador masculino em 1a. pessoa do singular: “Creo – no puedo estar seguro, de eso se habla en voz muy baja [...]” (p. 425) e de um outro eu, que, nas palavras de Andrea Parada, acaba por erigir uma “red de transformaciones que experimenta la innominada voz narradora hasta llegar a identificarse con la autora real, Luisa Valenzuela”. Demonstra-se esse “contrapunto estructural entre texto y metatexto” (PARADA, 1999, p. 32), no fragmento:

Por eso me voy a dar el lujo de escribir unos cuentitos. Ya tengo las ideas y hasta los títulos: Los mejor calzados, Aquí pasan cosas raras, Amor por los animales, El don de las palabras. Total, son sólo para mí y, si alguna vez tenemos la suerte de salir de ésta, quizás hasta puedan servir de testimonio. O no, pero a mí me consuelan y con mi sistema no temo estar haciéndoles el juego ni dándoles ideas. Hasta puedo dejar de lado el subterfugio de hablar de mí en plural o en masculino. Puedo ser yo (VALENZUELA, 2007, p. 429).

Mas o leitor é advertido, em seguida, de que, embora estejam registradas as marcas autorais no texto, trata-se de uma ficção, e o(a) narrador(a) anota: “Solo quisiera que se sepa que no por ser un poco cándida y proclive al engaño todo lo que he anotado es falso” (p. 429).

Escrever está proibido: “Jorge dice, Jorge dice... ahora en los cafés no se hace más que decir porque en muchos ya se prohíbe escribir aunque se

consume bastante” (p. 426). A casa é também um espaço não seguro para a escritura porque a polícia, de posse de uma chave mestra, pode entrar em qualquer casa para vasculhar, revistar, inspecionar... A narradora, tendo encontrado um lugar seguro para esconder os apetrechos para escrever, decide produzir os contos. A escrita funciona como superação, como uma tentativa de entender como tudo aquilo podia estar acontecendo.

Como declara a autora em entrevista a Montserrat Ordóñez, citada por Gustavo Sainz no prólogo de *Cuentos completos y uno más* (2007, p. 13), o livro *Aquí pasan cosas raras* é “o livro mais raro de todos”, escrito, segundo Valenzuela em um mês, na volta da escritora a Buenos Aires, depois de uma longa viagem, durante a qual pesquisou em Nova York, com uma bolsa do Fundo Nacional das Artes, a literatura marginal americana. A escrita do livro foi a forma encontrada pela autora para entender a violência banalizada das ruas: “El Buenos Aires de Lope Rega era la violencia en las calles, algo que nunca habíamos visto. La única manera como me podía reconciliar con la ciudad era escribiendo un libro [...]” (VALENZUELA, 2007, p. 13). O jogo sutil e quase jocoso de palavras usadas por Valenzuela na construção de seus textos não esconde o terror das circunstâncias denunciadas; ao contrário, o registro da banalização da violência atíça no leitor a indignação diante de tais acontecimentos e funciona como uma mola que ativa o sentimento de rejeição aos que executam as ordens, aos que se valem desse estado de coisas para obter vantagens financeiras e provoca principalmente o sentimento de repúdio aos mandantes dos massacres.

Referências

- CHEVALIER, GHEERBRANT. Sapato. In: **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1991.
- GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- DICCIONARIO Real Academia Española. Disponível em: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>. Acesso em: agosto de 201.
- DI TELLA, Torcuato S. **História social da Argentina contemporânea**. Tradução de Ana Carolina Ganem. Brasília: FUNAG, 2011.
- GAMBINI, Hugo. Perón, creador de la Triple A. **La nación**, Buenos Aires, 16 feb. 2007. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/884744-peron-creador-de-la-triple-a> Acesso em: setembro de 2017.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- KLEIN, Naomi. **La doctrina del shok: el auge del capitalismo del desastre**. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- ORDÓNEZ, Montserrat. **Máscaras de espejos, un juego especular**. Entrevistas-asociaciones con la escritora Luisa Valenzuela. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4065/4233>. Acesso em: novembro de 2016.
- MASIELLO, Francine. La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura. In: BALDERSTONE y otros. **Ficción y política**. La narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires: Alianza, 1987, p. 11-29.
- PARADA, Andrea. Revisión histórica en “El lugar de su quietud” de Luisa Valenzuela. **Revista signos**, Valparaíso, v. 32, n. 45-46, 1999, p. 31-36.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.
- ROCHA, Carolina. Violencia de Estado y literatura en Argentina (1973-2003). **Amnis**, 3/2003. Disponível em: <https://amnis.revues.org/508?lang=es>. Acesso em: fevereiro de 2016.
- SAINZ, Gustavo. La narrativa de Luisa Valenzuela. In: VALENZUELA, Luisa. **Cuentos completos y uno más**. Prólogo de Gustavo Sainz. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- VALENZUELA, Luisa. **Cuentos completos y uno más**. Prólogo de Gustavo Sainz. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

9

O muro sob o olhar feminino de Évelyne Péré-Christin

Paulo Muniz da Silva

Em nossa tese, estudamos os muros como temas associados à Literatura e à Arquitetura. Esses saberes de campos distintos foram pensados metodologicamente como uma interseção. Arquitetura e Literatura se cruzam quando atuam no espaço e no tempo vividos. A primeira tende à veracidade circunstancial; a segunda, à verossimilhança. No espaço dessa intercessão, ambas as “turas” compartilham o tempo histórico e social, com seu implacável ritmo dialético, que Carpeaux (2011, p. 39) apontou como um lugar de convivência natural entre História e Literatura. Não haveria literatura no ar, mas, sim, “[...] no Tempo histórico que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar [...]”. Por seu lado, a Arquitetura reflete as obrigações de seu tempo, mas, também, não o acompanha, pois seus programas de necessidades, materiais, leiautes, status e suas modas caducam com a passagem implacável do tempo, sobretudo nos regimes de extração capitalista, como se lê na interessante análise que Schunig e Scarim (2017) fazem das cozinhas promovidas pelos comerciais da mídia impressa em Vitória (ES), entre 1950 e 1970. Há, no entanto, um elemento da Arquitetura que persiste desde tempos antiquíssimos, atravessando todos os regimes socioeconômicos, até os dias de hoje: os muros em suas variadas formas e funções. Os muros de fronteiras, por exemplo, que se reergueram no século passado, não dão sinais de recesso no início deste século.

O muro de Berlim, chamado de ‘muro da vergonha’ pelos “[...] alemães ocidentais em 1961” (CIENFUEGOS; JIMÉNEZ, 2006, p. 183), foi difundido em

protestos midiáticos planetários. Antes de sua queda, o regime capitalista já o derrubava simbolicamente, mas erguia muitos outros muros pelo mundo afora. Entre esses tantos muros erguidos, passamos a expor alguns, com notas explicativas no rodapé. Na Europa, a Inglaterra e a Holanda¹, a Irlanda² e a Ilha de Chipre³ ergueram muros de delimitação social, militar e territorial. Na Ásia (arábias, mesopotâmia⁴, Índia⁵, Coreia⁶, Vietnã⁷ e Israel⁸), as tensões dos muros de fronteiras chegaram a este século XXI. No continente americano, os EUA erguem um muro de delimitação social e contenção

-
1. Para tentar “[...] impedir que los inmigrantes indocumentados pudieran entrar en el eutrotúnel se creó una barrera fronteriza de control en Sangatte”. Também nos Países baixos um muro mantém cercado o porto internacional Hoek van Holland. Assim, o controle de passageiros visa a evitar a entrada de imigrantes no território europeu (CIENFUEGOS; JIMÉNEZ, 2006, p. 193).
 2. O muro da Irlanda foi difundido pela mídia planetária, enfocando as ações do Irish Republican Army (IRA) em luta por libertação. A Irlanda dividiu-se entre católicos e protestantes, cujas rivalidades culminaram com a edificação de muros de separação, a fim de deter os ataques de ambos os lados.
 3. Em 2007, em Chipre se demoliu o muro que simbolizava a separação da Ilha sem o glamour da publicidade, pois as tropas turcas ainda patrulhavam a zona Norte, mantendo minas no perímetro que era murado (CHIPRE... Acesso em 19 jan. 2013).
 4. Em 2003, a Arábia Saudita começou a edificar um muro de 6m de altura, que cercaria a fronteira com o Iêmen, desmembrando as tribos árabes que habitam aquela zona. Os árabes também se propuseram a levantar um muro de 900km, a fim de se separarem do Iraque, em convulsão pela guerra, para evitar a entrada de terroristas, traficantes de armas, contrabandistas e imigrantes sem documentação. Os Emirados Árabes Unidos ergueriam um muro na fronteira com Omã, a fim de deter ali a passagem de imigrantes informais (CIENFUEGOS; JIMÉNEZ, 2006).
 5. Em 1990, a Índia iniciou a edificação dum muro com 550km de extensão, separando-se do Paquistão, em Caxemira, para se proteger dos terroristas paquistaneses. Aos poucos, algumas aberturas se fizeram entre cidades desses países, em 2005.
 6. Na Coreia, a fronteira no paralelo 38° segue em constante crise. Em face da possível debandada de norte-coreanos para a China, as autoridades reforçaram as zonas de fronteira com a Coreia do Norte, erguendo uma cerca de aproximadamente 1.500km de extensão.
 7. No Vietnã, armou-se uma situação semelhante à da Coreia, mas as tropas comunistas de Ho Chi Ming triunfaram (PECHARROMÁN, *apud* CIENGUEGOS; JIMÉNEZ, 2006).
 8. Os israelenses argumentam que seu muro os defende contra o terrorismo planetário, catalisado por uma minoria palestina, apontando dados estatísticos com uma significativa redução do número de vítimas decorrentes tanto dos atos terroristas suicidas como das respostas repressivas a esses atos. No entanto, esse muro tem sido muito discutido em função de seus impactos ambientais, que continuam sendo significativos para ambos os povos (CIENFUEGOS; JIMÉNEZ, 2006).

militar entre Tijuana e San Diego, com barreiras no Arizona, Novo México e Texas, aparelhadas com visões noturnas, sensores eletrônicos e vigilância permanente⁹. Na África, os muros das cidades de *Ceuta* e *Melilla*¹⁰ impuseram trágicas fronteiras entre o núcleo funcional do capitalismo global e o resto do mundo saturado de pobreza, conflitos armados e violência política (FIGUEIREDO, 2011). Em Marrocos, muros defensivos, com extensão entre 2,5 km e 2,7 km no Saara ocidental, cercam o território contra as incursões da Frente Polisário¹¹.

Todos esses atuais muros simulariam a força dum poder estatal inserto em crise e, assim, controlaria os movimentos nas fronteiras dum mundo globalmente conectado, onde as barreiras materiais perderiam eficácia em relação à circulação de fluxos imateriais relevantes em âmbito internacional (BROWN *apud* HAESBAERT... Acesso em: 20 maio 2014).

Seja para delimitar, proteger, prender, sustentar, os muros de fronteiras, nossos contemporâneos, marcam presença ao longo da história. Os muros desafiavam numerosos e variados povos ditos bárbaros, nômades, entre os quais poderosas máquinas de guerra se propuseram a derrubá-los, como observam Deleuze e Guattari (1997, p. 207, v. 5):

[...] havia nômades, que não se deixavam reduzir aos impérios com os quais se enfrentavam, nem às migrações que desencadeavam; e precisamente os godos faziam parte desses nômades da estepe, junto com os sármatas e os hunos [...]. Por um lado, o

9. Esses aparatos não reduziram a passagem de imigrantes ilegais. E o pior: o número dos que morrem tentando atravessá-los tem aumentando até 2017 (NÚMERO... Acesso em: 08 nov. 2017).

10. Ceuta e Melilla foram separadas de Marrocos por muros de fronteiras, cuja construção se iniciou em 1990, a fim de evitar o contrabando comercial e o fluxo de imigrantes ilegais. O muro de Ceuta tem 8,2km de extensão e altura variando entre 3m e 6m; e o de Melilla mede 3m de altura e 11km de distância (RIBAS... Acesso em: 20 maio 2013). Ineficazes para conter a imigração, dobraram-lhes suas alturas, sob as orientações do programa europeu Frontex (AGÊNCIA... Acesso em: 10 maio 2013).

11. Essa barreira se reforça com *bunkers*, obstáculos, vigilância militar e campos minados. Com isso, ampliaram-se os territórios ocupados pelas forças marroquinas, onde se acham as zonas costeiras ricas em pesca e minas de fosfato. Os impactos ambientais sobre as populações daquela Região não atraem a mídia nem os engajamentos espontâneos que se agenciam acerca do muro de Israel (PENNA FILHO, 2010).

Egito já tinha seus hicsos; a Ásia menor, seus hititas; a China, seus turco-mongóis. Por outro lado, os hebreus tinham seus habirus; os germanos, os celtas e os romanos tinham seus godos; e os árabes, seus beduínos.

Em face dessas máquinas de guerra nômades, os muros, delimitando os espaços e facilitando sua hierarquização, deviam também protegê-los. Didaticamente, se havendo um muro, logo se pensa que há, de um lado, o que se considera bom, precioso e vulnerável e, do outro lado, o que é desconhecido, mal e perigoso. Assim, o muro se tornava o baluarte, o abrigo atrás do qual o homem encontraria refúgio.

[...] Portanto, se não se quer morrer, nem se expor ao ultraje, deve-se considerar como uma das medidas mais autorizadas pelas leis da guerra manter suas muralhas no melhor estado de fortificação, principalmente hoje, quando se imaginaram tantos instrumentos e máquinas engenhosas para atacar fortificações. Não querer cercar as cidades com muros é como abrir o país às incursões dos inimigos e retirar os obstáculos de sua frente, ou como se recusar a fechar com muros as casas particulares, de medo que os que nelas habitam se tornem medrosos (ARISTÓTELES, p. 65-66).

Nesse contexto, como expressa o trecho supracitado, há mais de 2.300 anos Aristóteles advertia sobre a vital necessidade dos muros como estruturas defensivas e do letal perigo de se negligenciá-los. Alinhado ao discurso aristotélico, Vitrúvio (2007, p. 91) afirma que a melhor forma de manter a solidez das muralhas seria reforçá-las com “[...] traves de oliveira passadas pelo fogo” que deveriam ser dispostas, tantas quanto possível, atravessando a largura do construto, de modo a valerem como amarras que sustentassem ambas as faces do muro e lhes darem apoio permanente.

Desde as primeiras instalações humanas, propriedade e proteção caminharam lado a lado. Deduz-se (pela observação das tribos “selvagens” que ainda são descobertas) que muitos homens pré-históricos eram fundamentalmente nômades. Deslocando-se em pequenos grupos, exploravam

a natureza, colhendo, caçando e abrigando-se em cavernas ou construindo acampamentos provisórios. Contudo, no Neolítico, por volta de 8000 a. C., depois da última Era do gelo, o clima mais ameno teria incitado o homem a fixar-se. Desde então, ter-se-ia instalado em habitats mais permanentes (MUMFORD, 1991). Tornando-se agricultor, pecuarista e, assim, proprietário, o homem buscaria dominar seu ambiente.

Em face desses e doutros muitos escritos acerca dos muros, que Péré-Christin (2001a) não cita em seu livro, como será que ela pensaria os muros no início deste século XXI? Para sabê-lo, fizemos uma breve leitura de seu livro *Le mur: un itinéraire architectural* (PÉRÉ-CHRISTIN, 2001a), pontuando contatos com outros escritores.

Para além de serem obstáculos e confinamento, os muros também conotam a proteção, a estabilidade estruturante do “não” e os locais das espiritualidades plurais. Mas contra a liberdade para as discussões que os ambientes democráticos conquistaram, há forças arcaicas redesenhando os espaços imunes às misturas de cada um de nós. Assim, é útil refletir sobre as múltiplas funções que o olhar feminino pode identificar acerca dos muros, nestes tempos de combates contra os direitos do outro. Ao fim, esperamos situar os muros numa visão plural e global, em que a sensação, a história e a metáfora acomodem as complexas afinidades entre o ser humano e os espaços.

Évelyne Péré-Christin é arquiteta francesa, diplomada em ciências sociais e atuante na formação de arquitetos. Publicou *L'escalier: métamorphoses architecturales* (2001b) e *Le mur: un itinéraire architectural* (2001a). Neste último livro, ainda não traduzido ao português, a autora francesa faz um percurso arquitetônico acerca dos muros, usando Literatura, Artes, História, Ciências Sociais, Antropologia, Filosofia e as próprias experiências cotidianas, para iluminar as 4 partes temáticas em que divide sua obra: matéria dos muros; história dos muros; o muro em representação; e “os muros têm a palavra”. Nas Referências, Bachelard (2001), Eliade (1992), Heidegger (2006), Sartre (1964; 2010) e outros, indicam os caminhos que ela seguiu; e esse é um grande mérito de seu livro em relação aos autores masculinos.

No primeiro capítulo, sobre a matéria dos muros, a arquiteta – sem ignorar a guerra e a violência urbana associados a esses construtos por Zanotelli (*et al.*, 2012), Zanotelli (2014), Marcuse (2004) e Caldeira (2011) – aborda o viés estético, como também o fez Herkenhoff (1983), Eco (2010) e outros mais. Elencando

o vasto material de que são feitos os muros ao redor do mundo – dos tecidos às pedras–, realça suas diferenças no tempo e no espaço, propondo um contato mediado pelos 5 sentidos: ver, tatear, ouvir, provar e cheirar. Aí, antes de identificar os muros, ela os põe na própria cena da diferença, evocando a convivência na diversidade, até mesmo “[...] em meio a pessoas sem projetos de vida próprios”, enganadas quanto à segurança que os muros dos conjuntos habitacionais de baixa, média e alta renda, nos Estados Unidos – segundo Jacobs (2011, p. 17), publicada em 1961 – prometeram e nunca cumpriram.

No segundo capítulo, história dos muros, Évelyne elenca e discute 4 funções que as paredes exercem ao longo da história: delimitar, proteger, fechar e sustentar. Evitando as cronologias e fugindo à evolução linear, ela se desvia dos discursos tributários duma reciprocidade entre forma e função. A escritora admite que o engenho humano mais a diversidade das circunstâncias sociais e geográficas em que se erguem os muros não absorvem leituras deterministas. Assim, adota o livre itinerário por épocas e lugares, em busca de descobertas prazerosas e privilegiadas. E nisso, faz diferente dos demais autores, pois, invocando templos, cidades, fortificações e casas, expõe os mais diversos usos que se fazem dos muros, segundo a cultura dos tempos e dos espaços em que foram erguidos ou demolidos.

O terceiro capítulo, epigrafiado com Heidegger (2006), pensa os muros de habitar entre a memória, o inconsciente e o imaginário. Se, de um lado, em razão dos fluxos de deuses, pessoas, animais e mercadorias, os muros aperaram “[...] uma integração completa, mas local, e de cidade em cidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 123, v. 5), de outro lado, os muros inexistiram em certos tempos e sítios geográfico: pois os mares, desertos, as montanhas e distâncias explicariam sua ausência protetiva.

Os espartanos, por exemplo, viviam em aldeias abertas, mas seus governantes apoiavam seus desguarnecidos poderes nas armas e no terrorismo ostensivo, controlando os rebeldes, vigiando os rivais e bloqueando a fuga dos desesperados (MUMFORD, 1991). Mesmo invisíveis, os muros se apresentava aí em sua função belicosa. Talvez, os muros sejam por definição elementos arquitetônicos que mais se associam aos mitos fundadores da humanidade, que se proclamam em diferentes formas de religião (BÍBLIA, 1993; ELIADE, 1992), nas quais se apresenta a ideia de separação entre o sagrado

e o profano¹². Aí, os muros, que carregam as ambiguidades daquilo que apartam e unem, assumem muitas formas e funções (PÉRÉ-CHRISTIN, 2001).

No quarto capítulo, “Os muros têm a palavra”, frase que a autora atribui aos protestos estudantis na Paris de 1968, o muro é abordado como linguagem, técnica e arte em geral. Sejam como monumentos arquitetônicos, sejam como suportes para a escrita, pintura, pichação, sejam como objetos da fotografia artística, os muros falam dos e aos homens. Por fim, Évelyne Péré-Christin projeta os muros como metáforas no cruzamento da técnica e da sensação, pois nos convoca a senti-los em suas contradições como hostis, mas hospitaleiros; opressores, mas protetores; caóticos, mas ordenadores; e poluidores, mas ornamentais. E mais: os muros, como telas, podem ser poéticos.

O poema “Muros”, de Murilo Mendes, visto como “nuvem do pintor” (e do fotógrafo) se inscreve nesse cruzamento da técnica e da sensação, como uma metáfora que nos parece cara à arquiteta francesa.

Muros

1

O pintor de olho vertical

Olha fixamente para o muro

Descobre pouco a pouco

Uma perna um braço um tronco

A cara de uma mulher

Uma floresta um peixe uma cidade

Uma constelação um navio

Muro, nuvem do pintor.

2

O muro é um álbum em pé

Política poesia

12. Se, num olhar, se resumisse a história da raça humana, de extração adâmico-edênica, pelo viés das narrativas bíblicas, dir-se-ia, com certos teólogos, que a Bíblia teria começado num jardim demarcado e terminaria numa cidade murada. No entanto não há, nos livros que compõem esse Livro, uma saga urbana que parta da cidade de Caim, de Gn 4: 17, e vá até a Nova Jerusalém, de Ap 21 (BÍBLIA, 1993, p 10 e 1305-1306), de forma semelhante a uma narrativa histórica que nos conduza da antiga Babilônia à contemporânea Brasília. Mesmo assim, isso evidencia os muros como tema relevante na literatura bíblica, projetando sombras e desafiando antigas e novas leituras.

Desordem sonhos projetos
Anseios e desabaços
Um coração atravessado por uma flecha
“Gravo aqui neste muro
O amor de João Ventania por “Madalena”
Datas de crimes, de encontros e de idílios
VIVA O COMONISMO.
3
(escrito na parede de uma igreja)
Pedra úmida
Altar frio imagens ignóbeis
Flores de papel ímã de moscas
Ó lugar triste e árido
O contrário do arco-íris
Baixará o Cristo aqui?
Ele baixou num estábulo
Baixou mesmo até em mim (MENDES, 1951, p. 56-57).

Nas três partes desse poema, conciliam-se, em síntese, a vidência poética, a participação política e a contemplação religiosa, passando pelo grafite e pela pichação na superfície do muro.

Já concluindo, comentaremos brevemente apenas a primeira estrofe; ali se descreve um procedimento de composição poética que aproxima o muro, a poesia e a pintura (CARVALHO, 2001). Tal processo se assemelha ao *frottage*¹³: uma técnica desenvolvida por Max Ernst, a partir de sua leitura das anotações de Leonardo da Vinci (1964, p. 196; tradução nossa). Concluímos com a sugestão de Leonardo Da Vinci, que olhemos os muros como ele os

13. Do francês *frotter*, em português, *frottage*, fricção. Método surrealista e automático de produção criativa desenvolvido por Max Ernst (pintor, escultor e artista gráfico alemão), em 1925. No *frottage*, usa-se um lápis (ou qualquer utensílo para risco, desenho) a fim de se friccioná-lo sobre um muro. O desenho pode ser deixado como surgir dessa operação ou pode ser aperfeiçoado. Embora superficialmente similar à fricção em latão e a outras formas de esfregar, visando à reprodução dum objeto já existente, o *frottage* se distingue por ser aleatório. Lembra um procedimento para a produção de pinturas que utiliza as imagens dos muros manchados como inspiração, descrita por Da Vinci (1964).

olhava. Com esta citação, propomos um intertexto, mediado pelos muros, de Da Vince (1964) com Péré-Christin (2001) e Murilo Mendes (1951), invocando o cruzar da técnica com a sensação que pretendíamos demonstrar.

[...] se você olhar um muro muito manchado ou feito de pedras multicoloridas, a fim de imaginar alguma cena, achará analogia com a paisagem de montanhas, rios, rochedos, árvores, planícies, vales e colinas de toda espécie. Também poderá ver ali batalhas e figuras de gestos vivos, rostos estranhos, roupas e uma infinidade de coisas que poderá converter em uma forma nítida e completa¹⁴.

14. “[...] si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches, avec l’idée d’imaginer quelque scène, tu y trouveras l’analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d’étranges visages et costumes et une infinité de choses que tu pourras ramener à unes forme nette et compléter” (VINCE 1964, p. 181-197).

Referências

- AGENCIA Europea para la gestión de la cooperación operativa en las fronteras exteriores (Frontex), 2004. Disponível em: http://europa.eu/agencies/regulatory_agencies_bodies/. Acesso em: 10 maio 2013.
- ARISTÓTELES. **A política: a boa localização da cidade**. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/18117385/Aristoteles-a-Politica>. Acesso em: 28 ago. 2012.
- BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. 10. ed. Paris: 2001, 215 p.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. 4. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida, com referências e anotações de Dr. C. I. Scofield. [s/l]: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, 1323 p.
- CALDEIRA, Teresa Pires. **Cidades de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2011. 399 p.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Murilo Mendes: o olhar vertical**. Vitória: Edufes: Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001. 117 p.
- CIENFUEGOS, Sigfrido Vázquez; JIMÉNEZ, Virginia Martín. La seguridad tras el muro: ¿una opción defensiva o una solución política? **Historia Actual Online Haol**, Núm. 11 (Otoño, 2006), p. 183-194. Disponível em: <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/>. Acesso em: 31 mar. 2013.
- CHIPRE, el último muro de Europa entre Oriente y Occidente. Disponível em: <http://suite101.net/article/el-ultimo-muro-de-europa-chipre-a25646>. Acesso em: 19 jan. 2013.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 5.
- ECO, Umberto. **Di foto fatte sui muri**. 2010. Disponível em: <http://www.ecoarteda.com>. Acesso em: 18 jan. 2014.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 191 p.
- FIGUEIREDO, Patrick. **Muros do Mediterrâneo: Notas sobre a construção de barreiras nas fronteiras de Ceuta e Melilla**. Lisboa: Centro de Estudos Africanos do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2011, p. 153-175. Disponível em: <http://cea.revues.org/>. Acesso em: 19 maio 2013.
- HAESBAERT, Rogério. **Da multiterritorialidade aos novos muros: paradoxos da desterritorialização contemporânea**. Universidade Federal Fluminense Niterói (UFF), Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.posgeo.uff.br/sites/default/files/da_multiterritorialidade_aos_novos_muros.pdf. Acesso em: 20 maio 2014.
- HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar.” *In*: _____. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 125-141.
- HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. **In**: OITICICA FILHO, José. **A ruptura da fotografia nos anos 50**. Catálogo. Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 510 p.

- MARCUSE, Peter. No caos, sino muros: el postmodernismo y la ciudad compartimentada. **In:** MARTÍN RAMOS, Ángel. (Org.). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2004, p. 83-90.
- MENDES, Murilo. Muros. **In:** _____. **Os quatro elementos** [1935]. **In:** _____. **Poesias (1925-1955)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 155-156.
- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991, 741 p.
- NÚMERO DE MORTES NA FRONTEIRA ENTRE EUA E MÉXICO AUMENTA 17% EM 2017. Disponível em: <http://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,numero-de-mortes-na-fronteira-entre-eua-e-mexico-aumenta-17-em-2017,70001924095>. Acesso em: 08 nov. 2017.
- PENNA FILHO, Pio. A difícil e esquecida questão do Saara Ocidental. **Meridiano 47** n. 114, jan. 2010, p. 3 -5. 2010. Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/>. Acesso em: 20 maio 2013).
- PÉRÉ-CHRISTIN, Évelyne. **Le mur: un itineraire architectural**. Paris: Éditions alternatives, 2001a, 113 p. (Collection Lieux-dits).
- _____. **Lescalier: métamorphoses architecturales**. Éditions alternatives, 2001b, 111 p. (Collection Lieux-dits).
- RIBAS, Xavier. Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro? Traducción de Antonio Fernández Lera, 2011, p. 1-3. Disponível em: <http://www.xavierribas.com/Contents/Ceuta/>. Acesso em: 20 maio 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. **Le mur**. Barcelone: Gallimard, 2010. 245 p. (Collection Folio).
- _____. **Huis clos**. **In:** _____. **Huis clos. Les mouches**. Paris: Gallimard, 1964, p. 09-76. (Collection Le livre de poche).
- SCHUNIG, Erick. SCARIM, Paulo Cesar. A representação da cozinha como elemento do produto imobiliário na cidade de Vitória entre as décadas de 1950 a 1970. **Geografafares: Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da Ufes**, n. 23, Janeiro-Junho, 2017, p. 94-108. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/geografafares/article/view/14378/11689>. Acesso em: 07 nov. 2017.
- SILVA, Paulo Muniz da. **Muros de todos e de cada um: uma murologia**. 2014. 203 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.
- VINCE, Léonard de. L'activité du peintre. **In: La peinture: textes traduits, reunis et annotés par André Chastel avec la collaboration de Robert Klein**. Paris: Hermann, 1964, p. 181-197. (Collection Miroirs de l'art).
- VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. Tradução e notas de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 556 p. (Coleção Todas as Artes).
- ZANOTELLI, Cláudio Luiz. **Geofilosofia e Geopolítica em Mil Platôs**. Vitória: Edufes, 2014.
- _____. *et al.* A explosão dos condomínios fechados na Região Metropolitana da Grande Vitória – Espírito Santo – Brasil. **Revista Geo Uerj**: publicação semestral do Instituto de Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/>. Acesso em: 22 jan. 2013.

10

Hilda Hilst: parricida e parresiástica

Pedro Antônio Freire

Inúmeras poderiam ser as assertivas para se iniciar uma fala a respeito da autora em questão, devido à pluralidade do seu trabalho. Entretanto, perante a verve feminina deste congresso, foram escolhidos os predicativos acima cujas especificidades, origens e trajetórias, lhe são muito do interesse. Sabe-se que *parricidium* é o vocábulo latino mais conhecido para certo atentado contra o paradigma masculino (*pater*). Presume-se a força do termo diante do fato de Édipo, o grego, embora anterior à ascensão romana, ter se consagrado até a atualidade como o nosso mais famoso parricida e isso foi o que então conformou, para além da paronomásia presente, sua associação com parrésia: s. f. || (ret.) figura que consiste em dizer confiadamente coisas que parecem arriscadas. [Também se chama *licença ou liberdade oratória*.] F. gr. *Parrhesia* (AULETE). Na demanda filosófica, segundo Michel Foucault:

[...] Um dos significados originais da palavra grega parresía (sic) é o “dizer tudo”, mas na verdade ela é traduzida, com muito mais frequência, por fala franca, liberdade de palavra etc. Essa noção de parresía (sic), que era importante nas práticas da direção de consciência, era [...] uma noção rica, ambígua, difícil, na medida em que, em particular, designava uma virtude, uma qualidade (há pessoas que têm a parresía (sic) e outras que não têm a parresía (sic)); é um dever também (é preciso, efetivamente, sobretudo em alguns casos e situações, poder dar prova de parresía (sic)); e enfim é uma técnica, é um procedimento: há

pessoas que sabem se servir da parresía (sic) e outras que não sabem se servir da parresía (sic). E essa virtude, esse dever, essa técnica devem caracterizar, entre outras coisas e antes de mais nada, o homem que tem o encargo de quê? Pois bem, de dirigir os outros, em particular de dirigir os outros em seu esforço, em sua tentativa de constituir uma relação consigo mesmos que seja uma relação adequada. Em outras palavras, a parresía (sic) é uma virtude, dever e técnica que devemos encontrar naquele que dirige a consciência dos outros e os ajuda a constituir sua relação consigo [...] (FOUCAULT, p. 42-43: grifos meus).

Salienta-se logo que, não fortuitamente, desde muito, o encargo de se “dizer tudo” manifesta-se primordialmente na forma masculina, porque a palavra, sobretudo a escrita, tem seu estatuto conferido já no patriarcado (“Deus é pai!”). De *parrhesia* (grego) a parrésia (português), o termo passou efetivamente por muitos acréscimos e subtrações, mas permaneceu com a sua premissa principal, algo como a aniquilar o cerne ideologicamente constatável do pai-palavra. Coisa que inúmeros pensadores: oradores, filósofos, poetas etc., praticaram no decorrer da história, o que devido a questões conjunturais, obviamente, ficara de alcance muito restrito quanto a seus pares do sexo biologicamente oposto. Isso, sobretudo, a partir do momento em que se cunhou uma linguagem declaradamente como obscena: fora de cena, proibida, escatológica, visceral, de precárias idealizações. Por meio disso é que se coloca a provocação do título: Hilda Hilst, parricida e parresiasta, já que, ao menos na língua portuguesa expressa no Brasil, poucas vezes se produziu algo do tipo e de uma maneira tão incisiva, intencional, sistêmica e sobretudo plural. Isso se diz principalmente por tal ação estar a cargo de uma mulher. Por ora, um pouco da trajetória da autora a partir da ótica do então afim, amigo e fã, o escritor Caio Fernando Abreu, na ocasião do início da sua referida empreitada:

Aos sessenta anos de idade, com mais de vinte livros publicados (o primeiro é de 1950) de poesia, ficção e teatro, formada em Direito sem nunca ter exercido a profissão, desde de 1967 recolhida na Casa do Sol, um sítio próximo a Campinas-SP, depois de 40 anos de literatura (e, segundo ela, de **silêncio** sobre o seu trabalho), há três meses Hilda Hilst caiu como uma bomba nos meios literários brasileiros.

Com a publicação de *O caderno Rosa de Lori Lamby*, Hilda renunciou literalmente à literatura “séria” - que lhe conferira, por parte do crítico Leo Gilson Ribeiro, o epíteto de “maior escritor vivo em língua portuguesa” - e decidiu publicar, daqui para frente, apenas histórias pornográficas. Bem-sucedidas, essas histórias, já em segunda edição por Massao Ohno, serão seguidas por *Contos d'escárnio* e *Cartas de um sedutor* (HILST, 2014, p. 257, grifos meus).

A título de contenda, realça-se aqui o termo “silêncio” com o intuito de assim apontar possíveis fatores que o provocaram. Bom, para além do gênero a que biologicamente pertence a autora, tem-se a idade com que ela se inicia na literatura fescenina: “aos sessenta anos de idade”, que é quando rompe com a chamada literatura “séria”. Este qualificativo, o Caio ainda registra não fortuitamente entre aspas, pois sabe-se que em tal faixa etária, juntamente à infância”, ocorre uma determinada pressão para certa assexualização dos corpos por parte maciça da nossa sociedade. O próprio “séria” já a projeta também naquele reconhecido estigma de que mulher tem que falar de amor. De onde possivelmente lhe veio o citado epíteto de “maior escritor vivo em língua portuguesa”, referindo-se claramente à primeira parte de sua trajetória como escritora. Quando bem jovem, relevante frisar, ela passara ainda pela cadeira de um não menos masculinizante curso de Direito sem depois lhe prestar a esperada subserviência. Isso se torna mais relevante ainda quando lembrado de que recebera, por parte de mãe, o sobrenome de uma tradicional família paulista: “Almeida Prado”. Com todos esses indícios de castração, é bom que se traga à tona que, mesmo antes do efetivo trabalho de descaracterização da sua literatura “séria”, ela já inseria algumas nuances bem mais incisivas na sua escrita que a maioria das escritoras reconhecidas na época, desafiando os ditames tradicionais. Em 1982, por exemplo, *A obscena senhora D* nos apresenta uma protagonista sessentona com questionamentos bastante elucidativos para a temática:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si

mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa, hein? (HILST, 1982).

Há paralelos aqui a se considerar como contundente num todo, a exemplo do corpo, sobretudo o feminino, como “armadilha” de si e da linguagem: “o que é casa”, clausura, “conceito” (?), marcado pela “sangrenta lógica dos dias” (ciclo menstrual) numa alta sexualização das “pernas” em detrimento à liberdade: “o que é “ir e vir”; “o que são essas velhas senhoras” condenadas ao silêncio perante o pretense *nonsense* masculino da “infância”, dos “homens curvos” e dos “tolos”; “o que é pensar”, o que é sentir: “som, trinado, urro, grito”. Tudo para retomar por meio de uma hiperonímia a expressão máxima de equivalência do desejo (a liberdade): “o que é asa, hein?”. Vê-se que a assimilação no quesito parricida e parresiasta já acontece aqui pela rebeldia na posse de indagações incomuns ao gênero, no que tange à escrita feminina. Isso é algo que a autora acentuará futuramente num turbilhão de sentidos, como se pode conferir neste trecho de *O caderno rosa Lori Lamby*:

[...] Eu contei pro papi que gosto muito de ser lam-bida, mas parece que ele nem me escutou, e se eu pudesse eu ficava muito tempo na minha caminha com as pernas abertas mas parece que não pode porque faz mal, e porque tem isso da hora. É só uma hora, quando é mais, a gente ganha mais dinheiro, mas não é todo mundo que tem tanto dinheiro assim pra lamber. O moço falou que quando ele voltar vai trazer umas meias furadinhas pretas pra eu botar. Eu pedi pra ele trazer meias cor-de-rosa porque eu gosto muito de cor-de-rosa e se ele trazer eu disse que vou lamber o piupiu dele bastante tempo, mesmo sem chocolate. Ele disse que eu era uma putinha muito linda. Ele quis também que eu voltasse pra cama outra vez, mas já tinha passado uma hora e tem uma campainha quando a gente fica mais de uma hora no quarto. Aí ele só pediu pra dar um beijo no meu bu-raquinho lá atrás, eu deixei, ele pôs a língua no meu bu-raquinho e eu não queria que ele tirasse a língua, mas a campainha tocou de novo. E depois quando ele saiu, eu ouvi uma briga, mas ele disse que ia pagar de um jeito bom, ele usou uma palavra que eu depois

perguntei pra mamãe e mami disse que essa palavra que eu perguntei é regiamente. Então regiamente, ele disse (HILST, 2014, p. 15-16).

Já pelas notórias idiossincrasias do texto (“papi”, “mami”, “piupiu...”), nota-se que a estória se perfaz pela narrativa de uma protagonista criança (nove anos) chamada trocadilhescamente por “Lori Lamby”, do verbo lamber, mantenedora de uma percepção e práticas sexuais precoces e que almeja ser escritora como o pai. Sendo assim, além de escrever suas memórias, ela envia relatos dos acontecimentos para o “tio Lalau”, o editor daquele e também um dos iniciadores dela. Os programas são agendados pela mãe, sob o consentimento do pai, para manutenção do lar, já que o paradigma masculino não consegue alcançar nenhum sucesso (e renda) com sua literatura dita “séria”, a confirmar: “[...] O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras para variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei [...]”. Não fortuitamente, os pretensos equívocos entre os vocábulos por parte da impúber protagonista (“bananeira” / “bandalheira”) são parte da iniciativa da autora para garantir a verossimilhança do texto. Para além disso, tal passagem sugere que a peleja do “papi” seja a rigor a mesma da autora empírica, que aproveita para espinaftrar seus pares, colocando-os inclusive como leitores, conselheiros e influenciadores da pequena empreendedora: “Eu também ouvia tudo que você [papi], mami e tio Dalton [Trevisan], e Tio Inácio [Loyola Brandão] e tio Rubem [Fonseca] e tio Millôr [Fernandes: que fizera a obscena ilustração da respectiva primeira edição] falavam nos domingos à tarde”. Isso tudo também já se levando em conta de “Lori Lamby” vem como uma paródia de “Loreley”, a conceituada protagonista de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* da Clarice Lispector, publicado originalmente em 1969. Contudo, mesmo perante tantos artifícios, Hilda não se projeta com suas “histórias pornográficas” perante o público leitor e, então, a penúria econômica não a abandona, enquanto que cada vez mais seus pares, sobretudo masculinos, conseguiam por meio de empreitadas semelhantes bem mais visibilidade, inclusive da crítica, como se pode conferir na fala da própria autora:

[...] Eu liguei para o Luiz Carlos Lisboa, no Jornal da Tarde, e falei: Por que o JT não deu nada sobre a *Lori Lamby*?” Ele disse: “Hilda, São Paulo é uma cidade pudica”. Muito bem, mas, quando saiu a antologia poética de José Paulo Paes, o Luiz Carlos fez um artigo deste

tamanho, contando a história do erotismo a partir de Brahma, na Índia, e tal. E a antologia do José Paulo Paes, por favor... erotismo é outra coisa - aquilo é banalheira da grossa (HILST, 2014, p. 259).

Está aí a peleja com seus pares, editores e críticos em geral. Os mesmos que endossavam, junto a uma grande parte do público leitor, a produção masculina com nítida predileção. Daí, a constatação de constantes parricídios com a ordem vigente, por parte da autora, utilizando-se da sua vertente parresiástica pelo viés da dicção pornográfica, o que lhe manteve quase sempre à margem da superestimada falocracia literária. Observa-se, portanto, que intenção de uma escrita fescenina a cargo de uma mulher é algo que vai da omissão a ferozes ataques: “Um lixo absoluto” (HILST, 2014, p. 245) com um alto risco para exílios, expiações e morte (apagamentos), consequências apontadas por Foucault como diretas ao ensejo da “parresía”, que se caracteriza por desafio a um tirano (FOUCAULT, idem). No caso em questão: o senso comum. Não obstante, as represálias à referida fase da autora se acentuam muito devido à respectiva literatura nos confrontar com certos tabus que ainda hoje são práticas consideradas repugnantes por toda a sociedade, ainda que estejam hipocritamente cada vez mais presentes nas nossas plataformas virtuais.

Referências

- AULETE Digital. **Parrésia**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/parr%C3%A9sia>>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HILST, Hilda. **Pornô chic**. 1. ed. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. **A obscena senhora D**. São Paulo: Massao Ohno, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

11

Um professor e sua aluna: a visão feminista de Charlotte Brontë

Sara Novaes Rodrigues

Quando se fala sobre Charlotte Brontë e seu feminismo, faz-se inútil procurá-la entre as fileiras de mulheres que, já em sua época, se organizavam em luta contra o domínio do masculino. Seu feminismo não ergueu bandeiras, não lançou libelos, não participou de marchas. Na verdade, a autora aceitava bem a submissão feminina às convenções de seu tempo, mas suas personagens lutaram pelos direitos que ela considerava mais importantes para a sua vida e a de suas irmãs: a independência financeira e intelectual. Fiel à sua convicção, a autora criou heroínas cultas, fortes, lutadoras e firmes na busca pelos seus ideais. Segundo Melissa Lowes (2008), através de suas palavras, Brontë criou um modelo de mulher de pensamento e intelecto livres, e de caráter forte, como ela mesmo. Ao lado dessas mulheres ficcionais, Brontë colocou homens que, longe de serem heróis destemidos, revelam-se parceiros compreensivos e amigos, sujeitos às fragilidades de um ser humano. Ciente da importância de dar ao homem a posição de chefe da família, Brontë deu a cada herói a posição social esperada, mas lhes deu, ainda que na intimidade, a possibilidade de se revelarem inseguros e carentes de afeto. Em *O professor*, especialmente, William Crimsworth inicia a sua narrativa expondo a sua posição inferior diante da sociedade. Várias vezes compara-se a um escravo e/ou a uma governanta, termos que a autora coloca lado a lado quando fala na eventualidade de ter que, um dia, assumir tal posição subalterna.

Na Inglaterra, no meado do século XIX, as mulheres mais desprovidas financeira e culturalmente encontravam empregos nas fábricas, mas levavam uma vida de

escravidão. Por outro lado, as que receberam algum tipo de educação formal, mas eram pobres, tinham poucas opções de trabalho. Sobravam-lhes apenas a esperança de encontrar um bom casamento, escolas onde pudessem lecionar, ou casas onde pudessem trabalhar como governantas. Diante dessa realidade, Charlotte Brontë expressou a sua preocupação e sua crítica ao sistema em carta ao amigo editor:

Quando uma mulher tem uma pequena família para criar e uma casa para administrar, [quando] suas mãos estão cheias, [e] sua vocação é evidente – quando seu destino a isola – eu acho que ela deve fazer o que pode – viver como pode – reclamar pouco [e] dar conta de tanto trabalho quanto possível. Isto não é alta teoria – mas acredito que seja pura prática – boa para ser posta em execução enquanto os filósofos e legisladores pensam sobre a melhor maneira de organizar o Sistema Social (BRONTË *apud* BARKER, 1997, p. 190).

Acostumada a ver a luta dos trabalhadores nas comunidades paroquiais em que seu pai trabalhou, Charlotte Brontë testemunhou de perto as dores e revolta dos pais de famílias que, quando desempregados, viam-se impossibilitados de prover o necessário aos seus. Não espanta, assim, que a escritora inglesa se expresse com uma certa ironia diante de um sistema intoxicado pela possibilidade de lucro a qualquer custo, consequência da ascensão burguesa durante a Revolução Industrial. Segundo Terry Eagleton, (2005, p. x), “A Revolução Industrial começou em sua porta, quase sob a vista de suas janelas”, já que os Brontës moravam no Norte da Inglaterra, região em que havia muitas tecelagens. Porque escreveu entre dois períodos importantes, o romantismo e o realismo, Brontë, segundo Eagleton (p. x), carregava a influência do passado, mas também apontava para um futuro “ainda pouco discernível”, mas já despontando: uma época em que as pessoas poderiam se afirmar socialmente através do trabalho.

Na Inglaterra do século XIX, a mulher já buscava o direito à educação, especialmente influenciada pelas ideias de Mary Wollstonecraft (1759-1797), em sua obra *A Vindication of the Rights of a Woman* (1792), uma das mais influentes defesas dos direitos iguais para homens e mulheres. Como grande leitora de livros e periódicos, Charlotte Brontë devia estar bem a par dessas concepções que já se enraizavam na sociedade inglesa. Em famoso estudo sobre as escritoras do século XIX, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar escrevem que a obsessividade com que Brontë tratou os temas e metáforas recorrentes em sua obra “parece ter sido determinada primariamente pelo seu gênero, pelo conhecimento que tinha do destino que a aguardava e sua

ansiedade a respeito de sua posição ‘órfã’ e anômala no mundo” (2000, p. 312)¹, sentimento que já está presente em *O professor* (1847), primeiro romance escrito pela autora com vistas à publicação. Vale esclarecer que esse livro só foi publicado postumamente em 1857.

As dificuldades enfrentadas por um autor nos processos de escrita e publicação de uma obra são aspectos a serem considerados quando se propõe um trabalho de análise. É Chartier (2010, p. 14) quem nos lembra que um livro deve ser visto, em primeiro lugar, em sua materialidade, uma vez que todos os processos envolvidos em sua produção, seja qual for a forma que eventualmente tome em “suas [possíveis] formas, públicas ou privadas, efêmeras ou duradouras, também se convertem no próprio material da invenção literária” (CHARTIER, 2010, p. 42). Tendo em vista tal ensinamento, faz-se necessário acompanhar a obra em seu processo de vir a ser e buscar respostas para os objetivos que propiciaram a sua criação.

Em 1846, uma jovem inglesa culta e bem-educada, mas pobre e sem atributos físicos, descobriu que, como ela, suas duas irmãs também escreviam poesia. Diante da perspectiva de terem que assumir empregos como governantas, essa mulher sonhou fugir dessa realidade comum em sua sociedade e colocou em movimento as engrenagens para a realização de seu sonho: tornar-se, junto com as irmãs, independente financeiramente. Decidiu, então, que escrever com vistas ao mercado de publicações seria uma opção bem mais digna e agradável de trabalho. Naquele ano, Charlotte, Emily, Anne Brontë mandaram publicar, com recursos próprios e sob pseudônimos², uma antologia de poemas. O livro vendeu somente dois exemplares e recebeu apenas um comentário elogioso. Entretanto, Charlotte, a mais dedicada ao projeto de independência, não desistiu do sonho e propôs às irmãs que escrevessem, cada uma, um romance. Dessas três obras - *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, *Agnes Gray*, de Anne Brontë e *O professor*, de Charlotte Brontë – a de Emily continua sendo bastante lida pelo público em geral e, assim, mantém-se em destaque nas prateleiras das grandes livrarias, como também nos estudos de muitos membros dos meios acadêmico-literários. As outras duas obras, as das irmãs Anne e Charlotte, embora menos lidas, também são objetos de estudos em muitas universidades, especialmente quando se trata da escrita feita por mulher.

1. As traduções de textos sem referência a tradutores oficiais foram feitas por mim.

2. Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente.

O ingresso das análises feministas nos meios acadêmicos trouxe à lembrança a importância do estudo sobre as personagens de um romance. Nancy Lanser (1986) ensina que a crítica feminista trouxe um novo olhar sobre o texto, revelando seus múltiplos aspectos e gêneros. Mais tarde, Bakhtin (1993, p. 73) viria lembrar que “o romance se caracteriza como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”. Sendo assim, cada elemento ali contido une-se à obra “num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade estilística superior do conjunto que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ele (BAKHTIN, 1993, p. 74). Desse modo, cada personagem traz, em seu discurso, crenças e reações que de alguma maneira fazem parte da bagagem cultural do autor. As palavras que a personagem usa, a escolha de termos e reações diante de certos acontecimentos na história são testemunhas das crenças de quem escreve e se tornam sua marca pessoal. Há, em cada personagem, um pouco da história do seu criador. Explicam-se, assim, tantos estudos que vêem as obras de Brontë como autobiográficas.

Charlotte Brontë desejava ingressar no mundo das letras e não desistiu quando vários editores se recusaram a publicar *O professor*. Naquela época, o romance era um gênero em ascensão e tanto homens quanto mulheres buscavam o mercado editorial. As críticas recebidas aos primeiros poemas e ao primeiro romance – no caso, *O professor* – não desencorajaram a escritora, que logo começou a escrever um novo livro, *Jane Eyre* (1847), já bem conhecido do público. Desde sua publicação, o nome de sua autora jamais deixou de receber atenção da crítica (GATES, 1990, p. 1). Embora logo se tornasse sucesso editorial e fosse aclamado pelo frescor, vigor e paixão ali presentes (GATES, 1990, p. 1), esse livro também enfrentou duras críticas, até mesmo de mulheres, já condicionadas ao modelo vitoriano, que favorecia o patriarcado. Segundo Rebecca Fraser (2008, p. 280), as críticas destacavam que a autora, ao falar sobre o relacionamento das personagens centrais, Jane e Rochester, mostrava um certo “tom rasteiro de comportamento, mais do que de moralidade”. Muitas outras críticas negativas foram feitas em jornais, mas quando um jornal a acusou de estar desrespeitando a religião, a autora entristeceu-se e escreveu ao seu editor Williams (FRASER, 2008, p. 283) que sentia em seu coração uma grande reverência pela religião, mas que se sentiria uma “covarde [se permitisse] que o ataque de um inimigo pesasse mais que o encorajamento de um amigo” (BRONTË *apud* FRASER, 2008, p. 283).

Embora *Jane Eyre* (1847) tenha sido seu primeiro sucesso como escritora, não são suas personagens que me orientam neste estudo, mas William

Crimsworth e Frances Henry, o par central do romance *O professor* (1957). A escolha deve-se ao fato de serem, para a época em que o livro foi escrito, personagens diferentes do modelo convencional da época.

William Crimsworth, o narrador do romance, é um jovem inglês pobre, feio, míope, inseguro, muito bem-educado, mas sem recursos financeiros. É diferente dos heróis a que o público já se acostumara a encontrar nos romances e, também, diferente das personagens masculinas que a própria Charlotte Brontë já criara para seus contos juvenis. Na verdade, já no prefácio do livro, a autora nos informa que o professor não teria ajuda da sorte. Ele deveria, na verdade, conquistar seu lugar no mundo através de seu próprio esforço, informação que nos prepara para a leitura de um romance de formação. William vai para a Bélgica em busca de emprego e, lá, através de seu trabalho como professor de inglês em escolas particulares e com a ajuda de sua amada, ele consegue ter seu próprio educandário, o que lhe confere uma estabilidade financeira e lhe permite retornar à sua pátria anos mais tarde.

As reações de William diante das dificuldades que a vida lhe apresenta são realmente atípicas. Seus conflitos o levam à introversão, algo nada comum a um homem vitoriano. Terry Eagleton (1990, p. 58) o compara a uma Jane Eyre masculina porque, ao mesmo tempo em que se deixa martirizar pelo amigo Hunsden, ele se delicia com a subserviência de sua amada, que continua a chamá-lo de Mestre, mesmo depois de casados. Ao mesmo tempo, William reconhece que a força que leva Frances a desafiá-lo e impor suas condições é a mesma força que a torna atraente a seus olhos e faz dele seu escravo (EAGLETON, 1990, p. 58). Na visão de John Kucich (1990, p. 82), parece ser importante para Brontë que tanto o homem quanto a mulher desempenhem ambos os papéis: o de senhor e o de escravo. Kucich lembra que em *Jane Eyre*, essa oscilação entre domínio e submissão se faz sem a presença de uma terceira personagem, como acontece em *O professor*.

Frances Henry, a personagem que a autora coloca ao lado de William, é uma jovem anglo-suíça, costureira e professora de bordado na escola para moças onde William trabalha. Porque seu sonho é conhecer a Inglaterra, pátria de sua mãe, ela passa a assistir às aulas do professor a fim de aperfeiçoar seu inglês. Frances é órfã, tem aparência agradável, mas comum, e é bem inteligente. Apesar de discreta em suas ações, ela mostra determinação quando defende seus ideais e seus pontos de vista. Quando é pedida em casamento por William, por exemplo, coloca como condição poder continuar trabalhando, ainda que sob

as ordens do marido. Entretanto, o que conhecemos sobre ela nos vem através da voz de William, já que a história é narrada por ele, em forma de diário. Os comentários que ele faz sobre ela são carinhosos e expressam a admiração que sente pela inteligência e convicção que se fazem presentes nos momentos em que ela defende suas opiniões, e o prazer que lhe causa a submissão da amada.

O aspecto físico de Frances é semelhante ao de Brontë: magra, pálida, pequena. Sua posição na escola é subalterna, como lembram Gilbert e Gubar (2000, p. 325), que chegam a compará-la a uma Cinderela. Embora se veja nessa posição de inferioridade, tanto na sala de aula onde treina seu inglês sob a orientação de William, quanto na própria função que desempenha na escola, são sua inteligência e dedicação que a destacam entre as alunas belas fisicamente, mas vazias de qualidades, aos olhos do professor. Para Gilbert e Gubar (2000, p. 328), nos escritos de Frances, em seus poemas e nas redações que escreve para/sobre seu mestre, “ela examina sua própria situação – assim como Brontë o faz em todos os seus romances – e fantasia, alternativamente, sobre resignação e fuga”. Seu amor pelo mestre espelha a atração da autora pelo seu professor belga. Entretanto, para Frances o final é satisfatório, ainda que tenha que assumir uma personalidade dividida entre firmeza, como professora, e docilidade, no interior de seu lar, local onde a força de seu espírito é limitada pelo marido, como lembram Gilbert e Gubar (p. 331).

Os estudos têm demonstrado que a autora não estava errada quanto à sua capacidade de criar. “O trânsito entre a vida e a invenção é um deslocamento entre um tipo de verdade para outro”, afirma Lyndall Gordon (1996, p. 145), que considera Frances Henry uma “verdade criativa”: uma mulher que poderia se tornar real e que projetou um exemplo de alguém que enfrenta desafios e possibilidades (GORDON, 1996, p. 145). Por meio da ficção, Brontë expôs publicamente seu desejo de mudança; foi pela voz de suas personagens que propôs uma sociedade mais justa para a mulher; que mostrou a possibilidade de alternativas dentro de um relacionamento entre um homem e uma mulher, ainda que exiba, em seus romances, as marcas deixadas pela sociedade em sua psique feminina (RICH, 1990, p. 155). Como muito de suas histórias têm como cenário interiores de casas, nelas podem ser encontradas descrições de costumes diários e reuniões sociais nas quais as heroínas, geralmente trabalhando como governantas, sentiam-se deslocadas e marginalizadas, experiência vivida pela própria autora e por sua irmã Anne. Como ensina Chartier (2010, p. 12),

A brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem a ocupar o lugar desse passado permitiram o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas.

É crença comum que o livro, enquanto texto, é repositório de memórias e informações Segundo Chartier (2010, p. 23), longe de se oporem aos registros históricos, essas lembranças são prova “da existência de um passado que foi e não é mais.” Para Roland Barthes (2007, p. 17), “a literatura assume muitos saberes” e, acrescenta, é no texto que ficam gravadas notícias diversas sobre lugares, costumes, ideologias, etc. Ainda segundo Barthes (2007, p. 20), é própria da literatura a busca pela representação de um real que não pode ser representado, porque provém de fontes variadas, de olhares múltiplos. Ainda assim, é no texto escrito que existe a possibilidade de se guardarem informações relevantes para a sustentação de um relativo conhecimento do passado. Fica, assim, nas páginas dos livros de Brontë, o registro da tentativa tímida da autora, de mostrar aos leitores e, especialmente às leitoras, a possibilidade de falar, de dar voz aos seus anseios.

Bem antes de se reunirem em movimentos organizados; bem antes de ganharem as ruas em protesto; bem antes de se empenharem em estudos críticos sobre os textos ficcionais, as palavras de muitas idealistas frequentaram jornais e livros, espaços privilegiados para falar sobre a igualdade entre homens e mulheres. Encorajadas por obras como *Reivindicação dos direitos das mulheres*³ as autoras começaram a escrever histórias em que os homens, apaixonados, cediam aos seus desejos de suas amadas, ainda que na intimidade. Fosse falando por experiência própria ou externando ideais latentes, as palavras dessas escritoras – que muitas vezes se escondiam atrás de pseudônimos masculinos – acordavam sentimentos fortes nas mulheres, maiores leitoras desse tipo de ficção. Por causa disto, muitas autoras encontravam a rejeição na censura de pais e maridos, que se sentiam ameaçados em sua autoridade.

3. WOLLSTONECRAFT, Mary. 1792.

Em sua juventude, especialmente enquanto escrevia junto com seus irmãos, Charlotte Brontë já havia criado heroínas atípicas para sua idade e época, mas essas histórias só se tornaram conhecidas do público depois de sua morte, com os estudos sobre sua obra. Os heróis masculinos, nesses contos e novelas, eram fortes, dominadores, bem byronianos: bem-apegoados, mas desrespeitosos das normas sociais. Suas heroínas, por sua vez, se submetiam a todas as vontades de seus amados, em nome do amor. No final de 1839, no entanto, Brontë escreveu um texto, “Farewell to Angria”, em que expressa a sua vontade de abandonar as histórias apaixonadas e buscar, como local de elocução, uma região mais fria, de madrugadas cinzentas que anunciem dias menos ensolarados e aquecidos pelo calor das paixões (BRONTË, 1954, p. 160).

Quando começou a escrever seus romances, Charlotte Brontë quis criar personagens mais realistas. Para tanto, seria necessário domar a sua imaginação, o que, para alguns críticos (KUCICH; TROMLY, entre outros, 1990), foi um esforço sem sucesso, já que, para eles, a força da escrita bronteana reside em sua própria liberdade criativa. Na visão de Robert B. Heilman (1990, p. 34), é o movimento contrário à razão um dos principais elementos que revelam a arte de Brontë, ou seja, são os impulsos que surgem de uma imaginação livre que, ao penetrar nas linhas do romance, tornam-se o fator que autentica a sua capacidade artística. Heilman lembra que em *O professor*, é a própria Frances quem diz a York Hunsden, um amigo de William, a seguinte frase: “Melhor não ter lógica do que não sentir”.

O que Charlotte Brontë tentava, na verdade, era livrar-se da luta interior entre o racional e o irracional (HEILMAN, p. 34). A vida lhe trouxera decepções amorosas. Sua paixão pelo professor belga já lhe mostrara que os impulsos de sinceridade que fizeram com que ela se revelasse muito abertamente a esse homem só lhe trouxeram sofrimento. Essa atração de mão única ainda estava viva quando ela escreveu *O professor*. Daí a necessidade de controle para criar personagens menos impulsivos, aspecto que muitos críticos julgam uma falha no romance. A insegurança de William não condiz com o comportamento de um homem.

Para muitos estudiosos, Brontë não estava preparada para criar um narrador autodiegético. Ute Kauer (2001), por exemplo, afirma que Brontë não estava amadurecida o bastante para criar William Crimsworth. Em seu entendimento, esse professor não convence o leitor de sua masculinidade. Suas reações são femininas e faltam-lhe a força e a convicção de um homem diante

das decisões que a vida lhe impõe. Para muitos outros críticos, porém, e com os quais eu concordo, William é apenas um rapaz inseguro, ainda imaturo, diante do desconhecido. Se William se curva à determinação de um amigo sardônico como Yorke Hunsden, cujo papel no romance é instiga-lo, ele exerce sua autoridade ao limitar a liberdade de sua companheira – num modo bem característico da época – mas não se furta a reconhecer os valores que a tornaram atraente aos seus olhos.

O feminismo de Charlotte Brontë encontra-se bem nessa criação de personagens atípicos. Se ela falha em alguns aspectos, a mensagem que transmite é clara: a mulher é capaz de se manter financeiramente e de se mostrar inteligente e culta, ainda que submetida ao controle patriarcal. Em seus romances, Brontë criou mulheres de intelecto livre e de moral impecável. Seu recado às suas leitoras é de encorajamento: somos fortes porque sabemos da nossa capacidade; somos fortes porque, na intimidade de nossos lares, sabemos que os homens são seres humanos, não são deuses infalíveis. Eles sofrem e muitas vezes se sentem inseguros. Cabe à mulher se preparar intimamente para estar à altura desses momentos, para ter a palavra certa e a atitude correta, sustentadas pela certeza de seu valor.

Ao desejar esse mundo mais frio e cinzento; ao tentar se posicionar longe das paixões fortes, Brontë buscou dar às suas personagens características mais realistas, o que incomodou principalmente aos leitores masculino, já acostumados com retratos que os exibiam como heróis infalíveis. Ao dar voz às personagens femininas, ela se arriscou a desagradar ao patriarcado, mostrando às mulheres a força que têm, especialmente quando se preparam intelectualmente. Leslie Stephen (1990, p. 21) afirma que “Somente um crítico muito cruel desmereceria a fidelidade de Brontë aos fatos” e acrescenta que, no entanto, a paixão tão temida pela autora permanece latente mesmo nas cenas mais simples de seus romances. Na realidade, foi essa mesma determinação da escritora o que deu esperança a muitas mulheres. As atitudes de suas personagens, representantes fiéis do feminismo de sua criadora, ressaltam que o vigor da liberdade vibra, latente, dentro de cada um de nós, à espera das decisões capazes de liberar a força com que sonhavam as mulheres do século XIX, e com que ainda sonham todos que se sentem, de algum modo, limitados pelas normas sociais.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Bernardini et al. 3ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BARKER, Juliet. **The Brontës. A Life in Letters**. Londres: Viking/Penguin Books, 1997.
- BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BRONTË, Charlotte. **The Professor**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. Tradução de Jean Briant. In: **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: www.revistas.usp.br. Acesso em: 20 de julho de 2011.
- EAGLETON, Terry. Class, power and Charlotte Brontë. In: GATES, Barbara Timm. (Org.). **Critical Essays on Charlotte Brontë**. Boston: G. K. Hall & Co, 1990.
- _____. **Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës**. Anniversary Edition. New York: Palgrave MacMillan, 2005.
- FRASER, Rebecca. **Charlotte Brontë: A Writer's Life**. Nova York: Pegasus Books, 2008.
- GATES, Barbara Timm. (Org.) **Critical Essays on Charlotte Brontë**. Boston: G. K. Hall & Co., 1990.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Mad Woman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2a ed. New Haven: Yale University Press, 2000.
- GORDON, Lyndall. **Charlotte Brontë**. A Passionate Life. New York: W. W. Norton & Company, 1996.
- HEILMAN, Robert B. Charlotte Brontë, Reason, and the Moon. In: GATES, Barbara Timm. (Org.) **Critical Essays on Charlotte Brontë**. Boston: G. K. Hall & Co., 1990. p. 68-88.
- KAUER, Ute. Narrative Cross-Dressing in Charlotte Brontë's **The Professor**. In: Brontë Society Transactions, vol. 26 (2). Setembro de 2001. Disponível em: www.researchgate.net. Acesso em: 22 nov. 2011.
- KUCICH, John. Passionate Reserve and Reserved Passion in the Works of Charlotte Brontë. In: GATES, Barbara Timm. (Org.) **Critical Essays on Charlotte Brontë**. Boston: G. K. Hall & Co., 1990. p. 68-88.
- LANSER, Nancy. Toward a Feminist Narratology. 1986. Disponível em: <http://www.english.unt.edu/>. Acesso em: 10 de abril 2015.
- LOWES, Melissa. Charlotte Brontë, a Modern Woman. Disponível em: www.victorianweb.org. Acesso em: 12/12/2017.
- RICH, Adrienne. **Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman**. In: GATES, Barbara Timm. **Critical Essays on Charlotte Brontë**. Boston: G. K. & Co, 1990. p. 142-155.
- STEPHEN, Leslie. Charlotte Brontë. In: GATES, Barbara Timm. **Critical Essays on Charlotte Brontë**. Boston: G. K. & Co, 1990. p. 17-33.
- TROMLY, Annette. **The Cover of the Mask: The Autobiographers in Charlotte Brontë's Fiction**. Victoria: University of Victoria, 1982.

12

Literatura surda feita por mulheres

Rachel Sutton-Spence

Introdução

Neste artigo, investigamos a importância do conceito de gênero feminino em relação aos estudos de literatura em Libras. Na literatura surda, muitas vezes não percebemos que as descrições deste gênero têm uma tendência sutil de serem dominadas pelos homens – os artistas, os autores e pesquisadores.

O gênero de literatura surda é cada vez mais pesquisado e hoje em dia é mais conhecido na comunidade surda, então podemos questionar se a literatura das mulheres surdas tem características padronizadas de literatura surda. Além disso, o gênero de literatura feminina é bem estabelecido nas literaturas mundiais, inclusive no Brasil. Isso nos leva a questionar se a literatura das mulheres surdas segue algum padrão de literatura feminina. Ou será que esta literatura pode ser ambas – surda e feminina? Neste estudo exploramos as contribuições feitas pelas mulheres para a literatura surda no Brasil e no mundo com a intenção de valorizar essas contribuições e incentivar mais mulheres a participar de um campo frequentemente dominado (numericamente e mais elogiado) por homens. Apresentamos algumas das pioneiras da literatura surda, focando não apenas nas artistas mais consagradas, mas sim nas mulheres que apoiam e promovem literatura surda. Em seguida, consideramos os elementos temáticos e performáticos da literatura de mulheres surdas com foco no corpo feminino das artistas.

Desigualdade na representação de mulheres em literatura sinalizada? O interesse neste assunto surgiu porque tivemos a impressão que, apesar das mulheres serem aproximadamente 50% da humanidade os homens aparecem muito mais nas coleções de poesias em línguas de sinais, nas pesquisas sobre a poesia sinalizada e nas redes sociais, onde encontramos vídeos de poesias sinalizadas. Porém, não tivemos dados concretos para confirmar se esta é apenas uma “sensação” ou uma realidade. Não pretendemos apresentar aqui um levantamento completo para mostrar a situação atual da área de literatura surda e sinalizada. No entanto, podemos mostrar alguns dados que comprovam um padrão de desigualdade entre os gêneros.

Já é bem comprovado por dados concretos que as mulheres não têm paridade de representação nas artes performáticas. Lauzen (2017), por exemplo, afirma que em 2014, apenas 12% dos protagonistas nos 100 filmes mais assistidos do Hollywood eram mulheres. Uma pesquisa sobre Literatura Infantil escrita na língua inglesa (TAYLOR, 2018) apresenta um levantamento de quase 300 livros publicados nos últimos 100 anos e mostra que: 25% não têm personagens femininas; 23% têm personagens femininas que não falam; 38% têm personagens femininas que falam, mas com papel passivo; 14% têm personagens femininas que falam e que têm um papel de líder.

O site de Culturasurda.net¹, uma das maiores coleções brasileiras online de poemas em línguas de sinais, com 78 poemas. Destes poemas, 62% são apresentados por homens e 35% por mulheres (mais 4% são apresentados pelos dois gêneros). A pesquisa de doutorado de Peixoto (2016) apresenta um corpus de poesia em Libras em que 16 dos 70 poemas foram interpretados por mulheres (23%). Na coleção de poemas que formou a base da antologia de poesia em BSL (Língua de sinais britânica)², cinco homens têm sua própria playlist em comparação com três mulheres. Os homens também têm mais exemplos de poesia postados. Dos 100 poemas no canal, 65% foram feitos pelos homens e 35% foram feitos por mulheres. Há uma proporção de dois homens para uma mulher.

O excelente documentário “The Heart of the Hydrogen Jukebox” (em Português “O coração do jukebox de hidrogênio”) realizado por Nathan Lerner e Feigel (2009) (Nathan Lerner é mulher; Feigel é homem) descreve os pioneiros literários surdos

1. <https://culturasurda.net/poesia>. Acesso em: 19/03/2018.

2. Hoje disponíveis no canal do YouTube “Signmetaphor”: <https://www.youtube.com/user/signmetaphor/playlists>. Acesso em: 19 mar. 2018.

que criaram poesias em ASL (Língua de sinais americana) nos EUA entre as décadas 1940 e 1980. Os realizadores mostraram a importância das pessoas que criaram e desenvolveram o gênero de literatura sinalizada. Neste documentário, tão importante para a história de literatura em ASL, são apresentados nove artistas masculinos: Robert Panara, Bernard Bragg, Patrick Graybill, Clayton Valli, Peter Cook, Jim Cohn, Allen Ginsberg, e o duplo “Flying Words Project” formado por Peter Cook e Kenny Lerner. Apenas três artistas femininas são apresentadas: Dorothy Miles, Ella Mae Lentz e Debbie Rennie. Há uma proporção de três homens para cada mulher.

Sutton-Spence *et al.* (2017) descreveram o papel de diversos pioneiros de literatura em Libras, inclusive mulheres surdas. Neste artigo, vemos seis homens (Carlos Goés, Silas Queiroz, Augusto Schallenburger, Nelson Pimenta, Bruno Ramos e Sandro Pereira) e três mulheres (Marlene Prado, Kelly Piedade de Avila e Fernanda Machado). Há uma proporção de dois homens para cada mulher.

É muito mais comum encontrar artistas surdos masculinos participando como convidados nos festivais e eventos “ao vivo”. No primeiro Festival de Folclore Surdo em 2014, montado na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis e chamado “Os Craques de Libras”, dos seis artistas convidados para dar oficinas e apresentar um show dos poemas, cinco eram homens (na figura da esquerda à direita: Richard Carter, Sandro Pereira, Rimar Romano, Nelson Pimenta e Bruno Ramos). Apenas Fernanda Machado é mulher (Figura 1).

Figura 1 – Cartaz do primeiro festival de folclore surdo



Fonte da imagem: Martin Haswell, acervo particular.

No segundo Festival Internacional de Folclore Surdo em 2016 em Florianópolis, as organizadoras se esforçaram muito para atingir paridade entre mulheres e homens nos participantes (na figura 2 da esquerda à direita:

Atiyah Asmal (África do Sul), Rosani Suzin (Brasil), Donna Williams (Reino Unido), Susan Njeyiyana (África do Sul), Silas Queiroz (Brasil), Marlene Prado (Brasil), Carlos Alberto Goés (Brasil), Rosana Grasse (Brasil), Carolina Hessel (Brasil), Ella Mae Lentz (EUA), Peter Cook (EUA), Renata Heinzelmann (Brasil), Johanna Mesch (Suécia), Richard Carter (Reino Unido).

Figura 2 – Cartaz do segundo festival de folclore surdo



Fonte da imagem: Martin Haswell, acervo particular.

Apesar de ser possível ter paridade, não é fácil persuadir mulheres a participar. No primeiro festival argentino de teatro surdo na Argentina em 2017, dos 12 participantes, apenas duas (uma dançarina e uma Miss) eram mulheres (Figura 3).

Figura 3 – Cartaz do primeiro festival argentino de teatro surdo



Fonte da imagem: site do festival³.

3. <https://www.zibilia.com/=1erFestivalDeTeatroSordo>.

Não é nossa intenção neste artigo questionar por que as mulheres não têm maior visibilidade na literatura sinalizada, apesar deste ser um assunto que merece mais pesquisas, mas sim destacar e elogiar a contribuição das mulheres no Brasil e no exterior para a literatura. Karnopp (2013) fala do “perigo da história única” (2013, p. 408) de uma cultura ou comunidade, e destaca a importância de encontrar e apresentar “múltiplas histórias” (2013, p. 409). Ela observa que é sabido que a literatura surda existia em Paris nos séculos XVIII e XIX, documentado nos famosos banquetes surdos. Porém, naquela época, as mulheres eram proibidas de participar dos banquetes. Karnopp pergunta: “Quais histórias eram contadas pelas mulheres surdas naquela época?” (p. 409), Não sabemos a resposta porque essa história fica até hoje velada e escondida. John Lee Clark (2009) explica que a poeta Laura Redden (1840-1923) publicou os poemas dela usando o nome masculino Howard Glyndon por causa dos preconceitos da época em que não se aceitava a publicação de textos escritos por mulheres. Para “revelar” o papel das mulheres surdas na literatura, focaremos nas contribuições delas em diversas áreas, como artistas e autoras, professoras, pesquisadoras e curadoras.

Literatura surda ou Literatura sinalizada?

Antes de aprofundar mais sobre o papel das mulheres surdas na literatura, é importante falar da diferença entre a literatura surda e a literatura sinalizada para que possamos ver como as mulheres participam dos dois tipos de literatura. A literatura surda é de origem surda. Foi criada pelos autores ou artistas surdos. Muitas vezes, trata de assuntos do mundo surdo, da experiência surda e do conhecimento surdo (BAHAN, 2006; KARNOPP, 2008). Como o foco principal está no conteúdo dos textos e nos artistas que criam a literatura, podemos dizer que a língua da literatura surda pode ser uma língua falada escrita (por exemplo, o Português) ou uma língua de sinais (por exemplo, a Libras).

A literatura sinalizada é produzida em língua de sinais. Seu conteúdo pode ser de origem surda ou ter origem na sociedade ouvinte, por exemplo, as traduções de textos literários escritos por ouvintes, as narrativas de tramas criadas por ouvintes (como contos de fadas, fábulas ou até filmes) recontadas em língua de sinais. Como o foco principal está na língua de apresentação da literatura, a literatura sinalizada pode ser feita por ouvintes ou por surdos. A Figura 4 mostra a relação entre os dois conceitos.

Figura 4 – Literatura surda e literatura sinalizada

Fonte: Elaborado pela autora.

Literatura surda - Mulheres surdas autoras de textos escritos

Existem antologias históricas de literatura surda onde podemos ver os textos dos poetas e escritores surdos nos séculos XIX e XX nos Estados Unidos e na Inglaterra. Exemplos são a antologia do britânico George Montgomery (1996) “Language for the Eye: Anthology of Deaf Writing and Publishing” (Em português, “Uma língua para os olhos: Antologia das escritas e publicações de surdos”); “The Silent Muse: An Anthology of Prose and Poetry by the Deaf” (em Português “A musa muda: Uma antologia de prosa e poesia feita por surdos”) organizada pelos americanos Denis Panara e John McFarlane (1960); a coleção de Christopher Krentz (2000) “A Mighty Change: An Anthology of Deaf American Writing 1816-1864” (em Português “Uma Mudança Poderosa: Uma Antologia de Escritas dos Surdos Americanos 1816-1864”); e “Deaf American Poetry” (em Português “Poesia americana surda”) organizada por John Lee Clark (2009). Em cada antologia e coleção de textos literários escritos vemos a presença de autoras surdas. Na coleção de textos históricos organizada por Krentz há textos escritos por cinco homens e duas mulheres (uma proporção de 2,5:1). A antologia de Clark, que incluiu obras mais recentes, mostra uma seleção mais equilibrada: 22 poetas (58%) são do sexo masculino e 16 (42%) são do sexo feminino. A primeira vista percebemos que todas

essas antologias foram feitas por homens. No Brasil também temos a antologia literária de textos escritos por surdos chamada *O som das palavras* (sem nome dos organizadores, 2003).

Müller e Karnopp (2015), num levantamento de Literatura surda brasileira, pesquisaram as narrativas de autoria surda destinadas ao público juvenil e adulto e escritas em português. Das dez biografias do levantamento, oito foram escritas por autoras surdas (sobrando um autor masculino e uma antologia com contribuições de homens e mulheres). Vemos assim, que as autoras surdas neste texto escrito a respeito de autobiografia dominam a literatura surda brasileira.

A literatura infantil é frequentemente ligada a autoras femininas, talvez por causa da relação forte entre o cuidado materno e a educação das crianças, tradicionalmente deixada sob os cuidados de mulheres. Perry Nodelman (1988, p. 32) afirma que “A literatura infantil é certamente uma atividade das mulheres. A maior parte da escrita e edição de livros infantis é feita por mulheres, a maioria dos bibliotecários infantis são mulheres e a maioria dos estudiosos da literatura infantil são mulheres”⁴

Assim, talvez não seja uma surpresa encontrar nas pesquisas de livros infantis para surdos muitos textos escritos por mulheres e vídeos de narrativas em Libras contadas por contadoras. Porém, um levantamento pela pesquisadora Lodenir Karnopp (2008) encontrou os seguintes textos escritos por homens e mulheres juntos (os nomes das mulheres em negrito):

Cinderela Surda (**Hessel Silveira**; Rosa; **Karnopp**, 2003).

Rapunzel Surda (**Hessel Silveira**; Rosa; **Karnopp**, 2003).

Adão e Eva (**Karnopp**; Rosa, 2005).

Patinho Surdo (**Karnopp**; Rosa, 2005).

As luvas mágicas do Papai Noel (**Franzen Klein**; Mourão, 2015).

4. Em inglês: “children’s literature is most certainly primarily an activity of women. Most writing and editing of children’s books is done by women, most children’s librarians are women, and most scholars of children’s literature are women”.

Os textos “A cigarra surda e as formigas” (OLIVEIRA; BOLDO, 2003) e “Tibi e Joca” (BISOL, 2001), ambos com um público-alvo infantil, foram escritos por mulheres.

As tradutoras de literatura pioneiras começaram as traduções de literatura para Libras no final do século XX. Hoje em dia, as traduções infantis mais conhecidas talvez sejam as fábulas de Esopo, feitas por Nelson Pimenta (junto com a Ana Regina Campello) em 1999. Porém já em 1992, a tradutora surda Marlene Pereira do Prado traduzia uma história infantil com a pesquisadora Clélia Ramos, e as duas lançaram a tradução de “Alice no País das Maravilhas” (Ramos, 2000).

Em resumo, podemos ver que as mulheres surdas brasileiras sempre estiveram presentes nos textos escritos de literatura surda, e têm ainda uma maior presença nas áreas de autobiografia e literatura infantil e juvenil.

As pioneiras de literatura surda sinalizada

A história da literatura surda mundial ainda não foi muito pesquisada. Porém, enumeramos algumas principais pesquisas que mostram os pioneiros literários surdos (não apenas poetas, mas também atores e contadores de histórias) – seja de literatura escrita ou sinalizada – em que podemos ver a presença de artistas surdas pioneiras.

Apesar de ver que as publicações literárias muitas vezes foram criadas por homens, existem mulheres surdas que atuaram como as primeiras no campo literário. Por exemplo, é importante destacar que **o primeiro poema conhecido em língua de sinais registrado em filme** foi feito por uma mulher. O poema “The death of Minnehaha” (em Português “A morte de Minnehaha”) é uma tradução poética e dramática de um trecho do poema “The Song of Hiawatha” (em Português “A Canção de Hiawatha”) escrito em Inglês por William Longfellow. Foi apresentado por Mary Williamson ERD (professora da escola dos surdos *Michigan School for the Deaf*) em 1913⁵ (Figura 5).

5. <http://videocatalog.gallaudet.edu/?video=2517>.

Figura 5 – A morte de Minnehaha



Fonte: Acervo da autora.

A primeira **pesquisa linguística** sobre poesia de origem surda em língua de sinais (publicada pelos pesquisadores americanos Edward Klima e Ursula Bellugi – um homem e uma mulher) analisou os poemas criados em ASL por uma mulher – Dorothy Miles.

Dorothy Miles era poeta, mas também **professora** pioneira de literatura surda. Sabemos que sem divulgar as informações sobre os mecanismos de poesia, a pesquisa e a criação não podem desenvolver. Outras professoras pioneiras asseguraram a implantação da literatura surda nos contextos acadêmicos. Na Inglaterra, a Professora pesquisadora Rachel Sutton-Spence criou as primeiras disciplinas sobre literatura surda numa faculdade inglesa. No Brasil, a professora pesquisadora Lodenir Karnopp implantou a literatura surda dentro do primeiro curso de Letras Libras a distância da Universidade Federal de Santa Catarina em 2006. Ela explicou:

Lembro que sugeri em uma reunião a proposta dessa disciplina. Isso estava relacionado com a experiência que tive na ULBRA, com a publicação dos livros “Cinderela Surda”, Rapunzel Surda... Inicialmente me enviaram uma disciplina intitulada Literatura Visual, mas sugeri que o nome fosse Literatura Surda - e foi aceito. [...] Meu objetivo era defender que o estudo de qualquer língua deve também contemplar o estudo da literatura daquela língua. Esse foi meu argumento

naquela época. Língua e Literatura! (Comunicação por e-mail 2017).

Com essa disciplina, formaram-se mais de mil professores no Brasil na área de literatura surda, e foi uma mulher que iniciou este processo.

As **pesquisadoras** também são imprescindíveis para estabelecer a literatura surda no cânone literário de um país. Ormsby (1995) sugeriu que a verdadeira importância da poesia em ASL foi exagerada, e frases como “a tradição poética das línguas de sinais” ou “a poesia da Comunidade Surda” são enganosas. No entanto, enfatizar a importância da poesia sinalizada ajuda a estabelecer sua credibilidade e “acelera seu avanço” (ORMSBY, 1995, p. 165). Já vimos que Nodelman falou da importância de pesquisadoras no campo de literatura infantil e vemos também muitas pesquisadoras que publicaram e ainda publicam sobre assuntos de literatura surda na Europa, nos EUA, e no Brasil. Acabamos de falar de Ursula Bellugi, a primeira pesquisadora de poesia surda original no mundo (KLIMA; BELLUGI, 1979). Heidi Rose pesquisou a literatura surda em ASL em 1992. Para dar outros exemplos, no Reino Unido as pesquisadoras Rachel Sutton-Spence e Michiko Kaneko publicaram o primeiro livro com foco inteiro na literatura surda e sinalizada (SUTTON-SPENCE; KANEKO, 2016). Na Suécia, a professora surda Johanna Mesch faz pesquisas na universidade de Estocolmo (Kaneko; Mesch 2013) junto com suas produções literárias, criando uma coleção de poesia em SSL. No Brasil, podemos destacar as seguintes (entre muitas outras) Carolina Hessel Silveira, Fernanda Machado, Lodenir Karnopp, Marilyn Mafra Klamt, Renata Heidermann, Ronice Müller de Quadros.

A pesquisadora Heidi Rose (1992, 2006) destacou a importância de se registrar as produções poéticas, mas a promoção de literatura surda precisa mais do que apenas registrar e armazenar as apresentações. É importante também organizar os materiais de uma forma acessível para promover os trabalhos dos poetas. Nesta área de **curadoria** vemos a importância de mulheres. Já falamos do documentário realizado por Miriam Nathan Lerner, “The Heart of the Hydrogen Jukebox”. Foi ela quem entrou na biblioteca do Instituto Técnico Nacional dos Surdos em Rochester, EUA (em Inglês “The National Technical Institute for the Deaf”), pegou caixas de vídeos em VHS, assistiu horas destes vídeos já esquecidos para reconstruir a história de poesia

em ASL e criar o documentário – com a ajuda da bibliotecária Joan Naturale. O documentário está disponível gratuitamente na Internet⁶.

A primeira antologia de poesia sinalizada, anotada, aberta e acessível na internet foi criada pelas pesquisadoras Rachel Sutton-Spence, Michiko Kaneko e Donna West na Inglaterra (2012). A primeira antologia de poesia em Libras foi feita por Fernanda Machado em 2018. Com esses recursos, professores, alunos, pesquisadores e poetas podem aprender sobre poesia sinalizada.

A respeito de **artistas surdos brasileiros**, ao lado dos pioneiros em cada fase da nossa história de literatura surda e sinalizada no Brasil, sempre há mulheres:

1ª Fase Carlos Goés, **Marlene Prado** e Silas Queiroz .

2ª Fase Augusto Schallenburger, **Kelly Piedade de Avila**, Nelson Pimenta.

3ª Fase Bruno Ramos, **Fernanda Machado**, Sandro Pereira.

Duas pioneiras da poesia em língua de sinais

A Pioneira **Dorothy Miles** (1934-1993) era atriz, poeta em Inglês, poeta em ASL e BSL, professora de língua de sinais e linguista. Podemos dizer que ela foi a primeira pessoa a criar poesia surda em ASL porque ela não traduziu os poemas da língua inglesa, mas sim criou poemas originais. Dorothy nasceu no Reino Unido, mas morou nos EUA por 20 anos nas décadas 1960 e 1970. Por causa disso ela influenciou a poesia nas línguas de sinais dos dois países (ASL nos EUA e BSL no Reino Unido). Os detalhes de sua vida e de sua contribuição para a comunidade surda e para a poesia são aprofundados no livro “Analysing Sign Language Poetry” por Rachel Sutton-Spence (2005).

Como atriz, ela foi a primeira pessoa a mesclar teatro sinalizado e poesia sinalizada, brincando com os sinais para criar novas formas. Participou do National Theater of the Deaf (em português “o Teatro Nacional dos Surdos”) nos EUA. Dorothy, que já era poeta na língua Inglesa, explicou:

6. <https://youtu.be/3Wvd836gjZ4>.

Quando vi pela primeira vez o Teatro Nacional dos Surdos em 1967, vi o que estavam fazendo com a língua de sinais - coisas que eu nunca sonhei. E fui para casa e comecei a escrever poesia que combina a língua inglesa e ASL. Essa foi minha primeira poesia verdadeira. Antes disso, escrevi versos.⁷ (MILES, *In*: NATHAN LERNER; FEIGEL 2009, vídeo: 22:02).

Dorothy Miles publicou a primeira coleção dos seus poemas em ASL intitulado “Gestures” (“Gestos” em Português), e distribuiu bobinas do filme dos poemas para as associações de surdos. Ela também apresentou seus poemas na televisão, divulgando-os ainda mais na Inglaterra e nos EUA. A Figura 6 mostra Dorothy apresentando o poema Trio, disponível no site ECHO⁸:

Figura 6 – Dorothy Miles



Fonte: acervo da autora.

7. All my life I've been writing poetry. When I first saw the National Theatre of the Deaf in 1967, I saw what they were doing with the sign language – things that I'd never dreamed of. And I went home and started writing poetry that combined English language and sign. That was my first real honest to goodness poetry. Before that I wrote verse.

8. <http://www.let.ru.nl/sign-lang/echo>.

Dorothy também trabalhou como linguista, lexicógrafa e professora. Publicou um livro sobre a estrutura da BSL, ministrou no primeiro curso de faculdade para professores surdos de BSL e também ministrou oficinas de poesia. Apesar de seu falecimento inesperado em 1993, Dorothy transformou a poesia em Línguas de sinais, possivelmente no mundo inteiro.

Fernanda Machado é pioneira surda brasileira no campo de poesia em Libras. Seu perfil parecido com o perfil de Dorothy Miles, sendo uma atriz, artista pioneira, pesquisadora pioneira, professora pioneira e pioneira também na curadoria e conservação de poesia em Libras. Fernanda Machado lançou um DVD com o poema em Libras “A Árvore de Natal” em 2005 e já publicou muitos outros poemas na internet. Ela participa de eventos de poesia – congressos, festivais, Slams – no Brasil e fora do país. Sua tese de doutorado sobre a criação da primeira antologia de poesia em Libras, foi a primeira a ser feita inteiramente em Libras. Ela é professora efetiva da UFSC e ministra cursos sobre literatura surda nos níveis de graduação e extensão na comunidade surda (Figura 7).

Figura 7 – Fernanda Machado apresentando o poema “Voo sobre Rio”



Fonte: acervo da autora.

Características de textos femininos em Línguas de sinais

Temas típicos e características da literatura em línguas de sinais

Diversas pesquisas já mostraram que a literatura surda sinalizada muitas vezes aborda tópicos e temas relacionados ao mundo surdo e da experiência surda (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006). De certa forma, isso pode ser um argumento circular: a literatura surda é a literatura que aborda os temas de surdez. Assim, ao pesquisar os temas de literatura surda, veremos que os exemplos falam de surdez. Bahan (2006, *apud* SUTTON-SPENCE; KANEKO 2016) encontrou três temas importantes na literatura surda: o mundo sensorial dos surdos; comunicação, linguagem e valores; preconceito social e ignorância. Christie e Wilkins (2007), na análise de 53 poemas em ASL por quatro poetas surdos descreveram temas de resistência, afirmação e libertação.

Peixoto (2016) criou categorias temáticas para 70 poemas em Libras em seu corpus de análise e observou as seguintes temáticas: Mundo surdo (26), Religião (13), Datas comemorativas (12), Amor (7), Terra natal (4), Natureza (3) Outras (5).

Nas pesquisas de literatura em BSL, encontramos poemas e narrativas com os temas a seguir: a educação surda; a identidade surda; a experiência cultural coletiva dos surdos; a experiência sensorial de pessoas surdas; a resiliência, a bravura, a libertação; a humildade, a curiosidade e a generosidade; a beleza e a destruição da natureza (metáfora para a beleza e a destruição da cultura surda); a transformação e o ciclo da vida.

Temas típicos e características da literatura feminina

Nodelman (1988) destacou os paralelos entre a literatura infantil e a literatura feminina:

A literatura infantil se concentra na vida de pessoas (ou animais) sem poder; crianças tanto homens quanto mulheres que precisam lidar com uma hierarquia que os coloca no fundo. Além disso, livros infantis caracteristicamente revelam o poder dos fracos: agressores poderosos, definidos como vilões, geralmente perdem para pequenos pacifistas.

Sendo assim,

O que aqui chamamos de (a) estética feminina acaba sendo um nome especializado para quaisquer práticas disponíveis para esses grupos - nações, gêneros, sexualidades, raças, classes - todas as práticas sociais que desejam criticar, diferenciar, derrubar as formas dominantes de conhecer e entender com as quais estão saturadas.

As características de literatura surda, destacadas pela Christie e Wilkins (2007) e por Ladd (2003) fundamentadas nas teorias de pós-colonialismo podem também ser motivadas pelas teorias de literaturas feministas e até infantis pela similaridade destas com a experiência dos surdos. Mas, como observou Nodelman, é possível “ver os aspectos característicos da escrita feminina não como uma resposta à repressão, mas sim como uma visão diferente, uma maneira alternativa de descrever a realidade.”⁹

Assim, podemos dizer que a literatura surda e a literatura feminina são bastante parecidas. Sugerimos, então, que as narrativas e os poemas das artistas surdas podem oferecer uma alternativa para que todos os surdos – homens ou mulheres – possam ver a realidade do mundo surdo.

Esses temas não exclusivos da literatura feminina, que é também caracterizada por histórias em que o protagonista é feminino e a maioria dos personagens são femininas, incluindo a família e os amigos. Geralmente se concentram numa protagonista feminina que enfrenta uma situação difícil que afeta a vida das mulheres, como por exemplo: um conflito pessoal; um conflito familiar; ser mãe; vida romântica; problemas de amizade ou conflitos entre trabalho e vida pessoal. Dado isso, a literatura surda feminina pode oferecer uma descrição alternativa da realidade do mundo das surdas.

Uma análise dos conteúdos de literatura surda mostrou que as mulheres falam de autobiografia, mas não apenas de “ser filha, ser esposa, ser mãe” (CHRISTIE; WILKINS, 2007). Essa subjetividade está ligada ao gênero lírico da poesia. Os poemas líricos focam no “eu” do poeta e os estudos críticos lite-

9. “See the distinctly characteristic aspects of women’s writing not as a response to repression, but rather, as a different vision, an alternative way of describing reality.”

rários destacam claramente que o “eu” do poeta não é o “eu” do autor. Assim, um autor masculino pode criar um poema lírico na voz de uma “eu” feminina. Não há nada a que impeça uma poeta surda de criar e apresentar um poema com o eu-lírico do poeta masculino. Mas isso não é comum talvez por causa da visibilidade do corpo feminino da artista.

Subjetividade incorporada - Expressão incorporada com o sujeito no foco

A literatura sinalizada é escrita no corpo do artista (Nelson, 2006). Sabemos que a apresentação da literatura sinalizada exige a incorporação dos personagens. Assim, a literatura surda está dentro do corpo da atriz. Quando o protagonista é feminino, o corpo feminino da artista mostra diretamente a forma feminina.

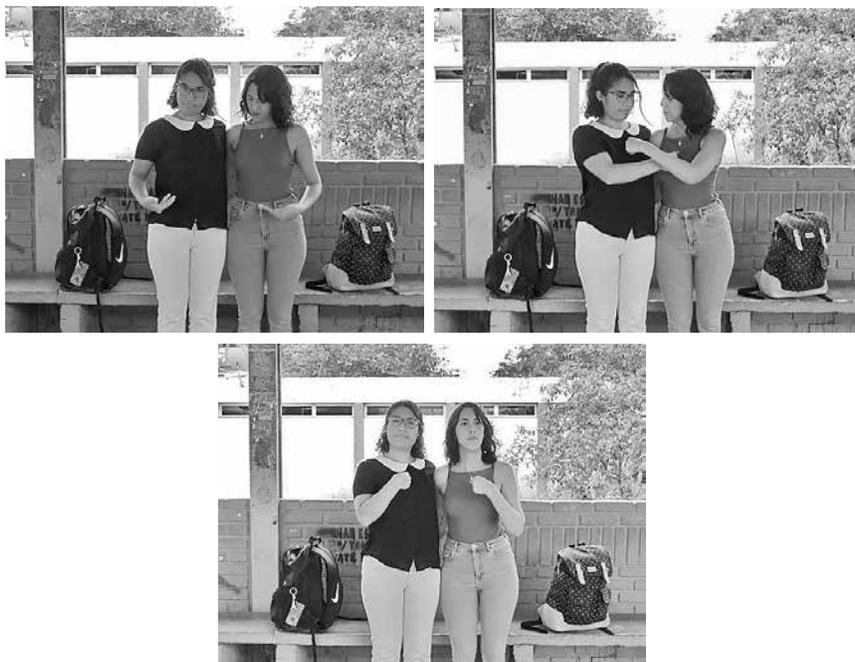
Nos poemas das artistas surdas vemos que a maioria das protagonistas são mulheres, em parte devido à importância do corpo na literatura surda sinalizada (ROSE, 1992, 2006), onde o corpo feminino da artista surda incorpora as personagens femininas. Porém, a importância do corpo na apresentação não é igual em todas as instâncias, mas depende do conteúdo do poema e da maneira como a artista usa o corpo. Quando o poema inclui personagens claramente femininas, não há necessidade de a artista indicar que o corpo mostra uma mulher, porém quando existe uma dúvida, a artista pode exagerar os traços linguísticos e performáticos para identificar o ser feminino. Quatro poemas diferentes mostram isso.

Poemas sinalizados feitos por mulheres podem apresentar o eu-lírico (isto é, a voz que fala no poema) explicitamente e, quando forem femininos, o corpo da poeta feminina mostra o eu-lírico diretamente. No poema “As Brasileiras”¹⁰ por Klícia Campos e Anna Luiza Maciel, as duas poetas dizem “sou” brasileira, antes de cada uma falar da outra “você é nordestina” e “você é paulista” e finalmente “eu sou paulista” e “eu sou nordestina”. O poema é apresentado numa forma incorporada, onde as poetas mostram a experiência de pertencer a regiões brasileiras diferentes. Elas nunca declaram que são mulheres, mas

10. <https://vimeo.com/242326425>.

isso é percebido através do contexto e da natureza dos movimentos e expressões faciais durante a apresentação (Figura 8).

Figura 8 – As artistas surdas Klícia Campos e Anna Luiza Maciel sinalizando “Sou”, “você” e “eu” usando o corpo feminino como ponto de referência.



Fonte: acervo da autora.

O poema-narrativo “Party” da poeta Sueca Johanna Mesch, trata de uma pessoa que briga com uma pessoa amada e pensa em se suicidar. A apresentação da protagonista por meio das expressões faciais e os movimentos na incorporação mostra claramente – embora sutilmente – que ela é uma mulher. Porém, o fato de ser apresentado por uma mulher torna muito mais provável que ela seja mulher (Figura 9).

Figura 9 – Movimento e expressão facial sutil implicando que a protagonista seja feminina



Fonte: acervo da autora.

No poema dueto “Economia” por Sara Amorim e Ângela Okumura,¹¹ Sara e Ângela se apresentam como poetas, mostrando o eu-lírico do poema sem declarar se o “eu” é masculino ou feminino, embora que os corpos das duas sugiram que possam ser personagens femininas. A incorporação do protagonista e do outro personagem é neutra para que o público não tenha a indicação sobre o gênero do “eu” apresentado (Figura 10). Observamos que uma tradução para Português exigirá uma decisão no final falando da demissão do protagonista (“Demitido!” ou “Demitida!” e “Falido” ou “Falida” dependendo da decisão). Uma tradução para Inglês ficará a mais neutra das três línguas (“You’re fired!” e “I’m broke” sendo possível para uma mulher ou um homem).

11. <https://vimeo.com/267272909>.

Figura 10 – Protagonista de gênero “neutro” no poema de Sara Amorim e Ângela Okumura



Fonte: acervo da autora.

Quando o corpo da mulher mostra um ser não humano, isso não implica que ela esteja representando uma mulher. O poema “A Árvore” apresentado por Fernanda Machado¹² mostra (entre outros) uma onça e uma árvore. Fernanda incorpora os dois seres não-humanos, e não há sugestão se eles são masculinos ou femininos (Figura 11).

12. <https://coleccionadordesacis.com.br/2016/11/20/o-corpo-que-fala-a-identidade-a-flor-da-pele-no-folclore-surdo>.

Figura 11 – A onça e a árvore - seres não humanos de qualquer (ou nenhum) gênero apresentados através do corpo feminino



Fonte: acervo da autora.

Mas e se o protagonista for masculino e a artista for mulher? Na tradução do poema de cordel “Antônio Silvino o Rei dos Cangaceiros” de Leandro Gomes de Barros Klícia de Araujo Campos¹³ incorpora o protagonista masculino Antônio Silvino. Sendo ele um cangaceiro macho, a tradutora exagera os movimentos do corpo e a expressão facial para superar a suposição natural de que o corpo da mulher mostra um corpo feminino (Figura 12).

13. <https://www.youtube.com/watch?v=57xLeX74Vu0&feature=youtu.be>.

Figura 12 – Apresentação do protagonista masculino por uma artista feminina

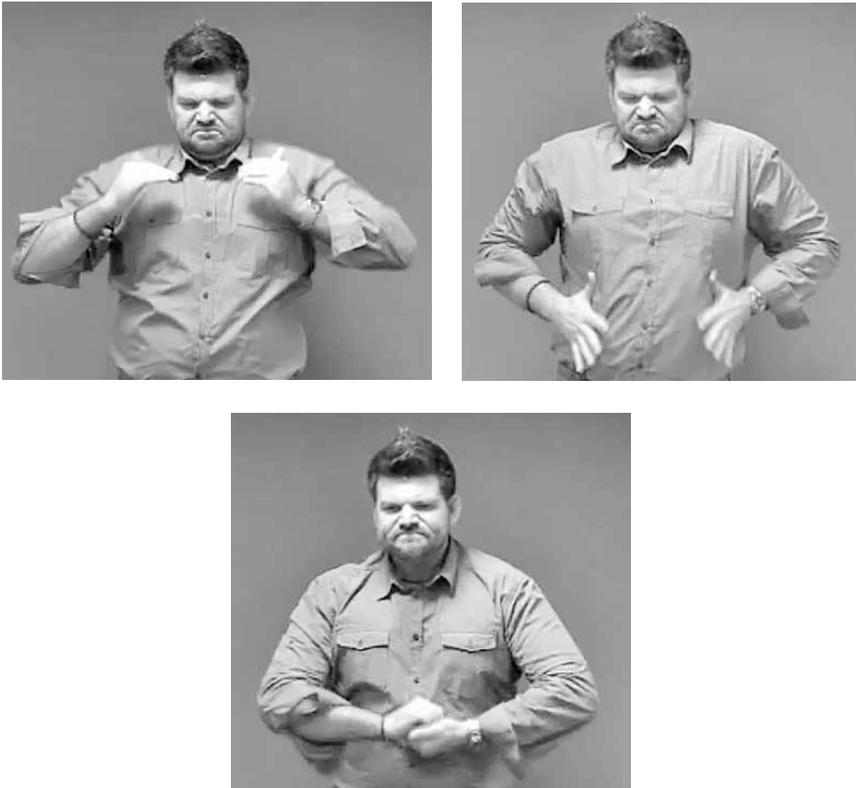


Fonte: acervo da autora.

Por outro lado, mostramos que isso acontece também quando o artista é masculino e a personagem é feminina. Richard Carter, na história “Owl”,¹⁴ mostra uma professora desagradável. As mãos traçam os seios da professora (visto que esses faltam no corpo do artista masculino) e depois o artista exagera os movimentos e a expressão facial dela (Figura 13).

14. <https://youtu.be/aDFTIRSKXRg>.

Figura 13 – Apresentação da protagonista feminina por um artista masculino



Fonte: acervo da autora.

Antigamente e hoje

A participação das mulheres surdas na literatura está sempre mudando. Uma série de entrevistas feitas com membros da comunidade surda britânica em 2008 mostra as perspectivas dos homens e das mulheres sobre a participação dos dois gêneros na literatura surda. Dois temas surgiram: o das oportunidades para participar na literatura e o de ter a confiança para contar histórias.

Sandra Smith – surda britânica, nascida na década 1950:

Antes do BSLTA [o primeiro curso de faculdade para formar professores de BSL – equivalente ao primeiro

curso de licenciatura de Letras Libras no Brasil], tomamos uma bebida e naturalmente surgiram piadas. Não havia uma chamada para dizer “ei, agora vamos contar piadas”, mas geralmente os homens começavam as piadas. As mulheres riram, mas foram todos os homens que contaram piadas. Para as “piadas surdas”, eram os homens. Depois de estudar no BSLTA, as mulheres ficaram mais propensas a dizer “Ei, eu vou contar uma piada” e depois uma mulher dizia para outra “OK, você conta uma piada agora”. Antes disso, as piadas surgiam espontaneamente. As pessoas simplesmente entravam naturalmente. Mas agora mais mulheres têm a confiança para contar uma piada¹⁵.

Clive Mason - surdo britânico, nascido na década 1950:

Historicamente, os homens eram mais poderosos e as mulheres eram oprimidas. Eles foram designados dessa maneira: mulheres em casa - domésticas, comida, roupas; homens na rua - empregos, guerra, esporte. Os homens tinham status mais alto e as mulheres tinham status mais baixo. E isso afetava a narração de histórias. Os homens narravam e as mulheres assistiam. Então, os homens tinham histórias de guerra e as mulheres não. Isso está mudando agora. As mulheres parecem mais envolvidas e falam sobre guerra. Elas podem falar sobre política. No passado, acho que a maioria dos homens sentava no pub com uma cerveja ao seu lado e um cachimbo contando histórias sobre o trabalho, o chefe, o que aconteceu e assim por diante. As mulheres não tinham o mesmo acesso a todas as experiências. Agora é diferente¹⁶.

15. Before BSLTA when we had a drink and sat around naturally jokes popped up. There wasn't a call to order “hey, now we're going to tell jokes” but usually the men started the jokes. The women laughed but it was all the men who went round the group telling jokes. For “Deaf jokes” it was the men. After the BSLTA women were more likely to say “Hey, I've got a joke” and then say to another woman “OK, you tell one now”. Before that the jokes would arise spontaneously. People would just chip in naturally. But now more and more women have the confidence to start a joke.

16. Historically men were more powerful, and women were oppressed. They got labelled that way: women in the home – domestic, food, clothes; men go out – jobs, war, sport. Men

Clive tem razão. Hoje é diferente. Hoje existem muito mais oportunidades para participar da literatura e as mulheres têm mais confiança para contar histórias. Precisamos lutar mais para que as mulheres tenham mais oportunidades e mais confiança. Destacar as pioneiras no campo da literatura e sinalizada – as artistas, professoras e pesquisadoras - vai promover cada vez mais a participação de mulheres na literatura surda. No futuro, serão as mulheres que decidirão.

Referências

- BAHAN, Ben. 'Face-to-face tradition in the American Deaf community' in H-Dirksen Bauman, Jennifer Nelson & Heidi Rose (eds.). **Signing the Body Poetic**. California: University of California Press, 2006, p. 21-50.
- CHRISTIE, Karen and Dorothy WILKINS. 'Themes and Symbols in ASL Poetry: Resistance Affirmation and Liberation', **Deaf Worlds**, 2007, 22, 1-49.
- CLARK, John Lee (Ed.). **Deaf American Poetry**. Washington D. C.: Gallaudet University Press, 2009.
- KARNOPP, Lodenir. **Literatura Surda**. Universidade Federal de Santa Catarina: Licenciatura em Letras-Libras na Modalidade a Distância. 2008.
- _____. 'Produções culturais em língua brasileira de sinais (Libras)'. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, 2013, v. 48, n. 3, p. 407-413.
- KLIMA, Edward and Ursula BELLUGI. **The Signs of Language**. Cambridge, M.A.: Harvard University Press, 1979.
- KRENTZ, Christopher (ed). **A Mighty Change: An Anthology of Deaf American Writing 1816-1864** Washington D.C.: Gallaudet University Press, 2000.
- LADD, Paddy. **Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood**. Clevedon: Multilingual Matters, 2003.
- LAUZEN, Martha M. 'It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2016. **Report compiled for Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University**. 2017. <https://womenandhollywood.com/resources/statistics>.

have higher status and women have lower status. And that affects story telling. Men do the telling and women watch. So, men have war stories and women don't. That is changing now. Women seem more involved and talk about war. They can talk about politics. In the past I feel it was most men sitting in the pub with a pint at their side and a pipe telling stories about work, the boss, what happened, and so on. There's a lot of folklore tales in that. It's powerful. Women didn't have the same access to all the experiences. Now it's different.

- _____. **The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2017**. Report sponsored by the Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2018. <http://womenintvfilm.sdsu.edu>.
- MACHADO, Fernanda. **Poesia Árvore de Natal**. Rio de Janeiro: LSB, vídeo, 2005.
- MONTGOMERY, George (ed). **Language for the Eye: Anthology of Deaf Writing and Publishing**. Edinburgh: Scottish Workshop Publications, 1996.
- MÜLLER, Janete Inês; KARNOPP, Lodenir Becker. Cultural translation in education: experiences of difference in deaf writing. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, 2015, v. 41, n. 4, p. 1041-1054. <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-97022015031750>.
- NATHAN LERNER, Miriam and Don FEIGEL. **The Heart of the Hydrogen Jukebox** (DVD). New York: Rochester Institute of Technology, 2009.
- NODELMAN, Perry. Children's Literature as Women's Writing. **Children's Literature Association Quarterly**, v. 13, n. 1, 1988, pp. 31-34.
- O Som das Palavras - Antologia Literária** (organizador não conhecido). Rio de Janeiro: Litteris, 2003.
- PANARA, Robert; DENIS, Tara B.; MCFARLANE, John Harvie (eds). **The Silent Muse: An Anthology of Prose and Poetry by the Deaf** Gallaudet College Alumni Association, 1960.
- PEIXOTO, Janaina. **O registro da beleza nas mãos: a tradição de produções poéticas em Língua de Sinais no Brasil**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, 2016.
- QUADROS, Ronice Muller de; SUTTON-SPENCE, R. 'Poesia em Língua de Sinais: Traços da identidade surda' In: Ronice Muller de Quadros (ed) **Estudos Surdos 1**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Azul, 2016, p. 110-165.
- RAMOS, Clélia Regina. **Tradução Cultural: Uma proposta de trabalho para surdos e ouvintes** - Reflexões sobre trabalho de tradução de textos da literatura para a LIBRAS, realizado na Faculdade de Letras da UFRJ entre os anos de 1992 a 2000. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2000. Disponível em: www.editora-arara-azul.com.br. Acesso em: 25 mai. 2018.
- SUTTON-SPENCE Rachel, Fernanda de Araújo Machado, Klícia de Araujo Campos, Márcia Felício, Saulo Vieira, Daltro Carvalho, Jaqueline Boldo. (2017). "Artistas surdos contam suas histórias: quais foram suas influências?" **Revista Brasileira de Vídeo Registros em Libras** <http://revistabrasileiravrlibras.paginas.ufsc.br/publicacoes/edicao-no-0032017/> Edição nº 003/2017.
- SUTTON-SPENCE, R.; KANEKO, Michiko. **Introducing Sign Language Literature: Creativity and Folklore**. Basingstoke: Palgrave Press, 2016.
- TAYLOR, Debbie. Agenda: Hearts and Minds. **MsLexia, Jun-Aug**, 2018, p. 5-9.

13

Corpos cortados: leitura do poema “Neste mesmo mundo” (2015), de Adriana Lisboa

Wilberth Salgueiro

Considerações sobre a noção de testemunho

Os estudos acerca do testemunho na literatura têm crescido consideravelmente. Esse crescimento se liga, sem dúvida, à onda (multi)culturalista. Em princípio, aliás, “literatura” seria o oposto de “testemunho” – e vice-versa. Este é um ponto nodal do debate. Por isso mesmo, as considerações acerca da “literatura de testemunho” envolvem questões de gênero, de valor, de saberes, que, mais uma vez, tensionam os limites entre estética e ética, entre verdade e ficção, entre realidade e representação. O debate em torno do testemunho na literatura requer acerrar-se não só de estudos literários, mas de boas doses de Filosofia, Psicanálise, Direito, Sociologia, História etc.

A noção fundadora de testemunho vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como as citadas narrativas de Primo Levi e a poesia de Paul Celan. O alargamento desta noção inclui também sua utilização em direção ao passado, como, por exemplo, em relação aos genocídios e massacres contra índios e negros; ou em relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo.

Um esclarecedor panorama do que vem a ser literatura de testemunho pode ser visto no artigo “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”. Aí, Jaime Ginzburg afirma: “Estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (GINZBURG, 2011, p. 28). Eis uma dupla dificuldade para o leitor da tradição e do cânone: conhecer o excluído, reconhecer sua fala.

Para outras considerações acerca do testemunho, veja-se o indispensável *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, organizado por Márcio Seligmann-Silva (2003), autor de vários textos do volume. Indica-se, em especial, o capítulo “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano” (p. 299-354), de João Camillo Penna (PENNA, 2003).

Muito sinteticamente, podemos resumir alguns traços e textos – intercambiantes e incluídos – que caracterizam este híbrido e complexo “gênero”.

De imediato, (1) o registro em primeira pessoa, como *O diário de Anne Frank*, ou *Sobrevivente André du Rap, do Massacre do Carandiru*, em que o nome dos autores (ela, morta; ele, sobrevivente) vem já estampado no título.

Também (2) um compromisso com a sinceridade do relato, que se verifica, por exemplo, em *Diário de um detento*, de Jocenir.

Incontornável, no testemunho, é um (3) desejo de justiça, tal como observamos no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, em particular na heroica e desesperada cena final, ou em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, diário que registra as imensas dificuldades de uma negra e favelada na São Paulo dos anos 1950.

Intrínseco, ainda, ao discurso do testemunho é (4) a vontade de resistência, de não se conformar com as múltiplas faces do autoritarismo, como nos poemas de Leila Miccolis, ou em *Meu nome é Rigoberta Menchú – e assim nasceu minha consciência*, depoimento da índia dado à antropóloga Elizabeth Burgos.

Um traço fundamental do testemunho reside no (5) abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético, conforme a poética, por exemplo, de Alex Polari, professada em *Camarim de prisioneiro*, ou a obra de Moacyr Félix.

Diferentemente da literatura tradicional, em que a subjetividade solitária se representa, importa no testemunho (6) a apresentação de um evento coletivo, como nos relatos de Primo Levi ou de Dráuzio Varella, feito É isto

um homem? e *Estação Carandiru*, em que a primeira pessoa se faz porta-voz da dor de muitos.

A dor física e moral se fantasmagoriza, e a cicatriz fixa (7) a presença do trauma, como nos poemas cinzentos de Paul Celan ou mesmo no humor político de "A mancha", conto de Luis Fernando Verissimo.

De forma compreensível, quando não se elabora o luto, o trauma pode se tornar (8) rancor e ressentimento, o que se constata nos relatos de Jean Améry e, entre pitadas de humor negro e ironia, em *Maus*, narrativa em quadrinhos de Art Spiegelman. Necessariamente, o (9) vínculo estreito com a história se faz fundamental, como em *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, ou *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, ou ainda *Grupo escolar*, de Cacaso.

É constante um (10) sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas, como atestam as memórias de Primo Levi, de Gustaw Herling-Grudziński ou de Graciliano Ramos. Tal sentimento de vergonha tantas vezes se transforma num (11) sentimento de culpa por ter sobrevivido, enquanto a imensa maioria submergiu, como afirma, entre tantos, Robert Antelme em *A espécie humana*.

Muitos sobreviventes preferiram se calar, por saberem que linguagem alguma seria capaz de re-apresentar o intenso sofrimento por que passaram. Esta (12) impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido é tema contínuo dos testemunhos. Os depoimentos do livro *Brasil: nunca mais* dão uma mostra da dimensão dessa problemática.

Para cada um desses traços, poderia, se fosse o caso, listar contraexemplos de textos testemunhais que não são em primeira pessoa (1), em que não há "sinceridade" no relato (2), em que o desejo de justiça é irrelevante (3), em que a vontade de resistência é mínima (4), em que o valor estético, de "altas literaturas", deseja se impor desde sempre ao valor ético (5), em que o relato se refere a poucos ou mesmo a um sujeito (6), em que não se detecta trauma fundamental algum (7), em que rancor e ressentimento inexistem (8), em que o vínculo com a história dos homens é bem tênue (9), em que não há sinais nem de sentimento de vergonha (10), nem de culpa (11), e em que não aparece a tensão da irrepresentabilidade do trauma (12). Mas, evidentemente, vale o conjunto dos traços e o diálogo entre estes e outros elementos. Destaque-se que a questão da verdade, da sinceridade, da confiabilidade do testemunho é apenas uma das pontas, a mais visível talvez.

Análise do poema “Neste mesmo mundo”, de Adriana Lisboa

“Neste mesmo mundo”, de Adriana Lisboa

*A vida íntima
de uma menina de dez anos
na Somália (Somália é qualquer lugar
neste mundo, neste mesmo mundo):
o clitóris e os lábios vaginais são decepados
a menina é costurada em seguida, deixando-se
apenas uma pequena abertura para a urina e a menstruação
a menina é imobilizada até que a pele grude
entre suas pernas
e no dia em que estiver pronta para o sexo
seu marido
ou uma mulher respeitada na comunidade
vai abri-la de novo, cortá-la
como se corta uma fruta, como se corta
a aba de um envelope que traz um documento importante
como o avião corta a nuvem
como a nuvem corta o céu.*

Adriana Lisboa é, hoje, uma das mais importantes romancistas brasileiras, ademais publicou contos, textos infantojuvenis e, até o momento, um livro de poemas – *Parte da paisagem* (2014, p. 78). O poema em vista saiu, antes, no jornal *O Globo*, em 2011. Do jornal ao livro, afora o tamanho diferente de um verso ou outro, importa destacar a radical mudança no título, que passou de “Imperialismo cultural” para “Neste mesmo mundo”, abandonando um possível tom panfletário em favor de uma expressão que, repetida no quarto verso, aponta para uma condição inclusiva, como se a Somália fosse uma espécie de metonímia do mundo ao qual pertencemos (e, portanto, devêssemos fazer algo para transformá-lo, se entendemos que ali – na Somália e no mundo – há algo que fere a dignidade do ser humano: e aqui se trata da dignidade, da autonomia, da liberdade, do corpo da mulher).

A estrofe única não deixa pausa para fôlego ou suspiro, e os dezessete versos, variando de três a dezenove sílabas, exigem plena atenção à história que

se conta. E o que se conta é o caso de mutilação genital feminina de “uma menina de dez anos”, a seguir referida como “a menina”. Mais de 130 milhões de “meninas” – na Somália, em outros países africanos e ainda em muitos outros países – foram vítimas da brutal e bárbara intervenção. O argumento antropológico-cultural que tenta legitimar a mutilação, e que se baseia, em síntese, na tradição (evidentemente conservadora e perpetuadora de um *status quo* masculino), não resiste nem a um mínimo sequer de razoabilidade: a virgindade seria condição para o casamento, daí a “necessidade” de cortar a mulher, para que seja preservada a sua “pureza” para o futuro marido.

O poema, nos versos de 1 a 4, apresenta o objeto de sua reflexão, a “vida íntima / de uma menina de dez anos”, e o lugar em que tal vida ocorre: se a menina é especificamente da Somália, no entanto *Somália* – termo agora destacado em itálico – “é qualquer lugar / neste mundo, neste mesmo mundo”, ou seja, qualquer lugar em que se cometa tamanha violência será Somália, e será sempre este mesmo mundo no qual vivemos. Nos versos de 5 a 13, descreve o ato da mutilação e a sua finalidade obscura e obscurantista: em linguagem direta, afirma que “o clitóris e os lábios vaginais são decepados / a menina é costurada em seguida, deixando-se / apenas uma pequena abertura para a urina e a menstruação” e que a menina assim ficará até que algum marido a despose. Nos versos finais, de 14 a 17, o poema se encerra com metáforas líricas: a menina vai ser cortada “como se corta uma fruta, como se corta / a aba de um envelope que traz um documento importante / como o avião corta a nuvem / como a nuvem corta o céu”. Se, num primeiro momento, essas metáforas parecem atenuar o drama e o sofrimento da menina e dos milhões de meninas que passaram por tal ignomínia, uma releitura indica que as comparações guardam – para além da beleza incômoda das imagens – não só um contundente poder crítico mas um compromisso de solidariedade com a dor da mutilação imposta.

A força e a lógica dessas imagens foram com precisão percebidas por Simone Brantes e Alberto Pucheu, em artigo apresentado na Abralic de 2015 na UFPA: “Todos os cortes anteriores incidem sobre objetos que de algum modo retomam as partes íntimas da menina de dez anos (o clitóris e os lábios vaginais): a fruta (em relação clara com o corpo e o sexo) e o envelope cuja aba (aqui a relação com a forma dos lábios colados) vai ser sacrificada para que se possa ter acesso ao que seu interior até então guardava” (BRANTES; PUCHEU, 2015, p. 5). A interpretação dos autores caminha na direção de um gradual distanciamento das imagens em relação ao corte da mutilação.

De outro modo, poderíamos ainda vislumbrar na ideia de um avião (masculino) que corta a nuvem (feminino) a insinuação algo fálica de uma força que se impõe sobre outra; nesse sentido, lendo o final do poema em perspectiva otimista ou mesmo utópica, a nuvem (o feminino), antes cortada pelo avião, agora é que “corta o céu” (masculino), num arremate que – alegoricamente – poderia sugerir a transformação (o corte?) dessa condição subalterna da mulher. Noutra chave, mais “realista”, ecoa ainda nesse verso final – “como a nuvem corta o céu” – a possibilidade de, sendo a nuvem metáfora do corpo da menina, uma denúncia de que o sombrio e dolorido (do corte que mutila) tomam o lugar do que deveria simbolizar o esclarecido ou mesmo algo sublime (o “céu”).

A resistência e a recusa a essa subalternidade devem se fortalecer, e o poema é uma voz a mais nesse coletivo de denúncia. Assim também podemos ver a trajetória de Ayaan Hirsi Ali, somaliense que relata em seu livro *Infidel* (2007) a mutilação de que foi vítima aos cinco anos, e toda a perseguição que sofreu e sofre desde que se insurgiu contra tal prática e passou a manifestar ao seu país e a este nosso mundo toda a sua revolta. O corte do clitóris e dos lábios vaginais impede ou restringe à mulher o direito de usufruir plenamente de seu corpo, de ter prazer, de atingir o gozo, o orgasmo, de ser dona de si. O trauma (ferida, cicatriz) decorrente de dolorida e ultrajante invasão física, moral e existencial se fixa no poema, não só em seu “conteúdo” mas na repetição incessante do signo que representa a circuncisão: “cortá-la / [...] corta uma fruta, como se corta / a aba [...] / [...] corta a nuvem / [...] corta o céu”. O poema de Lisboa, o relato de Ali e outras manifestações querem tornar pública a prática de tamanho horror e barbaridade, prática infame que impõe à mulher lugar e função de coisa (coisa que se pode cortar conforme a vontade – a “tradição” – de outro).

Em contexto bem diverso, vale recordar o poema “Pré-nupcial”, de Glória Perez, publicado na antologia *Carne viva*, em 1984: “Aprendi com mamãe / Que nunca teve queixa / Mulher perdida goza / Mulher direita deixa” (PEREZ, 1984, p. 169). Essa tradição conservadora e conformista que dociliza, domestica e coisifica o corpo feminino vem sendo minada, ora a gotas insistentes, ora a golpes de martelo. A frase mais famosa de Theodor Adorno, ao fim de “Crítica cultural e sociedade”, diz que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). O filósofo alemão jamais proibiu – nem teria poder para tanto – ninguém de fazer poemas. O alcance maior de sua frase é no sentido de chamar artistas e intelectuais à

responsabilidade de dar a suas obras uma consciência crítica que impeça para sempre que eventos como Auschwitz se repitam. A mutilação genital feminina – que já atingiu e feriu milhões de mulheres (provocando inclusive milhares de mortes por problemas de infecção, além de sentimento de inferioridade, baixa autoestima, sintomas depressivos, suicídios) – é a continuação de uma catástrofe permanente, a exemplo de Auschwitz. O poema, nos mobilizando em relação a esse gravíssimo conflito civilizatório, contribui para que o esclarecimento se expanda – contra o medo e a opressão.

A “menina de dez anos” do poema é uma criança, é mulher e é, possivelmente, negra. Não é uma fruta, não é avião, nuvem ou céu. Nem é uma aba de um envelope. Mas deve ser, para nós, o que há de mais importante, mais importante que qualquer documento. Em silêncio ou indiferentes, nos tornamos, ainda que sem querer, cúmplices das hediondas mutilações perpetradas contra esta menina do poema, contra todas as meninas deste mundo, deste mesmo mundo nosso.

Referências

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. **Prismas**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- BRANTES, Simone; PUCHEU, Alberto. Aqui e lá: Adriana Lisboa e Rose Ausländer. **Anais eletrônicos Abralic – XIV Congresso Internacional. Fluxos e correntes**. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108205.pdf. Acesso em: 14 abr. 2016.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth (org.). **O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências**. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.
- HIRSI ALI, Ayaan. **Infel: a história de uma mulher que desafiou o islã**. Trad. Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LISBOA, Adriana. **Parte da paisagem**. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- PENNA, João Camilo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003, p. 299-354.
- PÉREZ, Glória. In: SAVARY, Olga. **Carne viva; 1ª antologia brasileira de poemas eróticos**. Rio de Janeiro: Anima, 1984.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

Sobre os autores

Adriana Falqueto Lemos

Graduada em Letras - Inglês (Ufes, 2012), Mestre (2015) e Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes. Professora do Instituto Federal do Espírito Santo, *campus* Santa Teresa. Integrante do Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos da Ufes (NELM) e Núcleo de Estudos de Literatura Anglófona e outras Artes (NELAA). Membro Titular do Comitê de Ética em Pesquisa do Ifes.

Aline Maria Dias

Artista e Pesquisadora. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2012-15), com Bolsa CAPES de Doutorado Pleno no Exterior (Proc. n. 1107/12-7). Mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2004). Atuou como chefe de serviço do Museu Victor Meirelles, IBRAM, Florianópolis (2009-10) e coordenadora do Projeto Agenda Cultural da mesma instituição (2004-2007). Membro da editora independente Corpo Editorial. Vem participando de exposições, projetos curatoriais e editoriais. É pesquisadora na área de Artes Visuais, com ênfase em arte contemporânea, espaços expositivos, publicações de artista, fotografia e vídeo.

Ana Lúcia Branco

Doutora, em Letras, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), cujas linhas de pesquisas acadêmicas debruçam-se sobre o feminino, a família, o erotismo e o chiste na prosa brasileira do século XX e

XXI, a partir de aportes metodológicos da crítica literária, da sociologia e da psicanálise. Atua, no âmbito profissional, como professora, pesquisadora, revisora, parecerista e Conselheira Pedagógica de Língua Portuguesa.

Arlene Batista da Silva

Possui graduação em Língua Portuguesa (2005) pela Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes e especialização Lato Sensu em Língua Espanhola e Cultura hispânica (2007) pelo Centro de Ensino Superior - CESV. Defendeu, em 2010, pesquisa de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos pela Ufes. Em 2015, defendeu o doutorado em Letras também na Ufes, onde atualmente trabalha como professora do curso de Letras – Libras, Bacharelado. Seus atuais temas de interesse e pesquisa são a Tradução e o Ensino de Português para surdos, Ensino de Língua e Literatura para surdos e Literatura em Língua de Sinais. Integra o grupo interinstitucional de pesquisa Literatura e Educação e coordena o Grupo de Estudos em Língua de Sinais, Interpretação e Tradução (LISIT/Ufes). E-mail: arleneincrivel@gmail.com

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Possui graduação em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Espírito Santo - Vitória (1960), Especialização em Filologia Espanhola - Madri (1968) Mestrado em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná - Curitiba (1983), Doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994) e Pós-Doutorado em Filologia Espanhola: Teatro Contemporâneo - UNED - Madri (2003). Atualmente, é aposentada e Professora Efetiva - (Voluntária) da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES – CCHN – DLL - PPG Mestrado e Doutorado em Estudos Literários. Foi professora e diretora de Pesquisa e Pós-Graduação (DIPEPG) do Centro de Ensino Superior de Vitória. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, com estudos sobre a poesia, o teatro e a narrativa das literaturas hispânicas e literatura brasileira. Pertence à Academia Espírito-santense de Letras, à Academia Feminina Espírito-santense de Letras, ao Instituto Histórico, Geográfico do Espírito Santo, Associação Brasileira de Hispanista, Asociación Internacional de Hispanistas, à AITENSO. Coordenou eventos e publicações de obras.

Gabriela Santos Alves

Professora Adjunto IV do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Brasil. Pós-doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - Eco/UFRJ, Brasil (2018). cursou Graduação em Comunicação Social - Rádio e TV pela FAESA (2000), Graduação em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (2003), Especialização em História Política - Ufes, Especialização em Filosofia - Ufes, Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (2005) e Doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010). Áreas de interesse acadêmico: cultura audiovisual, teoria feminista, gênero e memória. Realizadora audiovisual, atua como roteirista, diretora, curadora e cineclubista.

Gisele Barbosa Ribeiro

É artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes. Possui Doutorado em Artes pela Universidad de Castilla - La Mancha (2010), na Espanha, cuja tese tem como título: PROJETO URUBU: opacidad y transparencia en el arte y en la esfera pública. Tem mestrado em Linguagens Visuais (EBA / UFRJ - 2002) e graduação em Desenho Industrial (ESDI/UERJ - 1991). Sua pesquisa tem como foco as implicações políticas da arte, englobando questões relativas à “crítica institucional”, à “arte conceitual” e à “arte pública”.

Maria Amélia Dalvi Salgueiro

Licenciada e mestra em Letras e doutora em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Realizou estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, com períodos nas universidades de Coimbra, Minho, Kentucky, Purdue e SFA - Texas. Foi professora da educação básica (2003-2009) e, desde 2010, é professora da educação superior na Ufes, vinculada ao Departamento de Linguagens, Cultura e Educação. Atua, também, na mesma instituição, nos cursos de mestrado e doutorado em Educação e em Letras. Exerceu, ainda, as funções de coordenadora de Pós-Graduação (Letras) e de membro do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão. Integra, na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística, o GT Literatura e Ensino, após ter participado por cinco anos do GT

Leitura e Literatura Infantil e Juvenil. Coordenou, na Ufes, Programa de Cooperação Acadêmica (Procad/CAPES) com a Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e a Universidade de Passo Fundo (2014-2018). Fundou e coordenou o Grupo de Pesquisa Literatura e Educação (www.literaturaeeducacao.ufes.br) (2011 ao presente). Trabalhou com projetos e programas públicos para o livro, a leitura, a literatura, a formação inicial e continuada de professores e a seleção de profissionais da educação. As palavras-chave atinentes à sua produção são: Carlos Drummond de Andrade; Educação Literária; Ensino de Literatura; Literatura Brasileira; Leitura Literária; Literatura Infantil e Juvenil; Literatura do Espírito Santo. E-mails: maria.dalvi@ufes.br ou dalvimariaamelia@gmail.com.

Maria Aparecida Ribeiro

Licenciada em Português e Literatura, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 1967, e em Didática da Linguagem e Literatura Infanto-Juvenil também pela UERJ. Obteve o título de Mestre, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a dissertação *A Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno*, e doutorou-se em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1980, com a tese *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem*. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por mais de vinte anos, colaborou também com a Universidade Federal Fluminense e com a Uni-Rio. A partir de 1990, foi Professora da Universidade de Coimbra, onde dirigiu Seminários Científicos do Ramo Educacional e lecionou Literatura Brasileira, Cultura Brasileira, na licenciatura e nos cursos de Mestrado e Doutorado, dos quais orientou e orienta várias dissertações e teses. Através do Projeto Erasmus ou em função de convites, tem-se deslocado para cursos e conferências na Alemanha, Áustria, Holanda, Inglaterra, Espanha, Itália, França e República Checa. Coordenou o Projecto Tempus, envolvendo a Universidade de Coimbra e a Universidade Carolina (Praga, República Checa) e foi, de 1990 a 2012, quando se aposentou, Diretora do Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Autora de *Literatura Brasileira* (Lisboa, Universidade Aberta, 1995) e dos roteiros para vídeo para áudio que a complementam e vêm sendo divulgados através da televisão e do rádio. É uma das coordenadoras de *Biblos*, Enciclopédia Verbo de Literatura Portuguesa, onde tem verbetes sobre as literaturas brasileira, africana e portuguesa. Estudiosa do Romantismo brasileiro, em geral, e, em particular, de José de Alencar, sobre quem escreveu vários ensaios, sendo responsável pelas edições de *O Guarani*, *Iracema* e *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (Coimbra, 1994), tem ainda publicados inúmeros artigos em revistas especializadas de Portugal e do estrangeiro.

Entre suas obras destacam-se: *A Mitogênese no Teatro* de Bernardo Santareno (Rio de Janeiro, 1980), *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem* (Rio de Janeiro, 1983), *História Crítica da Literatura Portuguesa - o Realismo* (Lisboa, 1994), *Teatro de Francisco Gomes de Amorim. Ódio de Raça. O Cedro Vermelho* (edição do texto e introdução, em colaboração com Fernando Matos Oliveira; Braga, 2000), *Teatro Brasileiro. Textos de Fundação. Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões. António José ou O Poeta e a Inquisição. O Juiz de Paz da Roça* (A Coruña, 2002); *A Carta de Caminha e seus Ecos* (Coimbra, 2003); *Drummond(d)tezuma - correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho*, Coimbra, FLUC, 2004 (em colaboração com Eliane Vasconcellos). Col. Estudos, 43; *Drummond em Coimbra* (org), Coimbra, FLUC, 2004, Col. Estudos, 49. Atualmente, prepara *Questões de identidade: Diálogos com José de Alencar e Camões*, personagem dramática, uma coleção de vários volumes, dos quais já veio a lume o reativo à Dinamarca. Também investiga a recepção de Manuel Bandeira em Portugal e na África. É membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa e membro colaborador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e do Centro de Literaturas de Língua Portuguesa das Universidades de Lisboa.

Maria Cristina Chaves de Carvalho

Pós-Doutorado em Literaturas Africanas pela Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes, bolsista CAPES - FAPES (2015-2018); Doutorado em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense - UFRJ, bolsista CAPES (2012); Mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC - RIO, bolsista CNPQ (2006); Especialização em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2000); Licenciatura Plena em Português - Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (1999) e Graduação em Letras (Português - Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (1988).

Maria Fernanda Garbero de Aragão

Graduada em Letras- Português/Literaturas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2002), mestra em Teoria Literária pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2005) e doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2009), com a tese *Las Madres de Plaza de Mayo: à memória do sangue, o legado ao revés*. É coautora da coleção *Confluencia* (PNLD/2018), de livros didáticos em língua espanhola para o Ensino Médio, e

autora de artigos científicos e capítulos de livros sobre tradução e recepção de personagens trágicas na literatura, no cinema e no teatro. Desde 2010, é professora Adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, ministrando as disciplinas da área e, desde 2015, Teoria da Literatura e Literatura Universal (Leitura de textos teatrais). Atualmente, é graduanda do Bacharelado em Língua Grega, na Universidade Federal Fluminense, e realiza seu estágio de pós-doutoramento na Universidade Federal de Minas Gerais, em Estudos Literários (linha: Poéticas da Tradução), com o projeto *No chão bárbaro: um corpo estranho, traduzindo e comparando as recriações culturais das personagens Medeia, Jocasta, Antígona e Clitemnestra, em países que têm o espanhol como língua oficial, sob a supervisão da Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*. Atua também na pesquisa e tradução de textos teatrais em italiano. Integra os grupos de pesquisa Vortit Barbare (UFPR), sobre tradução e performance, e Literatura e Dissonâncias - LIDIS/UFF.

Maria Mirtis Caser

Graduada em Letras – Português/Espanhol pela Universidade Federal do Espírito Santo (1972), fez Mestrado em Letras Neolatinas em 1996 e Doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio sanduíche (Universidade de Santiago de Compostela) em 2008. Fez estágio de Pós-doutorado na Università Ca 'Foscari de Veneza em 2015. Atualmente, é Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura hispânica, narrativa, língua espanhola, ficção, tradução e ensino de língua.

Paulo Muniz da Silva

Dr. em Letras, área de concentração em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes), com tese defendida em outubro de 2014. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, com Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Centro de Artes (Dau/Car) da Ufes em setembro de 2009. Mestre em Letras, área de concentração em Estudos Literários, pelo PPGL/Ufes, com Dissertação defendida em março de 2002. Graduado em Letras Português, pela Ufes, em 1994. Experiência na área de Letras e Arquitetura. Na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, fonética, fonologia, revisão e correção de textos, ensino de poesia e narrativa contemporâneas e

literatura brasileira e de língua portuguesa. Na área de arquitetura, atuando como autônomo em projetos arquitetônicos em geral.

Paulo Dutra

Possui Licenciatura plena em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa - Universidade Federal do Espírito Santo (2004), Mestrado em Literatura Latino Americana - Purdue University (2007), Pós-Graduação em Inglês como Segunda Língua/Estudos de Segunda Língua - Purdue University (2012/13), Doutorado em Literatura Latino Americana - Purdue University (2013) (Revalidado pela Universidade de São Paulo (2016)) e Pós-Doutorado - Universidade Federal do Espírito Santo (2015). Atualmente, é Professor Assistente da Stephen F. Austin State University (Texas, EUA), Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Dedicar-se a pesquisar os diálogos que a América Latina estabelece com Dom Quixote e, paralelamente, estuda as expressões da Diáspora Africana, especialmente no Brasil. Autor do livro de contos *Aversão Oficial: resumo* (MALÊ, 2018).

Pedro Antônio Freire

Possui Graduação em Letras - Português (1999), Mestrado (2005) e Doutorado em Letras (2015). Todos pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). É professor com vasta experiência no Ensino Superior, além de passagens em bancas de redação como ENEM e VEST/Ufes, por exemplo. Sua Dissertação foi “A arte de narrar as ruas de La Habana: reflexões a partir da bioficcionalidade em Pedro Juan Gutiérrez” e a Tese, “Histórias cruzadas: mazelas do Brasil na obra de Graciliano Ramos” (em diálogo com a filosofia de Theodor Adorno). Como crítico literário, tem várias publicações em prefácios de livros, revistas e anais de congressos; também milita, desde muito, em ONGs e na iniciativa pública e privada, promovendo eventos culturais de estímulo a leituras e escritas como construção e consolidação de subjetividades em tempos de barbárie. Virtual poeta em <http://atirandeletra.blogspot.com/> e cronista virtual em <http://contextocronico.blogspot.com/>.

Rachel Sutton-Spence

Possui graduação em Bachelor of Arts in Experimental Psychology - University of Oxford (1987) e doutorado em Estudos Surdos - University of Bristol (1995). Atualmente, é professora da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Literários, atuando principalmente nos seguintes temas: libras, línguas de sinais, literatura surda, poesia e literatura sinalizada. É líder do Grupo de Pesquisa “Literatura em Línguas de Sinais” na Universidade Federal de Santa Catarina.

Sara Novaes Rodrigues

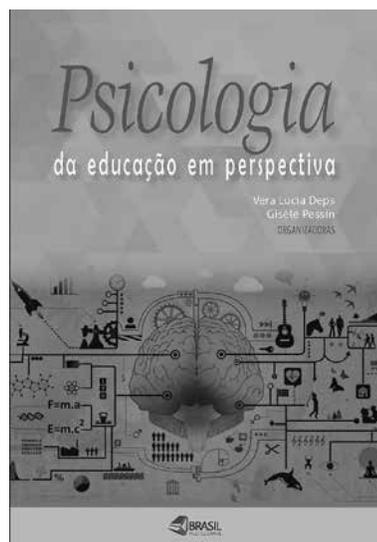
Possui graduação em Letras Inglês/Português pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Madre Gertrudes de São José (1970), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (2003) e doutorado em Letras com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (2016). Atualmente, é professor de Inglês e Português no Centro de Ensino Superior de Vitória. Tem experiência na área de línguas e letras, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, palavra e personagem, narradores, vozes, diálogo, escrita e leitura. É autora de um livro (2008), “Poeta, cachoeirense: Newton Braga, vida e obra”. É também autora de artigos diversos e participa de congressos literários.

Wilberth Salgueiro (Wilberth Claython Ferreira Salgueiro)

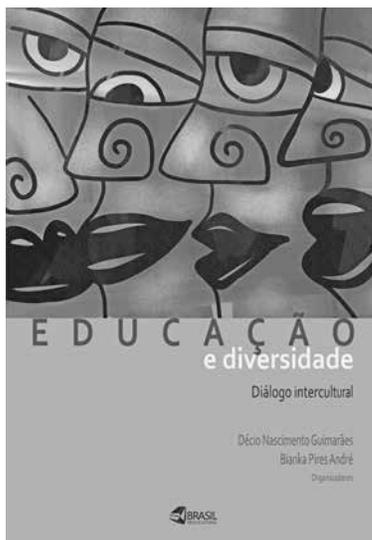
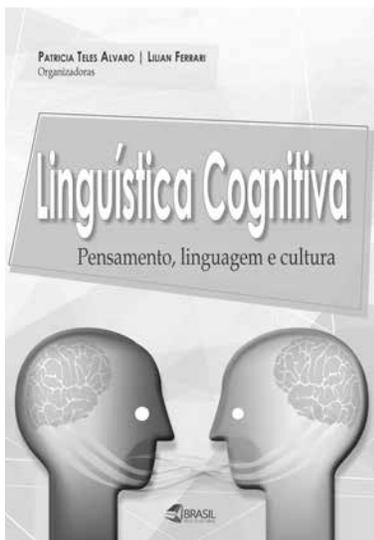
Possui graduação em Letras Português - Literatura pela UERJ (1985), mestrado em Letras (Literatura brasileira) pela UFRJ (1990), doutorado em Letras (Teoria da literatura) pela UFRJ (1996) e pós-doutorado em Literatura comparada pela UERJ (2006) e em Literatura brasileira pela USP (2014). Ingressou, em 1993, na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), onde, a partir de maio/2014, se tornou Professor Titular. Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, nos períodos 1998-99, 2009-11 e em 2014. Desde 2007, é bolsista PQ-2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, com taxa de pesquisa pela Fapes desde 2013. Coordenador do GT Teoria do Texto Poético, vinculado à Anpoll, no biênio 2014-15. Líder do Grupo de Pesquisa Poesia: suportes formais e sistemas de significação, registrado no CNPq, desde 2001. Escreve no jornal “Rascunho” a coluna “Sob a pele das palavras”, com análise de poemas, desde 2016. Diretor da EDUFES a

partir de agosto/2017. Publicou poemas em “Anilina” (1987, haicais), “Digitais” (1990, haicais), “Personecontos” (2004, sonetos) e “O jogo, Micha & outros sonetos” (2018, sonetos); narrativa infantojuvenil em “O que é que tinha no sótão?” (2013); ensaios críticos em “Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea” (2002); “Lira à brasileira: erótica, poética, política” (2007); “Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções” (2013) e “Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência” (2018). Organizou diversos livros na área de estudos literários. Pertence a vários conselhos editoriais de periódicos especializados na área. Palavras-chave: poesia, poesia brasileira, poesia de testemunho, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Theodor Adorno. E-mail: wilberthcfs@gmail.com.

Outros títulos publicados



Acesse: www.brasilmulticultural.com.br



Acesse: www.brasilmulticultural.com.br

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

