

Volume 2,
número 1,
jan. - jun.
2012



Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

A produção de autoria feminina



UNEB
UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA

Revista de
Crítica Cultural

ISSN 2237-9681

pontos de interrogação
REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

fábrica de letras

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural - Pós-Crítica
Departamento de Educação do Campus II da UNEB

pontos de interrogação	Alagoinhas	vol.2	n. 1	p 1-323	jan./jun.2012
------------------------	------------	-------	------	---------	---------------

© 2012 by Editora

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora
Todos os direitos reservados à Fábrica de Letras do Programa em Crítica Cultural. Sem
permissão, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam
quais forem os meios empregados.

Universidade do Estado da Bahia

Campus II

Departamento de Educação

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural

CEP 48.040-210

Alagoinhas, BA

Telefone: (75)3422-1139

e-mail: pontosdeinterrogacao@uneb.br

Editora Fábrica de Letras

Distribuição

Rodovia Alagoinhas / Salvador BR 110, Km 03

Telefax.: 75-3422-1139

Alagoinhas – BA

CEP 48.040-210

Caixa Postal: 59

e-mail: distribuicao.fabricadeletras@uneb.br

Sítio de internet: <http://www.poscritica.uneb.br/>

Acompanhamento Gráfico: Roberto Henrique Seidel

Editoração: Amaury R. Soares e Bruna Lima de Assis

Capa: Amigas no sofá - Silvana Annes

Revista Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural

Revista do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural

vol. 2, n. 1 - **A produção de autoria feminina**

Ficha Catalográfica

pontos de interrogação - revista de crítica cultural

Universidade do Estado da Bahia

v. 2, n. 1, jan./jun. 2012

Alagoinhas – Fábrica de Letras, 2012

Semestral

ISSN - 2237-9681/online

1. Literatura-Cultura 2. Feminismo 3. Modos de Produção 4. Crítica Cultural

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor:

Lourivaldo Valentim da Silva

Vice-Reitora:

Adriana dos Santos Marmorini Lima

Pró-Reitoria de Extensão — PROEX/UNEB

Adriana dos Santos Marmorini Lima

Pró-Reitoria de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação — PPPG/UNEB

José Cláudio Rocha

Pró-Reitoria de Graduação — PROGRAD/UNEB

José Bites de Carvalho

Departamento de Educação (DEDC/UNEB II)

Diretor: *Ubiratan Azevedo de Menezes*

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)

Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos

Comissão Editorial

Carla Patrícia Santana

Cláudia Martins

Jailma Pedreira

Paulo García

Conselho Editorial

Alfredo Cordiviola (Literatura - UFPE/UEPB)

Ângela Kleiman (Linguística Aplicada - UNICAMP)

Eneida Maria de Souza (Literatura Comparada - UFMG)

Eneida Leal Cunha (Teorias e Críticas da Cultura - UFBA)

François Soulages (Filosofia da Arte - Universidade Paris VIII)

Jorge de Souza Araújo (Literatura e Diversidade Cultural - UEFS)

Luciano Tosta (Literatura e Cultura Brasileira - University of Illinois at Urbana-Champaign – EUA)

Marinyze Prates de Oliveira (Cultura e Sociedade - UFBA)

Roberto H. Seidel (Literatura e Diversidade Cultural - UEFS)

Ramon Grosfoguel (Estudos Étnicos - University of California at Berkeley/EUA)

Assistentes Editoriais

Daisy Souza de Almeida

Marina Assunção Góis Rodrigues

Helen Campos Barbosa

Juliana Andrade de Moraes

ISSN online 2237-9681

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

2012. *Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural.*

Sumário
A produção de autoria feminina

APRESENTAÇÃO <i>Jailma dos Santos Pedreira Moreira</i>	7
De mulheres, fantasmas e morte: dilemas no gótico pós-moderno de Margaret Atwood <i>Adelaine LaGuardia</i> <i>Guilherme Copati</i>	11
Marina Colasanti e as três fases da literatura de autoria feminina <i>Angela Simone Ronqui Oliva</i>	30
A produção de autoria feminina: Albertina Bertha e a imprensa periódica <i>Anna Faedrich Martins</i>	44
Gênero e colonialismo. A violência contra a mulher e a colonização em <i>our lady of the massacre</i> (1979), de Angela Carter <i>Daniela de Cássia Berlotti Traspadini Oliveira</i> <i>Silvio Ruiz Paradiso</i>	59
As mulheres-ilhas de Orlanda Amarilis <i>Fabiana Miraz de Freitas Grecco</i>	75
Tensiones intertextuales: “<i>el infierno prometido</i>”, de Elsa Drucaroff y “<i>los siete locos</i>”, de Roberto Arlt <i>Graciela Ravetti</i> <i>Joyce Martins Pinheiro</i>	91
Alteridade e produção de gênero na poética de Diva Cunha: matéria ardente, vida e arte <i>Ilza Matias de Sousa</i>	104
Liberdade e interdição <i>Ivia Alves</i>	119
Há uma voz feminina nos mares e nos continentes de língua francesa? <i>Josilene Pinheiro-Mariz</i> <i>Nicole Blondeau</i>	135
Virginia Woolf, Clarice Lispector e Judith Grossmann: temáticas, poéticas e locais de fala <i>Luciano Rodrigues Lima</i>	156

Loucas e sedutoras: um convite à leitura de Clarice Lispector	175
<i>Maria de Fátima Berenice Cruz</i>	
O enigma da escritura: Clarice Lispector mestre ou refém de sua escrita?	191
<i>Maria Elenice Costa Lima</i>	
<i>Vera Lucia Albuquerque de Moraes</i>	
Rachel de Queiroz: uma mulher à frente do seu tempo	203
<i>Maria Eveuma de Oliveira</i>	
<i>Manoel Freire</i>	
<i>Sérgio Wellington Freire Chaves</i>	
A maternidade: destino e carga	216
<i>Mariana Sbaraini Cordeiro</i>	
A construção (literária) de Brasília: a cidade moderna e o destino dos candangos	241
<i>Risoleta Maria Hellmann</i>	
Kate Chopin e a libertação feminina	266
<i>Rudião Rafael Wisniewski</i>	
Trançando identificações: a poética de Conceição Evaristo entre os movimentos negro e feminista	284
<i>Tatiana Sena</i>	
Entrevista 1 - Mirta Yáñez: a literatura de autoria feminina em cuba	302
<i>Mirta Yáñez e Maria de Fátima Moreira Peres</i>	
Entrevista 2 - A produção de autoria feminina através da editora mulheres: entrevista com Zahidé Muzart	315
<i>Zahidé Muzart e Jailma dos Santos Pedreira Moreira</i>	
SOBRE OS(AS) AUTORES(AS)	321

APRESENTAÇÃO

A revista *Pontos de Interrogação*, neste volume 2, n. 1, dedicado à produção de autoria feminina, teve como meta mapear ou reunir trabalhos que traduzissem uma mostra desta produção, refletindo sobre sua dinâmica na arena cultural. Neste sentido, os textos selecionados – dezessete artigos, uma resenha e duas entrevistas - revelam diversos locais de fala, modos de produção que inclusive refletem sobre a própria produção feminina e a questão mesmo da autoria. São textos críticos culturais que revelam a incursão feminina na prosa, na poesia, na imprensa, na organização e linha de frente desta produção, apontando os embates, tensões intertextuais nas malhas da linguagem, esta que, como poder gregário, tanto pode implicar reprodução quanto produção e reversões da cena cultural.

Estas tensões, configuradas ainda em interdições culturais, são enfrentadas ou burladas através de várias estratégias textuais: o manuseio transgressor da narrativa, a criação de personagens múltiplas, além de pseudônimos. As lutas discursivas destacadas rompem com uma série de violências, entre elas o sexismo, a privação da mulher ao espaço privado, a falsa igualdade e democracia, o veto ao estudo, a dificuldade de produção e circulação de suas obras circularem, além de normas e cânone artístico-literário que ainda prescrevem quem e sobre o que se deve escrever/criar.

Em meio a esta teia que permanentemente quer aprisionar, os textos aqui reunidos revelam o destecer da mesma, nos seus diversos graus e circunstâncias, convergentes e divergentes. Assim, as mulheres destecem ou retecem esse tecido cultural discutindo temas caros para as mesmas, não muito vistos na enunciação feminina, bem como abordando temáticas para elas impostas, revisando estas imposições, através de um outro foco. Neste processo, o feminismo emerge como um movimento que respalda e reforça esta luta pela autonomia feminina, por uma produção que, ciente das submissões, das construções que interdita o feminino, reivindique seu lugar no campo da produção, sua inclusão, garantindo a mulheres o direito de se ter direitos.

Este retecer se mostra, como já assinalamos, múltiplo, diversificado e circunstanciado. Os diálogos e intersecções fazem parte tanto do movimento da escritura das(os) críticas(os) culturais que aqui agrupamos, com seus diversos focos, como, - percebemos isto pelo olhar destas/destes - das estratégias de sobrevivências das autoras. As construções discursivas engendrando o sujeito mulher são entrelaçadas, por exemplo, não só às lutas feministas, bem como às construções de raça, de classe, ao pós-colonialismo e ao Movimento Negro. A produção de autoria feminina emerge, neste momento, de um lugar intervalar, dissidente, produzindo outras zonas de fronteira, outras mulheres, trazendo à cena outras exclusões e violências, outras lutas, ampliando principalmente o olhar feminista e a produção e intervenção de mulheres.

Nessa intervenção, é importante destacar que o que mais chama a atenção é a produção subjetiva que os textos, as produtoras/escritoras e os seus críticos-mediadores-leitores encenam. A reflexão sobre a produção da identidade e sexualidade, inclusive em contexto pós-moderno, é feita, mas principalmente se ressalta a produção da singularidade, através da apropriação dos meios de produção, da auto-representação, ou melhor, da auto-reinvenção, do trabalho com a linguagem, da marca deixada para o leitor e principalmente a leitora, ressignificar, enfim, através das estratégias usadas por essas mulheres para construir seus textos, desconstruindo con-textos que aprisionam o sujeito feminino ao lugar do silêncio e à sombra dos estudos críticos-literários. Nesta escritura heterogênea e produção subjetivo-cultural-singular a alteridade é debatida, assim como a relação entre arte e vida, indicando, entre tantas táticas já destacadas, a do feminicídio e da desconstrução dos sentidos instituídos, como forma de se abrir caminhos para outras mulheres, formas diferentes também de representação da alteridade e necessárias para uma autocrítica da produção de autoria feminina.

Se todos os textos aqui mobilizados perpassam essas trilhas já traçadas, merecem também destaque as duas entrevistas que integram este conjunto, visto que com elas, ao contrário dos artigos, temos uma maior reflexão a respeito da produção feminina e sua inserção no mercado. Dessa forma, se com a primeira entrevista temos o ponto de vista da escritora cubana – Mirta Yañez – (também professora acadêmica e crítica-ensaísta), com a segunda temos o foco da editora brasileira – Zahidé Muzart - (também professora acadêmica, pesquisadora e crítica), partilhando conosco os percursos e percalços desta produção feminina na cadeia produtiva, através do trabalho da Editora Mulheres, fruto de sua coordenação e também criação.

Com a primeira, portanto, a imagem vasta da produção, ou seja, a reafirmação de que as mulheres produzem. Com o seu depoimento também ficamos sabendo um pouco sobre sua formação, a circulação de suas produções literárias e críticas/ensaísticas, o processo de criação, os gêneros e temas preferidos, a reflexão sobre produção de autoria feminina, enfim a experiência da produção literária de uma mulher cubana, englobando a leitura e a escrita desta, os impasses impostos pelas autoridades editoriais, assim como as dificuldades de acesso a textos provenientes de outros países.

Com a segunda, ficamos sabendo como e por que a Editoras Mulheres foi criada no Brasil, quais suas dificuldades, estratégias e conquistas, assim como, a partir da organização desta, Muzart avalia sua inserção no mercado editorial, a participação da produção de autoria feminina na cadeia produtiva e o apoio de políticas públicas e de instituições nesta dinâmica. Além disso, fica claro no seu depoimento, não só as demandas ainda presentes, mas a importância do trabalho que desenvolve na rasura de uma tradição literária/cultural/mercadológica.

Com estas entrevistas e os demais textos que formam este volume da revista *Pontos de Interrogação* estamos, de forma cooperativa, ajudando a visualizar e encenar este mercado cultural alternativo teatralizado pelo movimento das produções destas mulheres. Produções/movimentos marcados, como fazem transparecer seus críticos e críticas culturais, pelos deslocamentos frente a um cânone disseminado, a um mercado hegemônico, a uma cultura patriarcal, etnocêntrica e heteronormativa. As reflexões aqui agrupadas, portanto, nos levam a pensar em outros modos de produção artístico-literária, econômica, subjetiva, científica, cultural. Daí a importância destas produções, de sua circulação e de sua leitura sob a ótica da crítica cultural.

Nessa linha, podemos ainda dizer que a imagem textual que a *Pontos de Interrogação* ora apresenta aponta para um desrecalcamento da produção de autoria feminina. Nessa sintonia, recebemos uma grande quantidade de textos e aproveitamos para agradecer a contribuição das/dos nossas/nossos colaboradoras/colaboradores que, de diversas instituições como a U-NEB, UFMG, UFBA, UFCG, Universidade Paris 8, PUC-RS, UFSJ, UEL, UFSC, UFC, U-ERN, PUC-MG, entre outras, constituíram este volume 2, n.1, da revista do Programa do Programa de Pós-Graduação em Crítica cultural. Textos, enfim, que tratam de produções de mulheres de diversos lugares, de diversas épocas e contextos, confirmando que estas são produtoras, que estas sempre tiveram e têm, sim, o que dizer, e que, portanto, precisam ser ouvi-

das-lidas. São mulheres escritoras/editoras/produtoras, de ontem e de hoje, fazendo ecoar outras vozes, uma reescrita feminista, já ampliada na dobradura sobre si mesma, que implica em uma crítica da cultura, inclusive dos modos de produção, entre eles o modo de fazer-conceber a arte, a literatura.

*Jailma dos Santos Pedreira Moreira*¹

¹ Prof.^a Dr.^a do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestrado em Crítica Cultural – da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)-Campus II.

DE MULHERES, FANTASMAS E MORTE: DILEMAS NO GÓTICO PÓS-MODERNO DE MARGARET ATWOOD

Adelaine LaGuardia

Guilherme Copati

RESUMO: o gótico na pós-modernidade se impõe como instrumento de tradução simbólica de dilemas relacionados à inserção cultural da mulher e às formas de expressão dessa problemática. Um estudo de *Alias Grace*, de Margaret Atwood, um exemplar do gênero na contemporaneidade, revela que o emprego parodístico das convenções narrativas do gótico transfigura literariamente questões ligadas à identidade e à sexualidade femininas, no âmbito maior da experiência identitária pós-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Autoria feminina. Pós-modernidade. Identidade. Margaret Atwood.

ABSTRACT: the gothic genre in postmodernism presents itself as a means of symbolic translation of dilemmas related to the cultural insertion of women and its ways of expression. Margaret Atwood's *Alias Grace* exemplifies the genre in the contemporary times, as it parodies gothic conventions as a way to approach issues connected to female identity and sexuality, within the broader concern of the postmodern identity experience.

KEYWORDS: Gothic. Female writing. Postmodernism. Identity. Margaret Atwood.

It is women who love horror. Gloat over it.
Feed on it. Are nourished by it. Shudder and
cling and cry out – and come back for more.
(Bela Lugosi)¹

1. UMA FÊNIX ANTROPOFÁGICA: O GÓTICO FEMININO E SUAS SIGNIFICAÇÕES CULTURAIS

No romance intitulado *Rebecca*, de Daphne du Maurier, a esposa sem nome de Maxim de Winter descobre, ao chegar à residência de Manderley, que a indomável Rebecca, primeira esposa de seu marido cuja presença fantasmagórica assombra seus

¹ São as mulheres que adoram o terror. Comem-no com os olhos. Vivem dele. Alimentam-se dele. Tremem e se agarram e gritam – e voltam buscando mais.

passos e influencia o estranho comportamento dos empregados da casa, mantinha um comportamento libertino e incompatível com sua posição. Inicia-se, a partir daí, uma discussão que reaviva questões originadas em um período remoto da literatura de terror, constituindo-se essa narrativa contemporânea como uma homenagem ao gótico inglês oitocentista que, ao mesmo tempo em que o parodia e reverencia ao fazer uso de seus mecanismos e convenções, problematiza a posição da mulher na sociedade moderna à luz de valores que remontam ao passado e que se reelaboram no contexto sociocultural contemporâneo. Tal arranjo evidencia a criação do que ficou conhecido como o gótico inglês ou de uma de suas subespécies, o gótico feminino.

Diante disso, torna-se possível indagar se um modelo literário como o gótico inglês, em especial aquele produzido por escritoras ao longo dos séculos, que ascendeu ao cenário literário nos idos de 1700 e assumiu o papel da ovelha negra literária ao problematizar os tabus que constituíram o subtexto cultural da época, seria capaz de permanecer vivo por mais de três séculos e chegar ileso à pós-modernidade.

Embora os monastérios e castelos medievais nos quais se desenrolam intrincadas tramas de sexo e desonra, morte e ressurreição, incesto e desvirginamento, profanação e desgraça, nos pareçam agora distantes no tempo e no espaço, obsoletos em sua revolucionária propriedade de apontar os desconfortos de uma sociedade em formação, e das ideologias que a constituíram, prova-se mais adequado caracterizar como góticos os sucessivos atentados contra si mesma e a estranha ressurreição da fênix Sylvia Plath em *Lady Lazarus*, ou a ameaçadora criança-vampiro Cláudia, misto de inocência e diabolismo do hoje clássico *Interview with the vampire*, de Anne Rice, e, ainda, a narrativa sobre o misto de demência e paranormalidade de Eleanor Vance, ao se confrontar com os mistérios de uma estranha mansão em *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson.

O abarcamento dessas e de outras tantas obras contemporâneas, que dão vazão à expressão da condição feminina no seio da pós-modernidade, sob o termo *gótico feminino*, impõe-se, presentemente, como o mais adequado à caracterização de enredos que reapropriam as convenções narrativas oitocentistas e as recriam no intuito de dar voz à problemática sociocultural feminina contemporânea em função de suas ansiedades e terrores, mantendo, assim, a evolução do gênero gótico ao longo dos tempos,

permitindo-lhe permanecer como instrumento que direciona uma crítica ao seu contexto de produção, através do uso de imagens e da descrição de situações que envolvem o mistério, o sobrenatural, o inexplicável, a violência e a morte.

Para uma melhor compreensão dos mecanismos de funcionamento do gótico na contemporaneidade, especialmente direcionada a uma problematização dos dilemas da condição feminina em tal período, torna-se imperiosa a revisão das principais características que compuseram as obras hoje consideradas canônicas no gênero. O gótico tem sua inauguração na Inglaterra, com a publicação de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, no ano de 1764. Na Inglaterra, nomes como os de Walpole, e posteriormente os de Ann Radcliffe, Clara Reeve, Charlotte Brontë, Mary Shelley, dentre inúmeros outros de menor escopo, ganham espaço como fecundos produtores de um gênero que, paradoxalmente, ao propor uma preferência estilística direcionada à era medieval, procura traduzir, em uma ordem simbólica, preocupações contemporâneas ao seu tempo, sejam elas as ansiedades decorrentes de rápidas modificações nas estruturas sociais, políticas e culturais, ou reformulações da moral ligada à sexualidade e à experiência do corpo, preocupações pertinentes à sociedade oitocentista inglesa e de especial atenção para a mulher, cuja experiência se dava sob a égide do corpo, do sexo e da leitura cultural de que estes se revestem.

Nesse sentido, Fred Botting observa que *o gótico* “[...] aparece em meio ao terrível obscurantismo que assombrou a racionalidade e a moralidade oitocentistas” (1996, p. 1)². Segundo esse ponto de vista, sem dúvida crítico quanto ao Iluminismo e suas bases filosóficas, Botting desmistifica o racionalismo que caracterizou o pensamento do período e revela que também o positivismo pertinente ao ideário científico da era foi cercado de obscuridade e incertezas. Afinal, o rápido desenvolvimento científico e tecnológico decorrente da Revolução Industrial, da ampliação do espaço urbano, e da imposição das necessidades de uma burguesia em ascensão, cercou-se de temores e receios quanto aos limites da ciência e suas consequências para a vida em sociedade. Por outro lado, o Iluminismo, apesar de enfatizar a racionalidade e o cientificismo, deixava muitos fenômenos inexplicados e

² No original: *Gothic [...] appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality*. Tradução nossa.

varria outro tanto para debaixo do tapete da ciência, postura que contribuiu para a construção de uma ideologia cujo questionamento veio a tomar corpo em manifestações literárias hoje conhecidas como o gótico inglês.

A observação de Botting sobre o obscurantismo da idade da razão atenta para as contradições que marcaram o período do Iluminismo, e que não se circunscrevem apenas no que tange ao cientificismo. Ao contrário, quando a decadência do regime monárquico e a reorganização econômica da sociedade, aliadas à conseqüente reforma dos valores sociais, e quando o casamento, a família e o Estado ganham força ideológica e política, as contradições sociais e políticas do tempo também despertam reações favoráveis e desfavoráveis, gerando conflitos que serão revisitados em enredos góticos, sob as metáforas da tomada do poder na figura de vilões usurpadores, da ameaça à honra familiar, resultante do assédio de personagens femininas, ou do jogo de interesses que tange a atração sexual.

Tendo em vista essas aceleradas revoluções, Sandra Vasconcelos (2002) afirma ser este o momento em que os valores aristocráticos de unidade e coesão começam a ser questionados por uma ordem social que se organiza ao redor da ação individual, nuclearmente representada pela família e suas instituições mantenedoras. Dessa forma, a narrativa gótica se desenvolveria como uma interrogação direcionada ao presente histórico e ao passado cultural, ao mesmo tempo em que procuraria reabilitar valores tradicionais e conciliá-los às estruturas sociais modernas. Percebe-se, aqui, um eco das palavras de Fred Botting, segundo o qual *atmosferas góticas* “[...] sinalizaram repetidamente o retorno desconfortável de passados sobre presentes, evocando emoções de terror e graça” (op. cit.)³.

Tal reverência ao passado histórico constitui uma das principais convenções góticas, traduzidas esteticamente no uso de cenários medievais, como o castelo, abadias, ruínas; na recuperação de valores medievais, como o cavalheirismo e o amor cortês; e na reabilitação da experiência simbólica com a fantasia, encarnada no gesto que valoriza o papel das superstições, do sobrenatural e da espiritualidade como fundamentadoras da experiência humana. Para Maria Conceição Monteiro, a busca pelo passado perpetrada

³ No original: *Gothic atmospheres [...] have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter.* Tradução nossa.

pelo gótico inglês pode ter sido “[...] um meio encontrado por alguns autores do século XVIII, na Inglaterra, para neutralizar as rupturas determinadas por mudanças excessivamente aceleradas, preservando assim a continuidade” (2004, p. 15). Sob esse ponto de vista, deve-se pensar a relação do gótico com o passado histórico não apenas como uma relação de pura admiração pela ordem social medieval, na qual o uso abusivo do terror e o valor das superstições religiosas logravam controlar a sociedade em seus indivíduos e em seus estratos políticos, ou, no campo das preocupações estéticas, como uma recuperação de cenários surreais que permitiam e até incitavam estados emocionais descontrolados, mas, principalmente, como um dispositivo simbólico de manutenção de uma ordem sociopolítica, uma reação ao desenfreio de revoluções que se davam no interior do território inglês e em territórios circunvizinhos.

Ainda conforme Botting (op. cit.), as transgressões emocionais e da imaginação propostas pelos ficcionistas góticos tomam corpo por meio da reabilitação de estados oníricos da consciência, do excesso da imaginação sobre a razão, da decrepitude mental, moral e física, da corrupção espiritual, de ameaças associadas a forças naturais e sobrenaturais, e de toda uma horda de eventos paranormais que objetivam desafiar as certezas e desestabilizar os conceitos que regulam a organização social e a inserção do indivíduo em sociedade. Por sua vez, Monteiro (op.cit.) revela que, ao mesmo tempo, a tendência medievalista dos romancistas góticos recupera a experiência ficcional com a superstição e com a fantasia, com a causalidade mágica e com o suspense, com a inverossimilhança externa dos roteiros e com o uso da imaginação no desenvolvimento da narrativa, experiências que tinham sido excluídas do cotidiano do homem inglês, visto que o século das Luzes prezava a explicação racional de todos os fenômenos, e a cultura da Ilustração havia moldado a mentalidade do sujeito oitocentista com base nas ciências e na filosofia. Dessa forma, o gótico se impõe como resistência estética ao prescritivismo neoclássico da razão, da concisão, da clareza, da economia, através da retratação de enredos intrincados, do acúmulo de surpresas, da interferência do mundo dos espíritos, da abordagem de tabus e de assuntos delicados.

Partindo desse ponto de vista estético, a pesquisadora subentende que os romancistas góticos adotaram as referências ao passado medieval como subterfúgio para a abordagem de experiências que jamais poderiam ter lugar em território inglês. Daí o

uso de catedrais, castelos, abadias, conventos e mosteiros, todos localizados na Itália ou na Espanha, lugares onde o poderio abusivo e violento da Igreja Católica oferecia condições propícias para o desenvolvimento de narrativas grotescas e para a localização simbólica de movimentos revolucionários, seja no campo da política, da sociedade ou da sexualidade.

É no século XVIII que a abordagem da sexualidade se modifica intensamente, adequando-se a valores então em desenvolvimento, especialmente no que diz respeito às figuras da mulher e da criança. A era oitocentista presenciou, portanto, a adesão do sujeito social a uma moral que cerceava a experiência sexual e a circunscrevia à instituição do casamento heterossexual, sendo considerada transgressora toda forma de envolvimento sexual que não condissesse com essa delimitação. Michel Foucault, no primeiro volume da *História da sexualidade* (2003), identifica uma vontade de saber que caracteriza a relação entre o homem e o sexo, iniciada no século XVI e enfatizada na era vitoriana inglesa, durante a qual, paradoxalmente, os diversos discursos cerceadores da experiência sexual, tais como os da família, da escola, da medicina e da própria ciência, contribuiriam para reforçar o valor atribuído ao sexo, à face animalesca, impulsiva – antineoclássica – do homem, num movimento qualificado por Foucault como uma “incitação” e não uma repressão ao sexo.

A sexualidade se impõe como uma preocupação central para o gênero gótico, em especial para aquele produzido pelas mulheres, em que o arquétipo da experiência sexual caracterizadora do comportamento individual é elaborado como uma forma de expressão de conflitos sociais e culturais, ligados à conduta feminina e às formas de inserção da mulher numa rede de relações sociais indubitavelmente marcadas pelo sexo. A primeira conceituação de gótico feminino foi pensada e desenvolvida por Ellen Moers (1985) como parte dos ensaios de *Literary Women*. A interpretação que Moers produz para o *Frankenstein* de Mary Shelley revigora o fôlego crítico sobre o gótico como representação simbólica de dilemas femininos e pontua o fato de que, pouco a pouco, o gótico literário inglês se converteu em um gênero predominantemente produzido por mulheres.

Sob a perspectiva de Moers, o foco do gótico feminino seria a tradução ficcional dos conflitos de opressão da mulher, mais aterrorizantes quando representam a

experiência do parto e da maternidade. A pensadora coloca, assim, a experiência sexual como elemento central da narrativa gótica produzida por mulheres, ressaltando que a experiência sexual para a mulher só seria possível dentro da instituição do casamento, do contrário seria sinal de sua perdição. O que se observa na profusão de narrativas góticas com que o século XVIII nos presenteou é a sucessiva falha na experiência de sexualidade feminina. Ao invés de se entregarem a uma transgressora vivência sexual, geralmente representada na figura de um vilão patriarca, as personagens femininas se submetem a toda forma de repressão a fim de manterem intocadas sua honra e respeitabilidade. Por outro lado, quando transgridem as fronteiras morais da sexualidade e experimentam o contato físico, são eternamente condenadas à perdição espiritual, como acontece a Matilda no clássico *The monk*, de Matthew Lewis.

Ao mesmo tempo em que o ensaio de Ellen Moers aponta novas diretrizes no campo da crítica literária, ele vem questionar paradigmas preestabelecidos e promover um debate no sentido da existência de um gótico feminino, assim oposto a um gótico masculino. As características desse gênero, se é que se pode considerá-lo um gênero à parte dos demais, seriam primordialmente marcadas pelas preocupações estéticas da escrita de autoria feminina, que se colocam a serviço do debate e contestação de valores culturalmente estabelecidos e orientados pelo poderio histórico e estético do homem ao longo dos séculos.

A escrita do gótico feminino, em *Literary Women*, é caracterizada como uma intensa tradução imagética das insatisfações femininas ligadas ao papel da mulher na ordem social, mais dramaticamente representadas na experiência física e psicológica do parto. Assim circunscrita ao ambiente doméstico, negada ao direito de atuar no espaço público e à exploração natural de suas potencialidades, a escrita de autoria feminina, em um primeiro momento, segundo observa Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1985), se concentra em gêneros como a carta, o diário, o relato de memórias, registros íntimos, gêneros secretos e particulares, cuja própria circulação se restringe ao ambiente doméstico. A adesão de mulheres à escrita de romances no século XVIII, que se dará principalmente pela exploração do romance gótico, constitui, portanto, um marco nos procedimentos literários e na historiografia, bem como um gesto revolucionário no corpo da cultura universal. Mantendo conexões com a literatura intimista das mulheres

de então, o gótico feminino no oitocentos será povoado de cartas, notas, bilhetes, diários, registros que contribuem para uma diferenciação do gótico feminino, assim doméstico, passional, concentrado em segredos e em revelações guardadas por gerações, e que encontra na escrita uma medida transgressora de resistência e empoderamento.

Mary Ellen Snodgrass, na *Encyclopedia of Gothic Literature*, verbete *female gothic*, identifica que a maior diferença entre os góticos feminino e masculino está no tom adotado na narrativa. Segundo a enciclopédia, “o gótico masculino geralmente vitimiza e brutaliza graficamente suas heroínas como uma fonte de excitação e fascinação voyeurística” (2005, p. 116), ao passo que “o gótico feminino reflete preocupações pelo despoderamento e dominação masculina das heroínas no interior de rígidas restrições formuladas com base no gênero”⁴ (Op. cit.). Ainda, reconhece que as preocupações centrais do gótico feminino seriam o controle patriarcal, a marginalização da mulher e a desvalorização de suas potencialidades artísticas, e a negação da autonomia sexual feminina. Portanto, sob o ponto de vista da cultura e das formas de participação da mulher na construção dessa cultura, o romance gótico se converte em um instrumento de questionamento de valores e de subversão de ideias, expressas sob metáforas que fazem uso das convenções estilísticas do gótico para dar maior força expressiva a conflitos traduzidos sob uma roupagem literária.

Apesar de o gótico inglês ter sido uma manifestação cultural muito específica a um período histórico, o que a poderia ter limitado a uma expressão da problemática de tal período, o pós-modernismo, que na visão de Linda Hutcheon (1985) inclui um constante movimento paródico destinado à tentativa de reabilitar e revisitar gêneros literários canônicos apresenta-se como uma tendência capaz de desestabilizar as convenções com que a historiografia literária tem tentado categorizar a complexa experiência estética do texto ficcional, para provar que o gótico, um *ghoul* contemporâneo, mantém-se vivo alimentando-se tanto de conflitos de sua era quanto da devoração antropofágica de seus predecessores.

⁴ No original: *male gothic often victimizes and graphically brutalizes heroines as a source of titillation and voyeuristic fascination [...] female gothic reflects concern for the powerlessness and male domination of heroines within the rigid gender restrictions.* Tradução nossa.

Para ilustrar essa hipótese, propomos a exploração do gótico feminino pós-moderno no romance *Alias Grace*, da ficcionista canadense Margaret Atwood, que reúne elementos suficientes para categorizá-lo entre os exemplares de um romance gótico. Para a análise empreendida, recorreremos a observações quanto à natureza gótica do romance de Atwood, em especial do que diz respeito à caracterização de ansiedades femininas na obra e à problematização dos dilemas da mulher por meio da literatura gótica na pós-modernidade.

2. ALIAS GRACE: DILEMAS PÓS-MODERNOS SOB A ROUPAGEM DO PASSADO

A narrativa de *Alias Grace* trata da escabrosa história de Grace Marks, personalidade feminina no Canadá do século XIX, que se tornou célebre pela acusação do planejamento e execução dos assassinatos de seu patrão, Thomas Kinnear, bem como da amante deste e governanta da casa, Nancy Montgomery, motivada por uma aparente paixão pelo patrão e inveja da senhora da casa. Condenada à pena de morte, a jovem beleza tem sua pena comutada para prisão perpétua sob alegações de insanidade e, transferida de sanatório a sanatório, termina por atrair a atenção de um grupo de espiritualistas e psiquiatras que procuram um perdão legal para os crimes de que fora acusada.

Tratando-se de uma reconstrução de eventos históricos que tiveram lugar no Canadá novecentista, nenhum gênero seria mais adequado a tal procedimento do que o próprio gótico, que tem como uma de suas características centrais a caracterização e retomada de um passado histórico como dispositivo de deslocamento de ansiedades e medos contemporâneos para figurações, senão medievais, pelo menos antiquadas, tais como a prisão, o internato, o asilo de lunáticos, que metaforizam a desestabilidade mental, a um tempo causa e consequência do esfacelamento moral das personagens (cf. Botting, Monteiro). O uso de epígrafes extraídas de clássicos autores góticos, como Edgar Allan Poe, Susanna Moodie, Emily Brontë e Emily Dickinson, nos levam a concluir que Margaret Atwood opta pela construção de sua obra como paródia do gótico oitocentista, desenvolvendo uma narrativa em que dá nova roupagem aos típicos acontecimentos das narrativas góticas (assassinatos, sexualidade abusiva, anticatolicismo, perseguição, interferência do mundo sobrenatural), roupagem mais

condizente às preocupações e ansiedades do período que se convencionou denominar "pós-modernidade".

Sob o ponto de vista de LaGuardia e Copati,

Alias Grace é, portanto, um romance gótico por caráter, mas também por composição – por uma opção consciente de sua autora, que constrói o texto como uma “paródia pós-moderna” do romance do século dezoito e lança uma visão irônica, e ao mesmo tempo respeitosa, sobre a própria construção do gênero gótico e suas convenções (2011, p. 7)

A paródia, para Linda Hutcheon, é o recurso artístico supremo da pós-modernidade, período em que preocupações relacionadas à fragmentação do texto, da identidade individual (anteriormente compreendida como definidora do indivíduo) e coletiva, à centralização de visões minoritárias e à desconstrução de discursos canônicos revelando vozes até então silenciadas, são bem traduzidas por meio das convenções góticas, obviamente reapropriadas e modificadas ao bel-prazer de seus autores.

Assim sendo, a obra de Margaret Atwood atenta para um aprofundamento no emprego dos estereótipos góticos, apenas possível por meio de uma leitura parodística do gênero, a qual, ao mesmo tempo em que faz uso dos elementos que procura criticar, logra torná-los mais sólidos e menos previsíveis. É o caso, por exemplo, da caracterização de Grace Marks como heroína gótica do romance. Inicialmente caracterizada como típica heroína perseguida, Grace Marks é, ao longo da narrativa, descrita sob um ponto de vista mais realista, menos fantasioso, o que contribui para intensificar os mistérios envolvendo sua identidade e seu obscuro passado.

Além disso, sua apenas suposta condição de agente em crimes de morte confere a ela um caráter mais complexo no âmbito da narrativa gótica, em que, geralmente, as personagens femininas são descritas ou como vítimas de vilanias patriarcais, a *female victim* passiva às investidas de terríveis vilões, que serão neutralizadas ao final da narrativa por meio de um sólido casamento burguês, ou como terríveis demônios, *femme fatales* agentes da perdição moral e social do homem. Uma vez que a participação de Grace Marks e a justiça da pena a ela imputada permanecem duvidosas ao longo de toda a narrativa, a personagem oscila entre os estereótipos do anjo e do demônio. Portadora de uma identidade cambiante, a protagonista desta narrativa gótica

corresponde ao ideal identitário pós-moderno, traduzido por Stuart Hall (2000) como uma “celebração móvel”, assim fragmentada e camaleônica, adequada a diversas necessidades, sem ser definida por nenhuma de suas facetas específicas.

Ao compor a história de *Alias Grace*, Margaret Atwood recorre a signos comumente associados à mulher no intuito de revelar os silêncios e preencher os vazios da biografia de Grace Marks, e dos crimes em que esteve envolvida. O signo do sangue, a um só tempo símbolo de vida e de morte, ao mesmo tempo em que evoca o horror grotesco dos crimes de morte e o imaginário de mutilação que eles despertam em um público sedento pelo bizarro, simboliza o ciclo de amadurecimento da vida da mulher, sua passagem para a idade adulta, sua maturidade sexual, experiências que Grace vivencia em função tanto de sua proximidade aos homens da casa quanto do aspecto passional do assassinato, e, principalmente, em função de sua condição de prisioneira, que a marginaliza quanto às normas da conduta sexual da época e a converte em objeto de fascinação masculina, desejo, curiosidade e abuso.

É também o signo do sangue que marca a relação de Grace e das demais personagens femininas da obra com a maternidade. Um anticlímax em *Alias Grace* é o aborto do filho da personagem Mary Whitney, provocado pela introdução de uma faca em seu corpo, em uma cena fálica e de forte conotação sádica, cuja descrição a aproxima de uma cena de sedução, que evoca a perda da virgindade : “[...] ela contou que o médico trouxera uma faca até ela, e cortara alguma coisa dentro dela; e que ele dissera que haveria dor e sangramento que durariam algumas horas, e que após isso ela se sentiria bem novamente”⁵ (1997, p. 176).

Alias Grace é repleto de imagens abjetas, como descrito por Julia Kristeva (1982), além de gravidezes e abortos mal-sucedidos, sugerindo matricídio, infanticídio, incesto e homossexualidade. As personagens da história são ensopadas de sangue transgressor, marcadas pelo choque e pelo nojo do corpo que as atrai. O acordar de Grace ao lado do cadáver de Mary Whitney, banhado em sangue abortivo, evoca a estranha e aterrorizante sensação do vampirismo e da necrofilia, sugerindo o erotismo

⁵ No original: *she said the doctor took a knife to her, and cut something inside; and he said there would be pain and bleeding, and it would last some hours, but that after this she would be all right again.*
Tradução nossa.

lésbico da relação entre as duas personagens, sendo também Mary Whitney o Outro de que fala Luce Irigaray (1985) em *This sex which is not one*, em função do qual a personalidade e a sexualidade de Grace serão formadas, e cujo fim trágico ecoará ao longo da narrativa e culminará no assassinato de Nancy Montgomery anos depois.

O assassinato de Nancy Montgomery é cometido via estrangulamento – um lenço no pescoço, que Nancy usava no momento do crime – um lenço que, sendo um signo da vaidade, da moda, da beleza, da atração e, conseqüentemente, do sexo, torna-se um fetiche da morte e da dor. A história de Nancy duplica a de Mary Whitney no envolvimento romântico com o padrão que gera uma gravidez indesejada e a conseqüente morte de mãe e feto. A busca por uma identidade simbolizada na duplicação de eventos está presente no enredo e é marcada pelo uso de adereços, tais quais aqueles roubados de Nancy, que Grace utiliza ao fugir da cena do crime, da constante menção a flores, que ressoam as cores e os tons da morte, e do interminável tecer de Grace, uma menção a Penélope e a Ariadne, e seus teceres ligados ao corpo e à proteção da honra e da virgindade.

As motivações passionais e os transbordamentos da imaginação, características do gótico enquanto gênero literário, prevalecem também em *Alias Grace*: a inveja, o ódio, a disputa, os ciúmes, primeiramente entre Grace e Mary, e em um segundo momento entre Grace e Nancy, e também entre Grace e James McDermott, entre ambos e o padrão, entre Jamie Walsh e Grace, entre o dr Jordan e Jerome DuPont, servem como motores de comportamentos egoístas e até mesmo criminosos. *Alias Grace* é uma história de paixões arrasadoras e terríveis ódios, invejas e mentiras, de ambições criminosas, tudo narrado e tecido sob os tons do gótico feminino e sua transfiguração da problemática da localização da voz da mulher no discurso histórico e cultural. Como na trama de Sherazade, eternamente adiando a revelação final de um segredo que se mostra inacessível, a busca por preenchimento dos silêncios se dá por intermédio da figura do dr. Simon Jordan, psiquiatra e ao mesmo tempo representante do discurso androcêntrico e do discurso da ciência, cujos desejos insatisfeitos e experiências sexuais repreensíveis vão sendo revelados ao longo do texto, como as aventuras que mantivera com as prostitutas de Paris, ou como a que mantém com Mrs. Humphrey, sua senhoria, após o marido desta tê-la abandonado.

O adensamento crítico que Margaret Atwood imprime a seu romance gótico nos parece ainda mais profundo no que tange, inclusive, à figura masculina no seio do gótico feminino. O homem do gótico de Atwood é mais frágil, menos racional, mais passível de dúvidas e incertezas, mais inseguro – assim mais próximo do comportamento tradicionalmente atribuído à mulher e que se revela, por fim, o comportamento dos humanos em geral. Homem algum detém um poder superior aos demais – Mc Dermott é condenado à morte, Thomas Kinnear é assassinado, o pai de Grace é espantado por Mary Whitney, Jamie Walsh se submete aos encantos de Grace e por ela se deixa enredar. Dentre eles, o próprio dr. Jordan é o que melhor exprime a fragilidade da figura masculina no gótico feminino de Margaret Atwood. Ainda que tenha experimentado toda sorte de transgressão em sua estada em Paris, Jordan se vê preso sob a dominação inusitada de sua escandalosa relação com a Mrs. Humphrey, e cedendo a pressões familiares de sua mãe, termina casado com a desconhecida Miss Cartwright, convertendo-se em um indivíduo profissional, pessoal e sexualmente frustrado.

Dessa forma, na visão pós-moderna do gótico de Margaret Atwood, a figura masculina é tão vítima das relações sociais quanto a feminina, e às vezes mais. Personagens como Simon Jordan se veem à mercê de imposições matriarcais e de valores morais de conduta, que acabam determinando suas ações e limitando-as. Quanto às mulheres em *Alias Grace*, ainda que encontrem fim mais ou menos trágico, distinguem-se das personagens femininas clássicas por experienciarem avidamente – e consumadamente – sua vida sexual.

Por meio de sua releitura crítica, Atwood produz, portanto, uma reviravolta no tema que Vasconcelos (Op. cit.) nomeia de “virtude em perigo”, uma das características típicas do gótico literário, que coloca em cena uma figura feminina perseguida por um patriarca com intenções desonrosas. Em *Alias Grace*, embora a organização social produza estados de confinamento e perseguição à figura feminina, esta consegue se insurgir contra os abusos a ela impetrados, reação corporificada no gesto que utiliza a violência, o crime e o aborto como forma de rebeldia às convenções que a aprisionam. Dessa feita, Atwood reelabora convenções góticas de forma a relacioná-las a

preocupações mais centrais da condição feminina na pós-modernidade, como a resistência, o gênero (*gender*) e o empoderamento de categorias históricas silenciadas.

O desfecho de *Alias Grace* deixa em aberto qualquer observação conclusiva a respeito da participação de Grace Marks nos crimes premeditados e cometidos contra seu patrão e governanta, além de levantar a hipótese da possessão demoníaca como explicação mais conclusiva do que todos os diversos relatórios científicos expedidos por médicos e psiquiatras ao longo da narrativa, para seu suposto envolvimento em crimes de morte. O desfecho da história sugere que o envolvimento de Grace nos crimes a ela imputados seria fruto de sua possessão pelo espírito de sua amiga Mary Whitney.

O uso do sobrenatural como elemento construtor da narrativa é uma das características centrais do gênero gótico, havendo duas possibilidades finais: o desenlace da narrativa pode comprovar serem perfeitamente naturais e explicáveis os fenômenos sobrenaturais ali retratados ou pode confirmá-los como reais, permanecendo a narrativa no âmbito do sobrenatural. Em *Alias Grace*, a interferência do mundo sobrenatural é tomada como possibilidade real de explicação para o envolvimento de Grace Marks nos crimes de que fora acusada. No entanto, secretamente, o leitor é informado de que a sessão de hipnose através da qual sobrevém a figura possensora pode não passar de um embuste produzido por Grace e o Dr. Jerome Du Pont, para distrair a atenção de um público facilmente impressionável.

A narrativa permanece, dessa feita, na hesitação entre as duas possibilidades, permanecendo, assim, no campo do que Tzvetan Todorov (2003) conceitua como “fantástico”, mas desconstrói a convenção gótica de reestabilização da ordem vigente ao final da história, já que tanto a possibilidade de inocência quanto a de culpabilidade de Grace Marks permanecem como hipóteses razoáveis. Dessa forma, a liberação de Grace ao final do enredo não parece restituir o equilíbrio perdido, ao contrário, pode reforçar o caráter criminoso de sua conduta e desequilibrar a balança da justiça até então aplicada com extrema retidão. Tal desfecho coloca em cheque as noções de equilíbrio que o gótico oitocentista parece reforçar a despeito de sua conduta transgressora, ao passo que se adéqua ao questionamento da noção metafísica de verdade que a pós-modernidade produz, revelando a existência de diversas verdades que constroem a personagem e o enredo sob a forma de um mosaico.

A introdução de um suposto fantasma como o *dopplergänger* de Grace Marks atenta para a recorrência da figura do duplo em narrativas do gênero gótico, figuras que Sigmund Freud (1987) compreende como produtoras do efeito de estranheza pertinente a esse gênero literário. Em narrativas góticas canônicas, a aparição do duplo de uma personagem – sua cópia idêntica, simbolizada em reflexos, no conceito da alma, na repetição de nomes e vicissitudes por diversas gerações de uma família, em fotografias assombradas – se apresenta como um sinal de desgraça futura, ao mesmo tempo em que funciona como regulador da conduta moral da personagem duplicada. No gótico pós-moderno de Margaret Atwood, a introdução do duplo auxilia a complexa caracterização da identidade de Grace, lida e falada por diversas vozes inclusive as dela própria, uma identidade fragmentada, tipicamente pós-moderna. Ao mesmo tempo, introduz, na história da personagem, os parâmetros de conduta que a conduzirão até o fim de seus dias.

Relembrando a perspectiva de Luce Irigaray (Op. cit.) acerca da escrita feminina, essa é uma escrita que se caracteriza em relação à existência de um Outro. A identidade de Grace Marks, assim duplicada na de Mary Whitney e posteriormente na de Nancy Montgomery, revela uma preocupação central da escrita de autoria feminina, adicionando às preocupações pós-modernas quanto à construção da identidade do sujeito e preconizando uma interdependência entre as personagens femininas da obra, criando um vínculo que as posiciona em uma lógica que conduz à morte, e que sugere, ao final da narrativa, a possibilidade de que a própria Grace Marks esteja prestes a morrer em função de um tumor no útero – ou, em uma interpretação também coerente com a linha de acontecimentos da obra, que a própria Grace, finalmente grávida, subitamente compreenda a tragicidade do fim que a aguarda, intensificada na relação com o Outro feminino que encontra na gravidez sua aniquilação.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos observar aspectos do gênero gótico em *Alias Grace*, de Margaret Atwood, de forma a, primeiramente, produzir uma visão da obra como exemplar do gótico feminino, cujas preocupações giram em torno da sexualidade feminina e da construção de sua identidade, localizada no movimento mais amplo da caracterização da identidade pós-moderna e, em segundo lugar, demonstrar que o gênero gótico

permanece vivo na pós-modernidade, sendo constantemente ativado por autores como Atwood na intenção de traduzir simbolicamente os medos e desconfortos de uma era contemporânea.

A questão da identidade pós-moderna na narrativa de *Alias Grace*, sendo desenvolvida com base no uso das convenções do gênero gótico, é sustentada, também, no nível estrutural da narrativa, uma vez que a confecção de colchas de retalhos, atividade que mobiliza várias mulheres no romance, inspira os títulos dos capítulos, de forma a sugerir múltiplos arranjos, tanto da tessitura das colchas quanto textual. Consequentemente, a relativização presente na narrativa pode ser estendida à própria noção de verdade, presente nos documentos históricos, cujas citações introduzem os capítulos do romance, atestando a ocorrência dos fatos narrados, mas que pode ser interpretada como um gesto irônico a sugerir sua insuficiência, já que a suposta verdade é posta em cheque pelo próprio discurso literário. Em outras palavras, o gesto autoral sugere que, ao contrário do discurso histórico, a literatura na pós-modernidade tem como desafio central desestabilizar as noções de verdade unívoca, através de um enfoque descentralizador.

Sendo próprio do gótico feminino abordar acontecimentos violentos e transgressores como forma de expor ansiedades e revoluções ligadas à conduta sexual das personagens, uma conduta conservadora, adequada aos valores culturais vitorianos, não se mostra muito pertinente à realidade observada na contemporaneidade. Após os movimentos feministas e de liberação sexual dos anos 60 e posteriores, a consumação da experiência sexual passa a ser um componente importante da identidade cultural feminina, ainda que envolta em tabus. Na pós-modernidade, a narrativa gótica continua a abordar a experiência da sexualidade como característica distintiva, com a ressalva de que, aqui, a figura feminina passa a ser representada como sujeito agente no sentido de sua sexualidade. As mulheres se permitem enredar nas malhas do sexo, representadas nas diversas gravidezes e abortos que perpassam o romance, mas, conforme o que se pôde observar por meio da leitura da obra, a sexualidade transgressora permanece um tabu cultural passível de tradução simbólica por meio da literatura.

Sendo um aspecto central nas narrativas góticas, a sexualidade também se apresenta como preocupação predominante em *Alias Grace*. Por sua condição de

prisioneira, imigrante e suposta assassina insana, Grace exerce um fascínio nas personagens do sexo oposto, despertando medo e lascívia simultâneos. Paradoxalmente, a experiência sexual transgressora da mulher se converte em sinal de desgraça e em ameaça de sua desintegração moral e física. Rechaçadas sob os olhares da sociedade, vítimas de condutas sociais que abominam seu comportamento anticonvencional, as mulheres de *Alias Grace* encontram trágico fim na violência do assédio, da doença, do aborto e do assassinato.

Pode-se, assim, notar que o gênero gótico permanece vivo na pós-modernidade, ainda exercendo sua função de traduzir temores culturais em uma ordem simbólica. Pudemos delimitar as características centrais do gênero gótico e verificar sua apropriação com vias à expressão dos incômodos femininos na pós-modernidade, percebendo que, geralmente, os elementos formais e as convenções narrativas permanecem os mesmos, porém são atribuídos a questões mais complexas que surgem com o desenvolvimento de preocupações contemporâneas. Ainda assim, o gênero gótico mantém sua força expressiva ao abordar assuntos polêmicos e paradoxais, de relevância crucial para a compreensão de diversos momentos histórico-culturais, atentando, para isso, para uma lúcida junção entre a fantasia e a realidade, entre o romance do passado e o romance do presente, condensados em uma essência que Horace Walpole atribuiu ao primeiro dos romances góticos e que, condizente com a postura paródica da cultura pós-moderna e de seus procedimentos de reconstrução, pode ser atribuída da mesma forma ao exemplar aqui examinado:

uma tentativa de mesclar as duas formas de romance, a antiga e a moderna. Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidade; na segunda, pretende-se, muitas vezes com sucesso, produzir uma cópia da natureza. (1811, pp. vi-vii).⁶

REFERÊNCIAS:

⁶ No original: *It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability; in the latter, nature has always intended to be, and sometimes has been, copied with success.* Tradução nossa.

- ATWOOD, Margaret. *Alias Grace*. New York: Anchor Books, 1997.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2005.
- DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. London: Little Brown Books Group, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Edição Standard Brasileira das obras de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 1987. p. 275-318.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- JACKSON, Shirley. *The haunting of Hill House*. London: Penguin Books Limited, 2009.
- LAGUARDIA, Adelaine; COPATI, Guilherme. *Sedução, morte e possessão no gótico feminino pós-moderno: uma leitura de Alias Grace, de Margaret Atwood*. (no prelo).
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LEWIS, Matthew. *The monk*. New York: Dover Publications, Inc., 2003.
- MOERS, Ellen. Female gothic. In: *Literary women: the great writers*. Oxford: Oxford University Press, 1985. p. 90-98.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- PLATH, Sylvia. Lady Lazarus. In: *Ariel. The Restored Edition*. New York: Harper perennial Editions, 2004.
- RICE, Anne. *Interview with the vampire*. New York: Random House, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- VASCONCELOS, Sandra. Romance gótico: persistência do romanesco. In: *Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002. pp. 118-135.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto: a gothic story*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012
APROVADO EM: 01 de junho de 2012

MARINA COLASANTI E AS TRÊS FASES DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Angela Simone Ronqui Oliva

RESUMO: O presente artigo visa analisar três pequenos contos da escritora contemporânea Marina Colasanti: “Para que ninguém a quisesse”, “Quando já não era mais necessário” e “Perdida estava a meta da morfose”, todos extraídos da obra *Contos de amor rasgados* (1986). Nosso intuito é verificar que, na literatura de Colasanti, ao analisarmos as atitudes das protagonistas, nota-se a presença de características que remetem às três fases da literatura de autoria feminina, propostas pela crítica e ensaísta norte-americana Elaine Showalter (1986).

PALAVRAS-CHAVE: Marina Colasanti. Fases. Autoria feminina.

ABSTRACT: This article aims to analyze three short stories by the contemporary writer Marina Colasanti: “Para que ninguém a quisesse”, “Quando já não era mais necessário” and “Perdida estava a meta da morfose”, present in *Contos de amor rasgados* (1986). Our goal is to verify that, in the literature by Colasanti, when we analyze the attitudes of the main characters, we can notice the presence of the three phases of literature produced by women, proposed by the American critic and essayist Elaine Showalter (1986).

KEYWORDS: Marina Colasanti. Phases. Literature produced by women.

Marina Colasanti é escritora contemporânea conhecida, principalmente, por abordar questões sobre o universo feminino e por sua luta em defesa dos direitos das mulheres. Esta temática encontra-se, sobretudo, em seus ensaios, mas está presente também em sua produção literária, por meio de seus contos. A escritora ganhou destaque também por sua obra literária infanto-juvenil que, muitas vezes, remete ao mito, a lendas e ao maravilhoso mundo dos contos de fadas.

Colasanti produz, em alguns de seus contos, uma literatura que possui um caráter militante, que visa dar a voz a mulher e denunciar uma sociedade que, de certa maneira, ainda é machista e vê a mulher como um ser inferior. De acordo com Linda Hutcheon (1991): “As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização [...] das margens e do excêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino” (1991, p.35).

Entretanto, Colasanti (2011) afirma que não usa a literatura para fazer alarde ideológico, já que, quando quis fazê-lo, utilizou outros veículos, como os seus livros de ensaios, a imprensa, a televisão. Contudo, acredita que toda boa literatura é social e que, certamente, seus posicionamentos nas questões de gênero transparecem também em sua produção literária.

Os três contos selecionados para este estudo, presentes na obra *Contos de amor rasgados* (1986) possuem mulheres como protagonistas. Todas elas apresentam características que as aproximam de cada uma das três fases da literatura de autoria feminina propostas por Showalter (1986).

1. AS FASES DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Elaine Showalter (1986) investigou a literatura produzida por escritoras inglesas entre 1840 até cerca de 1960 e, segundo ela, todas as chamadas “subculturas” literárias passaram por três grandes fases:

First, there is a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. An appropriate terminology for women writers is to call these stages, Feminine, Feminist and Female (SHOWALTER, 1986, p. 13).¹

A primeira, chamada de fase feminina (feminine) é aquela em que as escritoras imitam os valores dominantes patriarcais vigentes na época; é a fase de “imitação e internalização” (ZOLIN, 2009, p. 330).

¹ Primeiro, há uma prolongada fase de imitação dos modos prevalecentes da tradição dominante, uma internalização de seus padrões de arte e suas visões dos papéis sociais. Segundo, há uma fase de protesto contra estes padrões e valores e defesa dos direitos e valores das minorias, incluindo a procura de autonomia. Finalmente, há uma fase de autodescoberta, desejo de libertação de algumas das dependências da oposição, uma busca pela identidade. Uma terminologia apropriada para as escritoras mulheres é chamar estes estágios de Feminina, Feminista e da Mulher. (Tradução própria).

A fase de protesto ou rebelde, segundo Bonnici (2007), é a fase de ruptura, de denúncia dos moldes dominantes patriarcais e de defesa dos direitos das mulheres e das minorias e é chamada de feminista (feminist).

A terceira, a fase fêmea (female) ou “da mulher” é caracterizada pela autodescoberta e pela busca da identidade (ZOLIN, 2009, p. 330), em que as mulheres produzem uma literatura própria, autenticamente feminina, sem amarguras.

É importante ressaltar que as fases literárias propostas por Showalter (1986) não se excluem, podendo, assim, ser encontradas todas nas obras de uma mesma escritora, como é o caso da literatura de Marina Colasanti.

1.1 SOB O SIGNO DA SUBMISSÃO E DO DOMÍNIO MASCULINO

O primeiro conto analisado, *Para que ninguém a quisesse* (1986), aborda o ciúme, a autoridade masculina e o sentimento de posse que o marido tem em relação à esposa. Nele, há dois personagens: o homem e a mulher, apresentados em uma relação hierárquica, em que o homem é o dominador, detentor do poder e a mulher é a dominada, sempre submissa. Para que nenhum homem a olhasse, o que seria uma ameaça ao seu domínio, o esposo faz com que sua mulher passe por um processo de perda de seus atributos:

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, das gavetas tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos (COLASANTI, 1986, p. 111).

O homem trata sua esposa como seu “objeto”, fazendo com ela o que quiser. Esse domínio é reforçado pelos verbos “mandou”, “exigir”, quando não é ele próprio que executa as ações: “tirou”, “tosquiou-lhe”, verbos esses que revelam a relação dominador/dominada, ou seja, todos os verbos, todas as ações estão destinados ao homem; é ele quem age o tempo todo, enquanto a mulher demonstra passividade e submissão.

Para expressar a autoridade e o poder exercidos pelo marido, Colasanti escolhe com exatidão os verbos “mandar” e “exigir”, muito diferente de “pedir”, por exemplo. “Mandar” significa “dar ordens a, exigir de” e “exercer autoridade; dominar, governar” (Michaelis, 2011), assim como “exigir” significa “impor como obrigação ou dever” e “ordenar” (Michaelis, 2011). Com isso, o conto deixa claro que aí é o homem quem detém o poder e determina o destino de sua mulher.

Nota-se que o homem “foi obrigado a exigir” tudo isso da esposa, ou seja, isto foi “imposto a ele”, ele foi “forçado” a agir desta maneira, provavelmente pela própria sociedade que possui valores machistas e patriarcais e que vê a mulher como um ser inferior, que não pode ter sua própria personalidade. Sua atitude autoritária é justificada pela própria cultura a qual ele está submetido.

Há uma gradação nas ações que este homem impõe à sua mulher. Primeiramente, a esposa teve que “descer a bainha dos vestidos” e “parar de se pintar”. Contudo, “apesar disso”, a beleza da mulher ainda chamava a atenção. Depois, proibiu “os decotes”, “os sapatos de saltos altos”, de usar “roupas de seda” e “jóias”, até chegar ao ponto máximo da violência e dominação, e “tosquiar-lhe os cabelos”.

Ao fazer tudo isso, o homem vai, aos poucos, atingindo a vaidade, a beleza da mulher e sua autoestima. Nota-se que todos os aparatos (maquiagem, roupas de seda, sapatos de salto alto, joias) remetem-nos à ideia contemporânea de “beleza feminina”, ou seja, é usando-os que a personagem se sente bela. Essa mulher é toda construída por esses aparatos humanos valorizados pela nossa sociedade e que a fazem se sentir aparentemente bela. Contudo, continua a ser vista pelo marido, pela sociedade e até por ela mesma como inferior, pois não reage às “ordens” de seu esposo, aceitando-as com passividade.

A exigência para que ela “descesse a bainha dos vestidos” é uma forma de encobrir a figura feminina, já que o estar exposto é perigoso para o homem. A perda de “poder” era temida por ele, o homem se incomodava com o fato de que outros homens pudessem olhá-la e admirá-la: “E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos” (COLASANTI, 1986, p. 111), ou seja, o marido, após tirar seus aparatos, tira da esposa a única coisa que realmente pertencia a ela, que lhe era natural: seus cabelos.

Nota-se que “tosquiar” é diferente de cortar. De acordo com o Dicionário Houaiss (2009), “tosquiar” significa cortar rente “lã, pelo ou cabelo”. Percebe-se que na própria definição do verbo há uma gradação (lã, pelo ou cabelo). Lã se refere a carneiros e ovelhas e pelo se refere a animais, de maneira geral. A ovelha é um animal dócil e passivo, símbolo do sacrifício, assim como a esposa; ou seja, há, por meio deste verbo, uma certa animalização da mulher, o que lhe confere uma inferioridade ainda maior, principalmente em relação a sua passividade.

Depois disto, “Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair” (COLASANTI, 1986, p. 111). Sua aparência não mais chamava a atenção. Isso é reforçado pelos pronomes indefinidos “ninguém”, “nenhum” e pelo advérbio “não”, que dão a ideia de negação, de recusa total. A mulher torna-se “esquiva como um gato”. Esta comparação inferioriza ainda mais a personagem, pois a assemelha novamente a um animal. Ela não tem mais atitudes humanas, tão intensa foi esta “anulação” de sua identidade.

Contudo, após a “transformação” da esposa, o homem não sentiu falta da companhia da mulher, de sua personalidade, de seu caráter, mas sim de sua beleza, isto é, não era o “interior” da esposa que importava para ele, e sim seu “exterior”, sua aparência física que lhe despertava o desejo: “Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela” (COLASANTI, 1986, p. 111). Entretanto, nota-se que a saudade não era muita, ela era “fina”, isto é, “constituída de partículas muito pequenas ou delgadas” (Michaelis, 2011), o que reforça a ideia de que o homem não se importava com a esposa.

Realmente, como sugere o título do conto: *Para que ninguém a quisesse*, ninguém a quis mesmo, inclusive ele, o próprio marido, que não gostava de sua esposa, mas da beleza dela e, juntamente com esta beleza, a esposa também se vai, já que perde todas as características que a definia.

A esposa acabou ficando tão “esquiva” que foi “mimetizada” e comparada aos móveis da casa: “Tão esquiva se fez que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras” (COLASANTI, 1986, p. 111). “Esquivar” significa “evitar (pessoa ou coisa que nos ameaça ou desagrade)”, “evitar a conversação ou o trato de alguém” e “escapar”

(Michaelis, 2011). Já “mimetizar” significa “tomar os hábitos, colorido ou estrutura de outro organismo ou do ambiente” (Michaelis, 2011), ou seja, a mulher passa a ser como os objetos e a sombra, um ser inanimado sem imagem definida, já que ela perde sua vaidade e, conseqüentemente, os traços que definiam sua imagem. Ela apenas “flui em silêncio” pela casa, ou seja, “corre em estado líquido” (Michaelis, 2011), já que esta mulher não mais se mostra concreta, real, não “anda”, apenas “flui”. Ela perde a matéria que a torna ser.

Após este processo de “transformação” da personagem, ela perde totalmente sua vaidade e não quer mais se arrumar, “nem pensava mais em agradar o marido”, “Largou o tecido em uma gaveta, esqueceu o batom.” (COLASANTI, 1986, p. 112). A “violência simbólica”² (BOURDIEU, 2010) da qual é vítima a impede de conseguir se “recuperar”, de voltar a ter uma identidade. As ações que ela executa, “largou”, “esqueceu”, denotam abandono. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, “a rosa tornou-se símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro...” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.789). Entretanto, a rosa dada pelo marido foi abandonada, esquecida sobre a cômoda: “E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda” (COLASANTI, 1986, p. 112). O ciúme, o autoritarismo e a violência contra a esposa levam a personagem ao “sufocamento”, e ela deixa de ser não apenas mulher, mas também humana.

Em sua obra *E por falar em amor* (1985), Colasanti também aborda a temática do ciúme masculino que “... nunca é visto como ridículo, mas sim como essencialmente dramático. Pois, ao ter ciúme, um homem está defendendo um direito sagrado de posse, não apenas do corpo alheio, mas de sua própria honra que naquele corpo habita” (1985, p.198).

A violência física é praticada pelo marido quando tosquiou os cabelos da esposa. Mas a violência “simbólica”, que fere o psicológico e o emocional feminino faz-se presente intensamente, ao forçar a esposa a passar por um processo de transformação, anulando, desta forma, a sua identidade. E isso, com o consentimento da própria

² De acordo com Bourdieu (2010), violência simbólica é baseada na construção de crenças no processo de socialização, que induzem o indivíduo a se enxergar e a avaliar o mundo de acordo com critérios e padrões definidos pelos dominantes. No caso de nosso estudo, é o que acontece com as mulheres (dominadas) em relação aos homens (dominadores/dominantes).

mulher, que não luta por essa não transformação e aceita com passividade e submissão a decisão do marido.

Este conto mostra uma protagonista passiva, submissa, violentada física e simbolicamente e conformada com a sua condição de inferioridade. Ela não reage ao domínio masculino, pelo contrário, o aceita passivamente sem lutar ou protestar por mudanças.

Nesse sentido, levando em consideração as atitudes desta personagem, podemos aproximar este conto à primeira fase da literatura de autoria feminina proposta por Showalter (1986), pois nela há uma duplicação dos valores patriarcais vigentes, em que o lugar primário sempre pertence ao homem e, às mulheres resta apenas a marginalidade.

1.2 O DESEJO DE LUTAR CONTRA O DESTINO

O pequeno conto *Quando já não era mais necessário* (1986), retrata o castigo que a mulher sofre quando ousa fugir do domínio masculino. Inicia-se com a esposa implorando pelos carinhos do marido: “Beije-me”, pedia ela no amor, quantas vezes aos prantos, a boca entreaberta, sentindo a língua inchar entre dentes, de inútil desejo” (COLASANTI, 1986, p. 19). Realmente, o desejo dela era “inútil”, pois o marido nem se importava, ia “... logo penetrando, mais seguro no túnel das coxas do que no possível desabrigo da pálida pele possuída” (COLASANTI, 1986, p. 19), ou seja, a mulher só servia para satisfazê-lo sexualmente.

Nota-se que a mulher pedia “aos prantos”, o que significa “pedir com lágrimas, suplicar humildemente” (Michaelis, 2011), o que marca o sofrimento e a condição humilde desta mulher, além de demonstrar a extrema necessidade que ela sentia de ter os beijos e carinhos do marido. E “quantas vezes” lhe pedia, o que demonstra que este seu ato era constante.

Triste com seu casamento e cansada de implorar pelos carinhos de seu esposo que sempre os negava, a mulher resolve abandonar o lar. Conforme Beauvoir, “... o drama do casamento não está no fato de que não assegura à mulher a felicidade que promete — não há seguro de felicidade — e sim no fato de que a mutila; obriga a

mulher à repetição e à rotina.” (1967, p. 243). Esta rotina de “frieza” por parte do marido é o que faz com que a mulher tome coragem de mudar sua vida.

Mão na maçaneta, hesitou porém. Toda a sua vida passada parecia estar naquela sala, chamando-a para um último olhar. E, lentamente, voltou a cabeça.

Sem grito ou suspiro, a começar pelos cabelos, transformou-se numa estátua de sal (COLASANTI, 1986, p. 19).

A mulher hesita um pouco, já que não é fácil abandonar “toda sua vida passada”. Contudo, neste conto, diferente do anterior, ela acaba agindo. Entretanto, suas ações a levam à sua própria perdição.

Marina Colasanti retoma aqui a passagem da Bíblia Sagrada sobre a mulher de Ló, que se transforma em uma estátua de sal por não obedecer a Deus.

Relembrando a passagem bíblica: Deus resolveu destruir Sodoma e as cidades vizinhas, pois não achou quase nenhuma pessoa justa nelas. Naquele dia, Ló perdeu praticamente tudo. Os noivos de suas filhas não acreditaram nos anjos de Deus, e ficaram na cidade condenada. A mulher de Ló, em desobediência aos mensageiros de Deus, olhou para trás e se tornou uma estátua de sal (Gênesis 19:14-26).

Neste conto, podemos inferir que o marido é o senhor supremo, comparado a Deus e, a mulher, ao resolver abandoná-lo, é severamente castigada. O marido, em vez de se sentir triste por perder sua esposa, pela primeira vez, “jogou-se [...] a seus pés”. “E com excitada devoção, começou a lambê-la”. Agora sim a mulher seria adorada, pois transformara-se em algo “inofensivamente imóvel, tão lisa, e pura, e branca, delicada como se translúcida...” (COLASANTI, 1986, p.19), seria agora a mulher “ideal”, eternamente passiva, não teria mais vontades ou desejos, não reclamaria de nada, nem ousaria abandonar seu “amo”. Barthes afirma que “... basta que, num lampejo, eu veja o outro sob a forma de um objeto inerte, como empalhado, para que eu transfira meu desejo, desse objeto anulado, para meu próprio desejo; é o meu desejo que desejo, e o ser amado nada mais é que seu agente (1994, p. 23).

Pela ousadia cometida, ou seja, por querer mudar seu destino, a mulher teve que pagar com sua própria vida, visto que o “transformar-se em estátua” metaforiza a morte da personagem.

O ato de “lamber” a esposa pode ter um significado ambíguo: de um lado, um ato de adoração do marido pela estátua da mulher e, de outro, uma espécie de “inferiorização” e “animalização” dele, que a lambe como um bovino lambe o sal.

Agora, como afirma o título do conto, “já não era mais necessário” os carinhos do marido, ou o desejo de mudar de vida, visto que a mulher se torna estátua, um ser inanimado.

Nota-se, neste conto, que a protagonista possui atitudes de protesto em relação ao domínio masculino. Ela luta contra seu destino de ser sempre passiva, submissa e violentada, opondo-se aos valores dominantes patriarcais. Entretanto, apesar do desejo de libertação, ao final do enredo, ela não consegue realmente se livrar de seu infeliz destino.

Nesse sentido, analisando as atitudes desta personagem, podemos fazer uma aproximação deste conto com a segunda fase da literatura de autoria feminina proposta por Showalter (1986), visto que, nesta fase, a mulher se rebela, luta, mas não consegue sair: continua presa na teia patriarcal dominante. É, como afirma Xavier (1999) “... o beco sem saída”.

1.3 A CONQUISTA DA LIBERDADE E DA INDEPENDÊNCIA

Acostumamo-nos a encontrar nos enredos dos contos de fadas tradicionais mulheres/princesas extremamente frágeis, passivas e submissas, que sofrem com as adversidades da vida e não conseguem superá-las sozinhas. Consequentemente, nos deparamos também com a figura do homem, geralmente representado pelo príncipe encantado, sempre forte, bondoso, belo e corajoso, ou seja, sempre representado com características positivas, e disposto a defender e/ou salvar a pobre moça indefesa dos perigos.

De acordo com Müller, “O herói representa o modelo do homem criativo, que tem coragem para ser fiel a si mesmo, aos seus desejos, as suas fantasias e as suas próprias concepções de valor. Ele se atreve a viver a vida, ao invés de fugir dela” (1987, p. 9).

Durante séculos, a figura do herói na literatura foi sempre representada pelo homem. Ele enfrenta os perigos com coragem e determinação. Já as mulheres dos

contos de fadas tradicionais sempre foram vistas como passivas e submissas, não são nada independentes, e a realização de uma vida feliz está obrigatoriamente associada à sua união com o homem/príncipe encantado.

Contudo, a escritora contemporânea Marina Colasanti, em seu pequeno conto *Perdida estava a meta da morfose* (1986), desconstrói a figura do homem/príncipe encantado que há tanto tempo havia sido exaltado na literatura, e, em seu lugar, coloca um animal, um sapo asqueroso, que se relaciona com a protagonista, sobre o qual a mulher exerce pleno domínio. Em relação à desconstrução, Culler afirma que:

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apoiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca dismantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes (1999, p.122).

O conto faz uma paródia do tradicional *A princesa e o sapo* ou *O rei sapo*, conto que possui várias versões. Neste clássico, seguindo a versão dos irmãos Grimm (2001), a princesa, ao brincar no jardim, deixa sua bola de ouro cair no lago e, para resgatá-la, recorre à ajuda de um sapo. O mesmo aceita devolver a bola à princesa, desde que ela dormisse com ele. A princesa aceita a proposta, mas, ao ter sua bola novamente, ela sai correndo para o castelo. Entretanto, o sapo não desistiu. Perseguiu a princesa e cobrou a promessa dela ao rei. Pressionada pelo pai, ela resolve cumprir sua palavra e, ao acordar na terceira noite em que dormira com o sapo, o mesmo se transforma em um belo príncipe, que lhe contou que uma bruxa havia lhe transformado no asqueroso anfíbio. Os dois se casaram e viveram felizes para sempre.

De acordo com Bettelheim, a história deste conto

... mostra que não podemos esperar que nossos primeiros contatos eróticos sejam agradáveis, pois são demasiado difíceis e repletos de angústia. Mas, se continuarmos, apesar da repugnância temporária, a permitir que o outro se torne cada vez mais íntimo, então num determinado momento experimentaremos um choque feliz de reconhecimento quando a proximidade total revelar a verdadeira beleza da sexualidade (2007, p. 389).

Na versão clássica, a “verdadeira beleza” é revelada por meio da metamorfose (de sapo para homem) que ocorre, e faz com que o conto tenha aspecto positivo e tradicional, isto é, o final feliz geralmente esperado pelo leitor.

No conto de Colasanti, a protagonista ouve o coaxar de um sapo em seu jardim e resolve descer para procurá-lo. A descrição do animal nos dá a ideia de um ser asqueroso e feio, de “... corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste. Que criatura era aquela, repugnante e indefesa, que com tanto desejo a chamava?” (COLASANTI, 1986, p. 43). Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “o medo desse animal crepuscular faz dele comumente, entre nós, um símbolo de fealdade e de falta de jeito” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.803).

Entretanto, mesmo achando-o tão feio, a moça resolve colocá-lo em sua camisola e levá-lo até seu quarto, o que demonstra que ela não estava se importando com sua aparência, atitude que, de certo modo, “foge” do tradicional. E “naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo” (COLASANTI, 1986, p. 43). Com o sapo, a moça satisfaz seus desejos. Ela o usa em benefício de seu prazer. Isso representa uma libertação do corpo feminino, um fim ao tabu da sexualidade da mulher que, por muito tempo, foi tratada de forma impura, pecaminosa, enquanto que a do homem era vista como algo normal. Segundo Góis “... somos educadas por mulheres, numa sociedade onde a virilidade e o prestígio do macho estão longe de serem apagados” (1991, p. 119). Entretanto, por meio da atitude desta protagonista, percebe-se claramente que a “virilidade” e o “prestígio” masculino desaparecem.

Assim como no conto tradicional, ao amanhecer, o sapo se transforma em homem, para a infelicidade da protagonista, que, cansada de tantos homens belos, deixa claro que preferia o sapo. O moço era “bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer” (COLASANTI, 1986, p. 43).

... no conto de Colasanti, o desencantamento é justamente a função desencadeadora do final decepcionante, tanto para a personagem como para o leitor. Ambos se desiludirão, pois a narrativa não apresenta solução, nem para a necessidade da moça de encontrar um amor verdadeiro, nem para o leitor que espera encontrar um final no qual tudo se harmonize (CARDOSO & DUNGUE, 2011, p. 02).

Aqui, a metamorfose, diferentemente da versão clássica, possui um sentido negativo, visto que é ela que frustra a protagonista. “Ao ganhar forma humana, o sapo perde seu charme, empobrece o imaginário da moça, esvazia o signo que a personagem poderia encantar e reencantar ao sabor do seu desejo” (CARDOSO & DUNGUE, 2011, p. 6).

O próprio título do conto: “Perdida estava a meta da morfose” sugere que o objetivo da mudança, da transformação foi perdido em relação à versão tradicional, visto que, aqui, a protagonista não desejava esta mudança. Foi o sapo que a satisfaz, e não o homem.

Neste pequeno conto, a inferioridade feminina desaparece completamente e a protagonista se livra realmente do domínio masculino. Por isso, podemos aproximar o conto da terceira fase da literatura de autoria feminina, chamada por Showalter (1986) de fase “fêmea”, ou, como preferimos, a fase “da mulher”, em que há a busca de uma identidade, uma autodescoberta, caracterizada pela “... construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição” (XAVIER, 1999, p. 06). Surge, então, uma mulher dona de seu destino, totalmente livre das amarras que a sociedade machista patriarcal lhe impôs durante séculos.

CONCLUSÃO

Ao analisarmos as protagonistas (sempre mulheres) dos contos selecionados, podemos associar suas atitudes às fases da literatura de autoria feminina, propostas por Showalter (1986): a primeira, chamada de “feminine” (feminina) é a fase de imitação dos padrões dominantes patriarcais; a segunda, “feminist” (feminista), fase de protesto e defesa das minorias, e, a terceira, “female” (fêmea ou “da mulher”), em que há a busca de identidade própria.

Para que ninguém a quisesse apresenta uma protagonista que não luta contra seu infeliz destino, sempre passiva e submissa ao domínio do marido. Essa atitude da protagonista pode ser aproximada da fase que Showalter (1986) chama de feminina, em que “... tudo é construído de acordo com a mais estrita ideologia patriarcal, em que a mulher não tem voz, nem vez...” (ZOLIN, 2009, p. 331).

Em *Quando já não era mais necessário* é possível perceber uma atitude próxima da chamada fase Feminista (Feminist), pois a história traz “... à tona as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, as quais cerceiam quaisquer possibilidades de a mulher atingir sua plenitude existencial” (ZOLIN, 2009, p. 331). No entanto, mesmo não conseguindo a “plenitude existencial”, a protagonista tenta, luta pelos seus anseios, opondo-se ao domínio masculino.

Finalmente, em *Perdida estava a meta da morfose* se aproxima da terceira fase, descrita por Showalter (1986) como “female” (“da mulher”), já que, neste conto, Colasanti nos revela uma personagem decidida e moderna, que pensa em sua satisfação sexual e encontra-se bem longe das “amarras” machistas/patriarcais, mudando, desta forma, seu tradicional destino de “princesa” frágil, passiva e submissa. É a libertação total da mulher, que tem suas próprias vontades e age como bem quiser.

REFERÊNCIAS:

A princesa e o sapo. Disponível em : <<http://www.historiasinfantis.eu/a-princesa-e-o-sapo/>>. Acesso em 30 de janeiro de 2012.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: II a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo : Paz e Terra, 2007.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CARDOSO, Ronnie Francisco & DUNGUE, Cléber Luís. O sapo, a moça e o texto desencantados. In : *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 6, abril de 2011.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *E por falar em amor*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. Entrevista concedida a Angela Simone Ronqui Oliva em março de 2011 por e-mail.

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

GÊNESIS, 19:14-26. *A justiça de Deus*. In: BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

GÓIS, M.M.S. Aspectos históricos e sociais da anticoncepção. *Reproduo*, v. 6, n. 3, p. 119-24, 1991.

GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelm. *Contos de fadas*. Trad. Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HOUAISS *Dicionário da Língua Portuguesa*. Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar, Francisco Manoel de Mello Franco. Objetiva: Rio de Janeiro, 2009.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: _____. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MICHAELIS *Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2012.

MULLER, Lutz. *O herói: todos nascemos para ser heróis*. São Paulo: Cultrix, 1987.

RAMALHO, Christina. Mulheres, Princesas e Fadas: A hora da Desconstrução. In: *Gênero*. Niterói, v.1, n.2, p.41-48, 1. Sem. 2001.

SHOWALTER, Elaine. A Literature of Their Own. In: EAGLETON, M. *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. In: *Mulheres e Literatura*, v.3, 1999. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/VOLUME3/31_elodia.html>. Acesso em 23 de agosto de 2010.

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

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

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 05 de junho de 2012

A PRODUÇÃO DE AUTORIA FEMININA: ALBERTINA BERTHA E A IMPRENSA PERIÓDICA

Anna Faedrich Martins

RESUMO: Neste presente trabalho, pretendo mostrar um recorte de uma pesquisa sobre a participação da escritora carioca Albertina Bertha na imprensa periódica da época, bem como a sua atuação na sociedade intelectual do início do século XX, que permanece, até hoje, à sombra dos estudos críticos-literários do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Albertina Bertha. Produção Feminina. Imprensa.

ABSTRACT: This study intends to show an approach of Albertina Bertha's participation in the periodical press, in the beginning of 20th, as well as her actuation in the intellectual society, which is in the shadow of the critic and literary Brazilian studies until now.

KEYWORDS: Albertina Bertha. Women's writing. Press.

INTRODUÇÃO

O trabalho que venho realizando sobre a autora Albertina Bertha é oriundo de um contexto de pesquisa sobre o romance de introspecção no Brasil, que iniciou em 2007, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com apoio do CNPq. O título do projeto de pesquisa era “Espaços circunscritos e subjetividade: estudos sobre a formação do romance de introspecção no Brasil (1888-1930)”, e o recorte temporal permitiu a sua conclusão em 2010, tendo em vista a continuidade nos estudos sobre as narrativas de exploração da subjetividade, através da renovação do projeto¹ e da extensão no recorte temporal.

O resultado desta pesquisa foi a minha Dissertação de Mestrado, intitulada “O romance de introspecção no Brasil: o lugar de Albertina Bertha”, defendida em janeiro de 2010, na PUCRS. Nesta, pude trabalhar com a formação do romance de introspecção no Brasil; refletir sobre o intercâmbio dialético entre luz e sombra nas Histórias da Literatura; apresentar a autora Albertina Bertha, trazendo à luz dados biográficos e a recepção da sua obra na época; traçar diálogos possíveis com o Simbolismo, o Decadentismo e outros autores da linhagem da

² A extensão do projeto deu origem ao que hoje se intitula “Escritas do Eu: perfis e consolidação do romance de introspecção no Brasil (1930-1970)”, realizado na PUCRS, cujo período de desenvolvimento será de março/2010 a fevereiro/2013.

introspecção; e, por fim, analisar os modos de representação psíquica, no âmbito da narratologia, tendo o romance *Exaltação* como *corpus* de análise.

Neste presente trabalho, pretendo mostrar um recorte de uma pesquisa sobre a participação de Albertina Bertha na imprensa periódica da época, bem como da sua atuação na sociedade intelectual do início do século XX, que permanece, até hoje, à sombra dos estudos críticos-literários do Brasil.

1. ALBERTINA BERTHA E A IMPRENSA PERIÓDICA

Albertina Bertha de Lafayette Stockler nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 07² de outubro de 1880 e faleceu, na mesma cidade, em 20 de junho de 1953. Por sua biografia não ter sido documentada, poucas eram as informações que tínhamos a respeito de sua vida pessoal na época da escrita da Dissertação de Mestrado. Hoje, tendo a oportunidade de contatar a sua família, em especial a bisneta Beth Stockler, desfrutamos do acesso a dados pessoais, histórias, lembranças, fotos, entrevistas e documentos importantes sobre a escritora carioca. Esse riquíssimo material será utilizado na elaboração de uma edição crítica, por mim organizada, do primeiro romance publicado por Albertina Bertha, em 1916, *Exaltação*.

Albertina era filha do Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira³ e de D. Francisca de Freitas Coutinho Lafayette, neta dos Barões de Pouso Alegre, pertencia a uma importante família da época, o que não impediu que sua biografia fosse ignorada. Foi educada por uma professora alemã, formada pela Escola Normal de Berlim, que o pai mandara buscar especialmente para a sua educação, preocupado com a qualidade e o refinamento da formação da filha. Albertina aprendeu línguas, estudou Estética e Filosofia, entretanto, sem se distanciar de casa, como era o costume nas famílias abastadas brasileiras. Foi casada com o republicano histórico Alexandre Stockler Pinto de Menezes, com quem teve quatro filhos, Clara, Alexandre, Lafayette e Francisca. De acordo com Beth Stockler, Albertina “tinha marido e

² Nota-se uma contradição no que diz respeito à data de nascimento da autora. Todos estudiosos que escreveram sobre a autora afirmam que a data é 07 de outubro de 1880, porém, na nota de falecimento publicada no Jornal do Comércio, consta dia 02 de outubro de 1880. Também a bisneta Beth Stockler afirma ser dia 02.

³ Sobre a vida do Conselheiro Lafayette e sua importante participação político-histórica no Brasil, existe um livro publicado, *Lafayette, um jurista do Brasil*, escrito por Maria Auxiliadora de Faria, Lígia Maria Leite Pereira e Paulo Roberto de Gouvêa Medina.

filhos. Não sabia o que era solidão, embora buscasse o silêncio das tardes para conviver com seus personagens, sozinha, longe do ritual da casa”.⁴

Romancista e ensaísta, a obra de Albertina Bertha é composta por cinco volumes⁵: *Exaltação* (romance, 1916), *Estudos 1ª série* (ensaio, 1920), *Voleta* (romance, 1926), *E Ela Brincou com a Vida* (romance, 1938) e *Estudos 2ª série* (ensaio, 1948). Participou, também, da vida jornalística, colaborando ativamente na imprensa carioca, em jornais como *O Jornal* (para os *Diários Associados*), *Jornal do Comércio*, *O País*, *O Malho*, *A Noite*, e em revistas como a *Panóplia*, publicação literária dedicada às mulheres, e *Para Todos*. Albertina Bertha foi admitida como Membro da Academia de Letras de Manaus e, conforme Adalzira Bittencourt,⁶ a autora pertenceu a inúmeros grêmios culturais de seu tempo.⁷ Foi, também, introduzida na Sociedade de Homens de Letras, por Olavo Bilac, que admirava seu estilo de fortes influências parnasianas.

Na imprensa periódica da época, encontramos a participação ativa da autora, que publicou contos literários, trechos de romances, deu entrevistas aos mais variados jornais e revistas brasileiras e estrangeiras, destacou-se pelas palestras e conferências sobre filosofia, que acabara publicando na imprensa, emitiu opinião sobre os assuntos mais variados, tais como o voto feminino, a criação de uma Academia Feminina de Letras e o divórcio. Albertina

⁴ STOCKLER, Beth. *A volúpia de Voleta*. Em memórias de amor. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2004.

⁵ Nelly Novaes Coelho (2002), em *O dicionário crítico de escritoras brasileiras*, e Zahidé Muzart (2004), em *Escritoras Brasileiras do século XX*, apontam que *A mulher na guerra* seria um romance de Albertina Bertha, cuja data de publicação é desconhecida (s/d). Caso fosse verdadeira essa informação, a obra da autora de *Exaltação* seria composta por seis volumes, e não cinco conforme mencionamos neste trabalho. Porém, constatamos que “A mulher na guerra” é um ensaio integrante do livro *Estudos* (1920) e que se refere à conferência que deveria ser realizada em 1918 pela própria autora. Em *Estudos*, podemos encontrar seis ensaios: “Nietzsche”; “A criança”; “A mulher na guerra”; “Notas de filosofia: Indução. Princípio de causalidade”; “Estética contemporânea”; e “O romance, a sua evolução”.

⁶ Adalzira Bittencourt (1904-1976), advogada, escritora e feminista, organizou um dicionário, utilizando como critério a ordem alfabética do primeiro nome de mulheres intelectuais e notáveis do Brasil, bem como “senhoras nascidas em outras terras, mas que vivem ou viveram entre nós, assim como brasileiras natas que vivem ou viveram sempre no estrangeiro” (1969, p. 10). Este é um registro importante da participação feminina na vida intelectual, artística e social do Brasil. Adalzira expõe a dificuldade encontrada em realizar esse tipo de trabalho, tanto pela escassez de informações biográficas, como pela dificuldade em conseguir fotografias. A autora afirma que essa não é uma obra de crítica, que este trabalho não mede nem compara valores, sendo assim, “apenas um Dicionário” (p. 12). A intenção é que esses nomes não caiam no esquecimento com o rolar dos tempos e que esse estudo seja uma fonte honesta de consultas. Bittencourt completou apenas três volumes do dicionário, referente às letras A e B. O terceiro e último volume, publicado em 1972, não foi concluído pela autora. Dentre inúmeros trabalhos, Adalzira Bittencourt publicou: *Mulheres e livros* (1948), *Antologia de letras femininas* (1948) e *A mulher paulista na história* (1954). Sua vasta obra mostra a sua preocupação com a causa da mulher e com a construção da memória feminina brasileira.

⁷ BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969, p. 114-115.

escrevia, sem limites, sobre religião, política, filosofia, psicologia e história. Dava conselho às mulheres, demonstrava uma visão crítica da sociedade intelectual predominantemente masculina, reconhecia a necessidade de a mulher mudar a sua postura antes mesmo de exigir seus direitos. A voz de Albertina era muito respeitada, como podemos ver na forma de tratamento à autora publicada nos jornais.

Além dessa produção ativa da escritora na imprensa periódica, onde ela escreve e publica, destacamos a recepção crítica de toda a sua obra, literária e ensaística, que originou uma série de comentários, algumas vezes elogiosos, reconhecendo o talento da escritora, outras vezes severos, acusando a ousadia do seu estilo e o teor de seus romances. Nos jornais, encontramos uma série de publicações, opiniões, polêmicas, notas, recomendações e críticas, sobre a escritora e sua produção intelectual, que confirmam a importância da sua voz na sociedade em que vivia, confirmam a participação ativa que ela tinha no meio literário e cultural da época e, principalmente, para o seu público-leitor. Tal popularidade, infelizmente, não perdurou, pois, hoje, dificilmente se encontra alguém que conheça a escritora.

O primeiro livro de Albertina Bertha, intitulado *Exaltação*, foi publicado como romance em 1916; entretanto, já havia sido publicado como folhetim no *Jornal do Comércio*,⁸ mediante o pedido de T. A. Araripe Júnior⁹ e, desde então, sendo alvo da crítica.

Constância Lima Duarte,¹⁰ ao refletir sobre o cânone e a autoria feminina, observa a dificuldade que a mulher, nos séculos passados e ainda no início do século XX, enfrentava

⁸ O *Jornal do Comércio*, importante jornal econômico brasileiro que teve origem no *Diário Mercantil* (Francisco Manuel Ferreira & cia - 1824), foi fundado em 31 de agosto de 1827, pelo francês Pierre Plancher, no Rio de Janeiro. “No influente órgão da imprensa fluminense, a mais antiga folha de circulação diária ininterrupta da América Latina desde a fundação, em suas páginas têm colaborado as mais eminentes personalidades do primeiro e do segundo Império bem como da República até os dias presentes [...]. Durante este período eram colaboradores, entre outros, Justiniano José da Rocha, José Maria da Silva Paranhos (Visconde do Rio Branco, autor, em 1851, das *Cartas do Amigo Ausente*), Carlos de Laet, Francisco Octaviano, José de Alencar, Homem de Mello, Joaquim Nabuco, Guerra Junqueiro e outros intelectuais. O próprio Pedro II escrevia sob pseudônimo no jornal e influía em seus editoriais, a ponto de um destes ter causado a queda do Ministério. Com seus colaboradores de nível tão alto, o jornal desempenhou o papel de precursor da Academia Brasileira de Letras, cuja fundação somente ocorreria a 20 de julho de 1897, tendo como seu primeiro presidente o escritor Machado de Assis. [...] Entre os colaboradores destacavam-se José Veríssimo, Visconde de Taunay, Alcindo Guanabara, **Araripe Júnior**, Afonso Celso e outros”. Disponível em <http://www.jornaldocomercio.com.br/>, acessado em 13/06/2009, *grifo nosso*.

⁹ Tristão de Alencar Araripe Júnior (Fortaleza, 1848 - Rio de Janeiro, 1911) foi escritor, crítico literário e advogado. Sua família foi uma das mais importantes do Ceará, no século XIX. Primo de José de Alencar, sua obra literária iniciou-se ligada à ficção, porém tornou-se célebre no campo do ensaio, formando, com Sílvio Romero e José Veríssimo, a trindade crítica da época positivista e naturalista. Araripe Júnior é considerado, no bom e no mau sentido, “padrinho” de Albertina Bertha, uma vez que é ele quem escreve o primeiro registro sobre o romance-estrela da autora, *Exaltação*.

para ser considerada escritora e integrar o cânone literário “numa sociedade que se recusava a aceitar a concorrência feminina, em qualquer de seus domínios”.¹¹ Dessa forma, segundo Duarte, mesmo que a mulher tivesse o incentivo da família, uma educação sólida e a oportunidade de publicar textos, como mostramos ser o caso de Albertina Bertha, a crítica se encarregava de desencorajá-la.¹²

Albertina Bertha cresceu e viveu entre os livros, teve a oportunidade de uma educação refinada e, principalmente, o incentivo à escrita e à leitura por parte do pai:

A biblioteca de papai era imensa – informou-me D. Albertina Berta. Estantes de alto a baixo. Eu cresci entre os livros. Aprendi a ler em francês e foi em francês que escrevi os meus primeiros contos. Papai leu-os e me disse: “Você tem intuição literária”. Exultei. “Mas precisa conhecer a nossa língua”. E deu-me para ler *A Morgadinha do Val-Flor*. Aborreceu-me o livro. Papai passou-me, então, a *Ulisséia*, de Pereira de Castro. Depois, eu quis ler Carlyle¹³. Papai não consentiu. À instâncias reiteradas, indicou-me *La Philosophie*, de Jourdain, para que aprendesse a linguagem metafísica, a introspecção. Data aí o meu amor à filosofia.¹⁴

Beth Stockler, bisneta da autora, escreve um livro que dedica a sua bisavó. O título do livro é *A volúpia de Voleta*, e Voleta é uma personagem de Albertina no romance de mesmo nome. Nas orelhas do livro, Stockler escreve sobre a bisavó e o seu contexto, o que nos permite, também, uma aproximação a esse universo tão distante e apagado da história literária brasileira. Beth Stockler ressalta a vida cultural e intelectual da bisavó:

Conheci uma escritora que poderia ter sido uma das maiores do nosso tempo. Escrevia crônicas, poesias, diários... aproveitava qualquer pedacinho de

¹⁰ Professora da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹¹ DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palotti, 1997.

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ Thomas Carlyle, escritor inglês, nasceu na Escócia, em 4 de dezembro de 1795 e morreu, em Londres, no dia 4 de fevereiro de 1881. Estudou na Universidade de Edimburgo e, quando leu o livro de Madame de Stael, *De l'Allemagne*, ficou impressionado e decidiu estudar alemão para ler os filósofos e os poetas germânicos no original. Traduziu em inglês os *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, de Goethe, e seu *Années de Voyage de Wilhelm Meister*. Escreveu uma *Vie de Schiller (Vida de Schiller, 1825)*, além de uma história da literatura alemã, que deixou inacabada. Em 1833-1884, publica o curioso romance *Sartor Resartus*, que Taine julga ser uma mistura de barroco e de misticismo, de ironias ferozes e de tendências pastorais. Esse livro não despertou muito interesse, enquanto que *l'Histoire de la Révolution Française*, publicada algum tempo depois, marcou o início de seu imenso prestígio como escritor e pode, ainda hoje, ser considerada como um marco importante da historiografia romântica. LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire Bibliographique des Auteurs de tous les temps et de tous les pays*. Grande-Bretagne : Éditions Robert Laffont, 1952.

¹⁴ BERTHA apud BARBOSA, 1954, p. 136.

papel para anotar aquela ideia brilhante que poderia aflorar a qualquer momento. [...] À sua volta respirava-se inteligência e cultura... Os livros estavam gastos pelo constante manuseio. Livros de temas variados, livros franceses antigos... As páginas marcadas, os parágrafos sublinhados, as margens com anotações e opiniões... livros lidos!!!¹⁵

Albertina Bertha é uma escritora de grande destaque para a sua época. Através de seus estudos filosóficos e de sua obra literária, despertou considerável interesse e curiosidade nos leitores e críticos. Na terceira edição do livro *Exaltação*, publicada em 1918, com a qual trabalhamos, encontra-se o prefácio com grande elogio de Araripe Júnior. Esse prefácio é uma carta dele à Albertina Bertha, em resposta aos seus primeiros escritos literários:

Ainda não me restabeleci da surpresa que me causou a *Exaltação*. Continuo a garantir que o seu livro será o mais vibrante dos romances publicados no último decênio. Salvo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, não conheço estilo mais percuciente. É esta a verdade que sustentarei na liça, com o valor de cavaleiro medieval.¹⁶

O primeiro registro sobre *Exaltação* é uma carta de Araripe Júnior ao *Jornal do Comércio*, na qual recomenda fortemente a obra de Albertina Bertha para publicação:

Solicitando do *Jornal* a inserção, nas suas colunas de honra, dos dois capítulos do romance *Exaltação*, escrito por D. Albertina Bertha, o meu fim é chamar a atenção para um dos talentos femininos que mais me tem impressionado. O romance *Exaltação*, no seu conjunto, apresenta, quer pela concepção, quer pelo estilo, qualidades extraordinárias. O poder descritivo da autora tem um cunho singular e o colorido da paisagem exhibe notas fulgentes que recordam a escola dos coloristas italianos, e, às vezes, o modo do pintor inglês Turner. Os dois trechos, que a autora me entregou, são talvez os que mais lhe agradam. A muitos leitores, porém, parecerão de uma abundância excessiva de adjetivação, devida quiçá à influência *dannuziana*. Há um lirismo insóbrio! Mas é preciso não perder de vista que essa parte do livro contém justamente o delírio das folias, as comunicações de amantes, vítimas de uma formidável intoxicação pelo amor; além de tudo instruídos, cultos e devorados pela ansiedade de realização de um tipo ético *ultra vires*. O *Jornal*, publicando esses fragmentos, não fará senão concorrer para que no horizonte das nossas letras desponte um astro de primeira grandeza.¹⁷

¹⁵ STOCKLER, 2004, orelhas.

¹⁶ ARARIPE JÚNIOR, In: BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1918.

¹⁷ ARARIPE JÚNIOR, In: BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1922.

Percebemos que no livro *Escritoras Brasileiras do século XX – Vol II* há um equívoco nas informações a respeito da recepção do romance de Albertina Bertha por parte de Araripe Júnior. Zahidé Muzart (2004), baseada em informações colhidas por Fábio Luz, publicadas em 1927, em *Estudos de literatura*, às quais não conseguimos obter acesso, afirma que Araripe Júnior não partilhava da mesma opinião dos colegas que elogiavam o romance *Exaltação*, já publicado no *Jornal do Comércio*. Essa informação não pode ser verdadeira, pois a carta a qual se refere Muzart está publicada integralmente em algumas das edições do romance, em especial, na terceira e quinta edição, com as quais trabalhamos. Ressaltamos que Araripe Júnior não só elogia o romance *Exaltação*, como recomenda fortemente a sua publicação. E foi por isso que, desde então, ele ficou conhecido como o “padrinho” de Albertina Bertha.

A estreia do romance mereceu dos críticos em geral grandes elogios. Um crítico desconhecido, que também publicou no *Jornal do Comércio*, registra a sua opinião a respeito da autora e de *Exaltação*:

A senhora Albertina Bertha não é um temperamento banal. É uma escritora que revela, exprime, estampa estados de alma tão singulares, situações tão bizarras, sensações tão estranhas, que tudo no seu romance se ressentia dessas anormalidades, e tudo, estilo, composição, contextura, tipos, fábulas, é ardente, vivaz, desequilibrado, fogoso, brilhantemente exótico e amorosamente bárbaro e sincero.¹⁸

Anna Ribeiro de Góes Bittencourt,¹⁹ entretanto, não partilhava da mesma opinião, publicando, no mesmo ano de estreia do romance, a seguinte resposta ao prefácio de Araripe Júnior:

¹⁸ LIVROS novos, In: *Jornal do Comércio*, 24 de fevereiro de 1916, p. 2.

¹⁹ Anna Ribeiro de Góes Bittencourt nasceu em Sant'Anna do Catu, no município de Itapicuru (BA), em 1843, e faleceu em Salvador (BA), em 1930. Escreveu romances, contos, crônicas e poesias, além de colaborar na imprensa local e participar ativamente da vida cultural e literária baiana. A partir de 1911, passou a escrever regularmente na imprensa católica (*A Paladina*, *O Mensageiro da Fé*, *A Voz da Liga das Senhoras Católicas*), adotando posturas críticas ao feminismo e defendendo os papéis sociais tradicionalmente reservados às mulheres, mas advogando, por outro lado, a igualdade da educação para ambos os sexos. Entre 1913 e 1920, publicou diversos artigos e poesias na revista *A Voz*, fundada por Amélia Rodrigues. Colaborou também com jornais locais de grande circulação, como *A Bahia*, *Gazeta do Povo* e *Diário da Bahia*. Essas informações foram retiradas do CEDIC (Centro de Documentação e Informação Cultural sobre a Bahia), disponível em http://www.fcmariani.org.br/arquivo/br_fcm_ab.htm, acessado em 14/06/2009.

Não nego à autora deste livro um belo estilo; e sem dúvida cedendo à sedução desta beleza é que Araripe Júnior teceu-lhe o elogio pomposo que lhe serviu de batismo. Todos sabem a importância de um bom padrinho; muitas vezes é o fator de um brilhante futuro. [...] Pretende igualar *Exaltação* ao livro do infeliz Euclides da Cunha! Que injustiça! Colocar ao lado de uma obra de peso, útil, primorosamente elaborada, o produto funesto de uma imaginação exaltada!²⁰

A aproximação entre *Exaltação* e *Os sertões* não parece cabível porque são obras muito diferentes e não podem ser examinadas com os mesmos critérios. Entretanto, a apreciação crítica de Bittencourt é muito severa, ela chega ao extremo de recomendar que as famílias de boa conduta moral não comprem o livro e não permitam que seus filhos o leiam. Percebemos, assim, um discurso preconceituoso e conservador, arraigado na moral e nos princípios da Igreja Católica.

Lima Barreto, Monteiro Lobato, Almachio Diniz, Heitor Muniz, Homero Prates, Humberto de Campos, Orestes Barboza, Joaquim Tomaz, Thomaz Murat são grandes nomes da literatura e da crítica literária que escreveram sobre a Albertina Bertha e sobre a sua produção artística. Também encontramos muitas referências à autora em revistas e jornais, como nas revistas “Del Mundo”, de Buenos Aires, e “Fon-Fon”, do Rio de Janeiro; e nos jornais “Jornal do Comércio”, “O Jornal”, “Gazeta de Notícias”, “Correio da Manhã”, “A Noite”, “O País”, “Diário Mercantil” entre outros.

Monteiro Lobato, no artigo “Em pleno sonho”, de 1926, publicado *Na antevéspera*²¹, fala que “Albertina Berta documenta a capacidade feminina para voos elegantes sobre cumeadas alpestres onde esvoaçam os d’Annunzios” (LOBATO, 2008, p. 194). Humberto de Campos diz, em entrevista à revista Para Todos, que a Albertina Bertha é uma autora que merece ser lida. Assim como a recepção de sua obra *Estudos* foi de uma repercussão estupenda. No Correio da Manhã, “A escritora patricia Albertina Bertha surge, agora, com um novo livro: *Estudos*. [...] Incontestavelmente, é um excelente livro, revelador duma brilhante inteligência e duma cultura muito rara na gente feminina”. No Jornal do Comércio, “A sra. Albertina Bertha com os seus ‘Estudos’, livro de ensaios filosóficos, vem de renovar entre nós a ‘gaia ciência’”. Ainda no Jornal do Comércio, em “Livros Novos”,

²⁰ BITTENCOURT, In: *A Voz da Liga Católica das Senhoras Baianas*, setembro de 1916, n. 6, p. 91-3.

²¹ Trata-se de uma reunião de artigos publicados n’*O Jornal*, de Assis Chateaubriand, entre 1925 e 1926, e n’*A Manhã*, de Mário Rodrigues, ambos do Rio de Janeiro.

A Sra. Albertina Bertha teve no romance *Exaltação* uma estreia sensacional nas letras brasileiras. O seu livro é, de fato, pela estética que revela, pela impetuosa beleza de estilo, pela frase quente e espumante, dos mais fortes e característicos que a moderna geração brasileira tem produzido. Assim, a Sra. Albertina Bertha conquistou, de um só impulso, todo o sucesso que o nosso acanhado mundo literário pode proporcionar. E o sucesso foi merecido. Há uma grande alma de artista, de poeta e de filósofa naquele romance, que é um hino à natureza, à beleza e ao amor.

Nada mais natural do que receber um livro de filosofia da mesma autora de *Exaltação*. No romance, a Sra. Albertina Bertha demonstrou cultura que indicava conhecimentos filosóficos e científicos. Os Estudos, agora publicados, confirmam a artista.

Na revista Fon-Fon,

A inteligente senhora Albertina Bertha, pensadora e filósofa, um dos reveladores de Nietzsche no nosso meio, publicou mais um livro que é mais uma prova da sua vasta cultura e do seu amor às letras pátrias, para as quais tem constantemente e brilhantemente concorrido.

Neste novo volume, otimamente escrito, a admirável escritora patrícia enfeixa diversos estudos de real valor, cada um dos quais atesta o grande poder de sua inteligência, talvez a maior inteligência feminina do Brasil.

E, assim, somos capazes de citar aqui inumeráveis artigos elogiosos sobre os livros de Albertina Bertha, publicados na imprensa periódica da época. Entretanto, gostaríamos de dar um enfoque especial, nesta apresentação, para a participação ativa da escritora nos periódicos.

Sua participação se deu de diversas formas. É impressionante o número de entrevistas que Albertina Bertha cedera aos jornais e revistas. Ela opinava sobre os mais variados assuntos, e podemos perceber que sua opinião era muito importante para esses veículos de comunicação e, também, sempre muito respeitada. No *Correio da Manhã*, de sábado, dia 16 de janeiro de 1926, Albertina fala sobre o papel da mulher na política brasileira e dá a sua opinião sobre a criação de uma Academia Feminina de Letras.

Primeiramente, percebemos o respeito com que os jornais da época se referiam à autora e o reconhecimento do valor de sua obra. A *Revista Fon Fon*, do dia 10 de julho de 1920, publica sobre o livro *Estudos* uma matéria elogiosa, que termina dizendo: “A senhora Albertina Bertha, que é uma alma varonil e um espírito forte, mais adiantado que o seu meio, nele mostra quão profundamente o seu coração é um grande coração de mulher”. Em “Livros Novos”, do *Jornal do Comércio*, de 09 de julho de 1920, outro elogio: “Assim os *Estudos*

colocam a Sra. Albertina Bertha no primeiro plano dos nossos críticos, publicistas e ensaístas como *Exaltação* a colocara na primeira linha dos romancistas”. Homero Prates, n’O País, de 09 de setembro de 1920, afirma, sobre Albertina Betha e seus *Estudos*: “Das atuais escritoras nacionais, nenhuma merece mais o estudo acurado da crítica do que a Sra. Albertina Bertha [...] é um livro grave e másculo, substancioso e forte, absolutamente emancipado de todos preconceitos [...]”. Em “Livros Novos”, do JC, no dia 05 de dezembro de 1925, encontramos mais uma matéria em prol da escritora e de seu trabalho, como em tantos outros recortes de jornais da época: “Albertina Bertha é, portanto, hoje, um dos nossos grandes nomes literários, escritora de formidável poder de expressão, romancista que sabe traduzir as ansiedades da alma humana, o crítico erudito e vibrante”.

Sobre a Academia Feminina, Albertina demonstra simpatia com a ideia: “Eu sou partidária entusiasta da ideia. Tudo o que eleva e exalta a mulher tem as minhas simpatias e o meu apoio”. E fala sobre a primeira academia feminina no mundo, mostrando a riqueza de seus conhecimentos culturais: “Coube a Portugal a primazia. Foi no século XVI, no reinado creio que de D. Manoel. Sob a direção de uma infanta congregaram-se diversas mulheres de letras que prestaram à literatura portuguesa serviços excelentes”.

Desta mesma entrevista, temos uma declaração extremamente pessoal da autora, que revela um pouco do seu perfil:

Vivo entre os livros. O meu prazer é o estudo. Gosto imenso de escrever... Não frequento festas. Vou raramente a espetáculos, a passeios... Saio pouco de casa. A muitas amigas tenho dito: vocês sentem prazer e se divertem nas festas, nos banhos, nas danças, nos teatros... E vivem felizes! O meu prazer, o meu divertimento... é o livro, é o estudo... E sou feliz assim!

Em outra entrevista, para o mesmo jornal, no dia 23 de setembro de 1926, Albertina fala a respeito do divórcio e demonstra uma visão crítica sobre o comportamento da mulher em geral. A sua opinião não é contra o divórcio, mas a favor de uma mudança de comportamento que deve ser anterior à idealização de que o divórcio resolve muitos problemas:

O divórcio não se revela uma reivindicação de justiça, um desagravo, um direito, apresenta-se, ao contrário, como uma instituição artificial, hostil à vida das nações e ao destino das sociedades.

Compreendo que seja quase uma impossibilidade a fixidez eterna do casamento na mobilidade vertiginosa do universo, mas também não admito

que o divórcio represente uma finalidade, a solução ideal para o reestabelecimento da harmonia violada.

[...]

É uma arma de gumes duplos que se adita as mãos recursos do homem contra nós, é mais um meio que se lhe proporciona para escapar *com dignidade* aos encargos e às responsabilidades de chefe da família.

Outra entrevista que a escritora cede ao jornal é sobre o voto feminino. Percebemos que Albertina Bertha participa ativamente de assuntos dos mais variados e de decisões importantes em voga na época. Para cada situação, ela tem uma opinião própria, uma reflexão a acrescentar e a estimular a sociedade a pensar mais profundamente nos assuntos.

Continuando a nossa ‘enquete’ sobre a questão do voto feminino fomos ouvir a notável e vigorosa brilhante prosadora d. Albertina Bertha, incontestavelmente uma das figuras mais representativas da literatura nacional e autora da ‘Exaltação’, que não é contrária ao voto feminino muito pelo contrário, **considera-o apenas extemporâneo atualmente.**

[...]

Enquanto a mulher tiver como preocupação exclusiva os chás dançantes e o teor dos vestidos e dos chapéus, enquanto se limitar às mil futilidades que uma vida ociosa provoca, ela permanecerá eternamente vítima de si mesma, jungida à sua inferioridade, incapaz de se erguer, de se reabilitar mesmo que todas as garantias libertárias a rodeiem [...] Do contrário será uma lei morta²².

Além desses assuntos, ela escreveu sobre o trabalho feminino, a vocação, sobre a participação feminina na guerra, sobre psicologia, sobre crianças, sobre religião, sobre o Imperador Pedro II, sobre a morte do Padre Natuzzi, sobre filosofia, literatura entre outros..

Albertina Bertha aparece como colaboradora da revista Panóplia, onde ela também publica um conto literário, “O desejo da nuvem”, um ano depois de publicar o romance *Exaltação*. Neste conto, o teor erótico está presente, assim como o adultério enquanto temática: “Pedro Sandoval, ao findar a leitura dessa carta, exclamava a soluçar, entre dentes: Maldição! Maldição! Totalmente impotente contra a mulher de seu melhor amigo” (BERTHA, *O Desejo da Nuvem*, Revista Panóplia, out/1917, p. 212).

²² Este recorte de jornal foi cedido pela família da Albertina Bertha e não consta data nem local de publicação. Ainda estamos investigando esta fonte, tendo em vista que a autora publicava em diversos jornais da época.

Nos anos 1927 e 1928, o jornal “O Malho” realizou um concurso para promover o “Príncipe dos prosadores brasileiros”. Albertina Bertha aparece lá, entre os votantes, mostrando, mais uma vez, a sua intensa participação na elite intelectual da época. O príncipe dos prosadores seria o ganhador da eleição, feita por votos: “A escolha far-se-á unicamente entre os prosadores, isto é, entre aqueles brasileiros vivos que melhor puderam, na novela, na crônica, no ensaio, na crítica, no romance, no teatro, na história tratar o nosso idioma. E será por eleição”. Entre os candidatos estavam Coelho Neto, Gilberto Amado, Monteiro Lobato, Humberto de Campos, Viriato Correia, José do Patrocínio, Afrânio Peixoto, Graça Aranha, Agripino Grieco, etc. O voto de Albertina foi para Gilberto Amado (que obteve 85 votos), mas o vencedor, o príncipe dos prosadores brasileiros eleito, foi o Coelho Neto, com 92 votos.

Albertina Bertha destacou-se, também, pelas conferências que ela proferia. A maioria delas foi ao Salão do Jornal do Comércio. Lá, ela falou sobre Nietzsche, sobre um estudo psicológico da criança, sobre a mulher na guerra, sobre estética, romance, estudos filosóficos, etc. Realizou conferência para as moças da Associação Cristã Feminina, onde falou sobre “Como tornamo-nos interessantes”. Entre os conselhos da autora, estão:

O homem detesta ouvir de lábios femininos recriminações – palavras severas, radicais, que advertem e amesquinham. Como chefe e autoridade não se resignará facilmente a essa humilhação que o desprestigia. Involuntariamente e, a pesar seu, o olhar, a fisionomia se embruscam e as palavras lhe sairão atropeladas, nervosas. Nesse momento, aconselho a todas vós não reagir, não invectivá-lo de adjetivos desagradáveis para não parecerdes desinteressantes. A mulher tomada de cólera, desnuda atavios que a colorem de magníficas intensidades se descentraliza, torna-se grotesca e banal. [...] A meiguice, o devotamento e a inteligência conferem à mulher uma languidez ardente e apaixonada que impressiona, subjuga e faz com que o homem anseie identificar-se com essa criatura iluminada e infinitamente doce. (BERTHA, 1948, p. 245-246).

Algumas dessas conferências foram publicadas em dois volumes de *Estudos* (1ª e 2ª série).

Em 21 de junho de 1953, o “Jornal do Comércio” publicava a nota de falecimento da “ilustre escritora Albertina Bertha”, que ocorreu no dia anterior, aos 73 anos:

Os meios literários do país receberam, com grande consternação, a notícia de falecimento da brilhante escritora D. Albertina Bertha, personalidade vigorosa que se impusera, logo ao fazer suas estreias nas letras, à admiração dos nossos meios culturais.

Individualidade forte, antecipada no tempo pela aprimoração de suas ideias, que surgiam ao comum, D. Albertina Bertha cedo chamou a si as atenções de quantos se interessam pelo nosso desenvolvimento cultural, granjeando os aplausos que jamais desmereceu, em toda a sua longa existência e que bem traduziam a admiração de todos pela sua obra até certo ponto ousada, mas digna dos encômios que lhe foram endereçados.

O aparecimento de D. Albertina Bertha na vida literária do país constituiu um fato de grande repercussão, pois sua obra de estreia, o romance ‘Exaltação’ trazia a marca ainda não conhecida de um espírito cintilante e, ainda que não fosse impecável na forma, constituía uma mensagem falada a não se perder na inocuidade dos elogios fáceis e no efêmero de fingidas glórias: era algo de novo em nossas letras, novas ideias, nova concepção, tudo revestido num estilo vivo, palpitante, estuante de vida. Ao mesmo tempo, era uma obra personalíssima, original, liberta de qualquer filiação a escolas literárias, valendo, a propósito, lembrar o seu conceito de arte: ‘É uma impossibilidade a luta de Escola: a arte não é um elemento abstrato, idêntico a si mesmo, porém, um movimento dinâmico, que muda, sem hierarquias e privilégios; o seu senso de universalidade se estende a todas as manifestações do pensamento e da imaginação; o escritor deve, portanto, apresentar-se livremente, ousadamente, com o seu estilo, a sua maneira de ser, a sua intuição maravilhosa. E a Escola que trazer as características permanentes da vida, a sua realidade e a sua magnificência não fenecerá, será a escola diretriz, a que terá por missão completar, com a violência do presente, a luminosidade do passado’.

E ela mesma confessava que, ao se fazer escritora, “obedecia a uma tendência forte, irresistível, doentia”.

Araripe Júnior, assinalando o aparecimento de Albertina Bertha no cenário de nossas letras, afirmou ser ‘Exaltação’ – ‘o mais vibrante dos romances publicados no último decênio’.

E, deve notar-se, a sequência das publicações dessa admirável escritora, foi uma constante reafirmação de seu talento criador para caracterizar-se, mais tarde, como uma obra de unidade, um todo valioso.

Ao desaparecer, Albertina Bertha deixa o traço luminoso de sua passagem, sublinhando a legenda vitoriosa de seu nome. [...].

Depois de todo o nosso trabalho investigativo sobre a biografia, a recepção crítica da obra e a participação da escritora Albertina Bertha na imprensa periódica e na vida cultural do início do século XX, o imenso número de artigos, publicações, referências à autora, os documentos que comprovam que sua produção literária e ensaística era lida, publicada por grandes editores, recomendada por grandes figuras do cenário literário, reconhecida e respeitada na época em que vivia, assim como a repercussão abaladora de seus romances e estudos filosóficos, a polêmica gerada em torno do teor erótico e ousado de seus textos, a sua contribuição para o avanço do papel feminino na sociedade brasileira, depois de toda a nossa

trajetória em busca de dados sobre uma escritora que foi apagada da historiografia literária brasileira, fica difícil acreditar que, mediante a abundância de fatos e dados, tal sombra possa ter ocorrido.

Quando comecei a pesquisar sobre a Albertina, não imaginava que a atuação dessa mulher no campo das letras fosse tão efetiva e produtiva. Dessa forma, o silêncio existente em torno da ensaísta e romancista carioca representa não apenas uma injustiça, mas uma lacuna na História da Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Francisco de Assis. Lafayette Rodrigues Pereira visto por D. Albertina Berta In: _____. *Retratos de Família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 131-140.

BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1918.

BERTHA, Albertina. *E ela brincou com a vida*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1938.

BERTHA, Albertina. *Voleta*. Organização, atualização e notas Geysa Silva. Rio de Janeiro; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1987.

BERTHA, Albertina. *Estudos*. 1ª série. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1920.

BERTHA, Albertina. *Estudos*. 2ª série. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Fº Editor, 1948.

BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. O desafio ao Cânone: consciência história versus discurso em crise. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p. 9-14.

DINIZ, Almachio. *Meus odios e meus affectos*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1922.

DUARTE, Constância Lima. O canône e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palotti, 1997.

LAJOLO, Marisa. “Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes”. In: MALLARD, Letícia et al. *História da literatura – ensaios*. Campinas: Ed da Unicamp, 1994, p. 19-36.

LOBATO, Monteiro. *Na antevéspera*. São Paulo: Globo, 2008.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Antologia Volume II. Rio Grande de Sul: Edunisc, 2004.

SANTOS, André Luiz dos. *Caminhos de alguns ficcionistas brasileiros após as Impressões de Leitura de Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2007.

SILVA, Auristela Oliveira Melo da. *A mulher no limiar do século XX em "Exaltação" de Albertina Bertha*. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Federal de Pernambuco, 1999.

STOCKLER, Beth. *A volúpia de Voleta: em memórias de amor*. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2004.

TACQUES, Alzira Freitas. *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. V.I. Porto Alegre: Thurmman, 1956.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 04 de junho de 2012

GÊNERO E COLONIALISMO. A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E A COLONIZAÇÃO EM *OUR LADY OF THE MASSACRE* (1979), DE ANGELA CARTER

Daniela de Cássia Berlotti Traspadini Oliveira

Silvio Ruiz Paradiso

RESUMO: A intersecção entre pós-colonialismo e feminismo tem como foco negligenciadas questões: o colonizado e a mulher, respectivamente. Enquanto o feminismo – abordando as questões de gênero e sexualidade – tenta lutar para a libertação da mulher sob o sistema patriarcal, o pós-colonialismo oferece ao colonizado a oportunidade de lutar contra o legado imperialista. Há uma acentuada preocupação, tanto do pós-colonialismo como do feminismo, sobre a importância da linguagem para a formação da identidade e para a construção da subjetividade. O presente artigo propõe uma análise do conto *Our Lady of the Massacre* (1976), de Angela Carter. A partir da teoria pós-colonial, analisar-se-á o colonialismo, o gênero e a violência sofrida pela mulher diante do patriarcalismo, além de uma relação análoga mulher/colônia.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-colonialismo. Gênero. Patriarcalismo. Feminismo. Angela Carter.

ABSTRACT: The intersection between postcolonialism and feminism focuses on neglected issues: the colonized and women, respectively. While feminism - addressing issues of gender and sexuality - tries to struggle for the liberation of women under the patriarchal system, the Post-colonialism offers to the colonized the opportunity to fight against the imperialist legacy. There is a marked preoccupation of both post-colonialism and feminism about the importance of language in identity formation and construction of subjectivity. This paper proposes an analysis of short story *Our Lady of the Massacre* (1976), by Angela Carter. From the post-colonial theory, it will examine colonialism, gender and violence suffered by women from the patriarchy, in an analog relation woman / colony.

KEYWORDS: Postcolonialism. Gender. Patriarcalism. Feminism. Angela Carter.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Segundo Bonnici (2009, p. 262),

o termo *colonialismo* caracteriza o modo peculiar como aconteceu a exploração cultural durante os 500 anos causada pela expansão européia.” O colonizador, representante da civilização europeia, fundamentada na ideologia da supremacia da raça branca, cristã e patriarcal desempenhava o papel de “impor a civilização européia ao resto do mundo.

Através do discurso colonialista hegemônico, procurava desenvolver a “tarefa civilizadora”, que consistia em subjugar os colonos em benefício, a qualquer custo, da

metrópole. O relacionamento entre colonizador e colonizado era baseado no sistema de diferença hierárquica, desigual e injusto.

Abrangendo cultura e literatura, a crítica pós-colonial ocupa-se em sondá-las durante o domínio do Império Europeu, a fim de revelar suas consequências sobre as literaturas contemporâneas. A partir da teoria pós-colonial, podemos enxergar os resultados desastrosos da colonização e observar nova estética literária, a do ponto de vista do excluído. Podemos afirmar, então, que há grande afinidade entre os estudos pós-coloniais e o feminismo. Se compararmos patriarcalismo/feminismo com metrópole/colônia, observaremos que a mulher sofre com o patriarcalismo da mesma maneira que o colono sofre nas mãos do colonizador, que representa a metrópole. Sendo assim, se o homem foi colonizado, nas sociedades pós-coloniais, a mulher é duplamente colonizada (BONNICI, 2007, p. 67). A dupla colonização, de acordo com Bonnici (2007, p. 67), “é a subjugação da mulher nas colônias, objeto do poder imperial em geral e da opressão patriarcal colonial e doméstica.”

Sob essa perspectiva, o conto analisado será *Our Lady of the Massacre* (1979), da escritora inglesa Angela Carter, reconhecida por sua literatura pós-feminista. Em *Our Lady of the Massacre*, Carter associa história e ficção, contrariando os padrões hegemônicos europeus e abordando assuntos controversos para aquela época (período histórico de avanço colonial inglês em terras norte-americanas), como, por exemplo, colonização, gênero, miscigenação, violência contra mulher e feminismo (PARADISO; BARZOTTO, p. 107, 2010). A protagonista (Sal) – uma mulher branca europeia – sofre violência sexual, fato que a leva à prostituição e, por esse motivo, é banida à colônia inglesa, na América, onde continua sendo alvo de perseguição sexual ao cumprir sua pena em trabalhos forçados, na agricultura. Num esforço para sobreviver diante da marginalização que lhe fora imposta, Sal foge para uma tribo indígena, onde é aceita e passa a fazer parte dela.

Na tribo dos índios algoquianos, a narradora conhece uma vida totalmente diferente da que conhecera em sua cultura original, pois, desde muito cedo, fora perseguida sexualmente e violentada: entre os da sua origem a jovem sempre fora vítima da violência a que estavam sujeitas as mulheres da época. (AUAD, *apud* BONNICI, 2007, p. 262) comenta:

A violência contra as mulheres é qualquer ato de violência baseado no gênero cujo resultado seja causar dano ou sofrimento físico, sexual ou

psicológico às mulheres, incluindo ameaças, coerção, privação arbitrária de liberdade, na vida pública ou na vida privada.

Dessa maneira, através do estudo do conto de Carter e de pesquisas bibliográficas de teóricos com autoridade reconhecida sobre o assunto, pretende-se revelar, elucidar, esclarecer os efeitos catastróficos, tanto os da colonização como os da violência contra a mulher, bem como suas consequências para a vida de ambos. A fim de compreender melhor os conceitos expostos, primeiramente abordaremos a biografia de Angela Carter e a fábula do conto em questão.

1 ANGELA CARTER & OUR LADY OF THE MASSACRE (1979)

Carter nasceu em Sussex, Reino Unido, em 7 de maio de 1940. Na Segunda Guerra Mundial, para fugir de bombardeios em sua cidade natal, foi levada a Yorkshire, para viver com sua avó materna, uma mulher de personalidade forte e matriarcal que, com certeza, a influenciou como pessoa e escritora. Em 1960, após ter recebido seu diploma de licenciatura em Inglês, com especialização em literatura medieval, Carter casou-se com Paul Carter. Seu primeiro romance foi “*Shadow Dance*”, publicado em 1966. O último trabalho foi “*Wise Children*”, publicado em 1991, ano em que recebeu um diagnóstico de câncer no pulmão, vindo a falecer no ano seguinte, 1992 (STODDART, 2007, p. 3).

Seu trabalho representa uma combinação bem sucedida de teorias literárias pós-modernas e políticas feministas. Sua obra compreende vários romances, uma coleção de contos, dois livros de não ficção e uma tradução de contos franceses e europeus para o inglês. A violência, o sexo e o feminismo compõem os principais temas de ficção de suas obras; a grande maioria de seus personagens é libertina, alguns hediondos. A peculiaridade admirável está em seu vasto vocabulário e seu estilo riquíssimo, inconfundível.

Carter, diferentemente de outros escritores da época, fortalece o raciocínio do absolutismo masculino patriarcal. Para Kendrik (apud BONNICI, 2000, p. 165), “Carter aprecia o absurdo do aparato masculino, o ridículo do instrumento dominador do mundo que uma simples tesoura pode extirpar.”

Os escritos de Carter fazem parte do cânone literário inglês, e sua reputação como escritora na Inglaterra é elevada. Apesar de todos os seus livros terem sido publicados nos Estados Unidos, seu nome está ligado a nomes de escritores nada convencionais, que amedrontam o leitor comum. Embora alguns livros da escritora tenham sido publicados no Brasil, não alcançaram grande público (BONNICI, 2000).

O conto *Our Lady of The Massacre*, publicado em *The Saturday Night Reader*, 1979, mais tarde foi incorporado à coleção de contos *The Black Venus*. A ousadia da escritora é detectada ao tecer um conto que combina ficção e história, registrando, em sua escrita, temas controversos para aquele momento histórico, como miscigenação, colonização, gênero, religiosidade, etc. Esses temas poderiam colocar em xeque os padrões hegemônicos europeus da época (PARADISO; BARZOTTO, p. 108, 2010).

A relevância do conto está em a narradora/protagonista ser uma mulher inserida no ambiente colonial e que escreve sua história do ponto de vista feminista e pós-colonial, e no fato de toda a narrativa ser permeada pelo feminismo que permite à narradora rejeitar sua condição de objetificação, afirmando-se como sujeito ao assumir o comando do seu próprio destino.

“*Our Lady of The Massacre*” narra a história de uma jovem mulher branca européia, que se torna órfã de pai e mãe ainda na infância. Ela é levada para trabalhar na casa de uma senhora que professava a fé romana e fazia previsões sobre o futuro, e que nunca havia se casado, como a própria narradora relata: “This old woman [...] never married...”¹ (CARTER, 2004, p. 274). Após a morte dessa senhora, a jovem decide ir para Londres, onde ela acreditava que poderia fazer fortuna. Chegando lá, começa a roubar para satisfazer a fome, até conhecer um cavalheiro que a ludibria e usurpa sua virgindade. Em seguida, ela inicia uma vida de prostituição.

A protagonista admite não se contentar apenas com a prostituição; aproveita da luxúria de seus clientes para saquear seus bens clandestinamente, até ser condenada à prisão pelo roubo de um relógio de ouro de um vereador, na prisão, também recebe uma marca em sua mão, que a identificará como criminosa pelo resto dos seus dias. Por esse motivo, é banida à colônia inglesa na América, do outro lado do Atlântico, sendo obrigada a trabalhar numa plantação de fumo da Virgínia.

¹ Esta velha mulher [...] nunca se casou. (tradução nossa).

Enquanto cumpre sua pena, continua sendo alvo de perseguição sexual. O dono da plantação se afeiçoa a ela e a coloca para trabalhar em serviços domésticos na sua casa. No entanto, o capataz responsável pela plantação a importuna, dizendo que uma prostituta de Cheapside como ela não deveria brincar de ser uma empregada doméstica honesta na Virgínia. Ele, sabendo do seu passado de meretrício, a assedia intensamente, acreditando que por seus antecedentes na prostituição e por sua condição duplamente objetificada, como mulher e como prisioneira, ela deve ceder aos seus caprichos masculinos. O assédio se torna uma tentativa de estupro e a jovem é atacada sexualmente pelo supervisor, que, autoritário, lhe diz que irá possuí-la, quer ela queira ou não. Em resposta à tentativa de estupro, ela comete um ato deliberado: decepa fora as orelhas do homem e foge, sem destino.

Na fuga, encontra um jardineiro (escravo), que a chama de Sal e lhe dá algum suprimento, aconselhando-a a fugir para o deserto. E ela prossegue em sua fuga até chegar à tribo indígena dos algoquianos, onde tem seu primeiro encontro com uma parteira nativa, que resolve adotá-la como filha, ensinando-lhe tudo o que ela necessita, para viver naquela comunidade.

Na tribo, a protagonista aprende o idioma algoquiano, vivencia novos costumes e assimila valores que a levarão a assumir uma personalidade indígena, em busca de uma vida mais justa e sem o sofrimento, que conhecera em sua sociedade de origem. Casa-se com um guerreiro da tribo, chamado *Tall Hickory*, e eles têm um filho, a quem dão o nome de *Little Shooting Star*.

Nesse tempo há um aparente período de paz entre índios e europeus, que é interrompido com a captura e morte do governador da Virgínia pelos índios. O que se segue é uma vingança dos soldados ingleses que, aproveitando um momento de embriaguez dos índios, massacram sem piedade toda aquela tribo. Somente algumas mulheres são poupadas, entre elas a narradora e seu filho, que tem sua vida ameaçada ao ser descoberta como desertora inglesa.

O capitão do massacre intenta entregar a jovem ao poder público para que seja enforcada e ele receba a recompensa por sua cabeça, porém, chegando a um vilarejo, um ministro puritano e sua esposa se afeiçoam a ela e ao seu filho e oferecem dinheiro para que ela e a criança fiquem morando com o casal, que não pode ter filhos. Sal, como é chamada pelo jardineiro que a vê fugir, permanece na casa do pastor e sua esposa, que sempre

aconselha a moça a se casar com um inglês e deixar seu filho com ela, propostas que são recusadas com veemência pela protagonista.

2 GÊNERO E COLONIALISMO

O termo gênero é utilizado originalmente na gramática para explicar o emprego de desinências distintas que tendem estabelecer a diferença de sexo para seres ou coisas sexuadas. No entanto, a crítica feminista absorveu o termo gênero para estabelecer uma relação entre as características culturais respectivas a cada um dos sexos e à sua constituição biológica. Assinalando a formação social das diferenças sexuais, gênero aponta para cultura no que se refere às categorizações entre masculino e feminino. Assim sendo, a constituição de gênero, em virtude do sexo, compõe o sujeito a partir das peculiaridades linguísticas e dos aspectos culturais constituídos de acordo com as categorias sociais em que está inserido (ZOLIN, 2009).

A representação do homem como centralizador do poder e dono de uma posição elevada na sociedade são indicadores de uma cultura machista e patriarcal. Essa ideologia confere à mulher a marginalidade, a exclusão, a opressão, continuamente afirmada por um discurso autoritário que privilegia o homem, através de clichês e de atos preconcebidos que impõem limites às mulheres, conferindo-lhes um lugar inferior na sociedade. A exemplo disto, cita-se o discurso colonialista, pura e exclusivamente encabeçado por homens. Entende-se que, no universo binário dos impérios, tanto o *outro*/colonizado quanto a mulher permanecem no mesmo polo, significativamente antagônico ao polo do *Outro*/colonizador, homem.

Confirmando esse pressuposto, o discurso imperial europeu, abarrotado de superioridade, ambiciona o controle social e ideológico dos povos colonizados, atribuindo-lhes uma condição subalterna. “Gerações de europeus se convenciam de sua superioridade cultural e intelectual diante da ‘nudez’ dos ameríndios [...], tomavam como fato indiscutível a inferioridade da mulher” (BONNICI, 2009, p. 257).

A equivalência entre imperialismo e patriarcalismo nos permite inferir que ambos exercem poderes equivalentes de subjugação, simultaneamente, sobre o colonizado e a

mulher. “Há muita semelhança entre a experiência da mulher no patriarcalismo e a experiência do sujeito colonizado, contra os quais o feminismo e o pós-colonialismo reagem” (BONNICI, 2007, p. 209).

A mulher está fadada a suportar a opressão imposta pelo sistema patriarcal, que insiste em conferir a ela um papel inferior ao do homem, semelhantemente, o colono também padece diante da posição de superioridade assumida pelo colonizador, que exerce poder sobre o indivíduo colonizado através do seu discurso, impondo ao nativo a marginalização.

O feminismo – entendido como movimento legítimo, preconizador na implantação dos direitos políticos e sociais da mulher – é, portanto, de interesse vital para o discurso pós-colonial. Isso porque ambos, feminismo e pós-colonialismo, atribuem à linguagem fundamental importância para a formação da identidade e construção da subjetividade do indivíduo (ASHCROFT, 1998, p. 102).

Em *Our Lady of The Massacre*, logo no início da narrativa, a autora concede voz à sua protagonista de maneira muito peculiar e contraditória para os escritos da época: “My name is neither here nor there since I used several in the Old World that I may not speak of now; then there is my, as it were, wilderness name, that now I never speak of; and, now, what I call myself in *this place*”² (CARTER, 2004, p. 274).

Assevera Moi (1990, *apud* BONNICI, 2000, p. 172): “Dar nome é exercer poder.” A jovem de Lancaster não revela seu verdadeiro nome; ela deseja mantê-lo no anonimato. Apesar de ser chamada de Sal por um personagem (Sal uma corruptela do termo hispânico *salerosa*, que significa ‘graciosa’) e de Maria pela esposa do ministro puritano (uma tentativa de analogia com a subalternidade da casta e servidora mãe de Cristo), ela mesma não assume nenhum deles, faz questão de dizer que tem vários; entretanto, eles não serão mencionados por ela.

Conforme Bonnici (2000, p. 168), “o fato de ser sem nome e o fato de ter uma pluralidade de nomes a fazem o sujeito de sua identidade, usando todos ou nenhum para

² Meu nome não é nem daqui nem de lá, desde quando usei vários no Velho Mundo, nomes dos quais eu não posso falar agora; então meu nome, da mesma forma como era, um nome selvagem, nunca o falo, mas que chamo a mim mesmo neste lugar [de selvagem] (tradução nossa). Aqui, Sal relata que o nome pouco importa, pois fora tratada como selvagem no Velho Mundo (Europa), e que agora, na América, esquece o nome europeu de batismo e assume o nome de selvagem.

escapar das restrições do logocentrismo³.” O nome é uma marca de identidade, logo, ela evita professar alguma, pois ainda não a encontrou. Apesar de ser inglesa, não se considera mais como tal, devido a tudo que passou. Isso pode ser considerado como indício de uma futura transculturação. Por esse motivo, antes mesmo que a narradora comece a contar sua história, ela faz questão de deixar bem claro o seu poder sobre sua existência, construída por ela mesma, por meio de muito sofrimento ao longo dos anos. E ela o faz, por meio do seu discurso, afirmando sua gerência sobre seu nome, ou a ausência dele, e, conseqüentemente, sobre sua identidade.

Perder os pais muito cedo; ir trabalhar como empregada, quando ainda era uma criança; ser enganada por um inglês a ponto de perder sua inocência; conseguir seu próprio sustento através da prostituição e de roubos; ser presa; ter seu corpo marcado; ser exilada e obrigada a trabalhos forçados; sofrer perseguição sexual, defender-se dela (da perseguição); ter que reagir à tentativa de estupro, cortando as orelhas de seu algoz; fugir sem destino para não ser morta; ser capaz de prover seu próprio alimento na floresta durante sua fuga; penetrar em uma cultura totalmente diferente da sua de origem, adaptar-se a ela, absorvendo seus costumes, casar-se com um índio algoquiano e ter um filho com ele; testemunhar o martírio de seu marido e de um povo adotado por ela como seu; ser quase violentada novamente por um soldado inglês; ser capturada por uma tropa que a entregaria às autoridades como desertora, para ser enforcada; readaptar-se à sua cultura de origem para garantir sua sobrevivência e a do filho, afirmar-se como dona da sua vontade ao negar os conselhos da esposa do pastor – tudo isso marcou os passos do seu viver.

Todas essas experiências lhe deram força e coragem de assumir-se como sujeito, como mulher independente, inteiramente capacitada pelas situações conflituosas experimentadas e superadas por ela. Cada limitação, suplantada através de seu próprio esforço, fez com que ela se tornasse “autônoma” e com todo o direito, pelo menos aos seus próprios olhos, de exercer autoridade sobre sua própria vida, tornando-se livre para nomear-se a si mesma da maneira que achasse mais conveniente.

3 UMA QUESTÃO DE GÊNERO: MULHER/SUJEITO X HOMEM/OBJETO

3 Termo cunhado pelo filósofo alemão Ludwig Klages nos anos de 1920 e se refere à tendência no pensamento ocidental de se colocar o logos (palavra ou razão no grego) como o centro de qualquer texto ou discurso.

Conforme explicita Zolin (2009, p. 219)

Categorias utilizadas para caracterizar as tintas do comportamento feminino em face dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal: a *mulher-sujeito* é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a *mulher-objeto* define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz.

A narrativa é bem marcada pela identificação que existe entre as personagens mulheres, que, de algum modo, resistem à supremacia do regime patriarcal. A velha dama para a qual a narradora vai trabalhar, quando ainda era criança, apresenta, em sua história, marcas do sistema patriarcal, pois temos o relato de que seu pai desejava ter um filho, porém, não tendo, ensinou-a como se ensinaria a um filho homem. Ele lhe ensinou o latim, o grego, um pouco de hebraico e noções sobre astronomia. “Besides, her father, wanting a son and getting now but she, taught her Latin, Greek and a bit of Hebrew and left her a great telescope with which she used to view the heavens [...]”⁴ (CARTER, 2004, p. 274).

Esse trecho reforça a ideia de subjugação da mulher – difundida pelo patriarcalismo – de que ela deve desempenhar apenas afazeres que estejam ligados ao seu papel de esposa, mãe, dona de casa, sendo até mesmo relegada ao analfabetismo, deixando, a cargo do homem, trabalhos mais “ilustres”, reconhecidos, elevados, que fortalecem e dão continuidade a conceitos falocêntricos, disseminados na época. Bonnici (2007, p. 194) esclarece:

A opressão feminina é o resultado de uma estruturação de poder pela qual a ideologia masculinista e a *Weltanschauung*⁵ masculina dominam a totalidade da sociedade humana, deixando a mulher hierarquizada e restrita a funções societárias estritamente ligadas à sua biologia.

⁴ Além disso, seu pai, querendo um filho, mas não recebendo nada a não ser ela[uma menina], lhe ensinou latim, grego e um pouco de hebraico, deixando um grande telescópio com o qual ela costumava ver os céus [...]. (Tradução nossa)

⁵ *Weltanschauung masculina* termo de origem alemã que significa literalmente *visão de mundo* ou *cosmovisão*. É a orientação cognitiva de um indivíduo ou grupo, isto é, sua visão ideológica de mundo, neste caso, masculina (patriarcalismo). (Nota dos autores).

Mesmo assim, a solteirona aproveitou os ensinamentos de seu pai para prosperar, fazendo negócios muito bem sucedidos que a deixaram rica. Nunca se casou, era autossuficiente, poderia subsistir por si mesma. Ela ensinou tudo que sabia à sua “querida criança”, nome carinhoso dado à narradora pela velha dama, que a considerava como uma pessoa muito próxima.

A aproximação também acontece com a parteira indígena, que mostra receptividade com a protagonista assim que a vê e, posteriormente, a adota como filha, introduzindo-a na cultura da tribo dos algoquianos.

Quando a narradora vê a índia, resolve abrir seu corpete e mostrar-lhe os seios, como que dizendo que também seria capaz de amamentar como a índia, afinal ambas eram mulheres, mesmo que de diferentes etnias “[...] and it came into my mind to open my bodice, show her my breasts, that, though I had whiter skin, I could give suck as well as she and she reached out and touched my bosom”⁶ (CARTER, 2004, p. 280).

A índia estende sua mão e toca no seio da protagonista, num ato de identificação, que evidencia uma ligação corporativista entre essas duas mulheres distintas, porém unidas por sua condição subalterna. Essa atitude caracteriza o termo *female bonding*, que, conforme definição de Bonnici (2007, p. 83, 84), compreende

a solidariedade interfeminina praticada por mulheres para romper ou aniquilar as estratégias patriarcais. [...] Female bonding inscreve (1) grau de confiança que as personagens femininas tem entre si, (2) o apoio que uma dá a outra e (3) o estabelecimento de uma cultura feminina diferente e distinta do mundo masculino e capaz de se exercitar conforme valores e atitudes diferentes.

Logo após esse momento de reconhecimento entre as duas mulheres, a índia vê o espartilho – que pode representar a tirania sufocante do patriarcalismo – da jovem, lamenta

⁶ [...] e veio em minha mente para que eu abrisse meu corpete, mostrar-lhe os meus seios, que, embora tivesse a pele mais branca, eu poderia dar mamar tão bem quanto ela, e ela estendeu a mão e tocou meu seio. (Tradução nossa).

com um gemido e sugere, apenas com seu olhar, que ela não precisaria mais daquele aparato no lugar em que se encontrava. A jovem entende a mensagem e, após se livrar da peça, declara que pode respirar melhor sem o acessório: “So off go my stays and I throws them into a bush and breathes easier for it”⁷ (CARTER, 2004, p. 280). Logo após esse episódio, a narradora é conduzida à tribo, da qual passa a fazer parte.

As duas mulheres que se unem à protagonista têm algo em comum: tanto a velha dama quanto a parteira indígena nunca foram casadas, o que, dentro da narrativa, fortalece a subjetificação da mulher, levando-as a independência e autonomia. As duas, de certo modo, adotam a narradora, oferecendo a ela conhecimentos que a subsidiarão em sua sobrevivência e luta contra a opressão imposta pelo sistema patriarcal.

Essas mulheres criam vínculos relacionais e compartilham experiências boas e ruins que as fazem evoluir em sua subjetificação, aproveitando as lições extraídas de cada situação vivida por elas como elementos ativos na sua luta contra opressão dos regimes colonial e patriarcal.

De acordo com Bonnici (2000, p.168), “uma vida compartilhada faz que as circunstâncias difíceis se tornem mais fáceis para as mulheres no patriarcalismo, além de ter um efeito salvífico para a jovem em particular.”

Enquanto as mulheres são apresentadas na narrativa como trabalhadoras, detentoras de diversos conhecimentos, ativas, independentes, os homens, principalmente os europeus, são apresentados como preguiçosos, covardes, aproveitadores, mercenários, numa tentativa de desconstruir a imagem de sujeito do homem.

Há exemplos usados pela autora, bem convincentes, na intenção de objetificação do masculino: o senhor desocupado que ela conheceu em Londres que a seduziu e violentou, o capataz da plantação de fumo na Virgínia, que tenta estuprá-la, a embriaguez dos guerreiros da tribo pouco antes do massacre, os soldados ingleses, que chacinam toda a tribo dos algoquianos e viloletam as índias antes de matá-las e o próprio reverendo inglês que a utiliza como empregada. São vários e bastantes os elementos oferecidos pela narradora para a desconstrução da imagem do homem como sujeito, como superior, conforme ditavam as convenções da época.

⁷ “Então, eu retirei o que estava em mim e lancei-os no arbusto, podendo respirar melhor por isso. (Tradução Nossa)

A forma de reação da jovem diante das atitudes medíocres dos homens que cruzam seu caminho também tem importante significado nessa tarefa de subverter a condição de sujeito do homem. No episódio do capataz, por exemplo, a protagonista faz questão de assegurar sua autoridade sobre o próprio corpo, desafiando seu poder fálico ao cortar-lhe fora as orelhas (BONNICI, 2000), o que para ela ainda parece insuficiente, de acordo com a afirmação que segue: "Well," says I, "the overseer just now tried to board me and I've had the ears off him and would it had been his pillocks too"⁸ (CARTER, 2004, p. 277).

Da mesma forma, quando sofre a segunda tentativa de estupro, resiste e afirma novamente sua subjetividade ao dizer que o soldado precisaria da força de dez homens para fazê-lo, recobrando sua feminilidade, restabelecendo o domínio sobre seu desejo, sobre seu corpo.

4 VIOLÊNCIA CONTRA A COLÔNIA E A MULHER

A partir da teoria pós-colonial, podemos entender que o europeu declara-se como sujeito, assumindo uma posição de superioridade, garantida pelo seu lugar de preeminência no topo das sociedades pós-coloniais. Essa ideia lhe permite pensar, arrogantemente, que a civilização europeia é o centro do mundo e única detentora de toda ciência e conhecimento existente, considerando como periferia as outras nações e povos colonizados, marginalizando-os como selvagens, ignorantes e culturalmente subdesenvolvidos (BONNICI, 2009).

De acordo com esse entendimento, a narradora registra: "I had heard these Indians were mortal dragons, accustomed to eat the flesh of dead men, but the pretty little naked children playing with their dollies in the dust, oh!"⁹ (CARTER, 2004, p. 281). Partindo da imagem que os colonizadores tinham dos povos nativos, a colônia era vista por eles então como uma fonte de riquezas inesgotáveis e a razão maior da sua existência seria contribuir para o benefício da metrópole e para o aumento do seu domínio sobre a terra.

⁸ "Bem", eu disse, o superintendente agora tentara embarcar comigo e eu arranquei-lhe as orelhas, melhor seria ter arrancado seu saco escrotal também. (Tradução Nossa).

⁹ Eu tinha ouvido que esses índios eram dragões mortais, acostumados a comer a carne de homens mortos, mas [vi] as pequenas e bonitas crianças nuas brincando com seus carrinhos na poeira, oh! (Tradução Nossa).

Por isso, o europeu não via nenhuma restrição em invadir de maneira violenta e arbitrária, extraindo da terra toda fonte de riqueza existente, usando-a como se fora sua, sem importar-se com sua preservação. Os verdadeiros donos da terra eram tratados de igual forma ou até pior, pois a esses era imposta nova língua, nova religião, novos costumes, reprimindo sua cultura de origem.

A maneira impetuosa como a colônia era violentada poderia caracterizar praticamente um estupro, que pode ser definido como a ação repugnante para coagir a mulher ao ato sexual, empregando ameaça ou violência. Esse ato deliberado e violento do homem está intimamente ligado ao poder fálico masculino, reafirmado pelo sistema patriarcal e machista e também à disparidade de gênero fortalecida por essas ideologias. Em sua concepção, Azevedo (1995, p. 24) corrobora:

O estupro é sempre um ato de violência, cuja força física masculina é o exercício perverso da dominação do macho sobre a fêmea, e esse ato voluntário e maldoso da força física constitui o que se poderia chamar de face brutal da falocracia, ou seja, da hegemonia masculina que visa assegurar que a mulher esteja sempre em posição de inferioridade e não subverta a ordem vigente.

Na dimensão colonial, as mulheres são duplamente colonizadas. Em primeiro lugar, pelo colonizador, condição que se estende a todos os membros da colônia; em segundo lugar, a que ocorre justamente pelo fato de ser mulher, resultante do sistema patriarcal. Desse modo, levando-se em consideração a problemática da raça e da classe, a mulher torna-se duas vezes objetificada (BONNICI, 2000).

A violência contra a mulher pode ser caracterizada de diversas maneiras, desde a agressão verbal até a violência sexual, ao estupro. Dentre as inúmeras formas de violência contra a mulher, BAKER e TONER (*apud* BONNICI, 2007, p. 260; 261) explicitam:

Parece que o estupro, o mais hediondo dos crimes sexuais, tenha derivado historicamente do revide legal de homens cujas esposas e filhas foram violentadas por outros homens, e que mais tarde foi classificado como crime por causa do dano que provoca.

Portanto, assim como para o colono sua terra representa o bem mais precioso – pois expressa uma fonte inesgotável de recursos que garantem seu sustento e o de sua comunidade – para a mulher, sua sexualidade, seu desejo, são dádivas de inestimável valor – pois lhe permitem exercer seu papel insubstituível de gerar vida. Quando estes lhe são usurpados de maneira cruel e arbitrária, podem gerar prejuízos incalculáveis. Mies e Shiva, em *Ecofeminism* (1993), revelam a necessidade do homem branco colonizador em destruir a “natureza selvagem” dos colonizados, incluindo aí o corpo feminino, a “terceira colônia”.

Existe um consenso entre teóricos feministas modernos em afirmar que o corpo não é apenas um elemento físico; antes, tem importante valor na construção da identidade individual e social da mulher (BONNICI, 2007). Daí a importância na construção da narrativa, que nos permite entender o motivo de obstinação da narradora em defender, tão impetuosamente, seu corpo contra o abuso sexual. Assim numa metáfora da mulher como colônia, a narradora reage energicamente para não ter usurpada e colonizada “sua terra”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da história, a mulher tem visto seu espaço na sociedade ser relegado a um segundo plano e sua condição de subjugação tem sido a tônica dos discursos feministas. A escritora inglesa Angela Carter – perspicaz conhecedora dos mecanismos de opressão capazes de submeterem a mulher à marginalização – dá vida à sua personagem “sem nome”, uma jovem inglesa do século XVII que se levanta contra a subjetificação da mulher frente aos sistemas colonial e patriarcal, e, antes mesmo de contar sua história, afirma-se como independente ao declarar que não se nomeará, senão por sua própria vontade ou quando lhe parecer mais oportuno.

A protagonista usufrui do seu discurso como poderoso instrumento linguístico em sua busca pela subjetificação. O discurso desconstrutivista da protagonista, a identificação das mulheres e a objetificação do homem, na narrativa, são instrumentos eficazes na construção da identidade do excluído.

Além de oferecer subsídios claros para a formação de uma consciência crítica no leitor, a autora, mesclando ficção e história, revela aspectos importantes dos regimes colonial e patriarcal, os quais exerciam formas análogas de dominação sobre seus subordinados.

Elucidar e denunciar as táticas de dominação usadas por tais sistemas é de vital importância para gerar nos indivíduos atitudes de rompimento com os ditames dessas ideologias, fazendo-os levantar-se em defesa deles mesmos e também daqueles que padecem com o mesmo tipo de opressão.

Ainda que o colonialismo e patriarcalismo tenham causado profunda desestruturação na vida das mulheres, e mesmo que suas consequências sejam observadas nas sociedades atuais, há que se enfatizar que as estratégias da escrita e da leitura constituem admiráveis formas de resistência cultural (BONNICI, 2000).

Desse modo, Carter consegue produzir no leitor insatisfação e repulsa diante das atrocidades cometidas pelos detentores do poder em prejuízo de seus subordinados, a mulher e o indivíduo colonizado. Comprova, ainda, o importante papel que a literatura exerce sobre a sociedade, sendo capaz de motivar transformações não apenas no modo de pensar, mas também sendo competente para impulsionar atitudes dignas, resultantes de uma mente transformada pelo conhecimento.

REFERÊNCIAS:

- ANDO, M. Y.; BONNICI, T. Entre a dominação e o revide: a resposta do colonizado em Apenas um curumim de Werner Zotz. *Revista Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes*, v.13, n.2, UEPG p. 19-32, 2005.
- ANDRADE, M. M. de. *Introdução à Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, 1995.
- ASHCROFT, R.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *Key concepts in post-colonial studies*. London: Routledge, 1998.
- AZEVEDO, M. A. *Mulheres espancadas: a violência denunciada*. São Paulo: Cortez, 1995.
- BONNICI, T. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá, PR: Eduem, 2005.
- _____. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.
- _____. *Short stories: an anthology for undergraduates*. Maringá: Eduem, 2004.

_____. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. *Teoria literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá, PR: Eduem, 2.ed. 2005.

DuPLESSIS, R. B. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP. 1985.

LOOMBA, A. *Colonialism/post-Colonialism*. London: Routledge, 1998.

LUFT, C. P. *Minidicionário Luft*. 20.ed. São Paulo: Ática, 2001.

MARTINS, E. C. R. *Cultura e poder*. 2. Ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

MIERS, M.; SHIVA, V. *Ecofeminismo*. v.71, Portugal: Ed. Piaget, 1997.

OLIVEIRA, A. A. G. *O processo de subjetificação das personagens femininas em Disgrace (1999), de J. M Coetzee*, Dissertação de Mestrado, UEM -Maringá : [s.n.], 2008.161 f.

PARADISO, S. R.; BARZOTTO, L. A.. A teoria, a literatura e a estética pós-colonial. *Diálogos e Saberes*, v. 3, p. 125-133, 2007.

_____. A. Transculturação em *Our Lady of the masscre* (1979), de Angela Carter. in: *Acta Scientiarum. Language and Culture*. v. 32, n. 1, p. 107-115, Maringá, PR: UEM, 2010.

STODDART, H. *Angela Carter's night at the circus*. [Routldge guide of Literature], London : Routledge, 2007.

TODOROV, T. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VIANNA NETO, A. R. Multiculturalismo e pluriculturalismo. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

YOUNG, R. J. C. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell, 2001.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 12 de junho de 2012

AS MULHERES-ILHAS DE ORLANDA AMARÍLIS

Fabiana Miraz de Freitas Grecco

RESUMO: Orlanda Amarílis nasceu em Assomada, Cabo Verde, 1924. Sua escrita é marcada pela narrativa curta, os contos. Pertenceu à geração da *Revista Certeza* (1944), periódico cabo-verdiano que se destacou por sua grande preocupação social. Ligada a esses propósitos, Amarílis criou, através de suas personagens femininas, uma nova maneira de tratar as questões da realidade cabo-verdiana. Testemunha-se por meio da sua escrita, o esmiuçar do cotidiano de mulheres exiladas, que buscam a sua identidade em um espaço alheio e distante. Dessa forma, procuraremos refletir, neste artigo, as questões sobre a identidade da mulher cabo-verdiana no conto “Maira da Luz”, do livro *A casa dos mastros*, 1989, explicando como ocorre a “escrita pós-colonial de fronteira” na obra da escritora Orlanda Amarílis.

PALAVRAS-CHAVE: Contos. Pós-colonialismo. Literaturafeminina.

ABSTRACT: Orlanda Amarílis was born in Assomada, Cape Verde, 1924. She had started her writing career working to the *Certeza* magazine (1944), a Cape Verdean journal concerned with the social. Through of her female characters Amaryllis has created a new way of treat the questions of the cape verdean reality. In her short stories she shows the daily life of exiled women that seek their own identity in an alien and distant place. Thus, we will show in this article the questions about the identity of the cape verdean women in the short story entitled *Maira da Luz*, extracted from the storybook *A casa dos Mastros*, 1989. We will also explain the concept of “border-postcolonial-writing” in the work of Orlanda Amarílis.

KEYWORDS: Short stories. Post-colonialism. Women’s literature.

INTRODUÇÃO

Não obstante sua importância para o sistema literário de seu país e, ainda, o fato de ser uma das mais importantes escritoras dos cinco países africanos de língua portuguesa, pouco se conhece da obra de Orlanda Amarílis, embora traduzida em vários países (Jane Tutikian 2007, p. 239).

Orlanda Amarílis nasceu em Assomada, cidade situada no conselho de Santa Catarina, na ilha de Santiago (Cabo Verde), a 8 de outubro de 1924. Viveu a maior parte de sua vida fora do arquipélago, tendo terminado os estudos do Magistério Primário em Goa e, depois, se formado em Pedagogia pela Faculdade de Letras de Lisboa, onde se estabeleceu. A sua obra está dispersa em revistas como *Certeza* (Cabo Verde 1944- 1946), *Colóquio Letras* e *Loreto 13* (Portugal) e *O Heraldo* (Goa/Índia), por exemplo, e em antologias, quais sejam: *Escrita e*

Combate (1976); *Contos – O campo da palavra* (1985); *Fantástico no Feminino* (1985). Além da obra dispersa, Amarílis tem publicado três livros de contos: *Cais do Sodré té Salamansa* (1974), *Ilhéu dos Pássaros* (1982), *A casa dos mastros* (1989).

Os contos de Orlanda são marcados pelo neorrealismo da geração da *Revista Certeza* (1944), periódico cabo-verdiano que se destacou pela grande preocupação social, e da qual foi uma das fundadoras. Sua obra foi traduzida para vários idiomas (italiano, russo, húngaro), e um deles “Luisa, filha de Nica” (*Ilhéu dos Pássaros*, 1992) foi emitido na Rádio Húngara com tradução e adaptação do professor Pal Ferenc, que publicou o livro “As Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Hungria”, 2007.

Amarílis cria uma nova maneira de tratar as questões do exílio, da diáspora e da insularidade próprios do povo caboverdiano, recorrendo à tradição africana, suas crenças religiosas e ao bilinguismo, que se divide entre a língua portuguesa e a língua cabo-verdiana, a fim de expressar literariamente a sua identidade. Assim, testemunha-se, por meio da sua escrita, o esmiuçar do cotidiano de mulheres exiladas, que questionam ou buscam a sua identidade em um espaço alheio e distante, recorrendo à memória para trazer à tona a casa, a sua pátria, como também a vida daquelas mulheres que ficaram nas ilhas, mostrando a união entre mães, filhas, tias, avós, amigas, lutando em um ambiente desfavorável.

De acordo com Simone Caputo Gomes, a mulher cabo-verdiana tem importância essencial “na construção, nas lutas de libertação e na emancipação do país” (GOMES 2008, p. 161). Seu papel é destacado, ainda, pela transmissão da cultura crioula e pela fixação da tradição oral. Nesse aspecto, Orlanda se insere entre essas mulheres, “que contam histórias de mulheres dentro da História do seu país. Daí a força da construção de suas personagens femininas” (TUTIKIAN 2007, p. 239). Não é por acaso que, na literatura, as mulheres cabo-verdianas constituem o maior número de autoras com publicações periódicas, fato que afirma a dispersão de textos das autoras, como Dina Salústio, Vera Duarte, Ana Júlia, Orlanda Amarílis entre outras.

De acordo com Benjamin Abdala Jr., em seu ensaio *Globalização, Cultura e Identidade em Orlanda Amarílis* (2003, p. 287), as marcas femininas da autora se articulam “ao social e não o contrário, como acontecia com as obras de autoria masculina” (2003, p. 299) o que reforça a capacidade da autora em agravar “uma distonia anterior, que seria de gênero” (*Idem*). Dessa forma, procuraremos refletir, neste artigo, as questões sobre a

identidade da mulher cabo-verdiana no conto “Maira da Luz”, do livro *A casa dos mastros*, 1989, explicando como ocorre a “escrita pós-colonial de fronteira” na obra da escritora Orlanda Amarílis.

1. REALISMO FANTÁSTICO, ESCRITA DE AUTORIA FEMININA E A LÍNGUA CABO-VERDIANA

o que poderia ser denúncia da situação da mulher cabo-verdiana acaba também por constituir uma forma solidária de encontro. O texto, assim, não deixa de ser manifestação utópica: uma manifestação da vontade da escritora que acredita que as coisas possam ser diferentes do que são e se seus leitores, como suas personagens, não podem modificar o mundo, poderão pelo menos modificar suas atitudes diante dele (ABDALA JR. 1999, p. 9).

O livro de contos *A casa dos mastros*, de 1989, descreve o cotidiano de mulheres e homens das ilhas de Cabo Verde, sua relação com a pátria e o exílio. Contam ao todo sete contos: “Rodrigo”, “A casa dos mastros”, “Jack-Pé-de-Cabra”, “Laura”, “Bico-de-Lacre”, “Tosca” e “Maira da Luz”. O livro inicia-se com o conto “Rodrigo”, que revela a vida de um moço “bem sabido”, único “varão” da família, sempre rodeado de mulheres, deixando entrever sua veia boêmia nas noites em que escutava as mornas de Eugénio Tavares e seu gosto literário por obras brasileiras: compara-se a Rodrigo Cambará de “O tempo e o vento” do escritor gaúcho Érico Veríssimo.

Já no conto “A casa dos mastros”, a narrativa é permeada pela violência e a referência ao poder patriarcal, ao colonialismo. O poder patriarcal está presente desde o mastro até o estupro da personagem principal, Violete, cujo nome próprio pode ser interpretado, pela raiz gramatical, como índice da violência da qual será acometida. Todos os contos do livro estão permeados de certo tom “fantástico”, porém, em “Laura”, o fantástico toma maiores proporções: a personagem principal morre duas vezes. Todas as narrativas atravessam, num movimento de vai-e-vem, Cabo Verde e Portugal, o real e o fantástico.

Orlanda revela em seus contos o que Pires Laranjeira, Ana Maria Martinho e Michel Laban chamaram de *realismo fantástico*, mesmo que venha a ser, essa afirmação científica dos críticos, questionada pela própria escritora. Em duas entrevistas, uma realizada por Michel Laban e publicada em 1992 sob o título “Cabo Verde: Encontro com Escritores, Vol I” e outra realizada pelo Seminário Internacional “Três vozes de Expressão Portuguesa”, que

se refere respectivamente a Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis, ocorrido na UFRGS, em Porto Alegre, no ano de 1997, Orlanda é questionada sobre o aspecto do *realismo fantástico* em sua obra, a que responde nos dois momentos, respectivamente:

Eu teria gostado tanto do livro *Água Mãe*, talvez por nele ter encontrado uma identificação com nossa cultura, simbiose da cultura africana e europeia. Feitiçarias, bruxedos, mau-olhado, quebranto, tem raízes profundas em África, como sabe. A africanidade prevalece também nas nossas relações sociais, na nossa solidariedade espontânea, na nossa maneira de estar no mundo.

Ana Maria Martinho, professora em Lisboa de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, acrescenta que é um discurso literário tributário do fantástico em narrativa intimista. Será? Não seremos nós os juízes destas conjecturas.

A realidade que “começa a vacilar”, como propõe Laban, conflui com o que se entende por realismo fantástico, de acordo com José Paulo Paes é “no mundo da normalidade que vai ocorrer de repente um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal” (PAES 1985, p. 186). Apesar de Todorov criar uma teoria do fantástico “eminente restritiva”, Paes afirma que o fantástico, no século XX, já vem despido de seus compromissos com a hesitação todoroviana entre maravilhoso e estranho, pois agora ele “goza de plena liberdade para fazer o que queira” (*Idem*).

Mesmo contestando a marca do “realismo fantástico”, Orlanda abre um caminho para a compreensão desse aspecto em seus contos: a semelhança com a cultura brasileira, a leitura da literatura brasileira e a existência da “simbiose” entre África e Europa. Desse modo, o fantástico em Orlanda Amarílis, estabelece-se conforme exprime Benjamin Abdala Jr., “vem de fontes culturais crioulas, na mescla do misticismo das culturas africanas com dos primitivos colonos portugueses que vieram ter ao arquipélago” (ABDALA JR. 2003, p. 293).

De acordo com os intelectuais cabo-verdianos, principalmente os pertencentes à época da *Revista Claridade* (1936-1960), no tocante à simbiose entre essas culturas, a “formação de uma população nova e uma civilização antes inexistente, só ocorreu no Brasil e em Cabo Verde” (LOPES, 1986, p. 16). A esse respeito, Benjamin Abdala Junior também explica tal semelhança de colonização entre Brasil e Cabo Verde:

Como o Brasil, Cabo Verde também possui uma cultura crioula – isto é, uma cultura formada de pedaços da cultura portuguesa e de várias culturas africanas, formando um todo mestiço não-unívoco, não-sintético, ao

contrário do que acontece com povos de formação mais antiga (ABDALA Jr. 2003, p. 293).

Esse fator gerou no cabo-verdiano o gosto por exaltar tal parecença entre os dois países. Baseado nessa similaridade, surge o esforço do intelectual cabo-verdiano em sublinhar o orgulho de Brasil e Cabo Verde serem “países irmãos”, que se exhibe desde as primeiras manifestações literárias, tornando-se mais forte a partir da Revista Claridade (1936-1960), com a “importação de modelos estéticos e de identificação do modernismo brasileiro, especificamente do regionalismo de 1930” (GRECCO 2010, p. 17).

Orlanda Amarílis, em mesma entrevista a Michel Laban, reforça o intercâmbio ou mesmo, para enfatizar a maior necessidade dos escritores e intelectuais cabo-verdianos em beber toda literatura produzida no Brasil, a importação de obras brasileiras, afirma que “líamos quase tudo o que viesse do Brasil” e tendo ela se impressionado com o escritor José Lins do Rego, explica:

a realidade brasileira aproxima-se da de Cabo Verde, assim como a doçura (morabeza) de trato, a maneira ‘gostosa’ (sabe-de-mundo) de dizer as coisas. O fantástico, por exemplo, na Água Mãe quando se refere à Casa Azul. Pureza, uma estação isolada, longe de tudo, lembrava-me aqueles sítios isolados de Cabo Verde onde pequenos-nadas ganham foros de acontecimento. A vida nas fazendas, a cana-do-açúcar, o engenho (trapiche), etc., etc. (1992, p.265-266).

Dentre outros regionalistas brasileiros, Orlanda admirava a obra de Graciliano Ramos e Jorge Amado. Na poesia, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Ainda acrescenta Érico Veríssimo, explicando por que a narrativa de “O tempo e o vento” a arrebatou tanto, a ponto de traçar intertextualidade e citação em seu próprio conto *Rodrigo*, de *A casa dos mestros*:

Se gosto de Érico Veríssimo é porque “O tempo e o vento” me arrebatou. A Bibiana e a sua cadeira de baloiço, o sobrado com a mesma intimidade como os nossos em Cabo Verde, o Rodrigo que não merecia deixar a vida tão cedo (1992, p. 267).

A respeito de suas leituras de mulheres escritoras, cita-nos, nas mesmas entrevistas mencionadas, as que fazem parte de sua contemporaneidade e as que fizeram parte de suas escolhas literárias na juventude. Da literatura africana contemporânea, ela ressalta Alda Espírito Santo (São Tomé e Príncipe), Alda Lara (Angola) e Noémia de Sousa (Moçambique). De outras partes do “meridiano”, como explica, apreciava Pearl Buck (Estados Unidos), Anne

Frank (Alemanha), Catherine Mansfield (Nova Zelândia) e Sophia de Mello Breyner Andresen (Portugal).

Sobre a sua atuação enquanto escritora, de seu processo de escrita, da mulher como centro de suas narrativas e de sua identidade nacional, Orlanda ainda explica no texto do Seminário de Porto Alegre, de 1997, intitulado “O desbravar da escrita”:

De mim, Pires Laranjeira ou Ana Maria Martinho, por exemplo, dizem eles que me projetei na minha escrita, eu, desconhecida das lonjuras de Cabo Verde, que me projetei, repito, com resquícios da minha adolescência e infância. Será? Pergunto-me. No desbravar da escrita quase tudo nos surpreende, sem jamais avaliarmos ou adivinharmos se erupções suspeitas no discurso literário ou se do envolvimento da gama de mulheres espreitando e, sorratamente, intrometendo-se no espaço ficcional, seriam, na verdade, aqueles seres que queríamos dele fizessem parte. Transbordam no instante em que somos impelidas para a devassa de vidas, de emoções, quando clareiras inesperadas nos surgem sob o nosso olhar. A nós próprias surpreende, ainda, no percurso do deslizar da pena, sem jamais cuidar que, pela calada, confissões insuspeitas espreitarão no comenos de alguma desordenação, chamemo-la assim, indo emaranhar-se no seio das nossas conjecturas. E somos atirados, nós mulheres e homens escritores, para a confissão de sensações e verdades sobrepostas no escorrer de anos, de dias, de estar e conviver. E essas confissões, pensamo-las lisas, despojadas de aberrantes intenções, mas brotadas da necessidade de dizer, de falar com os outros, de revelar, quantas vezes! As nossas perplexidades tidas como verdades (CARVALHAL 1994, p. 139).

Elaine Showater em “The rise of gender” (1989, p. 9) expõe a “afirmação célebre” de Gilbert and Gubar, sobre a pena como metáfora de pênis. No discurso de Amarílis, o comparecimento da pena, estaria ligado à utilização de uma linguagem própria ao discurso masculino? Ao colocar a posição da mulher de “espreitar e sorratamente intrometendo-se” no espaço ficcional, revela ainda a necessidade da mulher marcar a sua presença em um universo antes somente legado ao homem?

Amarílis coloca a questão do “deslizar da pena” e da “intromissão da mulher no espaço ficcional”, como a experiência da convivência, de estar a (com)viver com a vida dessas mulheres. Nesse aspecto, Benjamin Abdala Junior, aduz a escrita de Orlanda e as marcas femininas em suas narrativas, como uma articulação “ao social e não o contrário, como acontecia com as obras de autoria masculina” o que reforça a capacidade da autora em agravar “uma distonia anterior, que seria de gênero” (2003, p. 299).

A intromissão da mulher no espaço ficcional de Orlanda Amarílis ocorre, portanto, a partir de “confissões insuspeitas” derivadas da “devassa de vidas”, que, no contexto cabo-

verdiano, está fatalmente relacionada ao exílio e à insularidade. Nas próprias palavras da autora “é um mundo feminino, não deliberadamente escolhido. Mulheres saltam para a escrita à revelia” (1999, p. 145).

Para Amarilis, narrar Cabo Verde, narrar a diáspora e a insularidade passa, inevitavelmente, pela vida das mulheres dessas ilhas. As que ficam no arquipélago, mães, tias, primas, avós e bisavós coexistem e constroem um espaço feminino de sobrevivência às adversidades do meio, as que partem, certamente carregam a dor de estar longe da “terra-mãe” e procuram aproximação com seus emigrantes, formando as conhecidas comunidades de cabo-verdianos pelo mundo, nas palavras de Bonnici: “as populações diaspóricas formam comunidades e iniciam os processos de subjetivação através da memória e da identidade” (2009, p. 280). A vivência dessa realidade, para a escritora, “viria a ter eco no que se escreveu” (1997, p. 146).

Sendo ela mesma semelhante a muitas de suas personagens, mulheres de fronteiras, produtos da amalgama de duas culturas, deixa registrada, em seus contos, a força de todas elas, nas palavras de Maria Armandina Maia:

O universo feminino das mulheres que percorrem os vários contos desenvolvem-se a partir da urdidura de percursos femininos diversos, que partilham um traço comum: a extraordinária força de que estão investidas, qualquer que seja a função que lhes é atribuída pela entidade narrativa (MAIA 2007, p. 276).

Orlanda reitera que, como resultado dessa condição de exílio e insularidade, afirma-se a “desilusão, o desencanto e a presença do fantástico”, pois esses elementos “fazem parte do nosso imaginário cotidiano” (1997, p. 145). Como conclui Jane Tutikian, o fantástico em Orlanda é “a apreensão mesma da realidade africana, onde é típico que seu aspecto sobrenatural seja tomado por real e natural, numa ligação entre cultura e realidade regidas por qualidades mágicas” (2007, p. 245). Desse modo, o realismo fantástico e as personagens femininas, em suas narrativas, comprovam-se como sendo indissociáveis da cultura cabo-verdiana.

A língua crioula, por sua vez, também é uma das protagonistas dessas histórias, está presente em quase todas as narrativas de Orlanda. Como resultado providencial da necessidade de se criar uma língua para o comércio e as relações entre escravos e colonos, a língua crioula nasce da articulação do português arcaico com inúmeros dialetos africanos. É a

convivência entre essa língua mestiça e a língua portuguesa tida como oficial, mas somente falada por um número irrisório da população do arquipélago, que tece o discurso narrativo dos contos de Orlanda.

Assim como a insularidade, a diáspora e a condição da mulher, a língua crioula também se faz presente em toda sua obra. Portanto, o uso do dialeto, a criação de neologismos e o uso do “papiâ”¹ em seus contos, expressam a maneira como é composto o texto amariliano, nas palavras de Benjamin Abdala Jr. e Maria Armandina Maia, respectivamente:

Orlanda Amarílis incorpora o “papiâ” cabo-verdiano. As conversas costumam as narrativas (...) A imagem da costura ou tecedura é aqui adequada para explicar o processo de composição de Orlanda Amarílis – uma produção artesanal, restrita aos papeares domésticos. Suas narrativas são sucedâneas, na escrita, dos antigos gritos africanos (ABDAL Jr. 2003, p. 297).

É particularmente intenso o efeito da reprodução de registros de oralidade, “recriados” de contextos e situações que mergulham as suas raízes numa voz profundamente popular, fecunda, um linguajar feito de modos de dizer, provérbios e ladainhas a par do papagueado ou das frases inacabadas, suspensas na ponta da língua e do silêncio, outro grande adjuvante na reconstrução do que designaríamos como uma ‘gestualidade verbal’ (MAIA 2007, p. 279).

Traçamos acima um panorama dos três elementos essenciais da narrativa de Orlanda Amarílis, todos, como vimos, diretamente relacionados à sua cultura. Como explica Jane Tutikian, podemos entender a cultura em Orlanda como “elemento da afirmação da identidade”, de uma identidade “intervalar (...) de quem está na fronteira” (2007, p. 249).

2. “MAIRA DA LUZ” – AS MULHERES-ILHAS DE ORLANDA AMARÍLIS

fustigada pela escassez de recursos que lhe permitam a sobrevivência, uma inteira população de gente válida, a chamada ‘população activa’ opta pela partida. Fica um mundo pequeno, reduzido, exíguo, de corpos frágeis que já não encaram a possibilidade de emigrar. São as mulheres, as mães, as crianças que povoam grande parte dos contos (MAIA 2007, p. 271).

O conto “Maira da Luz” discorre sobre a determinação de uma menina em alcançar, por meio dos estudos, a profissão com que sonha: tornar-se médica para, assim, abrir um hospital e uma maternidade na cidade do Mindelo. O conto é antecipado de seu conteúdo por uma epígrafe, que anuncia, mediante o uso dos verbos no subjuntivo e no futuro do presente, a hipótese de uma ação:

¹ Derivado do verbo em português “papiar”, conversar, falar.

Se caso perguntassem a Maira da Luz qual a sua premonição quanto ao futuro, ela responderia: ‘ Vou ser médica. Vou usar uma bata branca como a doutora Maria Francisca. Mandarei construir um hospital novo e uma maternidade [...]’ (AMARÍLIS 1989, p. 118).

Maira inicia os estudos no Liceu Central Infante D. Henrique, com aquele mesmo desejo de tornar-se médica. Passa, logo no início das aulas, por um rito de passagem dentro de um colégio dominado por homens. Percebe que se sente bem em companhia masculina e escolhe somente os “melhores-amigos” do sexo oposto:

Aproximou-se e viu-se envolvida pelos colegas, rapazes. Da Praia e, sobretudo, de S. Vicente. Esses eram a maioria. Daí em diante, começou a escolher os melhores amigos, todos do sexo oposto (AMARÍLIS 1989, p. 123).

Apesar de demonstrar inteligência e conseguir sair-se muito bem nas aulas, a situação financeira desfavorável faz com que interrompa os estudos. Vê-se, então, destinada a lecionar em um posto de ensino no Tarrafal (lugar onde se localizavam as prisões e o campo de concentração dos presos políticos das colônias africanas do governo português do Estado Novo), muito longe da cidade do Mindelo/ São Vicente, fervilhante centro intelectual de Cabo Verde, de onde Maira não queria se distanciar.

Victor Barros, em seu livro “Campos de Concentração em Cabo Verde”, 2009, afirma que a instalação da Colônia Penal no Tarrafal, em 1936

representou uma das fortes medidas de endurecimento do regime na produção dos aparelhos repressivos de enquadramento e depuração política e ideológica da sociedade, tendo em conta a perspectiva regeneradora que se pretendia imprimir com a nova ordem de obediência política com vista à criação do homem novo do regime, (2009, p. 87).

O conto narra a época mais repressiva do regime em Cabo Verde, pois coloca em cena o momento histórico do fechamento do Liceu Central Infante D. Henrique, ocorrido em 1937 e reaberto em 1975, com o nome de Liceu Gil Eanes. Assim como o fechamento do Liceu, há ainda a denúncia e exílio de professores que criticavam o regime, como o caso do professor de Maira, D. Duarte que, por admirar a educação inglesa, foi “afastado de seus cargos: “afastado do ensino e do hospital onde dava consultas, este aviso servia para todos. Nada de fazer ondas” (AMARÍLIS 1989, p. 123).

O professor Duarte (Abílio Augusto Monteiro Duarte), viveu fora das páginas do conto de Orlanda. Ele foi um dos fundadores do Liceu Gil Eanes, foi ativista e líder político da época da independência. A mudança dos nomes do Liceu, após a denúncia do professor

Duarte que se apresentava contra o fascismo, no conto, ilustra um momento histórico em Cabo Verde, de luta contra o colonialismo português, no auge de sua repressão. Esses acontecimentos escancaram os desmandos o poder colonial e a política repressiva do Estado Novo português.

A personagem Maira, enquanto mulher e colonizada, não tem chance alguma de vir a tornar-se médica. O desenvolvimento intelectual do colonizado era castrado pelo colonizador, por meio de ações como a extinção dos Liceus, o confinamento de seus intelectuais e a perpetuação da miséria, levando quem desejava mudanças positivas para o arquipélago à imobilização. Tal imobilização aparece, no conto, configurada na metamorfose de Maira em um inseto e o esmagamento desse:

Surpresa maior foi a descoberta de Maira de uns pés enormes quase a pisarem-na e de uma voz a desmoronar-se sobre si, a voz da Cesarina. ‘Repare nessa coisa, nesse bicho tão nojento’ (...) ‘Parece uma carocha, não parece?’ (...) ‘Parece daquelas carochas mal cheirosas (...) Pois eu a bichos faço assim’. Levantou o pé e esborrachou a nódoa castanha. Um estalido elevou-se no ar (AMARÍLIS 1991, p. 126).

A intertextualidade com a obra “A Metamorfose”, de Franz Kafka, 1915, torna-se evidente ao final do conto, quando a personagem transmuta-se em um inseto, que é esmagado por sua rival, Cesarina, “she of the masculine imperial name” (PERES 2002, p. 163). Sobre a metamorfose de Maira, Jane Tutikian retoma o fantástico em Orlanda, explicado em tópico anterior, com relação ao mito:

Da mesma forma, na relação com o mito, Orlanda aporta na relação racional. Há, em seus contos, também possibilidade de revisão da realidade externa pelo fantástico, levando à descoberta de verdades fundamentais através de experiências cotidianas. É o caso de Maira da Luz, de A casa dos mastros, kafkianamente esmagada, feito inseto, pelo meio sócio-histórico. Aí, se corrobora a idéia – ocidental – de que o pensamento mitológico é, por princípio, metafórico, o conteúdo dos mitos não é religioso, apenas se torna (TUTIKIAN 2007, p. 247).

Poderíamos pensar, já que há a presença da metamorfose de Maira em um inseto, assim como a de Gregório, na obra de Kafka, que a transformação parte da opressão. Gregório é constantemente oprimido pelo pai e pelo poder burocrático, que o persegue constantemente. Maira é perseguida por Cesarina, a menina invejosa que consegue um posto de escrevente junto aos negócios de seu tio: “Tio Chico arranjou-me um lugar ao pé dele” (AMARÍLIS 1989: 125). Pode-se concluir que o poder patriarcal protege Cesarina, pois essa se encontra

“ao pé” do tio, enquanto Maira está desprovida da proteção do pai, do irmão e do tio, tentando vencer por sua própria inteligência e força.

Articulando aspectos próprios de sua cultura, da chamada “identidade de fronteira”, característica fundamental de escritores que vivenciam a diáspora, como afirma Bonnici (2009: 278), dentro da chamada literatura pós-colonial, de acordo com Phyllis Peres, as narrativas de Amarílis atuam como “a border writing”:

Amarílis narratives problematize the complexities, contradictions and negotiations of identity in the lives Cape Verdean woman of different races, religions, cultures and classes. To understand the works of Orlanda Amarílis, we must first address the author’s national identity and her inscription into a national literature. After all, Amarílis was born in 1924 in colonial Cape Verde at a time Cape Verdians were considered citizens of the Metropolis (...) she writes narratives that are situated in both the archipelago and the European mainland (...) Orlanda Amarílis is unquestioningly called Cape Verdean and/or homogenized into the postcolonial trans-Lusitanian discursive melting pot”. Writing on the border signifies a specific position of subjectivity, and, as a Trinh T. Minh-ha reminds us in her work on postcolonial feminism, the recognition of writing as a practice located at the intersection of subject and history. In Amarílis’s case, that position straddles borders of nation, race, class, and gender, and her works illustrate the negotiation of identities in the so-called postcolonial world (...) To call Orlanda Amarílis a postcolonial border writer places her in the context of recent critical work on both border and postcolonial writing (PERES 2002, p. 149-150)².

Como trabalhamos, no tópico anterior, as questões referentes à escrita da cultura, a escrita da identidade cabo-verdiana, que Jane Tutikian, baseada em Homi K. Bhabha (*O Local da Cultura*, 2007) e Edward Said (*Orientalismo*, 1990), denominou “terceira margem”, uma escrita “intervalar”, de quem está na fronteira; acrescentamos a ela, como compreende Phyllis Peres, a escrita pós-colonialista. Dessa forma, Orlanda Amarílis constitui-se como uma “postcolonial border writer”.

² As narrativas de Amarílis problematizam as complexidades, contradições e negociações de identidade nas vidas das mulheres cabo-verdianas de diferentes raças, religiões, culturas e classes. Para entender os escritos de Orlanda Amarílis, nós precisamos, em primeiro lugar, localizar a identidade nacional da autora e a sua inscrição dentro de uma literatura nacional. Afinal, Amarílis nasceu em 1924, no Cabo Verde colonial, em um tempo em que os cabo-verdianos eram considerados cidadãos da Metrópole (...) ela escrevia narrativas que foram situadas em ambos, no Arquipélago e no continente europeu (...) Orlanda Amarílis é, inquestionavelmente, chamada de cabo-verdiana e/ou homogeneizada dentro do caldeirão discursivo translusitano pós-colonial. Escrevendo na fronteira significa uma posição de subjetividade e, como nos lembra Trinh T. Minh-há, em seu trabalho sobre o feminismo pós-colonial, o reconhecimento da escrita como uma prática localizada na intersecção do sujeito e da história. No caso de Amarílis, essa posição ultrapassa fronteiras de nação, raça, classe e gênero, e os seus trabalhos ilustram a negociação de identidade no chamado mundo pós-colonial (...) Chamar Orlanda Amarílis de uma escritora pós-colonial de fronteira enquadrá-la no contexto do recente trabalho crítico de ambos escritos: de fronteira e pós-colonial.

Amarílis e sua “escrita pós-colonial de fronteira” coloca em questão, no conto Maira da Luz, a realidade da mulher cabo-verdiana da época colonial. A imigração dos homens para Portugal, a fim de realizarem estudos ou trabalharem com o intuito de enviar dinheiro as suas famílias, é retratado no conto de modo a mostrar o não cumprimento desse propósito, ou seja, os homens abandonam a terra natal e seus familiares, passam a viver na Metrópole e muitas vezes constituem novas famílias, como é o caso do irmão e do tio de Maira.

A idade avançada de seu pai (oitenta anos) contrasta com a juventude de sua mãe (quarenta anos), trazendo à tona a viuvez precoce, um aspecto também bastante explorado em seus contos. As mulheres, portanto, nos contos de Orlanda, estão “sós”, nas palavras de Maria Aparecida Santilli (1985), ou ainda são “ilhas desafortunadas” como prefere Pires Laranjeira (1989). Ilhas, pois, com relação à diáspora/exílio, estão sempre separadas de seus companheiros, o sexo oposto está sempre ausente, na “terra-longe”. Quando permanecem, os poucos homens que ficam ou estão em idade avançada ou cometem algum tipo de violência contra elas. Desafortunadas, pois, como retrata o conto Maira da Luz, muitas vezes a miséria aliada ao poder colonial/patriarcal, faz com que tenham destinos trágicos e seus sonhos pisoteados.

Nesse ponto, podemos localizar a maioria dos escritos de Orlanda na fase da literatura feminina, que Elaine Showalter denominará de “feminist”. Essa fase da escrita feminina, segundo a autora, está diretamente relacionada aos “protestos contra os valores e padrões vigentes”, defendendo “os direitos e valores das minorias” (ZOLIN 2009, p. 330). Ora, no conto, Maira da Luz não alcança o seu sonho, é esmagada como um inseto nojentoso pela rival, que é favorecida pelo poder patriarcal. Difunde-se, assim, que vencer sozinha, ter liberdade para escolher e desenvolver-se, para a mulher da colônia, era uma utopia.

Apesar de denunciar o abuso contra a mulher, em uma sociedade colonialista/paternalista, Orlanda mescla, pelo menos, duas fases da escrita feminina descritas por Showalter em suas narrativas. A fase *feminist* está presente maciçamente em seus textos, pois, a todo instante, ela denuncia o esmagador poder paternalista sobre os povos colonizados, especificamente sobre as mulheres, nas quais esses valores ainda não foram superados, e sim, encontram-se no centro das discussões. No entanto, entrevemos uma outra fase, a fase *female*, quando há a autodescoberta das personagens femininas, na busca de uma identidade própria.

No conto, podemos ter uma visão conspectiva de uma fase *female*, quando, por exemplo, as experimentações de Maira deixam revelar parte de sua identidade, de descoberta de si mesma: “descobriu surpreendida: gostava da vida ao ar livre, ao sol, ao calor” (AMARÍLIS 1982, p. 124). Apesar de todas as adversidades que o conto revela sobre a vida de Maira, em um interregno de duas linhas apenas, podemos vislumbrar uma descoberta particular, que diz respeito ao sentir-se no mundo, ao revelar de um gosto próprio, que diz somente respeito a ela, Maira.

Showalter explica que a abordagem cultural da escrita da mulher é a mais completa das teorias desse campo de estudos:

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem (SHOWALTER 1989, p. 13).

Assim, a obra de Orlanda encontra-se em terrenos cada vez mais fronteiriços: faz parte dos escritores diaspóricos, cuja formação de identidade é complexa. Nas palavras de Bonnici, há uma constante negociação da identidade por sujeitos fragmentados; situa-se dentro da chamada literatura pós-colonial e, ainda, fala da “integração da mulher marginalizada na sociedade” (BONNICI 2009, p. 266-267). Pela identificação desses aspectos, não haveria qualquer outra forma de trabalhar a literatura de Orlanda Amarílis sem ser aquela vincada na abordagem cultural descrita por Showalter.

CONCLUSÃO

A realidade nos contos de Orlanda Amarílis, como comenta Michel Laban em entrevista à autora, começa a “vacilar”. Verificamos esse vacilo ao final do conto “Maira da Luz”. As condições socioeconômicas transformam Maira em um inseto nojentos, esmagado pela rival Cesarina: “a insetos nojentos faço assim”. O poder paternalista, o modelo da mulher duplamente colonizada está explícito em Maira da Luz, como explica Bonnici: “A mulher é duplamente colonizada pela sociedade e pelo poder colonial” (2009, p. 267).

Maira é esmagada por esse sistema, e todos os seus sonhos desaparecem com ela: “Maira da Luz tinha desaparecido sem deixar rastro” (AMARÍLIS 1982, p. 127). Sobrevive a rival, que se protege pelo apadrinhamento, pelo concordar com o poder paternalista: ela é

indicada por um tio a um cargo “ao pé dele”. Concluímos, com a leitura do conto, que a mulher no Cabo Verde colonial, só poderia ocupar cargos semelhantes, aos pés dos homens, jamais se tornariam médicas ou construiriam hospitais e maternidades.

O pensar e o progredir da mulher e da colônia eram inaceitáveis na sociedade colonialista/paternalista do Mindelo colonial. De acordo com o estudo de Phyllis Peres, a transformação de Maira da Luz em um inseto, traça uma intertextualidade com o escritor Franz Kafka e sua obra “A Metamorfose”, 1915. É relida por Orlanda a incapacidade da personagem de Kafka diante do pai, do poder paternalista: Maira é igualmente metamorfoseada em inseto e esmagada por esse poder.

A partir das fases da literatura feminina proposta por Elaine Showalter (1989), o conto de Orlanda, “Maira da Luz”, não se enquadra somente nas descrições da chamada fase *feminist*, pois protesta contra os valores e os padrões vigentes e defende o direito das minorias (denúncia da repressão realizada pelo fascismo português do Estado Novo e da própria sociedade vincada nos padrões paternalistas), mas também demonstra nuances da fase *female*, pois evidencia, em determinadas passagens, a autodescoberta da personagem Maira (surpreende-se por gostar da vida “ao ar livre, ao sol, ao calor”, tem um sonho e procura todos os meios para realizá-lo), ou seja, fora do ambiente doméstico, geralmente legado às mulheres.

No entanto, de acordo com Maria Aparecida Santilli (1985), “a linguagem de Orlanda é ainda a das mulheres contidas, a caminho de libertarem-se do código de manifestações que a sociedade masculina, ao longo dos tempos, lhes impôs”. E ainda completa:

Se desvios de código há, eles dizem muito mais respeito à fala das mulheres em Cabo Verde, em cujas aberturas para o crioulo faz-se um exercício de redação nacional onde a mestiçagem distingue linguisticamente seu texto de qualquer contexto não cabo-verdiano. As mulheres-sós de Orlanda Amarílis, pelo menos nisso, estão ‘na sua’, caboverdianamente inscritas para sempre na literatura feminina universal (p. 111).

Imobilizada e impossibilitada de realizar seus desejos, Maira representa a mulher da colônia que caminha para a libertação, tanto dos códigos de manifestações que a sociedade masculina lhe impôs, quanto da independência do poder colonial. A aniquilação dos seus sonhos, o seu desaparecimento, e a anulação dela e de sua personalidade ainda dominam a narrativa, mas já é possível perceber, “intrometendo-se” timidamente nesse espaço ficcional, a mulher surpreendida com a sua autodescoberta.

REFERÊNCIAS:

- ABDALA Jr., Benjamin. Globalização, Cultura e Idealização em Orlanda Amarílis. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane. *Literatura e História: Três vozes de expressão portuguesa* – Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.
- _____. Globalização, Cultura e Idealização em Orlanda Amarílis. In: _____. *De vãos e ilhas* – Literatura e Comunitarismos. Cotia: Ateliê Editorial, 2003, p. 287-302.
- AMARÍLIS, Orlanda. *A casa dos Mastros* – Contos Cabo-verdianos. Prefácio de Pires Laranjeira. Linda-a-Velha: Edições ALAC, 1989.
- BARROS, Victor. *Campos de Concentração em Cabo Verde* – As ilhas como espaço de deportação e de prisão no Estado Novo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
- BONNICI, Thomas. Teoria e Crítica Pós-colonialista. In: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária* – Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. 3ª Ed. Maringá: UDUEM, 2009, p. 257-285.
- CARVALHAL, Tânia Franco, TUTIKIAN, Jane. *Literatura e História: Três vozes de expressão portuguesa* – Helder Macedo, José Saramago e Orlanda Amarílis. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999.
- GRECCO, Fabiana M. F. *Aventura e Rotina: Gilberto Freyre e a língua portuguesa em Cabo Verde*. SIMELP/Évora: 2010, p. 18-34.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Porto Alegre: L&PMPOCKET, 2001.
- LABAN, Michel. *Cabo Verde - Encontro com Escritores Vol. I*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992.
- LARANJEIRA, Pires. *Ensaio Afro-Literários*. 2ª Ed. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005.
- LOPES, Baltasar. Uma experiência românica nos trópicos. In: FERREIRA, Manuel. *Claridade* – 50 anos da fundação. Linda-a-Velha, 1986, p. 15-22.
- MAIA, Maria Armandina. Orlanda Amarílis – os passos em volta do Ilhéu dos Pássaros. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura C. *A Mulher em África* – Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 269-281.
- PAES, José Paulo. As Dimensões do Fantástico. In: _____. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 184-193.

PERES, Phyllis. Border Writing, Postcoloniality, and Critical Diference in the works of Orlanda Amarílis. In: QUINLAN, Susan Canty. *Lusosex - gender and sexuality in the Portuguese-speaking world*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.

SHOWALTER, Elaine. The Rise of Gender. In: _____. *Speaking of Gender*. New York & London: Routledge, 1989, p. 1-13.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e Impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TUTIKIAN, Jane. Por uma Passágada cabo-verdiana. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura C. *A Mulher em África – Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 229-251.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária – Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 3ª Ed. Maringá: UDUEM, 2009, p. 329-336.

_____. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária – Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 3ª Ed. Maringá: UDUEM, 2009, p. 217-242.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 14 de junho de 2012

TENSIONES INTERTEXTUALES: “*EL INFIERNO PROMETIDO*”, DE ELSA DRUCAROFF Y “*LOS SIETE LOCOS*”, DE ROBERTO ARLT

Graciela Ravetti

Joyce Martins Pinheiro

RESUMEN: este ensayo, como producto parcial y en desarrollo de una investigación, se propone a apuntar y discutir ciertos aspectos de la novela *El infierno prometido* de Elsa Drucaroff en lo que respecta a la cuestión de la autoría femenina: la tensión intertextual del texto con las novelas de Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y el concepto de paternidad cultural y sus derivaciones.

PALABRAS CLAVE: Drucaroff. Arlt. Intertextualidad. Paternidad cultural. Feminismo. Autoría femenina.

RESUMO: este ensaio, como produto parcial e em desenvolvimento de uma investigação, se propõe a apontar e discutir certos aspectos do romance *El infierno prometido* de Elsa Drucaroff no que diz respeito à questão da autoria feminina: a tensão intertextual do texto com as novelas de Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* e o conceito de paternidade cultural e suas derivações.

PALAVRAS-CHAVE: Drucaroff. Arlt. Intertextualidade. Paternidade cultural. Feminismo. Autoria feminina.

INTRODUCCIÓN

Este ensayo es uno de los productos de una investigación en la que se pusieron a prueba textos de los años veinte (*Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt) en diálogo con *El infierno prometido*, de Elsa Drucaroff. El tema de la producción de autoría femenina fue uno de los primeros que nos estimularon. Se sabe que es motivo constante de polémica, una vez que se trata de una querrela que viene generando discusiones en el ámbito académico desde hace años.

Desde siempre la mujer tuvo presencia en las manifestaciones culturales, generalmente representada de acuerdo con los deseos y las limitaciones de los hombres que “las escribían” en la literatura. Durante mucho tiempo, las mujeres no pudieron o no quisieron explorar el territorio literario con lo cual permanecieron, claramente, como una presencia/ausente.

1 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN DE AUTORÍA FEMENINA

Perrot (2008) pone de relieve algunos aspectos importantes para analizar la producción y recepción de obras de autoría femenina, destacando cuestiones históricas que influyeron en su producción y recepción, como la prohibición de acceder al saber que impidió por siglos que las mujeres tuvieran la misma educación que los hombres. El saber fue configurado como un mandato espiritual, en las épocas en que la esfera de lo religioso no se separaba de la social, y como un privilegio masculino en las eras modernas. Según el célebre mito, Eva quería saber y, por eso, tentada por el diablo, cometió el pecado de intentar acceder al conocimiento, lo que le valió a toda la humanidad un castigo duradero. La mujer, como se sabe, fue confinada al ámbito doméstico. La Reforma Protestante, con uno de sus preceptos básicos, el de que cada individuo, sea hombre o mujer, tenía el derecho de hacer su lectura de la Biblia, contribuyó con el desarrollo de la instrucción de niñas y mujeres. La educación recibida por las mujeres no fue, por lo habitual, de alta calidad, privilegio este de las clases más abastadas, a no ser en lo referido a las prendas indispensables para una mujer que quisiera conseguir y mantener un lugar estable en la sociedad.

Con el paso del tiempo la situación fue cambiando y las mujeres empezaron a tener un papel más influyente en la producción y principalmente en la recepción y difusión de la cultura. Hasta que al inicio del siglo XX se concedió el acceso universal a la educación primaria, secundaria y universitaria, lo que benefició a la población femenina. Con eso se abrieron las puertas para un mayor reconocimiento y espacio para el trabajo de las mujeres en el área cultural y en las otras, conquista que, aunque discreta, tuvo una relevancia decisiva en la vida social.

La producción femenina, con el paso del tiempo, creció y ganó progresivo destaque. La literatura escrita por mujeres, al principio, fue en general considerada solo apta para representar o expresar temas considerados “femeninos” como el amor, la abnegación, la maternidad, entre otros; y capaz solo de transitar géneros como la poesía y la novela, de preferencia si conseguían eludir temas de mayor aliento como los históricos, sociales,

filosóficos, políticos y psicológicos. La producción de autoría femenina fue condenada, en sus épocas iniciales, al ámbito de lo íntimo, de lo privado, restringido lo que se consideraba producto de una vida fuera del ámbito doméstico y controlado. Lo público se consolidó como un interdicto que se volvía en forma de sanción, censura y confinamiento. Es un hecho constatable que, pese al aumento de la producción femenina, esta se mantuvo substancialmente menor que la masculina en todos los campos.

Marini (1991) aborda los acalorados debates sobre el valor estético de la producción de las mujeres, discutiendo principalmente la cuestión del plagio y de la imitación a que las mujeres estarían condenadas por sus limitaciones o incapacidades creativas. También en este ámbito, Lemaire (1994) plantea la cuestión de la paternidad cultural en nuestra sociedad: las mujeres no poseían una escuela/tradición literaria o artística en la cual inspirarse, ni tampoco un lenguaje propiamente femenino en la cual ir logrando una formación en el área, de forma que la creación literaria de autoría femenina surgiría a partir de referenciales masculinos, por lo tanto ajenos y poco pertinentes a la subjetividad femenina, condenando a las escritoras a moverse en un territorio donde tenían status de extranjeras. Se puede decir que más que extranjeras eran apátridas o procedentes de un no-lugar, pues no tenían una cultura que fuese valorada ni que fuese reconocidamente suya. No hay “territorio de origen” amplio para la literatura de mujeres. Sin embargo, esta condición se convirtió en su mayor riqueza porque, de ese modo, la mirada femenina, precisamente por su condición de marginalizada, podía volverse más minuciosa y abarcadora, y con credenciales para iniciar una nueva fase en la literatura, con su enfoque de lo privado y de lo público desde perspectivas de género y otras variantes.

1.1 LA MIRADA DE ELSA DRUCAROFF

Elsa Drucaroff es escritora, especialista en teoría literaria, semiótica y literatura contemporánea argentina. Una de las labores que desarrolla es la de rescatar y estudiar escritos de mujeres. En uno de sus artículos (DRUCAROFF, 2000) ella defiende – respondiendo a una proposición de Umberto Eco sobre si el análisis literario es como la navegación sobre un vasto mar desconocido o como una picada abierta a machete en una



selva cerrada – que el estudio de obras de autoría femenina y la reflexión semiótica se asemejan al segundo tipo de acción propuesto por Eco, o sea, una picada abierta a machete en la selva porque, además de dar a conocer y describir, abre caminos que antes no existían, modificando el paisaje, trabajo arduo pero de suma importancia no sólo para la crítica feminista.

Drucaroff también discute las ventajas y desventajas del análisis feminista en los estudios literarios, porque, por un lado, añade nuevos modos de analizar las obras producidas por mujeres, describiendo los efectos de la dominación milenaria de la cual fueron víctimas, señalando las marcas que el género deja en la escritura femenina, etc. y que, por otro, tiende a encasillar a las escritoras en un determinismo biológico, restringiendo su creación y la manera como deben escribir. Es como si toda escritora estuviera condicionada a denunciar el machismo y a revelar una conciencia de género explícita. Drucaroff, situada en una de las más importantes veredas de la teoría de género, considera la “mirada femenina” independiente del sexo biológico de quien escribe o lee y la postula como un concepto a construirse, un lugar hacia donde llegar como fruto de una lucha intelectual, histórica, social y política abierta a mujeres y hombres. Desde esa perspectiva, afirma Drucaroff, las cuestiones de género no se minimizan, no se niegan ni tampoco se olvidan, sino que son evidenciadas desde su sitio lateral/marginal, lo que permite una observación general y completa desde una perspectiva que no es la etnocéntrica ni la androcéntrica.

Como parte de su labor académica, Elsa Drucaroff estudia obras de mujeres poco conocidas que fueron ignoradas o mal comprendidas por la crítica de su época, que las relegó a los estantes olvidados de algunas pocas bibliotecas, y que por eso son poco o nada leídas. Ella destaca también la importancia de la literatura en la construcción de nuevos sujetos culturales femeninos que, al mismo tiempo en que no son más ciegamente obedientes, no son necesariamente libres, condición que está siempre por ser conquistada. Sus investigaciones permiten evaluar cómo la crítica recibía las producciones femeninas relegándolas a un lugar ínfimo en el contexto de la producción cultural general. Entre ellos solo figuraban mujeres consideradas excepcionales, que trataban de los mismos asuntos serios que sus colegas varones, dejando de lado las “tonterías/banalidades femeninas”, ya que hasta hace algunos años atrás se pensaba que lo privado era un tema menor, que ignoraba los problemas de un país o de un pueblo, concepción que fue cambiando en consecuencia de las luchas de los

movimientos feministas y de minorías, cuando fue posible demostrar que lo personal también es político.

Las obras de autoría femenina eran recibidas frecuentemente con asombro por parte de la crítica cuando eran “tan buenas cuanto las de los escritores varones”, o eran tratadas con condescendencia cuando sus escritos no eran considerados “universales” sino íntimos y personales, lo que, automáticamente, les retiraba valor. Drucaroff considera una labor imprescindible para la crítica literaria la reevaluación de obras que fueron de alguna manera despreciadas por la crítica al considerar que se trataba de escritos “característicamente femeninos” que, al ser analizados con cuidado revelan diversas temáticas históricas, políticas, sociales, psicológicas, económicas, étnicas y de género e inúmeros estilos literarios que no fueron estudiados.

1.2 *LOS SIETE LOCOS Y LOS LANZALLAMAS* DE ROBERTO ARLT

En 1929, el escritor argentino Roberto Arlt lanzaba su libro “*Los siete locos*” y, en 1931, su continuación, *Los lanzallamas*¹. La novela retoma la tradición realista para perturbarla severamente con la creación de un ambiente en el que personajes excéntricos proponen que un grupo selecto de oprimidos – ellos mismos – deben organizarse para hacer la revolución para convertirse posteriormente en los mandamases de la Argentina. Estos líderes revolucionarios comandarían las industrias que irían a ser el eje de la nueva sociedad, que se basaría en el lucro salvaje. El resto de la población debería ser mantenida en la más completa ignorancia y obediencia, lo que se lograría por medio de la propaganda ideológica. En eso y en otros aspectos residen las flagrantes contradicciones que se ficcionalizan en la novela, lo que deja en evidencia que el verdadero carácter de la revolución no era el de eliminar las desigualdades de la sociedad, como proclamaban, sino el de encontrar un modo de tornarse los opresores. El cínico Astrólogo, por ejemplo, en sus varios discursos, todos ellos ambiguos y tendenciosos, explicitaba el deseo de una sociedad justa aunque el lector sabe que se trataba siempre de ejercitar estrategias de convencimiento dirigidas a sus posibles partidarios.

¹ De ahora en adelante nos referiremos a estos dos libros como uno solo, ya que el segundo es la continuación del primero, que fue publicado antes del término de su escritura y por eso tuvo que ser dividido.



También es posible hipotetizar que, más que un rasgo de personalidad política, esa discursividad desequilibrada era un síntoma de su locura.

Una revolución pacífica tampoco estaba en los planes de los revolucionarios. Es aquí que se encaja el personaje Erdosain, quien con sus conocimientos de física y química estaría encargado de hacer funcionar una fábrica de gases tóxicos que mataría a quienes obstaculizaran el camino. Además, tanto el plan revolucionario como la nueva sociedad serían mantenidos por el ingreso del dinero proveniente de los prostíbulos. Aquí llegamos al punto que nos interesa del plan revolucionario. La nueva sociedad tendría como base la explotación de las mujeres. Cuando los demás personajes se demostraban chocados con eso, el cínico Astrólogo – personaje inspirado en el Zaratustra de Nietzsche – argumentaba que la sociedad modernizada que le era contemporánea se basaba en la explotación brutal de hombres, mujeres y niños, en comparación con lo cual su propuesta revolucionaria era menos terrible que la del capitalismo de las primeras décadas del siglo XX. De sus palabras va surgiendo, para el lector, la sospecha de que el mundo posterior a los años 20, de cierta forma, actualizó la sociedad posrevolucionaria idealizada por ese personaje siniestro.

Para nuestro argumento, es necesario resaltar que nadie se preocupa, en esa novela, por lo que le va a pasar a las mujeres bajo el yugo de los que organizan el complot pseudorevolucionario. En el discurso del rufián Haffner, por ejemplo, se considera a las mujeres unas bestias (él las define así en algunas partes del libro) que tienen que ser útiles a sus hombres. Él mismo explota a sus mujeres prostituyéndolas con el argumento de que es de la naturaleza femenina el gusto de ser sometidas y maltratadas y que su explotación es perfectamente justificable dada su condición inferior.

Otro elemento narrativo de esta novela que nos interesa para nuestro argumento general es el personaje Erdosain que, tras asesinar a una chica de catorce años (que es conocida como La bizca), su novia después de que su mujer lo abandonara, se suicida en un vagón de tren. Este hecho cierra esta novela, marcada por la locura y la angustia existencial, con un final trágico y expresivo.

1.3 LA PROBLEMATIZACIÓN DE LA ESCRITURA FEMENINA EN *EL INFIERNO PROMETIDO* DE ELSA DRUCAROFF Y SU DIÁLOGO TEXTUAL CON LA OBRA DE ROBERTO ARLT

El infierno prometido de Elsa Drucaroff, es una novela histórica sobre la prostitución judaica en Argentina. Los capítulos contienen trechos de libros científicos sobre este tema, con lo que se caracteriza la mezcla genérica de ensayo y ficción de la obra y le agrega valor de testimonio. En la organización de las partes y capítulos, se hace uso de epígrafes que cumplen diversas funciones. En primer lugar, destacamos los entresacados de textos históricos, de textos científicos y de documentos testimoniales sobre la cuestión de la “trata de blancas” que evidencian el uso de datos históricos en la construcción de la novela, con lo que colaboran en disipar los límites entre ficción y realidad, entre la literatura y otras disciplinas, perceptiblemente la historia y la sociología. En segundo lugar, se puede verificar la existencia de epígrafes escogidos de la novela de Arlt “*Los siete locos*” donde el lector puede hacer una relación directa entre la situación escrita en el epígrafe y la de la novela. Evidentemente, este segundo uso es un claro signo, más que evidente, de intertextualidad, aunque no representa la totalidad de la práctica de este procedimiento en la novela. El diálogo de “*El infierno prometido*” con la obra de Arlt se observa también en las entrelíneas, en la elección del tema y en la construcción de los personajes.

La novela de Drucaroff configura una especie de respuesta a la novela supuestamente realista de Arlt. Nuestra hipótesis es que la “mirada crítica femenina” le permitió a Drucaroff leer a Arlt desde otros ángulos, elaborando otras perspectivas. Es así que se escribe sobre lo que no fue visto por Arlt, lo que permite discutir su cuestionable e idiosincrático realismo y su visión del mundo y de la época en que vivió.

La autora elige como central un tema que Arlt solo toca de manera tangencial: la cuestión de la Zwi Migdal, ex Mutual de Socorros Mutuos Varsovia – más tarde conocida como Zwi Migdal, nombre del fundador de la Varsovia, porque los polacos no querían tener el nombre de su capital ligada a esta organización de fuerte cuño mafioso. Se trata de una organización fundada por inmigrantes judíos que se ganaban la vida como cafishios, que tuvo gran actuación en Uruguay e incluso en Brasil y principalmente en Argentina. Los cafishios eran considerados parias en la comunidad judaica, prohibidos de frecuentar las sinagogas y



de ser enterrados en los cementerios judaicos. Para contornar la proscripción fundaron la *Varsovia* que, en poco tiempo, se tornó una poderosa organización que traía mujeres (muchas eran menores de edad) a países de América del Sur para ejercer la prostitución. La Mutual no traficaba directamente las mujeres sino que prestaba el dinero y daba asistencia a los rufianes que iban a Polonia a buscarlas y conseguirlas con base de engaños y subterfugios, sobre todo el clásico pretexto de encontrar, en la tierra natal, una buena esposa judía para sí o para algún amigo residente en Buenos Aires (en el rito judío se permite el casamiento de una pareja sin la presencia del novio o de la novia mediante testigos y representantes de las dos partes). Las familias polacas quedaban muy impresionadas por la riqueza de estos judíos que habían “hecho la América” y creían que sus hijas iban a salir de la extrema miseria en la que vivían los judíos en los pueblos de Polonia. En aquella época (década del veinte) ya se conocía bien el tipo de vida que esperaba a las jóvenes en Buenos Aires pero, ante las muestras de riqueza y los regalos recibidos, las familias ignoraban sus temores, actuaban con hipocresía y entregaban las hijas en manos de inescrupulosos.

Es esto lo que le pasa a la protagonista de la novela de Drucaroff, la judía Dina. Tras haber sido violada en el bosque cerca de su casa, en Polonia, por un colega antisemita del colegio, Dina cae en desgracia frente a la sociedad, acusada de ser ella misma la causante de su violación. A partir de ahí la vida de Dina se torna un infierno: sufre ataques desde todos los flancos, es incapaz de defenderse de las acusaciones que le son imputadas y acaba asumiendo que todo lo ocurrido no había sido más que un merecido castigo por sus “malos” pensamientos, al inicio de su vida sexual. Es entonces que su vida se cruza con la del judío Hersch Grosfeld, recién llegado de Buenos Aires para buscar una mujer para su burdel, que aparece dispuesto a fingir un casamiento. Se casan por el rito judío en Polonia y Dina parte rumbo a Argentina munida documentos falsos que, entre otras cosas, prueban una edad ficticia de veintiún años, en lugar de sus dieciséis reales.

En Buenos Aires encuentra los personajes Brania y Rosa, con los que trabajará en la casa de prostitución de Grosfeld, donde, además de un trabajo agotador, vive con una relativa abundancia de comida y tecnología (cocina a gas, agua corriente, electricidad, etc.) de la ciudad en acelerado proceso de modernización. Dina decide que, si ser prostituta era su destino y no había cómo evitarlo, ella sería la mejor prostituta del lugar, aprendería castellano y llegaría a ser regenta, conquistando así su parcela de poder.

Las condiciones de trabajo, como era de prever, se revelaron deshumanas: cobraban cuatro pesos (por ser judías eran más baratas que sus colegas francesas, por ejemplo), dos para el prostíbulo y dos para ellas; pagaban por la ropa que vestían, por el alquiler de la habitación, por la comida y hacían la limpieza de la casa. Atendían un hombre a cada quince minutos y permanecían encerradas en la casa, de la que solo podían salir en compañía de la regenta. No cobraban dinero en efectivo, sino en forma de “latas” que podían cambiar cada tanto por plata para alguna compra o para enviar dinero a sus familias. Nunca podían hacerse con el total del dinero que les correspondía porque eso se constituía en un riesgo para el dueño, ya que dinero en abundancia significaba poder. Huir era casi imposible porque la Zwi Migdal era una organización poderosa que compraba policías, comisarios, jueces y a quienes quisieran sobornar. Las autoridades tampoco tenían interés en proteger a estas chicas ya que ellos mismos frecuentaban los prostíbulos y el negocio les rendía lucro en forma de soborno. En esta época ya había una organización británico/católica que luchaba contra la Zwi Migdal, pero lo único que hacían era interceptar a las polacas en los puertos para enviarlas de vuelta a Polonia, lo que no era aceptable para las víctimas, que habían caído en desgracia en su tierra de origen, razón por la cual el retorno era impensable. Así, la eficacia de esa organización era mínima pues no conseguían interceptar a muchas de las chicas gracias a la eficacia del esquema que los cafishios tenían para evitar ser descubiertos.

En su vida de prostituta Dina conoce tres hombres que serán importantes en su vida: el cruel juez Leandro Tolosa, un periodista de *Crítica* apodado El Loco Godofredo y el linotipista del mismo diario, el anarquista Vittorio Comencini. La novela de Drucaroff profundiza en el tema de la prostitución, con lo que acaba realizando además de un acto intertextual una modificación de su predecesor – de acuerdo con Borges (1974) – el Loco es una mezcla del personaje Erdosain de “*Los siete locos*” y del propio Roberto Arlt, también periodista de *Crítica*, de quien toma el segundo nombre². La propia Dina correspondería a la prostituta con “cara de colegiala” que Erdosain visita y decide no tocar para dejarle un bonito recuerdo, pasaje que está en la novela de Drucaroff en uno de los epígrafes.

Hersch Grosfeld está inspirado en Haffner, el Rufián Melancólico de Arlt, cuya principal característica es el aburrimiento y la angustia. Hersch tiene mucho en común con Haffner sobre todo en lo que concierne a su carácter dual, capaz de ser cruel, duro, frío y al

²El nombre completo del escritor argentino era Roberto Godofredo Christophersen Arlt.



mismo tiempo de amar, tener compasión y sufrir. La construcción de este personaje nos pareció interesante porque él es en el libro el principal representante de la Zwi Migdal y de los cafishios de aquella época, aunque Drucaroff parece elegir no demonizarlo en exceso, marcando su condición de persona sujeta a errores y aciertos en su condición de, también, víctima del sistema. Siendo judíos y pobres, también estos hombres sufrieron persecuciones y ataques en Polonia. Al migrar a Argentina tuvieron como más fácil camino para ganarse la vida explotar mujeres. Los otros personajes, como Noé Traumann, director de la Zwi Migdal, defiende el derecho de los judíos de ejercer tales actividades con la justificativa de que esa fue la forma que encontraron de hacer fortuna y prestigio en aquel medio.

Otro personaje que gana interés en la novela de Drucaroff es el Buscador de Oro, personaje de poco destaque en la novela de Arlt, que iría a tomar parte en el plan revolucionario con la exploración del oro que él garantizaba que iría a encontrar en los confines de Argentina, razones con las que engañaba a los que estuvieran dispuestos a irse con él. En *El infierno prometido* gana nuevas características como un hombre gentil, honesto (de hecho había encontrado el oro), bueno, bien humorado y solidario, características que ninguno de los locos de Arlt poseía. Además de estas semejanzas que citamos hay varios otros diálogos menores y menos perceptibles que permean toda la obra. Para un lector que conozca la obra de Arlt resulta evidente la relación estrecha de los rasgos que poseen en común sus personajes y los de Drucaroff. Hasta cierto punto, estos son idénticos a aquellos, pero la autora, relevando matices que no fueron desarrollados, les da características adicionales y nuevas que los diferencian de los “originales”, dándoles un nuevo rumbo. Los personajes de Arlt atraen su propia ruina, lo que no se da en *El infierno prometido*. La visión optimista de Drucaroff contrasta con el pesimismo y existencialismo de Roberto Arlt, con lo que cuestiona el realismo imputado a su obra, que puede entonces ser considerado hasta surrealista y distorsionado. Al poner en foco distintas perspectivas del conjunto de los personajes, lo que se observa es un panorama más completo, plural y verosímil, sin que por eso estemos reivindicando un valor realista consumado en Drucaroff. Los rumbos que toman sus personajes, al contrario de los de Arlt, los lleva a la gloria, a la liberación personal, revelando su grandeza de carácter y legitimando sus conquistas mediante el mérito. Mérito que los personajes arltianos no poseen, porque se quejan de todo – la mayoría de las veces con razón –, pero no hacen nada para cambiar sus vidas en el sentido de *ajustarse al sistema*, solo se les ocurre elaborar un plan cruel y absurdo como el mismo título de la obra reconoce. La idea de

complot revolucionario de *Los siete locos* reaparece en la obra de Drucaroff pero en dimensiones mucho menores, como parte de la acción directa de un grupo de anarquistas que constituían una red de contactos que luchaban para auxiliar a los oprimidos a escapar del yugo de sus opresores y que fueron los que ayudaron a Dina y Vittorio a salvarse, al final *feliz* de la novela. Los personajes de Drucaroff, al jugarse por cambiar su destino, encuentran las soluciones necesarias para alcanzar la felicidad y trazan el camino que desean seguir. La novela desemboca en un romántico éxito sentimental e social, y el efecto que eso produce sugiere mucho menos un tratamiento realista o un laboratorio de experiencia de diálogo con lo real sino, más bien, una resolución de tipo ideológico en que se impone el compromiso con una cierta visión *femenina* del mundo, una afirmación de la positividad ética necesaria para alimentar una especie de alegoría de las “luchas femeninas triunfantes en la historia”.

Con su novela, Drucaroff, además de elaborar un texto utilizando procedimientos de intertextualidades diferenciadas, trae a la superficie las cuestiones que discutimos al inicio de este ensayo: la paternidad cultural, el plagio y la imitación al mismo tiempo en que expone, en la propia costura de su texto, la supuesta (in)capacidad creativa de las mujeres (concepto íntimamente ligado a los anteriores). Lo de la falta de creatividad aparece hasta explícitamente en un pasaje de su obra cuando en el colegio, todavía en Polonia, el profesor lee las dos mejores redacciones de la clase. Una era la de Dina, que discurría sobre la productividad de una metáfora para el amor, y la otra era la de su futuro violador, Andrei, que trataba de la amistad que el narrador tuvo con un perro, ya muerto. Tras la lectura, los compañeros no aplauden la redacción de Dina porque ella es judía y se burlan de la de Andrei diciéndole al autor que escribía tan mal que había sido superado por una mujer que era, para mayor mal, judía. Tal comentario al principio enfurece al chico que pasa a autoconvencerse de que su texto es superior al de Dina debido a que su tema era más creativo que el previsible tema “femenino” de Dina.

En *El infierno prometido* queda bastante claramente expuesta la falta de una maternidad cultural en la cual inspirarse, pues la autora toma los escritos de un *pater* para abrir nuevas perspectivas posibles de un mismo tema y trabajando a partir de procedimientos lingüísticos y narrativos semejantes pero que toman diferentes rumbos. Con eso pone en cuestión lo que se entiende por plagio e imitación en la producción cultural de las mujeres. Se puede argumentar que esta es una cuestión obsoleta que no tiene relación con la producción y recepción de la literatura de mujeres en la actualidad, pero hay que considerar que, si las

mujeres continúan a ocupar un lugar secundario, con un número menor de producciones, menos valorado, menos preservado y menos valorizado en el escenario literario esto sucede a causa de un, todavía, resistente filtro excluyente y discriminatorio. Drucaroff juega con estos conceptos al experimentar con la obra y los personajes de Arlt, crea a partir de un material ajeno y pese, a que sus temáticas, personajes y procedimiento comparten diversos rasgos con los arltianos, es fácil ver que son distintos, ganan nuevos contornos, lo que los torna inéditos y únicos, al mismo tiempo en que en algunos puntos mucho se asemejan a la obra que sirvió de inspiración. La querella sobre la incapacidad femenina de crear obras primas y de tratar de aspectos universales y serios como los de autoría masculina pierde eficacia en novelas como esta, que mezcla temas históricos, sociales y étnicos bastante complejos con la esfera de la intimidad y de la construcción de un sujeto cultural femenino que se plantea como acción política al mismo tiempo que literaria.

CONSIDERACIONES FINALES

El aporte de la novela de Drucaroff con relación a la producción de autoría femenina es la de rescatar y repensar valores y conceptos que formaban parte de las premisas de la crítica literaria hasta la segunda mitad del siglo XX. Se abre, de todos modos, el interrogante sobre si, de hecho, los conceptos de paternidad cultural y de la supuesta falta de originalidad e innovación de la escritura femenina, fueron efectivamente banidos de los parámetros de la crítica literaria, o si, aunque en menor medida que antes, estas nociones discriminatorias sobreviven e intervienen en la valoración de las producciones de autoría femenina. Hay que considerar también que, por menor que sea su influencia hoy, quizá la discriminación haya marcado tanto los parámetros de análisis y de valoración de las obras de autoría femenina, que estos resultan ser poco eficaces para el propósito de un horizonte ideal de lectura crítica y teórica.

REFERÊNCIAS:

ARENDDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1974.

ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1968.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In.: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 710-712.

DRUCAROFF, Elsa. *El infierno prometido: una prostituta de la Zwi Migdal*. Barcelona: El Aleph, 2010.

DRUCAROFF, Elsa. *Historia Crítica de la Literatura Argentina: La narración gana la partida*. Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEMAIRE, Ria. *Repensando a história literária*. Organización: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

MARINI, Marcelle. *O lugar das mulheres na produção cultural. O exemplo da França*. Organización: DUBY, Georges e PERROT, Michelle. In: *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991, p. 351-379.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 13-49; 91-107.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. Organización:

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 13 de junho de 2012

ALTERIDADE E PRODUÇÃO DE GÊNERO NA POÉTICA DE DIVA CUNHA: MATÉRIA ARDENTE, VIDA E ARTE

Ilza Matias de Sousa

RESUMO: A questão da literatura feminina no Brasil assinala uma pluralização textual, que permite conceber a experiência poética de Diva Cunha como escritura heterogênea e espaço de resistência do outro. A desconstrução de sentidos instituídos instaura uma nova imagem da mulher numa rede de caminhos e formas de representação de alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Escritura. Alteridade. Gênero. Poesia.

RÉSUMÉ: La question de la littérature féminine au Brésil signale une pluralisation textuel, qui permet concevoir l'expérience poétique de Diva Cunha comme écriture hétérogène et espace de résistance de l'autre. La déconstruction de sens institués instaure une nouvelle image de la femme dans un réseau de chemins et formes de représentation de l'altérité.

MOTS CLEFS: Écriture. Altérité. Genre. Poésie.

Autor do livro *Informação da literatura potiguar* (2001), o professor universitário, historiador da literatura norte rio-grandense, Doutor em Literatura Comparada e contista, Tarcísio Gurgel dos Santos, situa a obra poética de Diva Cunha (nascida em 10 de dezembro, em Natal) na nova produção poética local, ligando esta autora a uma espécie de prática laboratorial que atuava, desde os anos 80, “no campo da criação literária” (2001, p.136), com poetas e poetisas que, paralelamente aos seus percursos de ensino na UFRN, mobilizavam a cena da poesia e da ficção, na cidade. Faziam literatura na busca de inscreverem novas singularidades em meio a uma tradição modernista, de extração pequeno-burguesa e lugares de dominação ratificados, movendo-se nas margens de uma periferia cultural (e apesar desta) produzida pelo eixo Rio/São Paulo, cujo estado canônico se mostra, hoje, em franco esgotamento.

Diva Cunha estreia com *Canto de página*. Afirma Tarcísio Gurgel (2001, p.141): “Se é necessário eleger um *leitmotiv* para sua poesia este será, certamente o da perplexidade da menina de formação católica diante do tentador espetáculo da vida. O seu desafio: optar sem remorso entre o ascetismo de uma vida burguesa e descolorida e a sensualidade do dia-a-dia cá fora, com o correspondente risco”.

Outros dos livros publicados pela poetisa natalense são: *A palavra estampada*, *Coração de lata*, e *Resina*. A autora cursou a pós-graduação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Foi professora no Curso de Letras da UFRN e, hoje, de Literatura do Rio Grande do Norte na Universidade Potiguar (UNP), conforme ainda dados constantes na contra capa de seu livro *Resina*, em que reúne essas poesias às de *Travo & paixão*, *Coração de lata*, *A palavra estampada*, *Canto de página*, *Paisagem*, *Uivando para a lua*. É também membro do Conselho de Cultura do Rio Grande do Norte e da Academia Norte Rio-Grandense de Letras. Residindo por alguns anos em Barcelona, Espanha, ali desenvolveu seus estudos de doutorado.

Discutir a situação da escritora dentro da tradição literária nacional, regional, local, requer uma sensível problematização acerca das práticas de submissão e busca do reconhecimento da escrita literária efetivadas pelas mulheres no Rio Grande do Norte, do século XIX, até as primeiras décadas do século XX, mais ou menos no sentido de atenderem aos parâmetros constituídos pelos centros hegemônicos nacionais, nos quais não se colocava a questão de gênero, de diferença ou de alteridade, evidentemente devido ao próprio horizonte teórico, histórico e cultural em que essas escritoras estão inseridas.

Há uma mentalidade dominante que, no âmbito do poético, reinscreve os paradigmas do romantismo, parnasianismo e simbolismo, adentrando pelo século passado. E essa não é bem uma instituição nordestina, nem feminina, antes, ressaltando-se tais ecos tardios em autores nacionais, por sua vez igualmente solícitos em enquadrar-se nos modelos europeus que acenavam para as práticas metropolitanas modernas.

Na chamada literatura feminina do Rio Grande do Norte¹, aparecem como parte da tradição literária, nomes como os de Nísia Floresta e Auta de Souza que formam uma espécie de cânone local, concorrendo com estas, mais tarde, Zila Mamede (década de 50 do século passado), Myriam Coeli (década de 60 desse mesmo século), ambas com formação universitária, nelas ocorrendo manifestamente o desejo de legitimação nacional, sob o *referendum* do discurso do masculino, no caso da Zila Mamede, tal entronamento se dando pelo aval de Manuel Bandeira e por apontamentos favoráveis à sua produção por Carlos Drummond de Andrade.

¹ DUARTE e MACEDO, 2001.

Em plano nacional, Francisca Julia (XIX) e Cecília Meireles (XX) são os poucos nomes femininos a entrarem, como sabemos, para o cânone nacional, isso no que se refere à poesia, pelo menos até que as discussões do feminino viessem a provocar uma revisão desses cânones e apontar para poetisas pouco conhecidas e estudadas como Gilka Machado, por exemplo. Mesmo considerando, junto com Wander Melo Miranda e Eneida Maria de Sousa (1998), que, pelo menos a partir da década de 40, diferentes temporalidades e espaços surjam das experiências periféricas da modernidade, no Brasil, fissurando a construção nacional da literatura e das artes e pondo em crise sua pretensa homogeneidade, tendo esses críticos em vista as modernidades tardias de Minas Gerais, a configuração que se observa no Rio Grande do Norte, no que tange ao século XX, demonstra uma oscilação entre o tardio e o novo, o moderno e a tradição da modernidade.

Podemos afirmar com Nelly Novaes Coelho que a poesia dita feminina passará, então, por uma trajetória de submissão à transgressão (1993, p.52), circunscrevendo-se, assim, uma *écriture féminine*, rompendo-se com “a voz-objeto que apenas repetia o discurso oficial da sociedade” (1993, p.53). Aí, nesse lugar crispado, divisamos, no plano local, a emergência, dos anos 80 do século XX para cá, da nova produção poética “laboratorial”, da qual surgiu Diva Cunha, Marize Castro, Iracema Macedo, Nivaldete Ferreira, paraibana, mas residente em Natal, há anos, assim como sua prima Zila Mamede.

Vemos contemporaneamente que os anos 80 e 90 (XX), qualificados por Tarcísio Gurgel (2001) como anos “muito loucos”, do ponto de vista das mulheres escritoras, eles vieram a redimensionar a própria delimitação das fronteiras entre o local, regional, nacional. A relação mesma entre discurso e mulher engendrou uma travessia, às vezes, áspera, inhóspita, outras tensas e fendidas, dando expressão ao inominado, ou à “revolta” da escrita, ou, ainda, a experiências cruéis que rasgam suas escrituras e as abrem em feridas, claricianamente falando.

São escritas do corpo, como diria Engelmann (1996), “canalizando para o seu discurso os sinais de seus desejos, dos significantes que apontam para a imagem fálica ou para a sua incompletude corporal” (1996, p.98). Nacionalmente, relevam-se escritoras, que indeterminam os gêneros literários, transitando por poesia e prosa, na construção de novas experimentações poéticas, entre elas Ana Cristina Cesar, Marly de Oliveira, Laís Correia de Araújo, Olga Savary, Hilda Hilst, Orides Fontella, nas quais não se observa um mundo de mulheres heróicas, mas zonas incertas e desconstrutoras de identidades.

Nessa instância, encontra-se Diva Cunha, contando com as possibilidades de destruir imagens da mulher representada.

Se a mulher não se pusesse a escrever textos literários, ela teria a própria carne para fazê-lo. É o que se nos apresenta a proposição estética que se estabelece na poética da autora natalense Diva Cunha (2009). Uma poética de distribuição da pele repartida em tantos corpos, que o restritivo, o local sofrem impactos profundos dos trânsitos ou deslocamentos por que passa no seu percurso de rompimento e encontro com o outro².

A alteridade experimentada é a da linguagem mesma que se mostra irreduzível à experiência feminina da representação do corpo e suas virtudes espirituais, dentro do projeto cristão originário, introduzindo igualmente cortes no sentimentalismo esperado por aqueles que persistem em “naturalizar” um comportamento romântico na mulher escritora. A poetisa em estudo acerca-se de objetos, textos e discursos inesperados, insólitos, saídos do cotidiano, carregados de polissemia e ambigüidade, mas atravessados pelo gozo erótico capaz de gestar cumplicidade de corpos de onde brotam territorialidades diferenciadas da alteridade, com suas desintegrações e fragmentos.

São espaços em que o outro se apresenta como a palavra estrangeira, o estranho, o *allótrios* (FILIPAK, 1983, p.26). Assim, as outras mulheres que se interpenetram nessa poética divaniana exercitam sua simultaneidade e transgressividade nessa condição de *allótrios* inviabilizando a voz reprodutora e possibilitando as vozes produtoras, com suas dissonâncias, a desestabilizar uma presumível e inequívoca identidade do feminino. Trata-se de um feminicídio (CUNHA, 2009, p.260):

Me ponho datas
me assassino embaixo
com letra corrida e tensa
me imagino outras
aquela que não usa meus vestidos
nem titubeia quando fala
desenrolo os carretéis
meus pensamentos
são cabelos caídos de precoce careca
o que protegerá os meus miolos
desta estrela enraivecida?

² Há de se notar a ênfase que dá Tarcísio Gurgel ao humor e mesmo ao tom debochado da autora em face à hipocrisia social. Isto lhe valeria o epíteto de *a da pá virada*, expressão familiar para significar estouvada, impetuosa, de mau procedimento, de acordo com o Dicionário do Aurélio (1969), sendo estas, para nós, qualidades que convertem a produção dela em instigante e esquivada a classificações de um feminino domesticado.

É o assassinato também assinando a queda do logos na escatologia feminina, no caos desordenado da linguagem ferida pela letra tensa, perfurante, instrumento letal a rasgar os vestidos de mulher, a correr solta, desativando qualquer esforço dialético de pensar matérias estéticas a partir de hermenêuticas encarceradoras, agora parte de uma natureza morta. Abandonam-se as curvas, as reentrâncias, para desvencilhar a superfície discursiva das sublimações metafísicas, que, em Freud³, começam a despontar na brincadeira do carretel engendrada pela criança.

Boneca da estrela e carretel das brincadeiras da menina jazem numa fábula arquivada. Esses objetos concretos podem, na imaginação da mulher, se desenrolar, desaparecer, inermes, para ainda se prestarem, no entanto, a esse assassinato, à desfiguração corporal do belo. Ela os troca pela capacidade de matar, sair do discurso da vitimização e de abrir cruelmente na letra esse trabalho de morte (CUNHA, 2009, p. 173):

Duas bonecas foram minhas de louça
nunca muito amadas
porque outras eram as rotas
do meu fio
Ariadne costurando no vazio

O alfabeto, diz, “nega-se a compactuar com as palavras que soletro” (Ib., p.55). E que perfazem a sua pele. Dá-se, aí, algo comparável à violência da letra, enquanto técnica de dominação, e à agressão da escritura, como observa Derrida (1973). Este se volta à análise do comportamento etnográfico de Rousseau, em torno da concepção do bom selvagem e a retomada disso em Lévi-Strauss, no século XX, o qual empreenderia um outro olhar para as populações de ilhas oceânicas, partir do sentimento do *allótrios* acabando por denominar e reconhecer a ali o pensamento selvagem, o pensamento do outro não-ocidental, numa linguagem, que consistiria num sistema de objetos, tornando visível uma construção inesperada para o homem ocidental branco, etnocêntrico – a do bricoleur, o que provoca outra noção de linguagem, de escritura e de organização sígnica. A mulher divaniana conceberia no meio da multiplicidade ontológica o seu horizonte selvagem para dar lugar à

³ Em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1969), nos vimos diante do jogo da criança, no momento inaugural, em que esta realizaria a “obra da ausência”, rolando e desenrolando o divergente, o diferente, enfim, a alteridade do objeto no objeto do brincar, que nada tem de inocente e se assenta sobre um fundo de crueldade.

sua língua como sistema de objetos poéticos, numa atividade estética, ao modo de uma bricolagem (CUNHA, 2009, p.263):

A gandaia
é a saia que abandonei
quando inventaram o jeans
de lá pra cá fiquei
de virilhas assadas
amarrado o sexo
cheirando a hipogloss

A sua história é a língua. E sua memória, tecido despedaçado, em trânsito contínuo. Matéria dispersa que remete tanto a escatologia da escritura quanto à introdução do mal lingüístico, numa espécie de gramatologia dos signos poéticos (DERRIDA, 1973). Poder-se-ia afirmar que a imagem de mulher participaria, nessa obra e nessa instância, de uma natureza anômala, enquanto gênero que se esquivaria à experiência do simbólico determinada pelo modelo logocêntrico, sendo equivalente ao *infans*, constituída numa exterioridade tal a esse modelo que se desalojaria da própria *physis*, conforme a relação grega da *mimesis*, sem ter como assegurar analogias ou semelhanças. Permaneceria ela como suplemento perigoso, inscrição de grifos, de bestiários, desenhando outra escritura, fora do sistema alfabético e fonético. Lançada como uma flecha para o campo da animalidade, do grito inarticulado e da loucura, desenhando a animal-escrita⁴, não familiar (CUNHA, 2009, p.43):

Giro meu pescoço de girafa
Meu delgado corpo d'água
Todas as pedras me agitam
Ou, ainda,
Sou às vezes pássaro noturno
Copo cheio que ninguém bebe
O mijo, a graxa, a borra e a cinza

Remetendo às reflexões derridianas, falaríamos que na construção da alteridade, a poetisa, desse modo, irrompe com o mal lingüístico e com o mal político por exatamente se

⁴ Conceito criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari para compreender a constituição de territórios e o domínio do ter no campo da escritura, aproximando o escritor do animal. PARNET, 2005.



encontrar a mulher nesse gênero de experiência do fora⁵, nessa relação de animal-escrita, mantendo-se alheia a uma posição lingüística hierárquica e dominante, a qual a levaria a permanecer no encarceramento patriarcal da língua, posto para ela como o lugar de repartição de seu corpo e de suas palavras despedaçadas. Abala a boa articulação da linguagem e impõe que pensemos noutra língua, uma língua a construir, desvinculada do quadro axiológico do dever, sua letra insurgindo-se contra a escrevência de uma cidadania malograda. Decididamente, a sua insurgência coloca-a como a mulher da “pá virada”, a que dá a virada lingüística no bom e comportado discurso local, livrando-se dos simbolismos, do parnaso “feminino” regional.

Esse gesto dramático requer certamente um imaginário da crueldade para que possa se desvencilhar dos fantasmas que a articulam à história do patriarcado: o fantasma teológico, o da pura passividade, presa de uma totalidade masculina, e o de um feminino identificado com o superficial, o não-racional, visto assim pelo sistema simbólico que utilizou e subjugou esse corpo, com força e violência, reduzindo-o a espaços menores. Eis um lugar insuspeitado para essa travessia na poética de nossa autora (CUNHA, 2009, p.38):

Leio a Bíblia até no banheiro
irreverente e descuidada
mas meu amor é profundo
com as pedras vive
firme e concentrado
no coração da matéria

Leitura inscrita na escatologia, leitura intratável, escapa à higienização burguesa, avessa às catarses, retira a poesia da mulher da perspectiva da redenção e apresenta a morta, como impossibilidade dessa destinação. Ao mesmo tempo, traz o riso irônico da leitora pela leitura realmente “privada”. O ato perturba pela impertinência que a consiste no espaço doméstico. Muito diferente de um Proust que nos mostra o narrador do romance *Em busca do tempo perdido*, fechando-se na casa de banho de Combray para ler⁶. Ali, articula-se o

⁵ O filósofo francês, Gilles Deleuze analisa o pensamento do fora em Foucault e associa-o à constituição de singularidades de todos os tipos. Entre eles, as singularidades selvagens que “permanecem suspensas fora”, sem entrar em relações de saber e relações de poder, restando nas margens. A esse tipo de singularidade vinculamos a poética da autora em estudo. DELEUZE, Apud BADIOU, 1997, p.150.

⁶ No ensaio *Sobre a leitura* (1987, p.34/35), Roland Barthes associa a cena ao erotismo da leitura, vindo nesta “o apólogo mais puro”, pela natureza da descrição que faz o narrador do romance proustiano ao escrever: ...”sem dúvida por ser a única que me era permitido fechar à chave, para todas aquelas ocupações que reclamavam uma inviolável solidão: a leitura, o devaneio, as lágrimas e a volúpia”.

limpo e o sujo, para acentuar-se o asseio, dando lugar a um trabalho de esquecimento do segredo “sujo”. É ali também onde nasce a arte da representação proustiana. Água, lágrimas, secreções masculinas engendrarão a toailete através de operações físicas que forjarão a civilidade, mas conduzirão a turbulência de sentidos vividos pelo personagem, para a ordenação do corpo na harmonia e virtude simuladas.

Em suas “pequenas narrativas” poéticas, a autora, ao contrário, afeta a função catártica na sua leitura não neutra, porosa ao parasitário, dispensa a distribuição harmoniosa das dependências da casa, da sala como lugar propício, dentro da organização patriarcal da casa, à leitora mulher. Investe - diferentemente de Proust - contra o auto-regramento e transfere o ato de ler para o domínio das necessidades fisiológicas. Em *Diva Cunha*, há, sim, o desregramento, as fezes, a água inquietante dos orifícios impuros. A poesia põe em cena, em face daqueles que seriam espaços feminilizados de leitura, a latrina, determinando uma prática marginal e anômica, dispondo os humores, as energias secretas, para invadirem a leitura doméstica e aseada, rompendo com a imagem monótona do feminino ascético.

A fisiologia teve um papel semelhante na vida de Lutero, considerado “o mais anal dos teólogos”. Para Lutero, o banheiro era um lugar onde ocorriam as revelações sagradas. Era, portanto, um espaço de hierofania, o qual se vê entrecortado pelo riso do escatológico, e confirmando o humor na superfície do discurso do dissidente católico. Uma maneira irreverente de dizer que Deus está em toda a parte, até no excremental. São palavras de William Manchester em seu livro *Fogo sobre a terra: a mentalidade medieval e o renascimento* (2004, p.191): “Foi ali, enquanto defecava que ele concebeu a revolucionária doutrina protestante da justificação pela fé.”

Em *Diva Cunha*, é igualmente uma transgressão, uma heresia que permitirão romper com uma mentalidade condutora da imagem da mulher alienada de seu corpo, a serviço da casa e de costumes polidos. A leitora divaniana faz a recusa das múltiplas proibições. Procura espaços de dissipação onde se pode encontrar o excedente dos bens de Deus, numa outra atividade dessa vez excretória. Mais devotada ao desejo que a lei, a leitora urde sua alteridade por meio de fluxos “venenosos” (CUNHA, 2009, p.141):

Matéria ardente
morte antecipada
da semente

Sob uma suposta fragilidade do corpo, ela engendra sua “estufa” de gestos não higiênicos, atacando o ponto de vista da moral burguesa. É preciso provocar a necessidade fisiológica para despertar essa outra mulher, impudica que traz a duplicidade dos perfumes e cheiros, estabelece a energia criadora de suas dejeções, de sua obra⁷. Tais gestos procedem a um crime - matar aquela outra feita de pudores, relacionada à comunidade religiosa, familiar, educacional, que são espaços de limpeza e controle do espaço íntimo do corpo, enfim, promotores de uma higiene moralizada. Desfuncionalizam a relação entre a palavra e a pedagogia, reguladoras de uma ordem moral que convoca a interdição de zonas do corpo. Isso confere ao trabalho da autora um poder desobstrutor, que incide sobre o poder político e o poder linguístico, nesse sentido produzindo um saber inédito para que novas zonas insólitas possam ser nomeadas, por um instante, grifadas, sublinhadas, empurrando a linguagem para além da sedução. Tem-se em vista, então, um corpo viciado, drogado (CUNHA, 2009, p.45):

Me entrego toda ao vício das palavras
que cobre minha nudez
de saliva

Há toda uma operação criminosa que deve ser executada para que se dê o golpe na imagem feminina dos livros de civilidade e etiqueta. A poética de Diva Cunha incorpora essa ação, portanto, à constituição de uma alteridade que convoca a transgressão para elaborar sua gramática: a gramática do feminicídio, que tem como alvo primeiro o “me” – “me assassino”, desse modo recusando o papel da reconfortadora, numa posição de subjugação voluntária. A razão sublimadora vira um estorvo, desvencilhar-se dela, abatê-la, libera as superfícies do corpo para as anarquias dos dejetos, das evacuações e sujeiras, viabilizando a circulação de desvios, rotas e portos desativados, sem ancoragem simbólica.

Despedaçar o corpo, provocar o sentimento de abjeção diante da morta, traz o leitor para uma sensibilidade inteiramente física, uma sensibilidade compartilhada (CUNHA, 2009, p.44):

Em quantos pedaços repartir a pele
que cobre o espanto da carne?
Quantos corpos levar pelo mundo

⁷ Recordemo-nos que uma das acepções de obrar é defecar, evacuar por meio de purgantes. Buarque de Holanda et al, 1969.

para reencontrar a força perdida?
quantos fígados e rins cingir
para não cair no ilegível?
como em trânsito contínuo
sonhar outro destino?

O percurso desse crime não pode ser linear, vara o corpo pelo meio e não se rende a racionalizações. Exige a destruição da normatividade e uma viagem na língua sangrada e sujeita a encontrar sua própria ilegibilidade, já que ela não é movida por causa de um saber, mas pelas intensidades dos fluxos “em trânsito contínuo”, que faz sonhar outra aspiração, outras regências de outros corpos em pedaços, regências não coercitivas das outras que entram nessa (de)composição. Não seria o destino do Eros, o sonhado. Nem de Ariadne, a condutora do fio no corpo da Terra. Nem do insensato Orfeu, à procura do fantasma de Eurídice. Mas um destino de Ícaro que faria a mulher, depois de sua morte simbólica se inscrever em outra morte, na maldição do voo sem limites e pagando o outro alto preço: o da fenda aberta à violência exterior e à marcação da descontinuidade, nas rupturas e desvios que se instalam na escritura. A elevação discursiva seria a das palavras polidas, superfícies espelhadas e fatais do sol, signo da “cadentia”, ou signo da morte, matéria cortante das asas fabricadas pela mulher (CUNHA, 2009, p.141):

Três ou quatro palavras giram
em torno desse sol
polidas palavras
que incontidas não desmaiam
nem se fadigam
instrumentos de corte
suspensão, travejamento, construção
material que vinagra a espera do momento

Matéria, que sendo flamejante, serviria para cremar a morta, fazendo-a desaparecer da cena do crime, apagar a caligrafia da assassina.

A morte como trabalho do signo, os efeitos da noite quebram a trama do feminino e lhe põe questões. A morta, assassinada, designa a relação entre a arte e a morte na poesia domada da mulher, na escrita do amor do romance rosa. À beira da inexistência, nos limites desse terror e sua decomposição, o tempo faz o trabalho do luto. A morte não se reinventa, mas a arte, sim (CUNHA, 2009, p.63):

Habito o silêncio
cresço e flutuo

entre o presente e o passado
no futuro serei
o que não sei

A cena da morta cede para suceder ao tempo incerto, infinitivo, indefinido, e faz passar o poema. A imagem poética sem escrita testamentária refaz a mortal pulsação. Mas não é a morta que ressuscita. É o momento em que se ausenta da cena do crime e as vozes restituem o movimento. Animal ou palavra, corpo despedaçado recomposto em imagens múltiplas, espereita a vida (CUNHA, 2009, p.227):

Quero o meu desejo
Fenda que me parte
Em duas partes:
Vida e arte

A voz futura, incerta, sem lágrimas, sem culpa, não encobre a lacuna. É nos interstícios que afloram novas matérias e se entra novamente na língua que é a seta a apontar outros cursos da escritura, apesar da margem morta. Lançada à outra margem, estrangeira, a poesia da mulher divaniana é um corpo fugidio e avança por litorais sem chaves de cristal e belas adormecidas.

Com os signos traçados pelas garras, mas sem abstrair os objetos, lábios abertos e ardências, nas palavras dissociações violentas e algumas ressonâncias. As coisas vindas do corpo e suas errâncias.

Nesse sentido, ousaríamos definir a produção da autora como uma procura de constituir um discurso que não fosse semblante no que concerne a efeitos de identificação. Antes, constituindo, no sentido lacaniano, um lugar em que isso é interrogado (LACAN, 2009). Propria, nesse aspecto, um litoral da escrita, uma “litureterra”, palavra inventada por Lacan⁸, para falar de um deslizamento da letra (2009, p.105), atingindo uma exterioridade, um litoral onde há uma mulher a se esprair, arriscando cartografias insuspeitas, com estranhas margens, retirando o corpo da linguagem do engessamento, da estratificação. Assim faria a autora a sua entrada para outra coisa que não é mais a literatura como

⁸ Lacan (2009, p.105) faz um jogo insólito de significantes e significados, criando *litureterra*, a partir do verbo latino *lino*, *litura*, *liturarius*, para formular essa extensão imaginária a que chamará de litoral da escrita, provocando a leitura de uma literatura já transfigurada em *litoris*, letra liturada, rasura, borrão.

organismo, esta se torna uma letra difícil de pronunciar numa língua sempre e mais estrangeira a si mesma. Nem local, nem regional, nem nacional, lançada para as margens daquilo que ainda não entrou na experiência, como disse Foucault (1998) ao elaborar o seu pensamento sobre a ordem do discurso.

A letra traspassa uma mulher e conta a sua morte, num assassinato público, recorrendo à linguagem, desarmando a sua ordem, para ouvir o grito mais longínquo e ao mesmo tempo mais próximo, pois é este que corta a sua garganta.

Pensando-se a escritura da mulher a partir desse fora, dessas margens inassimiláveis, dessa exterioridade, arremete-se também contra uma história da literatura, um discurso crítico e acadêmico que exercitam suas práticas de reiterado confinamento da escritura feminina nos pressupostos canônicos que têm como fundamento um discurso da memória e uma representação da mulher no eterno retorno do mesmo, do familiar, adequado às convenções da voz do possível e da realidade, quando a mulher escritora mesma retirou-se há muito dessa cena e se entregou a interminável busca das palavras, desalojando o lugar de Eco, na repetição infinita de Narciso.

Em *Diva*, há esse litoral a ser singrado. Se há memória é uma memória aérea. E inomeáveis nomes (CUNHA, 2009, p.262):

Minha mãe diz
que sou da pá virada
da vida torta.
Os modelos dela são outros:
santa Terezinha do menino Jesus
santa Rita de Cássia, santas
fora as santas domésticas
que foram sacrificadas
no dia-a-dia ninguém viu
sangradas como galinhas
maceradas em vinhas d'alhos
postas a dormir no sereno para secar odores
enfurnadas como bananas verdes
esfregadas nos ladrilhos claros dos banheiros
costuradas em botões de quatro furos
esbofeteadas e sacudidas
como colchões e almofadas
para desprender o pó das horas.
Secaram todas
nos linhos brancos
dos lençóis bordados
ao morrer, não morreram
entregaram a alma a Deus,

que provavelmente não as perdoou
pelo gasto inútil
que fizeram dos seus talentos.

O que seria o discurso da cidade, a voz da poetisa transtornou. E a literatura se escreve nos silêncios, nos impossíveis de um ato que é acontecimento não redutível a uma tradição (CUNHA, 2009,p.50):

Por paixão sou capaz
de inverter as palavras
quando teimam atacadadas
aos mastros dos sentidos

Tiro leite das pedras
conclamo os profetas
a falarem comigo
das coisas do coração

Não tenho pudores banais
jogo água no corpo
sigo com o dedo
a fina prata
que contorna
o ventre do dia

Essa paixão descortina um arquivo do mal e um *litoris* pelo qual passa, na autora, o seu cruel jogo de “tirar leite das pedras”. Numa literatura de representação dogmática da mulher, o impudor mostra-se uma maneira de escapar desse fundamento (CUNHA, 2009, p.236):

Indefesa
perante os sonhos
me vejo presa
de mil demônios

cobiça, inveja e malícia
arrastam asas negras
a minha volta
a lusúria
é luz acesa
me atraí
penso enganar os deuses
mas minha carinha tensa
me trai

Obscenidade, assassínio, paixão, o mal sórdido colocam-nos em face a um discurso literário que, para Bataille (s/d), anunciava um ataque violento à base moral do cristianismo. Um ataque dessa natureza, pode-se afirmar, aparece, em *Diva*, como uma forma de elaborar o movimento transgressivo capaz de subverter os referentes de um discurso cultural em que a mulher, castrada, não deve delirar, expor seus excrementos, alucinar. A autora é, então, atraída pelo escândalo, diante da moral de província. E tem o caráter de pôr em questão o despotismo da inscrição desses valores impostos à literatura feminina, vigentes na tradição e nos inícios da pretendida modernidade, adentrando pelo século XX.

Mas será exatamente essa experiência do obsceno e do escatológico que fará emergir a alteridade na autora. E surgirá reunindo a matéria ardente da vida e da arte, sem promessa de redenção cristã, frustrando a comportada e boa articulação de uma poesia sentimental e as expectativas do espelhamento social (CUNHA, 2009, p.87):

A linha imaginária
aponta no horizonte

das nuvens as letras fluem
sobre a manhã serena

mãos abertas recolhem grãos
que torneiam o poema

desfolhado em gomos
pela língua

Não a duplicação do mesmo no outro. Sim, o engendramento do outro, do impossível e de um além, este percebido como o litoral da escrita, no desejo da própria transgressão, que é capaz de reencontrar no corpo da língua uma outra matéria cuja intensidade afeta e rasga a suposta unidade linguística. Alterado é o seu estado. Para, afinal, inscrever a poesia, ali, onde não se indague uma identidade nordestina, nem uma literatura regional ou local.

REFERÊNCIAS:

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de António Borges Coelho. Lisboa: Editora Ulisseia, s/d.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. *Eros e Tanatos: a poesia feminina na primeira metade do século XX*. Anais do 5º Seminário nacional Mulher e Literatura. Natal: UFRN; Editora Universitária, 1993.

CUNHA, Diva. *Resina*. Natal (RN): Editora Una, 2009.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário: entrevistas feitas por Claire Parnet*. Compilação em vídeos. Paris, 1994. Tradução de Bernardo Rieux, 2005.

BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Mirim Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DUARTE, Constância Lima e MACEDO, Diva Maria cunha P. de. *Literatura feminina do Rio Grande do Norte: de Nísia Floresta a Zila Mamede. Antologia*. Natal: Sebo Vermelho/UNP, 2001.

ENGELMANN, Magda Shirley C. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: Editora da UFG, 1996.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura de Almeida Sampaio. 6ª edição. São Paulo: Loyola, 1998.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição Standart).

GURGEL, Tarcísio. *Informação da literatura potiguar*. Natal (RN): Argos, 2001.
HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. Et al. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11ª. Edição. São Paulo: Editora Civilização Brasileira/Companhia Editora Nacional, 1969.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro, versão final Nora Pessoa Gonçalves; preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

MANCHESTER, William. *Fogo sobre a terra: a mentalidade medieval e o renascimento*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 06 de junho de 2012

LIBERDADE E INTERDIÇÃO

Ivia Alves

RESUMO: Em uma sociedade que se diz igualitária e libertária, o sexismo dificultou a criação literária realizada pelas mulheres, cujo papel limitava-se ao ambiente privado. Lutando pela liberdade de se expressar através da literatura e de publicar suas produções, independentemente de proteção, escritoras baianas vão, de estratégia em estratégia, driblando esses impedimentos, mas, só com o feminismo, elas ganham a sua própria voz.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de autoria feminina. Códigos e normas sociais. Limites da criação. Interdição.

ABSTRACT: In a society like ours where equality and freedom does not actually exist, sexism meant an obstacle to artistic creation held by women, whose social role was limited to private sphere. Regardless of protection, in this context, the bahian women writers were fighting for freedom to express themselves through writing and publishing their productions. To do so, they created strategies to circumvent these impediments imposed by society. However, it was only with feminism that they gain own voice.

KEY WORDS: Writing of female authorship. Social codes. Interdiction and freedom

A Modernidade, vista como um sistema de novas normas nos campos econômico, político, social e cultural, é bem diferente do sistema anterior (da aristocracia, de reinos, principados etc). Esta Modernidade que, como ondas, abrange a Europa e suas colônias nas Américas, teve como lema as palavras disseminadas pelo Iluminismo e que desembocaram na Revolução Francesa – "liberdade, fraternidade e igualdade". Mas, desde o entreato entre as ideias de uma nova sociedade e a Revolução francesa, a mulher não se via contemplada e já se ouvia a voz da mulher evidenciando suas reivindicações: igualdade na educação e como cidadã.

É bem verdade que a Revolução Francesa e seus desdobramentos pelo Ocidente construiu outra sociedade, moldada à feição da burguesia que consolidou e criou instituições e dentre elas a família nuclear. Seus fundamentos passaram a ser difundidos pelas artes e principalmente a literatura tomou a dianteira, com a entrada do novo gênero romance, e a poesia, descartando os velhos modelos que buscavam temática e ideias na literatura grega e romana, passava a ser o arauto da individualidade do artista que descrevia seus sentimentos e desejos. Essas novas formas de expressão eram caras aos leitores burgueses. É bem verdade que a Revolução Francesa e seus desdobramentos pelo Ocidente construíram outra sociedade,

moldada à feição da burguesia, que consolidou e criou instituições, entre elas, a família nuclear. Seus fundamentos passaram a ser difundidos pelas artes e a literatura tomou a dianteira, com a entrada do novo gênero em suas horas de lazer, que espalharam o primeiro movimento artístico da classe – o movimento romântico.

Enquanto esta nova sociedade se delineava, propalando a liberdade para todos e o novo em todos os sentidos, isto não abrangeria, na realidade, toda a população, nem mesmo a classe burguesa e instruída. Ficaram relegadas as manifestações artísticas e científicas das mulheres.

Hoje, as pesquisas arqueológicas realizadas pelas feministas e outros segmentos evidenciam que muitas mulheres se aventuraram pelo campo do conhecimento e das artes, mas não tiveram reconhecimento, e suas obras foram, com o tempo, sendo esquecidas de ser mencionadas, colocando-as numa espécie de limbo¹.

Esta introdução nos ajuda a situar o lugar da mulher na sociedade moderna, cujo único papel estava limitado ao ambiente familiar. Seja ele como filha, esposa, viúva ou solteira (a tia), essa sociedade insistia na sua permanência na casa. Para ela, a casa e suas responsabilidades não obrigavam, segundo a visão burguesa, uma sólida instrução para que ela fosse independente ou buscasse uma profissão que pudesse, em ocasiões difíceis, ajudá-la economicamente. Encerrada nesse espaço protegido, aquelas que transgrediam não eram bem vistas e o tempo (nesses 300 anos) as esqueceu, talvez pelos maus exemplos que elas significariam para as gerações seguintes. Mas não podemos esquecer que várias delas se insurgiram contra essa interdição. Observamos que muitas inglesas e alemãs, pela própria religião, eram instruídas e trabalhavam. Muitas foram as ilustradoras dos livros de ciências naturais, visto que naquela época não havia fotografia, outras não só se tornaram professoras em seus países, mas se aventuraram pelas colônias, tornando-se preceptoras de jovens e crianças das classes abastadas e latifundiárias.

No entanto, uma das primeiras manifestações escritas, que sobreviveu até os dias atuais e se pode denominar um grito feminista, aparece por volta de 1792 – o livro de Mary Wollstonecraft intitulado *Uma defesa dos direitos da mulher (Vindication of the Rights of Woman)*. Uns quatro ou cinco anos antes, a autora, que fundou escolas para moças, já havia escrito um livro (*Reflexões sobre a educação das filhas/Thoughts on the Education of*

¹ Basta consultar a primeira história da literatura de Silvio Romero (1888) e vários compêndios e dicionários do século XIX para verificar a omissão das escritoras nas histórias atuais. Salva-se, de certa forma, a *História da inteligência brasileira* (1976/78), de Wilson Martins.

Daughters: With Reflections on Female Conduct, in the More Important Duties of Life (1787), chamando atenção para as restrições educacionais impostas às jovens, que, ao lado de matérias voltadas para o lar, eram impedidas de ter uma instrução mais aprofundada e entrar nos mesmos cursos superiores destinados aos homens.

Ao se instituir o curso superior para as mulheres, tais instituições eram só para o sexo feminino, e seu currículo era diferente do currículo das escolas superiores destinadas aos homens. Essa desigualdade de oportunidades e de direitos entre homens e mulheres ainda estava presente nas primeiras décadas do século XX, na Inglaterra, como retrata e denuncia Virginia Woolf, em seu livro-ensaio *Um teto todo seu* (1928), extraído das duas conferências que realizou na Sociedade das Artes e publicado em 1928, cujo público era inteiramente formado por mulheres.

Voltando ao livro *Uma defesa dos direitos da mulher* (1792), sua autora já mostrava que só a educação, e uma educação igualitária na formação de ambos os sexos, era o caminho para a mulher conquistar melhor situação econômica, social e política. No livro anterior, ela já alertava para a impregnação, na mente das moças, de só cuidar de sua aparência e, neste, ela avança, defendendo a instrução como a possibilidade de a mulher escapar de uma sociedade sexista, sem viver submetida ou escravizada, e de serem, como ela chamava as mulheres casadas, "escravos-convenientes". As propostas contidas no seu livro eram pertinentes ao período, pois estavam dentro do contexto das discussões sobre os Direitos do Homem, polemizando com Rousseau sobre as ideias contidas em *Emile* e no *Contrato Social* (1762). Assim, Wollstonecraft propugnava que as mulheres se engajassem no projeto ilustrado e reformador da sociedade, que se delineava. As ideias escritas há mais de 250 anos ainda são pertinentes e atuais, principalmente nessa contemporaneidade líquida².

O livro de Mary Wollstonecraft repercutiu no mundo ocidental e teve muitas traduções ao longo de um século, sendo retomado vigorosamente na primeira onda feminista, o movimento sufragista.

² Uma dessas reflexões pode ser confrontada com as práxis sociais do momento: A mentalidade feminina fora relegada, pela tirania masculina, ao limbo da fatuidade a que as mulheres, em geral, acabaram por se adaptar. E as mulheres que hoje reclamam direitos, devem saber que a estes correspondem deveres, assim como a rebelião contra a dominação masculina se deve realizar em nome dos valores universais.

No Brasil, recém-saído da situação de Colônia, com suas instituições ainda débeis e, contraditoriamente, um país escravagista, Nísia Floresta vai fazer uma tradução livre, agregando também suas reflexões sobre as condições das mulheres no Brasil. As regiões através das quais as novas ideias de liberdade entraram foram os locais onde se fundaram faculdades – Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. Nísia Floresta Brasileira Augusta, mais conhecida por Nísia Floresta, que era o pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885), era filha de rico negociante do Rio Grande do Norte, mas, ainda pequena, seu pai se transferiu para Recife. Vivenciando essa efervescência com os jovens estudantes de Direito, essas novas ideias devem ter levado-a a conscientizar-se de suas próprias limitações no espaço público. Retomando o livro inglês como inspiração, Nísia Floresta acrescentou suas reflexões sobre a situação da mulher no Brasil, insistindo em sua instrução mais aprofundada, semelhante à dada aos homens. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* saiu pela primeira vez em 1832³. Sua autora é considerada a pioneira do feminismo no Brasil com esse livro. Sua carreira se desenvolveu não só na literatura, escrevendo poesias, mas também no jornalismo, com artigos para os jornais. Também fundou escolas para moças, tanto no Rio quanto no Rio Grande do Sul por onde passou. Destemida, conviveu com intelectuais, e chamo atenção para o poema "A lágrima de um Caeté" (1849)⁴, hoje esquecido, mas que se engajava na esteira do nacionalismo do contexto da época, sobre a identidade do País com sua gente, tomando a batalha de Pernambuco como foco de insurreição libertadora da pátria.

A educação das mulheres da época terminava no primário, mas nem sempre elas frequentavam escolas, pois muitas delas viviam em fazendas e engenhos fora do centro da cidade. Algumas delas eram internas em colégios de freiras, mas nem sempre concluíam seus estudos. Os estudantes de Medicina foram disseminadores indiretos (sem intenção) da instrução das mulheres. Assim, elas aumentavam seus conhecimentos sendo autodidatas, lendo livros de bibliotecas de parentes ou solicitando alguns livros daqueles que frequentavam

³ Para melhor conhecimento das atividades, pensamento e atuação de Nísia Floresta, recomendo a leitura do livro de DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, [1995](#).

⁴ O poema foi republicado por Constância Lima Duarte. Uma visão rápida sobre a escritora pode ser encontrada em: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed Mulheres/EDUNISC, 1999. p.175-193.

a faculdade. Observe-se que na época, entre as artes, a literatura era bastante lida e exercitada pelos jovens estudantes, que, na maioria, não iriam exercer a profissão⁵.

Já se percebem, portanto, as limitações sociais que impedem a liberdade e a igualdade entre os dois sexos. Encaminhadas para o papel de esposa e mãe, os espaços possíveis de ocupação das mulheres era dentro de casa e seu entorno. Assim, mesmo que elas exercitassem no seio da casa seus poemas ou romances, outro impedimento aparece. A mulher casada não podia publicar, principalmente porque a mulher não poderia receber os recursos econômicos da venda de seu trabalho. Mas a pior das limitações estava no bojo do próprio movimento romântico. Voltado para expressar os sentimentos, a subjetividade do escritor, sua temática louvava o amor de uma mulher, a natureza grandiosa e virgem das florestas.

No caso da escrita da mulher, como ela poderia se expressar? A baiana Adélia Fonseca (1827-1920), sendo uma das primeiras escritoras do período romântico e começando a escrever na transição do arcadismo e romantismo percebeu os limites. Em mais de um poema, ela reage a essas restrições. Participante dos grupos intelectuais da época, considerada grande poeta, só na fase da maturidade, instada por críticos seus amigos e os mais importantes da cidade, resolve publicar sua produção. Nela se vê a longa trajetória, inclusive traçada entre o soneto clássico e os poemas mais livres. No entanto, logo no "Prólogo", de seu único livro *Ecos de minh'alma* (1866) percebe-se a limitação não só de vir a público, mas a dificuldade de escrever dentro dos paradigmas românticos, que ela ainda alcançou por muito tempo. No "prologo", além de assinalar os nomes dos críticos que a incentivaram, destina todos os recursos financeiros advindos da sua compra para as famílias que perderam seus provedores na Guerra do Paraguai.

Chama a atenção, para um/a leitor/a arguto/a logo de início, a estratégia que as mulheres teriam que ter para se expor em público, isto é, publicar sua produção em livro. Essa produção deveria ser legitimada por críticos e poetas, mesmo que a autora, como é o caso de Adélia Fonseca pertencer a uma das mais tradicionais famílias baianas.

O segundo limite para chegar ao ambiente público, também convencionado para a mulher, estava no impedimento de receber os recursos provenientes da venda de seus livros.

⁵ Basta observar os títulos das teses da Faculdade de Medicina da Bahia, bem como dela saíram inúmeros escritores, críticos, jornalistas, deputados, que nunca exerceram a profissão. Um título de curso superior, pelo menos no Brasil, catapultava esses profissionais para outros encargos, mais distintos do que exercer a profissão somente. Basta ler *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. Vide as peças teatrais do mesmo autor (*Obras completas*, Editora Aguilar, v.II, 1962).

Era, na época, vedado às mulheres de classe alta (e também aquelas provenientes dos estamentos médios) ganhar dinheiro, e uma publicação destinada a livrarias representava a transgressão de duas normas: ultrapassar os limites do espaço privado e a possibilidade de receber recursos de sua própria produção. Daí, a vendagem destinar-se às famílias vítimas da Guerra do Paraguai.

Mas o desapontamento da autora com os limites impostos pela própria arte aparece em algumas de suas produções, como em um poema no qual, explicitamente, ela troca o eu poético do feminino para o masculino para poder elaborar um poema de amor. Em outros poemas, como era vedado à mulher declarar o amor a um homem, seus poemas falam de um passado ou de uma distância entre os dois amados que cria a saudade do tempo em que estavam juntos.

Assim, apesar da imposição desses limites na época da liberdade, torna-se difícil perceber ou visibilizar a violência contra a mulher quando se trata das artes e da literatura (sem falar da sua vida privada).

O universo romântico, com suas valorações, referenciais simbólicos e temas eleitos, ancoram e fundamentam (apenas) o discurso do poeta homem. Em outras palavras, a produção da época, os temas circulantes em torno da angústia (existencial ou vivencial), o amor em suas frustrações: o sofrimento de amor ou o amor não correspondido, a mulher inalcançável, ou a visão da natureza, sempre expressos pela visão interior do poeta, não poderiam ser o discurso das poetisas, desde que sua imagem/representação – como anjo, futura mãe de família e esposa – seria contraditória à sua configuração. Esse universo limitava a expressão da poetisa, obrigando-a, se quisesse escrever, em seu gineceu, as fronteiras de seu jardim ou pomar de sua casa. Daí, tantas evocações a flores, passarinhos, dia e anoitecer. Um vocabulário limitado e um campo simbólico finito. Às mulheres, o mundo, a natureza frondosa, o mar em suas vagas tempestuosas era interdito.

Mas, no entreato do final do romantismo e do início do realismo no País ou melhor, entre 1860 e 1890, as escritoras começaram a criar estratégias para fazer circular suas produções, poemas, romances e contos, através de um contra-discurso⁶. As primeiras estratégias foram a criação de revistas que circulavam nas regiões que, muitas vezes,

⁶ Para verificar escritoras baianas do final do século XX e início do século XXI, vide: < <http://www.escritorasbaianas.ufba.br/index2.html>>.

alcançavam o território nacional. Também se inseriram em publicações como almanaques, editados em Portugal ou mesmo no País. Além disso, começaram a tentar, protegidas por maridos intelectuais, a escrever em jornais de grande saída. Nessa última situação, estão centenas de escritoras, inclusive baianas - escrevendo romances, crônicas ou poemas seja em jornais, seja em Almanques, seja em livro - aparecem as romancistas baianas Ana Ribeiro e Inês Sabino e as poetisas Amélia Rodrigues e Ana Autran. Quando se aventuravam a sair, individualmente, do espaço doméstico, a maioria utilizava-se de pseudônimos⁷. As primeiras, eram filhas de famílias de renome e riqueza, já no meado do século XIX também aparecem escritoras dos estamentos intermediários⁸.

Proveniente dessas camadas intermediárias, o percurso literário de Amélia Rodrigues parece ser exemplar por ter sido difícil. A sua formação intelectual deve-se a ter parentes no clero, e, sendo de poucos recursos, matricula-se em uma escola regular só já adolescente, obtendo o título de professora primária. Ao realizar o concurso público para exercer a profissão, alcançou o primeiro lugar no Estado, passando a ensinar em uma escola nos arredores de Santo Amaro. Logo, os habitantes da cidade constataam sua inteligência, audácia e versatilidade pelos poemas publicados no jornal local *Eco Santamarense*. Sua estreia se deu com a composição de um pequeno livro de poemas, intitulado *Filenila* (1883). Mas o que lhe abriu as portas da cena literária foi o teatro, com a peça intitulada *Fausta* (1886)⁹.

É interessante lembrar a vida dessa escritora – de professora primária do interior à escritora e editora da revista *Leituras Católicas*¹⁰, publicada pelos Salesianos – porque ela consegue criar estratégias para se inserir na cena literária, embora não tenha tido o auxílio de um nome de prestígio ou críticos para legitimá-la.

⁷ Muitos desses pseudônimos não foram recuperados por não constar de dicionários.

⁸ Em uma sociedade regida pela escravatura, identificamos dois segmentos sociais bem determinados: donos de terras e escravos. O miolo da sociedade, formado por funcionários e pequenos comerciantes, ainda não pode ser considerado de classe média, visto que a sociedade agrária predomina sobre a vida urbana.

⁹ Ainda não foi encontrado o livro *Filenila*, mas, no seu acervo, guardado por Henriqueta Catharino, encontrou-se o manuscrito da peça *Fausta*, a qual foi publicada no livro organizado por Ivya Alves com o título *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos* (Santo Amaro: NICSA; Salvador: Quarteto, 1998). As produções lírica, teatral e ficcional, principalmente, o romance *O mameluco*, foram estudada por Milena Britto no seu doutorado, mas ainda esta produção não foi publicada.

¹⁰ A publicação da revista intitulada *Leituras Católicas* tem início com a chegada dos Irmãos Salesianos no país, em 1883. Tendo sua sede em Niterói, logo implantam sua editora para combater a entrada de outras religiões como a protestante (como eram chamadas então). Amélia Rodrigues começa a colaborar com a revista em 1893, com uma série de crônicas, sob o pseudônimo de Dinorah.

Amélia Rodrigues, enquanto morou em Santo Amaro, teve acesso ao jornal local, onde publicou inúmeras poesias e o romance *Mameluco* (1882)¹¹, que saiu semanalmente. Seu tema aparece como uma provocação ou reivindicação de que a terra deveria ser dos brasileiros e não de estrangeiros. Com esse assunto, ela mostra a crueldade dos donos de escravos em suas propriedades, a luta pela terra entre os donos de engenhos e as formas desiguais e escusas de se tomar posse de bens de brasileiros. A estrutura é bastante similar aos romances românticos nacionais, tendo feito um cruzamento de *A moreninha* e uma resposta ao descendente, Moacir, de *Iracema*. De *A Moreninha*, aparece a lenda que dá origem ao personagem principal, o mameluco, contada em versos e em um tempo passado. O português, que tem terras, casa com uma índia. O filho mestiço, após a morte dos pais, por injunções do grupo de senhores locais, tem suas terras e tem de trabalhar para esses senhores de terra, no entanto prefere ir lutar na Guerra do Paraguai. Com esse personagem, um descendente híbrido, espoliado de seus bens, a autora denuncia como estavam vivendo os descendentes de Iracema, que, para Alencar, seriam os donos da terra.

Amélia Rodrigues, em suas primeiras produções, investe contra a sociedade escravocrata, tendo mais de uma obra que trata os escravos de forma igualitária aos brancos. Sua peça *Fausta* trata dessa temática. Na época, os donos de terra eram contra a instrução de escravos, por considerá-los brancos e impossíveis de assimilar qualquer educação. Na peça *Fausta*, filha e herdeira de um dono de terra, tendo morrido o pai, vai seguir os conselhos do escravo Lúcio, amigo e criado junto com o pai. Educado e instruído, é Lúcio quem vê a armadilha em que a jovem Fausta vai cair ao querer casar com um italiano. A autora, com a peça, revela o preconceito daquela sociedade, ao mesmo tempo em que mostra que todos os homens, independente de raça e classe, são iguais.

Mas as águas claras e mansas que envolviam a produção da escritora, deixando-a livre para colaborar em vários jornais, inclusive os da Capital (usando pseudônimos), tornaram-se densas com a morte do pai e sua vinda para Salvador. As portas se fecharam e, por mais de três anos, ela não viu nenhuma de suas produções publicadas. A única estratégia possível para ela, visto que não tinha nome de família nem reconhecimento dos críticos locais, foi buscar a proteção da Igreja.

¹¹ Devo a informação da existência do jornal Eco Santamarense no ano de 1882, onde se encontra ao longo do ano os capítulos do romance *O Mameluco* a minha colega Profa. Dra. Susana Alice Cardoso a quem muito agradeço a preciosa informação.

Assim, em 1893, aparecia em *Leituras Religiosas*, uma nova revista fundada pelos irmãos salesianos, a primeira "Carta a uma amiga". Na realidade, eram crônicas nas quais a escritora Amélia Rodrigues (sob o pseudônimo de Dinorah) tratava de variados temas da sociedade para sua fictícia amiga Artêmia, que se tinha tornado freira. Foram a solução e a estratégia encontradas por Amélia Rodrigues, o que lhe rendeu poder escrever, mas nem sempre com liberdade, pois a revista católica, destinada a senhoras de família, tinha suas normas e crivos, tendo a escritora deixado de lado a sua potencialidade de criticar a sociedade da época.

No entanto, protegida pela Igreja, a criação em versos extrapolava todas as normas da Igreja. É verdade que ela já vinha se exercitando em trabalhar com um contradiscurso desde jovem, porém agora era a saída. Dois veios temáticos atravessaram seus poemas até a publicação de *Bem-me-querês* (1906), quando ela reúne quase toda a sua produção até aquele momento. No primeiro tema, o poema "A pétala de rosa", publicado originalmente no periódico *Eco Santamarense*, em 1884, quando ela tinha 23 anos, a poetisa desenha um diálogo entre a voz dominante e a voz submetida.

Metaforizados em pássaro e pétala de rosa, o pássaro admoesta a pétala que está fora do lugar, desejando sair, voar e conhecer outras coisas, e diz que ela é uma louquinha, pois lá fora, a ventura é sempre enganosa e mentirosa. Finalmente, concluindo sua advertência, ele lhe dirá que tal atitude a levará ao mau caminho e à lama. Estando, logo depois com sede, o pássaro se acerca da água de um rio e vê a pétala desfalecida às margens. O pássaro a reconhece e diz:

"Oh, ei-la!"... em suspiros lhe disse o piedoso
Gentil beija-flor
"O vento matou-a..." responde-lhe a mísera:
"Oh! Não!... foi a crença na força do amor!"...(1998:97-98)

Nem se precisa evidenciar que tal diálogo e a escolha dos elementos beija-flor e pétala de rosa são constructos semânticos e referem-se à representação de um homem e de uma mulher, bem como o desejo de ir além do espaço delimitado para ela difere de longe do espaço pertencente ao homem, lembrando o espaço público e o privado. Mas a ideia central aqui é a tentativa da pétala de querer ultrapassar os limites, e, apesar de desfalecida, ela considera que valeu a pena.

Já a segunda temática, como em “Clamor inútil”, escrito na maturidade, expressa uma angústia (de não poder se expressar de forma autêntica):

Meu coração de há muito estava morto,
Mas a enterrá-lo eu não me decidia;
Meti-o no caixão fúnebre, um dia,
E disse-lhe: – “Aí está, chegaste ao porto!...”

Armei-lhe um catafalco em negro horto
E um círio lhe acendi, donde corria
Uma lágrima longa, triste e fria:
– O círio da saudade sem conforto!

Por que o não enterrei de todo?... Agora
O velho preso a debater-se chora
Como um doido, entre as tábuas do caixão...

Desgraçado! não tens direito ao gozo
nem à vida! não chores mais teimoso!
Morre por uma vez, meu coração. (1998:97-08)¹²

Se, no primeiro poema, a escritora desafia as regras sociais, ultrapassando os limites impostos pelo discurso autoritário que delimita o espaço da mulher, no segundo, permite desnudar o sentimento de angústia que a envolve. Essa ideia de que a escritora (ou a mulher) não exprime, realmente, o que pode expressar, sem ter maiores consequências para si e para sua produção, cada vez mais se firmará em várias poetisas, culminando na obra de Cecília Meireles, com o "Epitáfio de uma navegadora" ou em "Retrato". O contradiscurso, portanto, estava construído e, se elas não podiam se expressar abertamente, nada podia deter a angústia de não poder ser um todo integral.

E a liberdade, cortada da mulher na literatura, abria-se quando ela passava para falar em palestras e discursos. De acordo com discursos recolhidos de Amélia Rodrigues, percebe-se que ela não mudou sua visão de mundo, mas, para sobreviver dentro de tantas interdições, mudou de atitude.

¹² De certa maneira, vários poemas de Cecília Meireles expressam, também, metaforicamente essa angústia, como em “Retrato” (“- Em que espelho ficou perdida/ a minha face?”) e “Epitáfio de uma navegadora” (“Eu não pude conhecê-la,/ sua história está mal contada,// mas seu nome, de barca e estrela,/foi: SERENA DESESPERADA”), entre outros poemas. (Cecília Meireles: obra poética) Aguillar, 1972.

No caso das romancistas, embora o romance e o narrador se desprendessem de quem estivesse escrevendo, a criação podia seguir o *ethos* da época, porém o controle estava no vocabulário empregado. Mas nem sempre a perspectiva do olhar coincidia com a escolha masculina do narrador que endeusava as mulheres e as descrevia nos mínimos detalhes, encerrando seus romances com o casamento. Contraditoriamente ao paradigma romântico, as romancistas como Inês Sabino e Anna Ribeiro preferiam tematizar o casamento, o "depois que as cortinas se encerram". Consolidado o casamento, as protagonistas das autoras são verdadeiras heroínas porque, na maioria das vezes, ou elas foram enganadas por causa da fortuna que tinham, ou os maridos se voltavam para o jogo desenfreado, perdendo a fortuna de ambos, ou, depois de separadas por anos, voltavam os maridos pobres e doentes para o cuidado delas.

Assim, enquanto os escritores idealizavam todos os rituais do amor até o casamento, as mulheres viravam a moeda e mostravam o cotidiano nada feliz de um casal. Inês Sabino, em *Lutas do coração* (1898), trata de um jovem brasileiro educado à moda antiga, pois tinha estudado advocacia em Portugal, que se apaixona à primeira vista por uma bela mulher. No caso, essa mulher era separada (não havia desquite nem divórcio na época) e, por causa desse entrave, o jovem, mesmo profundamente apaixonado, prefere casar-se com uma virgem, a filha de um amigo de seu pai: jovem e virgem. Em um único romance, ela denuncia a condição da mulher separada, que não terá possibilidade de uma vida afetiva estável, tornando-se apenas a amante, e, de outro lado, demonstra os casamentos de conveniência e sem amor, prendendo uma jovem virgem e desposável, a legítima mulher para as regras da burguesia, que terá o papel de esposa e mãe. Mas ela não vai estruturar seu romance para a vitória do amor e do casamento, como José de Alencar fez em seu romance *Senhora*, Inês Sabino mostra-se mais desencantada com a sociedade e com o casamento, como o fez Machado de Assis com seu romance de estreia *Ressurreição* (1872). Embora as tramas sejam semelhantes, elas divergem porque Lúvia é viúva. É o olhar desencantado tanto do escritor quanto da escritora sobre essa nova sociedade e os arranjos que ela fomenta, que constituem o foco das tramas de seus romances.

Há muitas escritoras que, embaladas pelo nacionalismo (a entrada firme do Positivismo no país) e pela limitação dos estudos femininos, porque não podem entrar nas faculdades escrevem poemas, romances e peças teatrais, evidenciando a importância da educação. Nesse período, estava havendo transformações drásticas na economia brasileira, como o interesse

pelo café e a decadência dos engenhos de açúcar, a libertação dos escravos, colocando à míngua, de um dia para outro, vários donos de terras e suas famílias, principalmente no recôncavo baiano. Mulheres que eram ricas tornavam-se inesperadamente desamparadas, seja pela perda econômica, seja pela perda do marido e as solteiras ficavam totalmente desvalidas. Amélia Rodrigues escreveu um texto híbrido, porque é uma ficção entremeadada de situações explicativas e didáticas sobre o valor da educação das meninas, de forma igualitária aos meninos. *Mestra e mãe* (1898)¹³, que por muito tempo foi adotado oficialmente no currículo do primário até o meado dos anos 30, trata de uma viúva cearense que, tangida pelos efeitos da seca, depois de ter perdido marido e filhos, encontra amparo na casa de um senhor de terras. No entanto, ela não quer viver de favor e propõe abrir uma escola para crianças. Sabendo dominar um currículo primário, ela vai-se tornando importante para aquela cidadezinha ao dar instrução àquelas crianças. Na realidade, a escritora não via razão para a mulher ser amparada por alguém, já que, se tivesse instrução, ela poderia se sustentar sem solicitar a compaixão de parentes ou estranhos.

Essa sensação de limitação está explicitamente declarada em produções do período dito realista e naturalista, como no romance *Lésbia* (1890), de Délia (pseudônimo da rio-grandense-do-sul Maria Benedita Câmara Bormann)¹⁴.

Lizir Arcanjo Alves, em seu livro *Mulheres escritoras na Bahia* (1999), recupera um desabafo de uma jovem escritora sobre a limitação da possível criação realizada por mulheres:

Em 1879, uma poetiza do Rio Grande do Sul, Anália Vieira do Nascimento, resume o conflito por que passava uma mulher para definir o rumo certo de sua literatura, num poema dirigido a Antonio Xavier Rodrigues Cordeiro, editor do *Novo Almanach (sic) de Lembranças Luso-brasileiro*. Conta ela que, tendo abandonado as charadas e os logogrifos, viu-se dividida entre as escolas lírica ou realista. Porém, se à primeira dedicasse os seus cantos, diriam: Criancices! o romantismo morreu!"; se voltasse seu canto para o povo, seria chamada de *comunista* e *petroleira*, se pensasse em seguir à moderna poesia científica, não teria condições porque não havia frequentado academias, nem liceus. Diante de tudo isso, desabafa: "As grandes alturas, vedadas me são, bem sei;/ caminharei nas planuras/ e disso não passarei!"; e

¹³ Editada pela iniciante Editora Vozes de Petrópolis, dos padres Beneditinos. A editora situava-se em Petrópolis, daí o primeiro nome vai ser esse, atualmente, apenas Editora Vozes.

¹⁴ Esse romance foi republicado pela Editora Mulheres e a introdução, escrita por Norma Telles, está disponível em: < <http://www.editoramulheres.com.br/intro14.htm> >.

conclui que a sua sina era mesmo a de ser logografista.¹⁵ (ALVES, 1999, p.26-27).

As escritoras, na sua maioria, diante de tantos entraves, resolviam escrever dentro das normas determinadas para elas, cujas temáticas "nobres" eram os sentimentos de ser mãe, o amor à pátria, a beleza de delicadeza das flores, dos pássaros e o pomar. Não podendo ensinar voos mais altos sobre o amor ou o desejo, poucas conseguiram inovar em suas criações, exceto aquelas que metaforizaram a natureza ou trataram de suas angústias como poeta. Mas tal estratégia vai aparecer no início do século XX. Algumas das representantes baianas desse veio metafórico serão Maria de Lourdes Bacelar, Seleneh Medeiros e também, nos contos, Elvira Foepfel.

Compreendendo que os costumes sociais estavam aprisionados pelo discurso, a geração de escritoras que começa a escrever dos anos 60 e 70 do século XX, a maioria já com curso superior, profissionais e, portanto, mais avançadas nos meandros da linguagem, passa a demolir as interdições da sociedade e da cultura sexista brasileira. Não é por acaso que Myriam Fraga desconstrói, passo a passo, ou melhor, de poema em poema, o "mito" criado pelo Ocidente, da esposa fiel de Ulisses, como aparece no verso final do poema "Penélope", revelando a sua rebeldia: "Quando Ulisses chegar, a sopa está fria"¹⁶. Eis o poema:

Hoje desfiz o último ponto,
A trama do bordado.

No palácio deserto ladra
O cão.

Um sibilo de flechas
Devolve-me o passado.

Com os olhos da memória
Vejo o arco
Que se encurva,
A força que o distende.

¹⁵ As mulheres começaram a participar de revistas maiores na seção de Divertimento, como logografista, que significa construir charadas, adivinhações, como se vê no *Novo Almanach (sic) de Lembranças Luso-brasileiro para o ano de 1880*. Lisboa, 1879. p.228-230.

¹⁶ Vide o estudo do mito em: < http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/060/RICARDO_SILVA.pdf>. Acesso janeiro de 2012.

Reconheço no silêncio
A paz que me faltava,
(No mármore da entrada
Agonizam os pretendentes).

O ciclo está completo
A espera acabada.

Quando Ulisses chegar
A sopa estará fria.

Também, no seu primeiro romance, *O jogo de Ifá* (1980), Sonia Coutinho explícita outro tipo de desconstrução. A trama trata do retorno a Salvador, após viver na cidade grande, Rio de Janeiro, de um personagem homem ou de uma personagem mulher, frustrado/a por percalços na sua vida e que retorna para casa paterna a fim de recuperar seu caminho e refletir sobre o passado. A leitura do mesmo discurso, escrito pelo homem ou pela mulher obriga o leitor a mudar de atitude. A escritora astutamente coloca as mesmas situações vivenciadas por Renato ou por Renata, utilizando-se das mesmas palavras e nas mesmas situações. A violência contra a mulher fica explícita e se é apenas um fracasso para Renato, aparece como um comportamento imoral para Renata. Com isso, ela denuncia que determinadas condutas são admissíveis nos homens, mas inadmissíveis e até censuráveis para uma mulher instruída, de classe média.

O desmonte das convenções e limitações da sociedade fica evidente nesse romance inesquecível, mas que não vem sendo lido pelos leitores, tanto que nunca passou da primeira edição. A autora notabiliza-se pelos romances, mas principalmente pelos contos em que desfaz os mitos da beleza, feminilidade e juventude¹⁷.

A segunda onda feminista proporcionou a publicação de diversas autoras, além de dar mais visibilidade àquelas que já estavam no cenário literário, ocupando-se como trama maior de seus romances a crítica aos limites sociais e artísticos, abrindo uma gama de olhares e vozes provenientes das mais diversas regiões do Brasil.

¹⁷ Sonia Coutinho tem uma imensa fortuna crítica, mas chamo atenção para um dos artigos que analisam sua produção a partir de uma perspectiva feminista: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/346336?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21100706694311>>.

Vale a pena lembrar, por último, a produção contundente, com uma linguagem sintética e metaforizada, de Helena Parente Cunha. A escritora aparelha seu leitor para refletir sobre comportamentos e construções discursivas, que ora são desenvolvidas em pequenos relatos, ora são enunciadas ao longo dos minicontos. Na verdade, tais constructos discursivos foram recebidos na infância e modelaram as limitações das mulheres.

Nos minicontos de *Cem mentiras de verdade* (1985), alguns dos “mitos” de comportamento criados pela família burguesa são desmontados em favor da liberdade e pensamento das mulheres. Essa voz internalizada que forja os impedimento da liberdade em torno da mulher vai-se intensificar duplicando as personalidades (em *Mulher no espelho*, 1982) e se fazendo em pedaços no romance *As doze cores do vermelho*(1989), cuja estrutura da página tripartite consegue trazer à tona as várias dobras internas nas quais as mulheres se configuram. Em *Os provisórios* (1980), a autora evidencia como uma mulher que tem internalizado o código patriarcal por causa das pressões externas (portanto, o conto deixa claro que é a partir dos anos de 1968/75) se comporta, age e reage:

Engano

Estava com trinta e três anos e donzela era ela. Não por convicção, pois não cabia razões, transbordava. Nem por preconceito, pois se queria isenta, ultrapassava. Mas tinha medo de engravidar. Ficar no mundo sozinha com um filho para criar. Dos seus desejos só ela sabia. Reagia. tal queria. mas não cedia. Até que um dia. Um homem que não fazia filho? Esterilidade comprovada. Garantiu. Ela se transcendeu cedeu deus. Já donzela era não ela. E era mais. Era-lhe um filho que no ventre lhe cabia. Sozinha no mundo era ela.(1990:93)

Enfim, no percurso desse artigo, evidenciei as estratégias das autoras (baianas) do século XIX -XX protegidas pelo nome ou pelas palavras de um crítico se inseriam na vida pública, bem como o percurso da geração dos anos 60/70, que com outra forma de ver a vida, tiveram formas de discursos e estratégias para demonstrar os impedimentos reais de se moverem no ambiente público: desde o desmonte do mito da mulher fiel, passando pelas construções discursivas ditas e internalizadas pela mulher desde criança ou mesmo evidenciando como a linguagem limita suas expressões e como, ardilmente, passaram a construir um contra-discurso dentro do discurso dominante.

REFERÊNCIAS:

ALVES, Ivía (Org.). *Amélia Rodrigues: itinerários percorridos*. Santo Amaro: NICSA; Salvador: Quarteto, 1998.

ALVES, Ivía. *Interfaces: estudos críticos sobre escritoras*. Ilhéus: Editora da UESC, 2005.

ALVES, Lizir (Org.). *Mulheres escritoras na Bahia: as poetisas (1822-1918)*. Salvador: Étera, 1999.

BRANDÃO, Izabel; ALVES, Ivía (Org.). *Retratos à margem: antologia de escritoras das Alagoas e Bahia (1900-1950)*. Maceió: EDUFAL, 2002.

CUNHA, Helena Parente. *Cem mentiras de verdade: contos*. 1. ed 1980/ 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

FLORES, Hilda A. Hübner. *Dicionário de Mulheres*. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

MUZART, Zahidé (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 08 de junho de 2012

HÁ UMA VOZ FEMININA NOS MARES E NOS CONTINENTES DE LÍNGUA FRANCESA?

Josilene Pinheiro-Mariz

Nicole Blondeau

RESUMO: A autoria masculina sempre foi marcante na literatura de língua francesa. Porém, nos últimos anos, com a afirmação da literatura “francófona,” é possível se ver a marca feminina impressa nessa produção literária. Portanto, neste artigo, trazemos reflexões sobre quem é essa mulher escritora que utiliza a língua francesa para a criação literária nos espaços em que a língua francesa é materna, oficial ou de comunicação. Destacamos, assim, que existe uma voz dessa mulher em sociedades bem diferentes umas das outras.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francófona. Mulher escritora. Interculturalidade.

ABSTRACT: Male authors have always been dominant in French language literature. However, in recent years, with the presence and acceptance of “Francophone literature, it has been possible to feel the female presence printed and expressed in this female literary production. Therefore, in this paper, some reflections are presented regarding who this female writer is, who uses the French language for literary creation in places where French is the mother tongue, official language or language for communication. Thus, we highlight female voices in societies as different from each other.

KEYWORDS: Francophone literature. Woman writer. Interculturality.

INTRODUÇÃO

Atualmente, a literatura produzida em língua francesa originária de países ditos “francófonos” tem se constituído em um fator de grande importância para o fortalecimento da literatura escrita em francês nesses espaços. Outro elemento que é, por certo, fundamental nesse âmbito, é pensar a respeito do papel da mulher escritora em sociedades tão distintas como, por exemplo, o Canadá ou Bélgica ou, ainda, alguns países da África subsaariana ou da África Mediterrânea.

Diretamente ligada ao fator da diversidade nos espaços francófonos, está o próprio termo francofonia. Por vezes, ligado à subserviência, o uso dessa égide está longe de ser ponto pacífico entre os usuários da língua francesa como língua materna, de comunicação,

oficial ou veicular. Isso se dá pelo fato de o termo estar associado à histórica colonização. Isto é, a língua francesa, em muitos casos, foi a língua da imposição do colonizador, sendo esse o caso de países da África e de espaços marítimos como a Nova Caledônia, no oceano Pacífico, ou as Antilhas, no Atlântico.

Considerando todas essas particularidades, nos propomos aqui a apresentar um panorama da produção feminina de textos literários escritos em língua francesa fora da França metropolitana, o Hexágono europeu. Propomos uma reflexão sobre o papel da mulher escritora, que utiliza a língua francesa nos cinco continentes (África, América, Ásia, Europa e Oceania) e três oceanos (Atlântico, Índico e Pacífico). Buscamos identificar qual a função dessa literatura de língua francesa na perspectiva de escritoras que adotaram essa língua como a especial para a produção ficcional literária. Isso pode, naturalmente, nos revelar a diversidade da língua, mas enfoca, em particular, as especificidades culturais dos povos que compartilham de língua francesa em todo o mundo. Isso denota que a língua francesa é, do mesmo modo que a língua portuguesa no Brasil, uma língua de unidade em um espaço de diversidades.

Nesse sentido, esse panorama da produção literária de escritoras francófonas destaca também uma abertura para a mulher em um espaço que, tradicionalmente, sempre foi ocupado por homens. Ressalte-se que, segundo a Academia Francesa, essa língua possui apenas o substantivo masculino *écrivain*¹ não suportando, portanto a feminização do nome; embora, em outros países dessa mesma língua como no Canadá (Quebec), por exemplo, se utilize livremente a versão feminina: *écrivaine*². Portanto, colocar em destaque o fato de que existem muitas mulheres que produzem literatura de qualidade reconhecida internacionalmente, em um espaço majoritariamente masculino, é uma espécie de desvendamento de uma produção literária de beleza especial e rica em diversidade, constituindo-se, por essa razão, em um caminho especial para se conhecer o “outro”, por meio da literatura, além de favorecer intensamente o respeito à cultura dos povos de língua francesa, ponto de onde se vê, claramente, um espaço essencial para se trabalhar as pontes interculturais a partir da literatura.

No que concerne à literatura francófona, é necessário evidenciar que se trata de uma literatura de grande destaque no conjunto da produção de língua francesa. Escritores de diversos lugares têm produzido uma literatura marcante e com cores e paisagens peculiares a

¹ Escritor. Oficialmente, não possui forma no feminino.

² Escritora.

cada região. Muito provavelmente, por isso, essa literatura seja tão especial para se estimular a leitura literária nas aulas de língua francesa no Brasil. Em trabalho anterior, (PINHEIRO-MARIZ, 2011), destacamos que a “Literatura Mundo” seria um caminho determinante para se promover a leitura fruição em aula de FLE (francês língua estrangeira) no nosso país, uma vez que, dependendo do lugar da “literatura Mundo”, o texto tem características tão próximas de nós que, para o leitor/aprendiz iniciante na língua, torna-se um caminho mais natural para se construir e apreender sentidos do texto literário.

Por isso, levando em conta a nossa realidade de Brasil, temos nos voltado para uma abordagem do texto literário que propicie a fruição a partir de textos francófonos de países com características semelhantes às do nosso país, tanto no que tange ao fato histórico-geográfico, como especialmente, no que diz respeito aos fatores sociais e de como vivem tais sociedades. Nessa perspectiva, buscamos incitar, junto aos leitores/aprendizes do FLE, uma reflexão que propicie as trocas interculturais em aula de língua, além de, evidentemente, percebermos que esse procedimento configura-se como um caminho particular para se chegar aos textos canônicos da literatura francesa, a exemplo dos textos de Molière ou Victor Hugo, para citar apenas dois dos clássicos da literatura e da língua francesa.

Portanto, este artigo nasce de uma alentada reflexão sobre o lugar da literatura em aula de língua estrangeira e, em especial, a francesa. Isto porque língua e literatura constituem-se em dois eixos fundamentais do domínio das Letras; assim, pensar em literatura, sem pensar na língua que a constitui seria um sério equívoco, do mesmo modo que o contrário, uma vez que ambas se complementam. E é por essa razão que sempre nos voltamos para a raiz de nossas reflexões que estão ancoradas na não dissociação entre língua e literatura (SANTORO, 2007; PINHEIRO-MARIZ, 2008; BLONDEAU; ALLOUACHE, 2008).

A partir dessas ponderações, nos propomos a ressaltar, no âmbito do ensino de língua e literaturas de língua francesa, quão marcante pode se apresentar a literatura francófona. Para isso, em um primeiro momento, discutimos um pouco a respeito do próprio termo francofonia, considerando as suas particularidades e as gradações que esse nome traz consigo. Em um segundo momento, focaremos na escrita feminina no mundo “*en français*”; dito de outra forma, apresentaremos quem e como é essa mulher que produz literatura nos mais variados espaços do mundo francófono, para, então, destacarmos o clamor da mulher que busca sua vez através da voz da literatura escrita em francês, mesmo em países onde essa língua não é a mais utilizada pelos falantes. Assim, buscamos destacar a presença da mulher

na produção literária de língua francesa que, atualmente, apresenta um papel preponderante no que diz respeito ao espaço feminino, sendo por isso, decisivo em diversas sociedades.

1 OBSERVAÇÕES SOBRE A LITERATURA FRANCÓFONA

No que diz respeito à relação entre língua e literatura no campo das Letras, nós nos indagamos: por que, no Brasil, não se promove o ensino da língua francesa por meio da literatura francófona? Perguntas como essa muitas vezes refletem o quanto está arraigado em nós um pensamento de que a literatura em língua francesa que não é produzida na França parece ser uma literatura de “segunda linha”. Refletir sobre a francofonia leva-nos, primeiramente, a pensar em um mapa do mundo, uma vez que não se pode pensar em francofonia sem que se considere esse imenso espaço no qual a língua francesa é instrumento de comunicação. Provavelmente, por esse motivo, pensar no mundo de língua francesa é idealizar uma grande viagem pelos continentes da terra, e pelos oceanos. Esse também é o posicionamento do secretário geral da Francofonia, Abdou Diouf (2007), ao afirmar: “La Francophonie dans le Monde est une *invitation au voyage*, une invitation à parcourir les espaces [...] Espace culturel, espace médiatique, espace économique, espace politique³” (DIOUF, op. cit. p.5; itálico do autor). É, por certo, nesse espaço cultural, que enfocamos a nossa perspectiva, considerando-se, certamente, a francofonia como um espaço de viagens e, portanto, de trocas.

No entanto, mesmo com todo esse estímulo ao conhecimento do diverso, o termo francofonia está relacionado a um fator que traz consigo certo desconforto, pois se trata de um momento em que alguns países eram vistos, sob o olhar do colonizador francês, como inferiores à França e aos demais povos europeus, pensamento partilhado por todo esse continente. É no período que começa no século XVIII - época de grandes mudanças no pensamento europeu-, conhecido como Século das Luzes, que a Europa se vê como centro do universo. Por certo, o fato de muitos filósofos terem saído daquele continente, deu ao europeu uma enorme sensação de povo civilizado, ao contrário dos outros povos, os não europeus, logo, não civilizados. A partir desse pensamento, para o povo francês, nasce a noção de *Belles*

³ A francofonia no Mundo é um convite à viagem, um convite a percorrer os espaços [...] Espaço cultural, espaço midiático, espaço econômico, espaço político.

Lettres, isto é: a *Belle Langue*, associada à *Belle Littérature*⁴ causando ainda nos nossos dias um considerável desconforto quando se trata de se proporcionar uma leitura literária, como se a língua francesa, especialmente, fosse elemento constitutivo de uma literatura para iniciados na arte literária.

Além dessa questão relacionada à língua, o século XVIII foi marcado por conquistas francesas. Na expansão ultramarina, observa-se a presença francesa nas Américas, onde foi fundada: no Brasil, a cidade de São Luís (1612, situada ao norte do país, capital do Estado do Maranhão) cidade na qual os franceses permaneceram por apenas três anos, até serem expulsos pelos holandeses, que foram, mais tarde, expulsos pelos portugueses. Ainda na América do Sul, tem-se a Guiana, onde fundaram Caiena e, além disso, houve a presença francesa no Canadá; no Caribe, Guadalupe e Martinica. No continente africano, a partir de um Tratado de Escravidão (*Traité des Noirs*), os franceses se estabeleceram na ilha de Gorée, (ou Ilha da Goreia) no Senegal, na ilha de Madagascar e na Ilha da Reunião. Os franceses instalaram-se também no sul da Índia, uma vez que a companhia das Índias Orientais, criada sob o Ministro Colbert, havia mudado para a cidade de Pondicherry e para Chandernagore, perto do Rio Ganges (BRAHIMI, 2001, p. 10).

Provavelmente, essa intensa colonização tenha desencadeado o sentimento de que a literatura em língua francesa produzida fora da França não é uma “alta literatura”, isto porque, de um modo geral, o que não está na França (Europa) não seria tão bom, não sendo, portanto, bem acolhido pelo público e pela crítica. Portanto, é nesse ponto que convergem as discussões. Ora, se a França se estabeleceu em diversos países pelo mundo, ela pôde impor a sua língua como a língua da civilização, a *Belle Langue*; mas, e os países que estão no continente europeu e que tem o francês como língua materna? Nessa questão, reside a problemática, pois a Bélgica, por exemplo, não se vê como país francófono pelo fato de não ter sido colonizado pelos franceses, como alguns países da África; note-se que a Bélgica também teve a sua empreitada colonizadora no Congo, país africano. E o Canadá, é francófono porque houve colonização francesa? Essas inquietações ressaltam ainda mais o quanto pode ser intensa essa discussão.

Trazendo para a nossa realidade, podemos pensar na língua portuguesa (LP) do Brasil. Teríamos tido a LP como a língua de imposição? A História do Brasil é tão semelhante à de

⁴ Belas Letras, como em belas Artes e, na sequência: Língua, Bela Literatura.

países francófonos que seria impossível não se estabelecer essa comparação; pois sabe-se que a empreitada europeia, no Brasil, teve a presença Francesa, mas teve também a marca holandesa e, sobretudo, a portuguesa, a mais marcante dentre os europeus que estiveram nestas terras. A partir desses fatos, pode-se afirmar que a História, bem como a produção literária do Brasil também se assemelha à das regiões francófonas.

É importante destacar que uma abordagem da literatura francófona para leitores aprendizes de FLE se configura, portanto, em um espaço de abertura de mundo, é o que nos assinala Moura (1999/ 2007), pois permite um diálogo entre culturas. Isso se dá, por certo, diante da dimensão do termo criado pelo geógrafo Onésime Reclus, (1837-1916) com o intento de reunir pessoas de espaços muito diferentes e que tem na língua francesa, a língua da união; o elemento que aproxima os diferentes e os distantes em torno de uma única língua. Assim, uma pergunta ressoa: o que é, então, a literatura francófona? Tal questionamento é necessário visto que falar de francofonia é, naturalmente, convergir para a literatura, pois ela marca um povo e suas culturas.

Especialistas têm discutido sobre a noção do termo francófono, na perspectiva do conceito de literatura francófona, ampliando-a para além da proposta do geógrafo que primeiro propôs o nome.

Si l'épithète *francophone*, dans son usage courant, renvoie au fait de « parler français », quelle valeur, quel sens revêt cet adjectif dans l'appellation *littératures francophones* ? A quel cadre spatio-temporel réfèrent ces littératures ? Comment faut-il considérer le qualificatif « francophone » ? : a-t-il une dimension littéraire ou dissimule-t-il un substrat de paternalisme ?⁵ (ALLOUACHE, 2010, p. 9).

O paternalismo ao qual se refere Allouache (op. cit.) estaria ligado à presença colonizadora da França. Isso ainda reverbera nos nossos dias e, por essa razão, se vê a literatura em língua francesa produzida fora da França como o substrato desse paternalismo. O fato é que, mesmo atualmente, a literatura francófona ainda é lida por uma minoria ou que

⁵ Se o epíteto *francófono*, em uso corrente, refere-se ao fato de "falar francês", qual valor, qual sentido reveste esse adjetivo no nome de literaturas francófonas? A qual quadro espaço-temporal se referem essas literaturas? Como se deve considerar o qualificativo francófonos? existe uma dimensão literária ou ela dissimula um substrato de paternalismo. (ALLOUACHE, 2010, p. 9)

vê o seu valor, ou por leitores que gostam do exótico, característica muitas vezes observada nessa literatura.

Nesse sentido, trazemos neste texto, o que poderia ser visto como uma proposta com minorias das minorias. Primeiramente, por sugerir a literatura em aula de língua, procedimento não muito aceito tanto por linguistas, quanto por literatos. Em seguida, por se propor textos literários da literatura francófona, uma vez que esta não é alta literatura. E, por fim, pelo fato de se pensar dentro desse âmbito, a literatura produzida por mulheres, em especial, quando se sabe que esse espaço é especialmente reservado para os homens.

2 A ESCRITA FEMININA NO MUNDO “*EN FRANÇAIS*”

Além da língua, evidentemente, a história, ao longo do tempo, mostra que tanto filósofos como homens da literatura deram muito pouco espaço para a mulher escritora. Sabe-se que, desde a Idade Média, havia produção literária feminina, embora isso tenha sido deixado no esquecimento de uma memória coletiva que não permitia a mulher ocupando um lugar que tradicionalmente não era seu. Em muitos casos, as mulheres escreviam e publicavam com nomes masculinos ou simplesmente eram silenciadas. No entanto, é preciso se destacar que sempre houve, na literatura francesa, mulheres que ousaram produzir literatura desde Christine de Pizan (1363-1430) até os nossos dias, passando por Madame de Staël, George Sand e Simone de Beauvoir, essas mulheres corajosas ocuparam, brilhantemente, um espaço de destaque no meio dos homens detentores da palavra literária.

Felizmente, no início do século XXI, é possível perceber que, ao redor do mundo, há mulheres que ocupam o espaço de escritora, mesmo se o padrão de idioma francês formalmente ainda não aceita o gênero 'escritora'. Mas, a língua francesa, como língua viva é “un maelström culturel, produit d’un brassage de cultures d’origines multiple [...]”⁶ (BOISSERON ; EKOTTO, 2011, p. 11-12). E é em meio a essa mistura de povos e culturas diversas que encontramos, hoje, as mulheres que escrevem suas dores, suas preocupações, suas lágrimas e o acaso feliz ou infeliz de se viver em uma sociedade ainda dominada pelo homem. É certo que de um modo geral, seja na Europa, seja na África, também em países não

⁶ [...] um produto de uma mistura de várias das culturas de origem, turbilhão cultural [...] (BOISSERON; EKOTTO, 2011, p. 11-12)

francófonos, como o Brasil ou os Estados Unidos, ao longo da história, a única voz feminina possível de ouvir é a voz marcada pelo silêncio.

Quanto à escrita feminina no vasto mundo francófono, não se pode afirmar nem que exista uma escritura tipicamente feminina; isto é, uma escrita com características como a docilidade ligada à mulher; tampouco que nessa literatura exista um tema recorrente nas obras. Inicialmente, dir-se-ia que essas mulheres escrevem sobre os seus sofrimentos e suas experiências vividas no ambiente familiar. E, por essa razão, é necessário que se ressalte que o espaço francófono é circundado por realidades bem diferentes umas das outras. Nesses universos, destaque-se que, na África, por exemplo, as mulheres vivenciam experiências diferentes daquelas vividas no Quebec ou na Suíça. Essa diferenciação é possível de perceber, por exemplo, quando se lê a nostalgia em um poema da quebequense Anne Hébert:

LA NUIT⁷
Le silence de la nuit
M'entoure
Comme des grands courants sous-marins.

Je repose au fond de l'eau muette et glauque.
J'entends mon cœur
Qui s'illumine est s'éteint
Comme un phare

Rythme sourd
Code secret
Je ne déchiffre aucun mystère.

À chaque éclat de lumière
Je ferme les yeux
Pour la continuité de la nuit
La perpétuité du silence
Où je sombre.
(HÉBERT, 1960)

ou, então, na narrativa da argelina Assia Djebar, na qual se percebe certa mistura de beleza poética, resultado de um “pacto autobiográfico”, que conflui para fatos que fazem ouvir, novamente, gritos que marcam a História de seu próprio país. Fatima-Zohra Imalayène, verdadeiro nome da autora, historiadora de formação, permite, a partir da leitura de seu

⁷ Considerando a tradução literária como uma atividade específica e que demanda uma complexidade de fatores, opto por não fazer a tradução de nenhum dos textos literários transcritos neste artigo. No entanto, para que o leitor compreenda o encadeamento das ideias, eu redirei, em língua portuguesa, o que está na transcrição literária.

Neste poema de Anne Hébert, por exemplo, a poeta compara a noite, elemento que intitula o poema, a certo tipo de solidão que a cerca. No entanto, o eu lírico parece não rejeitar a situação, pois para ela diz “fechar os olhos a cada clarão da luz” para continuar no seu silêncio estimulado pela noite.

romance *L' Amour, la fantasia* (1985), por exemplo, “Fazer ouvir, de novo, os gritos- de dor e de furor- de seus ancestrais: Aqui, não se trata de inventar, nem de descobrir [...], mas, de dar voz a documentos bem reais que até, então, dormiam nos arquivos” (HOLTER, 2003, p.2).⁸

Je reconstitue, à mon tour, cette nuit _ 'une scène de cannibales', dira un certain P. Christian, un médecin qui a vagabondé du camp français au camp algérien pendant la trêve de 1837 à 1839. Mais je préfère me tourner vers deux témoins oculaires : un officier espagnol combattant dans l'armée française et qui fait partie de l' avant-garde.

[...] Le brasier, affirme-t-il, fut entretenu toute la nuit : les soldats poussaient les fagots dans les ouvertures de la caverne, 'comme dans un four'. Le soldat anonyme nous transmet sa vision avec une émotion encore plus violente : 'Quelle plume saurait rendre ce tableau ? Voir, au milieu de la nuit, à la faveur de la lune, un corps de troupes françaises occupé à entretenir un feu infernal ! Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants et des animaux, le craquement des roches calcinées s'écroulant, et les continuelles détonations des armes !

Le silence des lieux est en effet troublé par quelques détonations d'armes ; Pélicier et son entourage y voient un signe des luttes intestines. Or ce brasier, admiré par l'armée comme une sculpture vivante et nécrophage, isole mille cinq cents personnes avec leur bétail. Ce témoin espagnol est-il seul, l'oreille contre la roche en feu, à entendre les convulsions de la mort en marche⁹? (DJEBAR, 1985, p 82).

E nos oceanos, os temas são sempre os mesmos? Em outras palavras, será que encontraríamos sempre textos que falam da beleza ou da alegria exótica (de acordo com uma visão europeia) de quem vive em uma área insular? Da Nova Caledônia, nos responde a contista, poetisa e mulher engajada politicamente, Gorodé Déwé que, com seu trabalho, busca fortalecer a literatura de identidade kanak (local) e francesa, mas com cores locais.

A quelques pas
du Jour de l'An
Un matin d'antan
par temps de vent
et temps de tempête
Quand tremblement

La terre
Le corps

⁸ Faire réentendre les cris – de douleur et de fureur- de ses ancêtres: Il ne s'agit pas ici d'inventer, ni de découvrir [...] mais de faire parler des documents bien réels qui jusque-là dormaient dans les archives.

⁹ Neste romance, Assia Djebar conta, nos silêncios, sobre os gritos de seus ancestrais. Em cenas de guerras e de amor, ela descreve as dores sofridas por uma voz feminina, chamada Argélia. Neste excerto, se lê uma cena de guerra, na qual o silêncio parece falar mais forte que o próprio horror da guerra.

Le cœur
L'être

Par tant de houle
surgi en flash brouillé
en histoire de fou
Une folie d'amour
De flou en mémoire
En souvenir qui jaillit
d'entre les feuilles mortes
d'un carnet de route
tombé au pied du mur
de béton lunaire

Telles graines de pin colonnaire

*
* *
 *
 *
 *
 *
 *
 *
 *

(DÉWÉ, 2009)¹⁰

A leitura de texto como esses nos levam a perceber quão importante é descobrir essa rica produção literária e pensar nesses textos como instrumentos que dão a voz às mulheres desse mundo de língua francesa. O fato de se ler esses textos de escritoras nos convida a pensar nas sociedades contemporâneas, isto é, nos conduz à discussão sobre as questões dos direitos humanos (e sobre as mulheres nessa conjuntura, obviamente) em cada uma das sociedades. Tal reflexão pode acontecer tanto a partir dos continentes, como dos oceanos, pois a proposta do intercultural permite um diálogo bem-sucedido sobre os valores culturais, despertando para as descobertas dos valores de cada um.

Para além da palavra "francofonia" e de tudo o que ela evoca em cada um de nós, nesse espaço, o Quebec, as Antilhas e a Guiana representam, claramente, a língua francesa na América. Certamente, esse mundo francófono reflete um exemplo cauteloso da sensação vivida em todas as Américas, que viria a ser o resultado da pós-colonização. Na América do

¹⁰ Mais uma vez, um poema tão rico em metáforas e imagens, que traduzi-lo com um objetivo acadêmico, por certo não restituiria o seu valor poético. Entretanto, cabe a mim, tentar esclarecer a proposta da autora que, como poucos, busca uma valorização da identidade local (kanak).

Neste poema, o eu-lírico apresenta a necessidade de uma escrita local como um elemento inerente ao corpo, ao coração, ao ser; assim, percebe-se que, do mesmo modo, os grãos germinam, a língua pode estar presente no Ser. Esses grãos podem ser vistos no próprio poema não mais com palavras, mas por meio de símbolos caindo, germinando.

Norte, esse sentimento é compartilhado tanto pelas antigas colônias britânicas, quanto pela antiga colônia francesa, o Quebec. Pensar em ex-colônias é também pensar na sensação “d’une domination politique, économique et symbolique propre aux populations minoritaires”¹¹ (COMBE, 2010, p. 50).

3 VOZES POR VEZ E POR VOZ

Certamente, em cada um desses lugares no mundo, as vozes femininas, com suas peculiaridades, ressoam em busca de um espaço que lhe foi relegado ao longo de muitos anos. Assim, a partir deste último item, apresentaremos algumas das vozes femininas nos mares e nos continentes de língua francesa e, dessa forma, cremos dar voz a quem foi, historicamente, emudecida.

3.1 VOZES CONTINENTAIS: ÁFRICA, ÁSIA, AMÉRICA E EUROPA

Ao adentrar nas linhas da produção feminina em língua francesa, faz-se necessário ressaltar que embora os espaços francófonos sejam diferentes, a mulher escritora tem semelhanças em todos esses espaços, pois, seja na Europa ou na África, a mulher está continuamente em busca do seu lugar na sociedade. No que tange aos temas e gêneros literários, esses são distintos, dependendo da cada continente.

A escrita literária feminina na África apresenta temas de modo recorrente. Entre os preferidos, encontra-se a questão da infância, da língua/cultura dupla, da poligamia, da pobreza, do controle social; assim como o tema do feminismo, bem como uma poesia realista, só para citar alguns. No que diz respeito ao gênero das obras, encontra-se, sem dúvida, o romance autobiográfico, comum nas primeiras obras, momento no qual a narrativa como escrita literária busca ser mais consistente.

O romance autobiográfico é um dos principais gêneros praticados entre as escritoras do norte de África e do oeste desse continente, uma vez que é considerado como uma “pratique

¹¹ “De uma dominação política, econômica e simbólica, próprias às populações minoritárias”. (COMBE, 2010, p. 50).

d'avant-gard"¹², visto que "l'écriture autobiographique est d'abord une pratique individuelle et sociale, qui n'est pas le seul fait des écrivains" (LEJEUNE, 2007, p. 7)¹³. Nesse sentido, a escritora em toda a África escreve sobre os costumes e os hábitos daquele continente, do jeito que ele é; na verdade, ela o descreve, pintando-o com cores e tons da realidade que é, na maioria dos casos, uma realidade cruel. No que concerne ao físico ou sobre o corpo da mulher, é preciso sublinhar que as práticas "comme l'excision, l'infibulation, le mariage forcé, les brimades, humiliations et spoliations dont sont abreuvées les veuves ou les épouses stériles et répudiées [...]" (CHEVRIER, op. cit. p. 94)¹⁴.

Nos países da região africana conhecida como Maghreb e Machrek, ao norte do continente, região também conhecida, sob os olhos da colonização, como "África Branca", - contraponto à "África Negra" ou África subsaariana, a mulher parece ter ainda menos espaço; todavia, essa negação de espaço instiga tanto as escritoras da região, que a produção nesses países é tão intensa quanto fundamentalmente "voz" por vez na sociedade. Assim, o papel social da mulher ou sua voz na sociedade, assim como a literatura, têm relação com o silêncio. Escrever textos de literatura, sobretudo nessa região é, historicamente, é uma profissão masculina, fator que é ilustrado pelos filósofos antigos, que serviram de modelo para a modernidade. A exemplo do contexto da Argélia, há esse silêncio histórico na literatura como certo esquecimento da história e da identidade feminina e é, naturalmente, por isso, que "L'écriture devient pour elles, tout naturellement, un moyen de survie existentielle" (NAHLOVSKY, 2010, p. 13)¹⁵. Essa seria uma das principais funções dessa produção feminina: uma espécie de espaço de resistência e resgate da memória.

Na região da África mediterrânea, existem muitas escritoras que ocupam esse lugar de voz, dentre elas, pode-se citar Assia Djebar, a mais importante na atualidade, Malika Mokedden, Laïla Sebbar, dentre muitas outras que denunciam os horrores vividos por mulheres em uma sociedade de predominância masculina. Do mesmo modo se vê na África subsaariana, mulheres que seriam os arautos, considerando-se que se (pré)ocupam em propagar a ideia de uma necessária mudança nos comportamentos da sociedade africana tão

¹² Uma prática de vanguarda

¹³ "a escrita autobiográfica é, primeiramente, uma prática individual e social que não é o único fato dos escritores" (LEJEUNE, 2007, p. 7).

¹⁴ "como a incisão, a infibulação, o casamento forçado, o assédio moral, humilhações e espoliações de que são saciadas as viúvas ou de esposas estéreis e repudiadas [...]" (CHEVRIER, op. cit. p. 94).

¹⁵ "A escrita torna-se, para elas, muito naturalmente, um meio de sobrevivência existencial." (NAHLOVSKY, 2010, p. 13).

diversa, mesmo das fronteiras continentais. Desde a década de 1970, escritoras como Mariâma Ba, Aminata Sow Fall e, nos dias atuais, Fatou Diome ou Calixthe Beyala são conhecidas por uma obra marcante que não apenas mostra a mulher como vítima da poligamia ou do descaso, mas também denuncia uma sociedade de homens e mulheres hipócritas.

Já a literatura de língua francesa na Ásia: Vietnam, Laos, Camboja (e Índia) é marcada por uma presença frequente de exploradores de diversas origens, com o objetivo de conquistar as riquezas naturais da região. Desse modo, a produção literária em língua francesa na Índia, por exemplo, foi intensamente alimentada pelo gosto do exótico, aspecto que o olhar europeu se ocupou em divulgar; nessa perspectiva, o que não era europeu, era considerado como exótico, em outras palavras, fora normal.

Quanto à literatura escrita por mulheres, nesses lugares, há quase uma ausência total de produção nesse continente, elemento que pode ser observado em antologias literárias da Ásia de língua francesa. No Camboja, cita-se, por exemplo, a escritora Makhali-Pahal (1899-1965), nascida em Pau (França) e filha de um administrador francês e uma mãe cambojana. Vivendo toda a sua infância no Camboja, ela seguiu um modelo literário de sua época, escrevendo uma literatura que reuniu características da literatura clássica, dos mitos, bem como de lendas do país.

Na atualidade, outras escritoras se ocupam em apresentar não somente as dores e sofrimentos das mulheres dessa região, mas de todo um povo que parece não ter voz no seu próprio ambiente. A exemplo dessa escrita, cite-se Linda Lê, que denuncia um exílio forçado, de um Eu em constante migração que

ne cesse pas de problématiser l'essence du moi, du moi migrant, du moi exilé, du moi originel, du moi dual de l'autre langue, du moi 'métèque' comme elle l'appelle, ce moi-métèque d'ailleurs dont elle écrit être orgueilleuse car le rencontre avec Cioran lui a permis de sortir de l'asphyxie de l'apatride pour réapprendre à vivre. (CRIPPA, 2006, p. 89)¹⁶.

Ao lado de Linda Lê, pode-se citar Ana Moï, que, no seu romance *Riz noir* narra o fim do colonialismo francês e o início do imperialismo norte-americano, a partir da história de

¹⁶ “não para de problematizar a essência do Eu migrante, do Eu exilado, do Eu original, do Eu dual de outra língua, do Eu ‘estrangeiro’, como ela chama esse Eu-estrangeiro, aliás, de quem ela escreve orgulhosa, pois o seu encontro com Cioran lhe permitiu sair da asfixia do ‘ser sem pátria’ para reaprender a viver”. (CRIPPA, 2006, p. 89)

duas irmãs torturadas em uma prisão sul do Vietname. Os acontecimentos ocorrem em 1968 e a história é baseada em fatos reais. Acrescente-se ainda os nomes de Ya Ding et Ying Chen, que têm uma literatura com marcas da tradição oral. Acima do exótico, a escrita da mulher na Ásia é semelhante à de Marguerite Duras, francesa nascida na Cochinchina, em 1914, sendo, portanto, uma escritora que parece denunciar uma sociedade em constante mudança e que vive no cruzamento entre culturas antigas e modernas.

Saindo da África e da Ásia, a literatura de autoria feminina, no Quebec, começa a ter espaço ainda nas primeiras décadas do século XX ; por volta dos anos de 1960, período de formação de uma literatura com características mais próximas da literatura quebequense dos dias atuais. Nesse espaço, a voz feminina não ficou enclausurada no esquecimento ou na submissão, como se percebe na literatura do continente africano.

Dentre as principais artesãs desse novo momento, cite-se Blais de Marie-Claire, cujo trabalho inclui peças teatrais, coleções de poesia e histórias e cerca de vinte romances. Em seus primeiros romances como *La Belle Bête* (1959), *Tête blanche* (1962) e *Le jour est noir* (1962), ela aborda temas ligados aos conflitos sociais, do peso do luto, da crueldade do desejo e de outras questões mais psicológicas. Mas, é uma *Une saison dans la vie d'Emmanuel* que a faz mais conhecida, porque é com esse romance que ela recebe o Prix Médicis em 1966, um ano após a sua publicação, no qual ela apresenta uma analogia à paisagem rural canadense, ressaltando as dificuldades promovidas pelo duro clima. Assim, Marie-Claire Blais se coloca como uma verdadeira escritora socióloga, apresentando os conflitos dessa escrita “mal de vivre”, o personagem de *Tête blanche*, diz: “Écrire un roman, c’est savoir que chaque mot fait partie d’un immense trésor. Oh, si je pouvais un jour écrire des choses belles ! Ne pas écrire le désespoir, mais l’espérance¹⁷” (BIRON; DUMONT ; NARDOUT-LAFARGE, 2007, p. 440). Essa escritora ainda hoje continua a ter uma produção literária florescente, incluindo peças teatrais nas quais se discute a questão da mulher na sociedade e também narrativas autobiográficas.

No entanto, Marie Claire Blais não é única a produzir grandes obras literárias no Canadá de língua francesa, adicione-se ao seu nome, o de Germaine Guèvremont (1893-1968), Gabrielle Roy (1903-1983), Nicole Brossard (1943), Anne Hébert (1916-2000), Nancy

¹⁷ Escrever um romance é saber que cada palavra faz parte de um enorme tesouro. Ah, se eu um dia pudesse escrever coisas belas! Não escrever o desespero, mas a esperança. (BIRON; DUMONT; NARDOUT-LAFARGE, 2007, p. 440)

Huston (1953), escritoras que são abundantemente lidas em todo o mundo e que, de modo geral, buscar mostrar o lugar da mulher na sociedade.

Quanto à francofonia na Europa (Bélgica, Suíça e Luxemburgo), lembrando-se da ressalva que esse termo sugere, toda a produção literária feminina é, igualmente, marcada por essa sutileza. Na Bélgica, por exemplo, a literatura produzida naquele país é “classificada” como literatura de língua francesa, sendo, dessa forma, colocada ao lado dos textos da literatura francesa e da luxemburguesa.

Le constat s'impose : la littérature francophone de Belgique s'inscrit dans un contexte politique hétérogène, dominé para la question nationale. Dès lors étaient posés le problème d'existence et celui de l'appellation de cette littérature. L'expression Littérature française de Belgique semble traduire le mieux la réalité. Elle souligne la spécificité d'une sensibilité inscrite dans le cadre d'une culture plus vaste, persistant en dépit des brassages contemporains. (GORCEIX, 2000, p. 8)¹⁸.

Na Bélgica, pode-se citar Marie Gevers (1883-1975), que na sua obra apresenta um sentimento de nostalgia por sua região flamenga, ou ainda Suzanne Lilar (1901-1992), com uma obra que evoca lembranças da infância ou ainda Dominique Rolin (1913), com uma literatura que evoca conflitos humanos. No entanto, o nome de Marguerite Yourcenar (1903-1987) é, por certo, um dos mais marcantes da literatura desse país.

Assim, antes de encerrar as notas sobre a literatura da Europa de língua francesa, (excetuando-se a França) destacamos ainda duas escritoras: uma que atualmente é um dos grandes nomes da literatura do mundo em francês, a belga Amélie Nothomb e a outra que evoca nos seus contos “un monde déchiré par les contradictions, car “l'imagination luxuriante de Corinna Bille construit un monde à la fois violent et ingénu, composé des paysages entrevus, de souvenirs, de faits vécus, de fantômes, des visions” (BILLE, 1988, p. 8)¹⁹.

3.2 VOZES OCEÂNICAS

¹⁸ A observação é necessária: a literatura francófona da Bélgica se inscreve em um contexto político heterogêneo, dominado pela questão nacional. Desde então, colocou-se o problema da existência e da apelação dessa literatura. A expressão literatura francesa da Bélgica parece traduzir da melhor maneira a realidade. Ela sublinha a especificidade de uma sensibilidade gravada no contexto de uma cultura mais vasta, persistindo apesar das misturas contemporâneas. (GORCEIX, 2000, p. 8).

¹⁹ Um mundo dividido pelas contradições, pois a imaginação luxuriante de Corina Bille constrói um mundo às vezes violento e ingênuo, composto por paisagens entrevistas de lembranças, de fatos vívidos, de fantasmas, de visões”. (BILLE, 1988, p. 8).

No que concerne às vozes oceânicas, destacamos os países localizados nas Antilhas, no oceano Índico e no Pacífico. Para Adamson (1997), nas Antilhas, a literatura escrita por mulheres tem o tom e o ritmo dos mitos antigos. “Elles parlent de moins en moins d’aliénation coloniale, et plus explicitement, elles dépeignent les préoccupations de leurs vies, telles qu’elles sont en train de la vivre”²⁰ (ADAMSON, 1997, p. 9). A obra *Elles écrivent des Antilles* (RINNE; VITIELLO-YEWELL, 1997) reúne escritoras das ilhas que, mesmo dentro da diversidade, relatam realidades pessoais, ponto no qual as obras se aproximam.

Dentre os principais nomes da literatura produzida nas Antilhas: Guadalupe, Martinica e Guiana francesa (na América do Sul); Saint-Barthélemy, Saint Martin e Saint Pierre e Miquelon, ou ainda, no Haiti, há algumas que são essenciais para uma unidade da literatura francófona, dentre elas, destaque-se Maryse Condé, Yanick Lahens e Simone Schwarz-Bart, tendo, esta última, um papel especial no contexto da oralitura desses mares, uma vez que ela reúne em sua obra, a escrita da língua e o eco da tradição antilhana, tradição essa passada de geração em geração.

Foram as paisagens paradisíacas das ilhas desertas que atraíram e incentivaram a produção literária dos viajantes conquistadores dessas terras no oceano Índico. Esse tema do exotismo é recorrente na literatura de língua francesa, desde o século XII. Pode-se dizer que a intensa e diversa presença estrangeira tornou essa região um caldeirão de culturas e mestiçagens, tornando-a uma das mais ricas do mundo francófono. Por isso, é claramente um dos espaços mais profícuos para os diálogos interculturais, fazendo da língua francesa o elo de comunicação entre as ilhas (Madagascar, Ilha da Reunião e Ilhas Maurício), embora haja diferenças locais.

Il reste néanmoins une langue littéraire de référence, et son attraction dans ce domaine s’étend aux Seychelles et aux Comores où quelques tentatives de création se font jour. Selon la coexistence et la possibilité d’interférence avec d’autres langues, les stratégies d’utilisation du français en littérature ont été naturellement différentes d’une île à l’autre. (MATHIEU, 1998, 155-156)²¹.

²⁰“Elas falam cada vez menos da alienação colonial e mais explicitamente, elas as expõem as preocupações de suas vidas, tais como elas as vivem”. (ADAMSON, 1997, p. 9).

²¹“Resta, entretanto, uma língua literária de referência e sua atração nesse âmbito se estende até as ilhas Seychelles e às ilhas Comores onde há algumas tentativas de criação. De acordo com a coexistência e a possibilidade de interferência com outras línguas, as estratégias de utilização do francês na literatura foram, naturalmente, diferentes de uma ilha a outra”. (MATHIEU, 1998, 155-156).

Quanto à voz da mulher escritora, segundo Antoir *et al.* (2004), há três grandes nomes na literatura reunionesa; são elas: Marguerite-Hélène Mahé, Anne Cheynet, Graziella Leveneur e, como poetisas, destacam-se Claire Karm e Lolita Mong. Está nos contos a principal força dessa literatura que utiliza a fórmula tradicional *Kriké ! Kraké !*,²² para a abertura das narrativas. Dentre as principais contistas, encontram-se: Claire Bosse, Joëlle Brethes, Isabelle Hoarau, Céline Huert.

Uma das principais escritoras reunionesas da atualidade é Amanda Devi, que nos confessa o quanto é particular trabalhar/escrever literatura tendo como principal instrumento a língua francesa. Devi traz uma reflexão sobre o jogo lúdico de (e com as) palavras que pode ser esse exercício de escrever em francês.

C'est un plaisir. Je sais que la langue que je pratique n'est peut-être pas toujours académique, j'essaie parfois de bousculer un peu les règles. C'est là qui est important, quand on écrit de la prose poétique, d'avoir une certaine liberté vis-à-vis de la grammaire. On peut juxtaposer les mots, comme on ne le ferait pas dans le langage traditionnel, parlé ou écrit. Dans les limites du possible, j'essaie de jouer avec la langue. C'est un plaisir maintenant [...] (DEVI, 2009, p. 37)²³.

Para finalizar esta breve noção da produção reunionesa, é preciso se destacar que é a partir do gênero narrativo conto de tradição oral, transmitido de geração em geração, que a mulher tem seu espaço na literatura dessa região francófona. Nesses contos, ouve-se a voz feminina como aquela que embala a criança, fazendo-a dormir, dando, assim, à mulher, um lugar especial nessa literatura.

O continente da Oceania, nos termos da francofonia, é também parte do oceano Pacífico, formado por três coletividades: Nova Caledônia, Polinésia, e Wallis e Futuna. Na Nova Caledônia, existem vinte e oito línguas e cerca de cinquenta dialetos; a Polinésia reúne umas cinquenta pequenas ilhas e atóis, formando o POM (*Pays d'Outre-Mer*). Quanto à Wallis e Futuna, esse arquipélago forma o COM (*Collectivité d'Outre-Mer*).

²² Expressão que corresponderia na nossa língua ao tradicional “Era uma vez”.

²³ É um prazer. Eu sei que a língua que eu pratico, talvez nem sempre seja acadêmica; eu tento, às vezes, mexer um pouco as regras. É isso que é importante, quando se escreve uma prosa poética, é ter certa liberdade diante da gramática. Pode-se justapor as palavras, como não se faria em uma língua tradicional falada ou escrita. Nos limites do possível, eu tento brincar com a língua. É um prazer, agora [...] (DEVI, 2009, p. 37)

A produção feminina, nessa região, tem nas escritoras Déwé Gorodé, Anne Bihan, Catherine C. Laurent, Véronique Fillol e Imasango, suas principais representantes. De um modo geral, a obra dessas escritoras reflete uma inquietação quanto à condição de submissão da mulher na sociedade pós-colonial. Déwé Gorodé, por exemplo, tem um intenso trabalho de respeito pelas cores e paisagens locais, isto é, um cuidado em se trabalhar a diversidade, respeitando as particularidades.

Por certo, nesse aspecto, essa região da Terra é uma das mais propícias para favorecer as trocas interculturais, uma vez que o respeito ao outro se constitui em uma das principais bandeiras da região. Isso se dá pelo fato de serem as muitas diferenças nesse “esplaço”²⁴ (MOKADDEM, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto nesse espaço literário, conhecido como francófono, como em qualquer outro, as mulheres têm uma importância capital porque, na sua maioria, precisaram quebrar barreiras historicamente estabelecidas. Na África, por exemplo, é muito recente a mulher frequentar a escola e ainda é comum a dominação do homem sobre a mulher (DAYMOND et al., 2008). As próprias narrativas literárias de Assia Djebar ou de Mariama Bâ mostram o quanto a mulher busca seu espaço na sociedade, apesar das infibulações e do repúdio aos quais ainda são submetidas. São as próprias escritoras, sobretudo, dos países menos desenvolvidos, que narram fatos aterradores de submissão ao homem. Por isso, é certo que a escrita em língua francesa configura-se como o elo que as liga ao restante do mundo, favorecendo, assim, a oportunidade de serem ouvidas.

É necessário, entretanto, ressaltar o nosso ponto de partida: “Há uma voz feminina no mundo francófono?” A essa pergunta deve-se responder: Não há uma única voz que fala uma só língua, isto é, as escritoras francófonas não estão apenas em busca de seu “esplaço” nas suas respectivas sociedades. Isso é fato porque os vários espaços tais como continentes e

²⁴ O crítico Hamid Mokaddem (2008) criou o termo “esplace”, que está relacionado ao lugar (“place”, em francês) para dissociar, segundo ele mesmo (MOKADDEM, 2008, p. 17), do ‘espaço literário’, de Maurice Blanchot. Neste contexto, o termo, aqui aportuguesado como “esplaço”, corresponde à mesma ideia de ‘lugar do literário’, que é o mundo francófono.

oceanos que têm no francês a língua de comunicação, administrativa ou materna são permeados de características distintas. Todavia, não se pode esquecer que mesmo com seus distintos aspectos, nos espaços de língua francesa, a escritora ainda parece ser porta-voz da mulher, por essa razão, deve-se dar voz a ela, em especial, no momento em que os seus textos são lidos.

É preciso ressaltar ainda que a revolução feminina é um pensamento novo e, então, a mulher ainda busca seu lugar na sociedade. E mesmo em países considerados mais desenvolvidos, a exemplo da França, observa-se que o lugar da mulher ainda está, por assim dizer, em fase de construção.

No âmbito da literatura, ler textos da francofonia é, por vezes, vencer barreiras que estão ligadas a uma rigorosa tradição literária; e, por esse motivo, colocamos a escrita feminina como uma dessas formas de se vencer barreiras, considerando-se que, ao longo da história, a escrita literária pertenceu particularmente ao homem escritor. Nesse sentido, nos propusemos a estabelecer um mapeamento da produção da mulher escritora de literatura pelos mares e continentes da Terra. Isso nos revelou que trabalhamos em uma perspectiva de minorias, pois, literatura francófona de ‘pluma’ feminina não estaria, por assim dizer, na ordem do discurso.

Considerando esses fatores, acrescentamos o fato de propormos tais textos literários para aulas de língua francesa, como um procedimento que estimula não somente a aprendizagem da língua francesa, mas, sobretudo, a leitura literária, não como uma pragmática, mas como a leitura de fruição, aquela que enleva e que convida à viagem, aspecto sob o qual a francofonia se torna um par ideal para a literatura nesse âmbito, uma vez que a francofonia é também um convite à viagem, confluindo, naturalmente, para promover os diálogos entre pessoas de culturas diferentes; isto é, as trocas interculturais.

REFERÊNCIAS :

ADAMSON, Ginette. Préface. In : RINNE, Susanne ; VITIELLO-YEWELL, Joëlle. *Elles écrivent des Antilles*. L’Harmattan : Paris, 1997. p. 9.

ANTOIR, Agnès ; DAVID-FONTAINE, Marie-Claude ; MARIMONTOU, Félix ;
POUZALGUES, Evelyne ; SAMLONG, Jean-François. *Anthologie de la littérature
réunionnaise*. Nathan: Paris, 2004.

BILLE, Corinna, S. *Nouvelles et petites histoires*. Choiesies et préfacées par Jean-Paul
Paccolat. Editions l'Age d'Homme : Monteux, 1988.

BIRON, Michel ; DUMONT, François; NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. *Histoire de la
Littérature Québécoise*. Les Éditions du Boréal: Québec, 2007.

BLONDEAU, Nicole ; ALLOUACHE, Ferroudja. *Littérature progressive de la francophonie*.
CLE International: Paris, 2008.

BOISSERON, Bénédicte ; EKOTTO, Frieda. *Voix du monde*. Nouvelles Francophones.
Presses Universitaires de Bordeaux: Pessac, 2011.

BRAHIMI, Denise. *Langue et littératures francophones*. Ellipses Éditions Marketing: Paris,
2001.

CHEVRIER, Jacques. *Littératures francophones d'Afrique noire*. ÉDISUD - Les écritures du
Sud: Aix-en-Provence, 2006.

CRIPPA, Simona. De l'Indochine au Vietnam: agencement d'un espace littéraire en recherche
et pour l'enseignement. In: CHAULET ACHOUR, Christine (Dir.) *Convergences
francophones*. CRTF. Université de Cergy-Pontoise : Paris, 2006. p. 87-95.

COMBE, Dominique. *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. PUF –
Presses Universitaires de France: Paris, 2010.

DIOUF, Abdou. 2007. Préface. Valantin, Christian. (Dir.) *La francophonie dans le monde
2006-2007*. Nathan: Paris, 2007. p. 5.

DJEBAR, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Livre de Poche : Paris, 1985.

DAYMOND, J. M. ; DRIVER, Doroty ; MEINTJES, Sheila ; MOLEMA, Leloba ;
MUSENGEZI, Chiedza, ORFORD, Margie ; RASEBOTSA, Nobantu (dir.). *Des femmes
écrivent l'Afrique*. L'Afrique australe. Karthala : Paris, 2008.

GORCEIX, Paul. *Littérature francophone de Belgique et de Suisse*. Ellipses Éditions: Paris,
2000.

GORODÉ, Déwé. *Graines de pin colonnaire*. Madrépores : Nouméa. 2009.

Disponível em: [http://lepetitmondedesmadrepores.blogspot.com.br/2009/08/extrait-tany-27-
decembre.html](http://lepetitmondedesmadrepores.blogspot.com.br/2009/08/extrait-tany-27-decembre.html). Acesso em: 18, jan, 2012.

HÉBERT, Anne. *Poèmes*. Seuil: Paris, 1960. Disponível em:
http://français.agonia.net/index.php/poetry/160879/La_nuit. Acesso em: 18, jan, 2012.

HOLTER, Karim. *L'amour, la fantasia: écrire les cris* Romansk Fórum. XV Skandinaviske romanistkongress. N. 16 – 2002/2. Universidade de Oslo.Oslo. 2002. consultado em 14 de março de 2012.

LEJEUNE, Philippe. Entretien avec Philippe Lejeune Une pratique d'avant-garde. Propos recueillis par Michel Delon. Les collections du magazine littéraire. Hors-série : Mes écritures du Moi. *Le Magazine Littéraire*. Mars-Avril, N°11. SAS Magazine Expansion : Paris, 2007. p. 6-11).

MATHIEU, Martine. Deuxième partie. Océan Indien. In : HAUSSER, Michel ; MATHIEU, Martine. *Littératures francophones : III. Afrique Noire et Océan Indien*. Belin, SUP. Paris, 1998. p. 151-207.

MOKADDEM, Hamid. *Littératures calédoniennes: La littérature océanienne francophone est-elle une littérature française ?* : La courte échelle-éditions : Marseille, 2008

MOURA, Jean-Luc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. PUF : Paris, 1999/2007.

NAHLOVSKY, Anne-Marie. *La femme au livre: les écrivaines algériennes de langues française*. L'Harmattan: Paris, 2010.

PINHEIRO-MARIZ, Josilene. Da necessidade de uma “Literatura-Mundo” no ensino do francês no Brasil. *Revista Letras* 42. UFRS. Porto Alegre, 2011.

_____. Reflexões a respeito da abordagem do texto literário em aula de Francês Língua Estrangeira (FLE). *Revista On Line Eutomia Revista de Literatura e Linguística*. Recife: UFPE, p. 522-537, 2008, v. 2.

RINNE, Susanne; VITIELLO-YEWELL, Joëlle. *Elles écrivent des Antilles*. L'Harmattan: Paris, 1997.

SANTORO, Elisabetta. *Da indissociabilidade entre o ensino de língua e de literatura: uma proposta para o ensino do italiano como língua estrangeira em cursos de Letras*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007. 299 p. + anexos.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 11 de junho de 2012

VIRGINIA WOOLF, CLARICE LISPECTOR E JUDITH GROSSMANN: TEMÁTICAS, POÉTICAS E LOCAIS DE FALA

Luciano Rodrigues Lima

RESUMO: o trabalho aborda, comparativamente, as temáticas e poéticas de três escritoras de períodos diferentes: Virginia Woolf, da primeira geração do modernismo na Inglaterra, com publicações entre 1915 e 1941, Clarice Lispector, que publicou sua obra entre 1944 e 1978, e Judith Grossmann, a qual começa a publicar em 1959. A análise de textos diversos das três escritoras demonstra uma divergência temática e estética, de onde se pode inferir que produziram poéticas e escritas divergentes e autônomas. Constata-se, também, que existem traços convergentes quanto ao local de fala das três escritoras, todas conscientes da necessidade da existência de uma escrita feminina, em que a mulher escritora se represente e a leitora se sinta representada.

KEY WORDS: Feminine writing. Thematics and Poetics. Divergences. Convergences.

ABSTRACT: The paper discusses comparatively the themes and poetics of three writers from three different periods: Virginia Woolf, from the first generation of Modernism in England, who published her works between 1915 and 1941, Clarice Lispector, who published between 1944 and 1978, and Judith Grossmann, which began publishing in 1959. The analysis of various texts of the three writers shows thematic and aesthetic differences, from which one can infer that each one produced divergent and autonomous writing. It seems, also, that there are converging lines in respect to the the position of the discourse of the three writers, all conscious of the need for a women's writing, through which the woman writer can represent herself and the woman reader might feel represented.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita feminina. Temáticas e poéticas. Divergências. Convergências.

INTRODUÇÃO

O título deste breve trabalho instaura, de início, um problema quase irresolúvel: a de comparar obras de três escritoras complexas, de contextos e locais de fala diferentes, em suas temáticas e poéticas. Virginia Woolf, Clarice Lispector e Judith Grossmann não revelam as suas fontes e motivações de forma irrestrita, mas de modo cifrado, com diversos tipos de selos e senhas, alguns motivados por questões pessoais e muitos por necessidades estratégicas de fuga e dissipação. Disso resulta um tipo de escrita capaz de despistar ou, ao menos, desencorajar os olhares ávidos por escândalos, ou leitores que buscam na literatura justamente aquilo que é menos criativo ou ficcional. O lugar comum, o pitoresco e a linguagem previsível não são facilmente encontráveis nessas obras. Nesse aspecto, as três damas escarpadas (mas

não inacessíveis) parecem combinar: suas escritas resistem ao olhar superficial, descompromissado. É necessário um comprometimento estético para se ler, competentemente, Virgínia, Clarice e Judith (essa ordem de enunciação dos nomes é meramente cronológica e nunca hierárquica), caso contrário o leitor apressado logo desistirá, em busca de um estilo mais transparente. Esta constatação conduz diretamente a uma outra: as três escrevem para conscientizar, educar, transcender.

Não pretendo realizar uma comparação simétrica entre as três escritoras, em nenhum dos aspectos elencados. Em literatura não existe simetria entre as obras do mesmo autor, entre as obras de autores diferentes, tampouco entre a obra e o real, ou entre a forma de representação e a coisa representada, ainda que esses dois universos já se constituam em construções na linguagem, pois todas as coisas já possuem nomes.

Alguns autores alcançam rapidamente o sucesso de público e, na mesma velocidade, caem no esquecimento. Outros, investem em uma obra que desafia a decifração pelos críticos e parâmetros de escolas literárias de seu tempo, requer constantes traduções pela crítica e público, isto é, uma obra lançada ao futuro, incerta mas ambiciosa. As três autoras em apreço preferiram o segundo caminho e, por isso, dedico-me, aqui, a revisitá-las. Devo prevenir o leitor contra uma noção preconceituosa de que essas autoras são artificialmente sofisticadas ou esnobes. Penso que os estilos de Virgínia, Clarice e Judith são a expressão sincera das personalidades artísticas dessas escritoras, as quais tinham uma visão complexa de si mesmas, do mundo e da linguagem. Quanto à riqueza lexical em todas elas, isto deriva naturalmente das suas histórias como leitoras.

O foco principal deste trabalho são as obras e não as biografias. Isto pode desagradar o leitor ávido por revelações escandalosas, afeito a selecionar as partes do texto que falam da sexualidade, como se ainda houvesse carência desse tipo de conteúdo no mundo atual, o que pode revelar uma malícia desproporcional, ou simplesmente um olhar desacostumado com o universo artístico. Penso que as verdadeiras celebridades são as obras e nunca os artistas. Ultimamente, criou-se o império do biográfico, talvez por influência da cultura pragmático-puritana norte-americana, que rejeita o ficcional e fixa-se no biográfico, como se ali estivesse o discurso da verdade. Para esse tipo de concepção de mundo, o ficcional é perigoso, pois relativiza e insurge-se contra verdades consumadas.

CLASSE SOCIAL E LIMITAÇÃO ESTÉTICA

Sempre que analiso produções artísticas, atualmente, sintonizo essa análise com o critério cultural, isto é, a perspectiva sociocultural da produção e recepção da obra estudada. Virgínia, Clarice e Judith escreveram, predominantemente, a partir de uma mentalidade de classe média urbana e para leitores dessa classe social. Isto não significa que essas obras não possam ser levadas, adaptadas ou não, a um público proletário, suburbano ou rural. A aceitação de uma obra da considerada cultura erudita pelo grande público depende de uma política institucional de educação artística. Todos os seres humanos são capazes de entender qualquer tipo de arte, quando as condições de recepção são proporcionadas adequadamente. Por outro lado, mesmo no âmbito da classe média, muitas instituições intelectualmente conservadoras ainda proíbem ou desaconselham a leitura das obras de Virginia Woolf, a exemplo de alguns colégios, nos Estados Unidos, e filtros para a internet, considerando essas obras “impróprias”. Trazendo de volta o refrão cantado na peça de Edward Albee, muita gente ainda tem medo de Virginia Woolf. Assim, embora as obras dessas escritoras possuam marcas da classe média urbana – a variação linguística, os valores morais, o modo de ver o mundo, a noção de pertencimento em relação às conquistas da “civilização ocidental”, o conceito de arte, os hábitos sociais, a noção de família, a estética amorosa – e essas marcas – são percepções limitadoras da visão da sociedade capitalista como um todo, essas mesmas obras, de formas variadas, se insurgem contra valores consagrados e tradicionais dessa classe social que as engendrou, como os papéis sociais, a noção de feminilidade e a conduta moral reservada para a mulher.

VIRGINIA WOOLF: TEMÁTICAS E CRONÓTOPOS

If we help an educated man's daughter to go to Cambridge are we not forcing her to think not about education but about war? - not how she can learn, but how she can fight in order that she might win the same advantages as her brothers? Virginia Woolf¹

¹ Se ajudarmos a filha de um homem educado a ingressar em Cambridge, não a estaremos levando a pensar na guerra ao invés da educação? - não sobre como ela pode aprender, mas como ela pode lutar para conseguir as mesmas vantagens que seus irmãos? (Tradução nossa).

The truth is, I often like women. I like their unconventionality. I like their completeness. I like their anonymity. Virginia Woolf²

O termo *cronótopo*, bakhtiniano, usado acima, remete à constatação de que as temáticas das três escritoras possuem relações com a cultura de onde e quando escreveram suas obras. Pelas circunstâncias do seu tempo e lugar, Virginia Woolf escreveu seu obra com uma dupla missão: revolucionar a forma do romance e usar a literatura como bandeira de luta e militância política pelos direitos civis da mulher.

Virginia Woolf pertencia a uma família de destaque, na Inglaterra, e isto lhe possibilitou conviver sempre com a intelectualidade e o mundo artístico do seu tempo. Alguns escritos seus – quase panfletos políticos – contra a participação da mulher no esforço de guerra da Inglaterra na I Guerra Mundial, certamente lhe teriam rendido perseguições muito maiores se não fossem as suas relações no seio da classe média alta de Londres. Virginia defendia que a guerra era planejada e executada por homens, os únicos beneficiários dela. Assim, nenhuma mulher deveria envolver-se ou ao menos elogiar seus maridos e filhos por qualquer ato de bravura militar.

Além de uma programação poética, a obra de Virgínia contém uma quase filosofia e um plano de luta pelos direitos civis da mulher. O seu discurso estava fundamentado em princípios de uma ideologia feminista, às vezes paralela à ideologia marxista, à qual Virgínia nunca se filiou, por suas crenças profundamente liberais (não se pode esquecer que o marxismo, à época, apresentava algumas saídas para a questão feminina e representava um avanço em relação à sociedade capitalista conservadora). Dentre as suas frases de efeito, podemos citar: “As a woman, I have no country. As a woman. my country is the whole world.” (“a mulher não tem pátria, sua pátria é o mundo”), uma vez que todas as constituições da época discriminavam a mulher, talvez parodiando a figura do proletário no discurso de Marx. No pensamento de Virginia Woolf, a questão da discriminação da mulher tem suas raízes nos fundamentos econômicos, pois seu trabalho não é reconhecido e remunerado, e isto gera a sua dependência histórica; a mulher não tem condições de se representar na arte porque não reúne meios de se profissionalizar. Desse modo, ela é representada pela escrita masculina, nas formas mais absurdas. Virginia usa, em *A Room of One's Own*, uma operação discursiva

² A verdade é que freqüentemente gosto das mulheres. Gosto de sua anticonvencionalidade. Gosto de sua completude. Gosto de seu anonimato. (Tradução nossa).



desconstrutivista, não no sentido Derridiano, mas no modo já utilizado por Marx, isto é, usar o próprio discurso do adversário e revertê-lo contra ele. Ela afirma que mais interessante do que a luta das mulheres para se libertarem é a história da luta dos homens para evitar que elas se libertem. É contra esses recortes do discurso da repressão e do preconceito machista que ela dispara a sua escrita certa e irônica. Além disso, ela parece utilizar a própria lógica e racionalidade tipicamente masculinas para desmontar a argumentação preconceituosa construída secularmente.

No plano estético-ficcional, Virginia defendia a ideia de um homem feminino ou de uma mulher masculina, isto é, de uma arte andrógina, para dar conta da complexidade na composição dos diferentes tipos de eus líricos. Isto ela pratica em *Orlando*, romance em que a personagem renasce, historicamente, manifestando-se através dos dois sexos.

Podemos melhor compreender a poética de Virginia Woolf acompanhando-a através da feitura de um dos seus mais reveladores livros: *A Room of One's Own*. O texto começa com a narrativa do convite recebido por ela para falar sobre o tema “women and fiction” (As mulheres e a ficção) nas escolas femininas Arts Society, em Newnham, e na Odtia, em Girton, em outubro de 1928. Ela descreve como teria sido difícil depreender um significado para o tema e escolher o viés para abordá-lo. Escolhe, então, o viés histórico-econômico para provar que a discriminação contra a mulher escritora tem raízes na questão financeira, o que contextualiza a sua histórica frase:

All I could do was to offer you an opinion upon one minor point- **a woman must have money and a room of her own IF she is to write fiction**; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. (Grifo nosso) (WOOLF, 2011, p. 1)³

Adota, então, o primeiro artifício narrativo. Supõe que ela fosse outra mulher qualquer, uma certa Mary Seton, ou Mary “qualquer coisa”. Despersonaliza-se para ser qualquer mulher e tornar a sua tarefa política e não individual: “Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please - it is not a matter of

³ Tudo que eu podia fazer era oferecer-lhes uma opinião sobre uma questão menor - **uma mulher deve ter dinheiro e casa própria se ela quiser escrever ficção**; e isto, como vocês verão, deixa o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção sem solução. (Tradução nossa).

any importance)” (Lá estava eu – chame-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou por qualquer nome que quiser – isto não tem nenhuma importância).

Narra, então, em seu modo imaginativo e levemente irônico, a sua busca por informações sobre o tema, em bibliotecas e na British Library, do British Museum. Constata, rapidamente, que a história da representação da mulher na literatura encontra-se em mãos (e mentes) masculinas:

Sex and its nature might well attract doctors and biologists; but what was surprising and difficult of explanation was the fact that sex--woman, that is to say--also attracts agreeable essayists, light-fingered novelists, young men who have taken the M.A. degree; men who have taken no degree; men who have no apparent qualification save that they are not women. Some of these books were, on the face of it, frivolous and facetious; but many, on the other hand, were serious and prophetic, moral and hortatory. Merely to read the titles suggested innumerable schoolmasters, innumerable clergymen mounting their platforms and pulpits and holding forth with loquacity which far exceeded the hour usually allotted to such discourse on this one subject. It was a most strange phenomenon; and apparently--here I consulted the letter M—one confined to the male sex. Women do not write books about men--a fact that I could not help welcoming with relief, for if I had first to read all that men have written about women, then all that women have written about men, the aloe that flowers once in a hundred years would flower twice before I could set pen to paper. So, making a perfectly arbitrary choice of a dozen volumes or so, I sent my slips of paper to lie in the wire tray, and waited in my stall, among the other seekers for the essential oil of truth. (WOOLF, 2011, p.8)⁴

Após desdobrar as metáforas irônicas e as hipérboles sarcásticas de um estilo delicado e minimalista, percebemos que *A Room of One's Own* revela muito sobre a vida e o modo de produção da obra de Virginia: seu comprometimento político com a temática e suas pesquisas meticulosas para escrever com segurança e profundidade sobre o assunto que mais lhe atraía,

⁴ O sexo e sua natureza pode muito bem atrair médicos e biólogos, mas o que foi surpreendente e difícil de explicar foi o fato de que o sexo – a mulher, diga-se de passagem – também atrai ensaístas agradáveis, romancistas de mãos leves, jovens que fizeram o mestrado, homens que não se graduaram em nada, e homens sem nenhuma qualificação aparente a não ser o fato de que não são mulheres. Alguns desses livros eram frívolos e maneiristas, mas muitos, por outro lado, eram sérios e proféticos, morais e exortativos. Os próprios títulos dos livros já sugeriam inúmeros mestres, inumeráveis clérigos montando suas plataformas e púlpitos e prosseguindo com uma loquacidade que excedia em muito o tempo geralmente atribuído a tais discursos sobre esse assunto. Era um fenômeno estranho e, aparentemente, – aqui eu consulte a letra H – restrito ao sexo masculino. As mulheres não escrevem livros sobre os homens (o fato de ter eu constatado isto com alívio não ajudava em nada) pois se eu tivesse primeiro que ler tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres e, então tudo o que as mulheres escreveram sobre os homens, a flor indiana *aloe vera*, que brota de cem em cem anos, teria florescido duas vezes antes que eu pudesse pôr a caneta no papel. Então, fazendo uma escolha perfeitamente arbitrária de uma dúzia de volumes, coloquei as minhas tiras de papel na cesta de arame, e esperei na minha poltrona de leitura, entre os outros usuários da biblioteca, pelo óleo essencial da verdade. (Tradução nossa).

a necessidade da mulher representar-se através da arte, de possuir um discurso autônomo, como a primeira batalha na luta pela sua libertação.

Assim, a temática da conscientização da mulher para a reivindicação da igualdade está fortemente relacionada com o tempo e o lugar de Virgínia Woolf, isto é, as primeiras décadas do século XX, na Inglaterra. Isto não significa que sua obra pertença apenas àquele tempo passado, pois sua poética inclui uma agenda de temas bem mais ampla, também contextualizados para bem além do seu tempo e lugar.

A POÉTICA DO ESPAÇO

As questões da psicologia, da sexualidade, da sensibilidade artística, dos papéis sociais da mulher, dos discursos historicamente construídos contra a igualdade dos sexos rivalizam, na obra de Virginia, com as questões metalinguísticas ligadas à linguagem poética, a ruptura com a tradição narrativa de cunho realista, a instauração de um novo tipo de arte menos aferrada ao sentimentalismo típico da poética do tempo. Virginia busca, nas relações da sua arte com a pintura impressionista, instaurar na literatura a poética do espaço, da obra presentificada, unidimensional, como o quadro impressionista. Em *To the Lighthouse*, a pintura de Lilly Briscoe se resolve em uma pincelada, em um instante, embora a sua construção acompanhe o tempo inteiro do livro. O enredo do romance se concentra nas cenas, nos detalhes, nos objetos, nos pensamentos. Os grandes acontecimentos, como casamento, nascimento e morte, tradicionais marcos nas obras que adotam a poética do tempo (dos afetos ligados ao passado e da perspectiva de felicidade futura, como no Romantismo) são esmaecidos e resolvidos em uma ou duas linhas. A discussão que a autora quer em primeiro plano é sobre a linguagem, a poesia, sobre como e o que narrar no romance modernista.

O minimalismo cênico que caracteriza o texto de Virginia explora as cores, os sons e as sensações e impressões de cada cena, como nessa passagem de Mrs Dallaway:

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about

her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright. (WOOLF, 2011, p.4)⁵

Suas cenas são como quadros impressionistas ou fotos instantâneas, às vezes compostas de memórias visuais e auditivas, ou, às vezes, impressões multissensoriais das personagens. A cena acima é como Scrope Purvis vê, de relance, Clarissa Dalloway na rua e a concebe, ou melhor, a transforma no tema de uma pintura com palavras, captando seu gesto altivo à beira do meio-fio e sua aparência elegante e pálida.

A poética de Virginia Woolf é desbravadora, demolidora de barreiras, tanto temáticas quanto estéticas, embora não seja pioneira. Outras escritoras, como Jane Austen, Susan Glaspell e Katherine Mansfield, também abriram espaço para a construção da autonomia de uma escrita feminina. A atualidade da criação de Virginia Woolf talvez resida na sua consciência histórica e conhecimento filosófico, que lhe permitiram inserir em uma obra densamente poética, ainda que em prosa, elementos da filosofia para a análise crítica da situação social e existencial da mulher.

Em alguma medida, a psicanálise de Freud também será acionada por Virginia para a construção da sexualidade de suas personagens (suas personagens masculinas edipianas e inseguras, por exemplo). Essas ligações com o pensamento de Marx e Freud conferem à obra de Virginia instrumentos para uma análise mais científica do perfil psicológico e da situação social da mulher do seu tempo. Por incluir uma agenda e uma temática políticas na sua obra, Virginia Woolf foi capturada pelo feminismo, o que se constitui em uma leitura reducionista de sua diversificada e complexa produção literária, construída sobre as temáticas candentes do início do século XX. Seus livros, conquanto não inaugurem uma linhagem de escritoras conscientes e comprometidas com as lutas pela igualdade de direitos da mulher, em todos os setores da vida, ajudaram a consolidá-la. O lugar de enunciação do seu discurso não foi a academia, mas o meio intelectual e artístico do seu tempo, um espaço de grande liberdade e

⁵ Ela empertigou-se um pouco na calçada, esperando a van de Durtnall passar. Uma mulher charmosa, Scrope Purvis notou-a (conhecendo-a como se conhecem pessoas que vivem lado a lado em Westminster); um toque de pássaro nela, do gaio, azul-esverdeado, leve, vivaz, embora tivesse mais de cinquenta, e ficado muito pálida desde a sua doença. Lá estava ela pousada, sem vê-lo, esperando para atravessar, muito ereta. (Tradução nossa).

liberalidade, sem ligações institucionais. A sua obra reflete uma sociedade inglesa desgastada em suas tradições, o processo de decadência moral e política do Império Britânico e a necessidade de um renascimento através de novas bandeiras de luta, como a arte modernista e os direitos civis para grandes contingentes de excluídos, como as mulheres.

CLARICE LISPECTOR: O SER SÓ NO MUNDO

Com o tempo, sobretudo os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova de "solidão de não pertencer" começou a me invadir como heras num muro.

Se meu desejo mais antigo é o de pertencer, por que então nunca fiz parte de clubes ou de associações? Clarice Lispector.

Gosto dos venenos mais lentos, das bebidas mais amargas, das drogas mais poderosas, das idéias mais insanas, dos pensamentos mais complexos, dos sentimentos mais fortes. Clarice Lispector.

A poética de Clarice Lispector se constrói através dos relatos de experiências das relações entre o ser e o mundo, sujeito e objeto, o dentro e o fora, o eu e o outro. Diferente de Patrícia Galvão (Pagu), a autora de *Parque Industrial*, um romance proletário dirigido para a expansão do comunismo internacional, a qual escreveu dentro de uma programação estética ligada a uma ideologia, Clarice constrói sua poética a partir de uma experiência intensa com as palavras, e da necessidade de decifrar e expressar a sua vivência no mundo através de uma relação igualmente intensa com as palavras. Clarice, em prosa ou verso, é a personificação do lírico. Em sua obra, a lírica, como gênero, é a lírica moderna, dessentimentalizada, como no seu conto “Feliz aniversário”, em que vê a festa de aniversário da matriarca da família através de uma ótica perfurante, por trás das convenções burguesas, em uma zona sombria, onde assomam ressentimentos e ódios mais do que solidariedade. Mesmo os contos e romances de Clarice são construções líricas, pois são construções de decifrações do eu. Em *A cidade sitiada*, o que se tem é a busca pelo autoconhecimento de Lucrecia Neves em sua cidadezinha medíocre. Lucrecia luta contra seu próprio ímpeto de uma sensualidade à flor da pele e uma necessidade de doar-se e expressar seus sentimentos, em uma comunidade que não deixava

qualquer espaço para a expressão da sexualidade feminina. Eis porque o grande tema de Clarice são os sentimentos, predominantemente o misterioso amor.

A biografia de Clarice, assim como suas poucas entrevistas, quase nada revela sobre sua obra (as suas ligações com o “grupo introspectivo”, de Augusto Frederico Schmidt, Cornélio Penna, Octavio de Faria e Lúcio Cardoso não explicam o seu estilo, mas apenas que seu estilo a fez aproximar-se deles, do seu modo enviesado). Entretanto, sua obra muito revela sobre sua vida verdadeira, a vida interior. Algo do seu eu está na menina que queria emprestado os livros de Monteiro Lobato e da menina que não os emprestou, da menina que criava o pintinho e da menina que o matou, da que se vestiu de rosa no remoto carnaval e do menino que beijou a boca da estátua do chafariz de pedra. O autor está na obra, embora o pragmatismo puritano norte-americano insista em procurá-lo na vida, enquanto celebridade (é claro que estou falando aqui de um fenômeno contemporâneo mais complexo sobre a sociologia da leitura, de um tempo em que o leitor comum não mais consegue ler obras longas e complexas, preferindo apropriar-se da “verdade” da vida do escritor, como se fosse um resumo de sua obra).

A temática de Clarice é composta de temas duradouros, universais, como os sentimentos humanos, o mistério das coisas e os poderes de encantamento da palavra poética. Os temas sociais, em Clarice, geralmente, não estão diretamente ligados à luta de classes ou à revolução social, mas estão impregnados de crítica ao viver da classe média urbana brasileira, com o seu sistema de valores, simulações e dissimulações. A infância, como tema, também não se encaixa facilmente na noção de inocência, mais um construto cultural da mentalidade de classe média, sendo, nas narrativas de Clarice, uma fase complexa e dolorosa.

Mas é em *Água viva*, uma de suas obras mais experimentais, fragmentadas e metalinguísticas, pois discute a natureza da criação artística, na pintura e na poesia, que ela revela um dos temas fulcrais de sua obra: o instante.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do que é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o

presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.
(LISPECTOR, 1973, p.4)

A grande preocupação de Clarice com a temática do tempo, em seus desdobramentos como o tempo-mistério, tempo-medo, tempo-dimensão, tempo-perda etc não nos autoriza a dizer que ela cultivou uma poética do tempo, no sentido dos românticos. Nela o tempo é tema e não a base, o lastro cronológico onde se desenrolam os sentimentos. Interessa-lhe o tempo dos objetos, para que se lhe revele o tempo do sujeito. O seu tempo é relativo, einsteiniano, não-pacífico, não-newtoniano, imensurável.

Interesso-me pelos aspectos parafilosóficos ou metafilosóficos contidos na obra de Clarice Lispector. Seus filósofos preferidos são aqueles de uma filosofia da simplicidade poética, como Hery-David Thoreau, um dos poucos que ela cita textualmente. O seu interesse em buscar (e não necessariamente em achar) a decifração do mistério das coisas é que a tornou a escritora que interroga. Considero reducionista a explicação biográfica para a sua obra, interpretando-a como uma compensação para uma paixão não correspondida por Lúcio Cardoso, como é insinuado na biografia do norte-americano Benjamin Moser (Moser disse pretender “apresentar Clarice Lispector ao estrangeiro”, mas ela já foi apresentada ao mundo de língua francesa por Hélène Cixous e Claire Varin). Se todas as mulheres que tiveram paixões não correspondidas se tornassem escritoras, teríamos milhares de Clarices e não apenas uma. Como defendo em *Clarice Lispector comparada: narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Susan Glaspell, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, A. S. Byatt*, a obra de Clarice contém elementos de uma fenomenologia centrada na relação sujeito-objeto, em que o sujeito, diferentemente da fenomenologia de Husserl, está tateando no escuro, intuitiva e não racionalmente, em busca da visão do real. A gênese da obra clariceana pode estar na sua necessidade de expressar o que ela mesma chama de “pensamento complexo” para fazer frente à complexidade do mundo.

As ligações entre as obras de Clarice e Virginia não são tão óbvias quanto poderia parecer. As duas escritoras construíram poéticas diferentes, com diferentes desdobramentos. A racionalidade de Virginia a conduz a uma poética do espaço, nos termos da técnica da arte modernista, e sua visão da sociedade e da mulher é constituída cientificamente. Clarice adota estratégia diversa em sua obra: parte do não-conhecimento da realidade, da humildade diante de qualquer saber, para construir uma poética da busca, e nunca uma epistemologia. Tempo e espaço se conjugam na poética de Clarice, mas na perspectiva mística, transcendental, para

além de qualquer conhecimento seguro. Não se trata mais de uma poética do espaço, como uma programação estética modernista para erradicar qualquer possibilidade de sentimentalismo, mas de uma atração pelo mistério que se esconde por detrás do passar de cada segundo e as modificações sutis no espaço que isto sempre produz.

JUDITH GROSSMANN: POESIA PARA DAR SENTIDO AO MUNDO

As pessoas que não escrevem nada sabem sobre o escrever, exceto o que lêem, sabem, os que sabem, sobre o ler. Escreve-se sempre morto, embora, como é sabido, sejam admitidas pausas, quando se visita o mundo e se vive com uma intensidade somente permitida aos que estão mortos e o visitam, porque, o tempo todo, seria impossível mantê-la. (GROSSMANN, 1999, p. 109)

Atrás do que existe, existe o que não existe. Como antes do ruído, o raio, o antes. Na Ladeira da Barra, a manhã que progride, se prepara, no ar, suspensa, uma taça. No trecho posto em questão tudo está disposto para o que venha, o preparado cenário.

(GROSSMANN, 1977, p.23)

Nos últimos anos, a maneira de se ver a literatura mudou radicalmente. Não que a própria literatura tenha mudado tão substancialmente, mas sim a sua posição relativa no painel das artes e outras expressões e linguagens culturais. Antes, tinha ela um lugar privilegiado de arte da palavra, devido ao sistema de hierarquias que caracterizava a cultura dominante, de matriz européia e racionalista. A literatura pertencia à alta cultura e outras produções culturais do campo das narrativas, como o filme enquadrava-se no rótulo de “cultura de massa”. Hoje, a cultura icônica avança impiedosamente sobre a cultura letrada. Isto é bem representado no desenho animado *Beavis and Butt-head*, uma criação do americano Mike Judge, em que os dois jovens anti-heróis, vivendo entre as cinzas de uma cultura arrasada “pós-tudo” definem com rudeza e pureza tudo o que tem texto e muitas palavras como “sucks” (é maçante, está por fora) e tudo que tem imagem, som, movimento e violência como “cool” (jóia, legal, está por dentro).

Com a globalização do capitalismo e a ascensão da cultura do consumismo, a figura do consumidor, uma entidade difusa, mas poderosa na visão economicista do mundo, “empodera-se” (termo traduzido às pressas e derivado do inglês *empowerment*: tudo ocorre

tão depressa que não há tempo de se inventar um equivalente linguístico), isto é, passa a ter direito de consumir os produtos culturais que lhe agradam e pertencem a sua própria cultura. É preciso, então, que a indústria cultural se diversifique para atender à demanda reprimida desses consumidores que, antes, estavam marginalizados. Esta guinada cultural nas artes possui relações com a forma de composição multiétnica das grandes metrópoles do mundo, resultante das migrações e das reacomodações populacionais no cenário pós-colonial. Atualmente, as instituições universitárias começam a reconhecer e convalidar essas culturas e saberes, incluindo-se aí a literatura, que recebem diferentes denominações: locais, periféricas, subalternas, minoritárias, emergentes, negras, marginal, underground etc. Em seu afã de categorizar, talvez um resquício dos tempos da linha dura do estruturalismo, a academia cria rótulos para setorizar o estudo da literatura, como literatura negra, literatura de gênero, literatura queer, e outros.

Considerada, atualmente, como uma categoria não privilegiada dentre as demais produções culturais associadas às novas tecnologias – cinema, vídeoclips, séries e novelas de TV, *cartoons*, videopoemas, letras de música – a literatura se vê forçada a compartilhar o seu espaço, principalmente como arte da narrativa, e busca dialogar com essas formas da cultura de massa. Não se trata da decadência da literatura, da sua falta expressividade ou criatividade; trata-se de uma revolução tecnológica que abre novas opções de comunicação artística. Os escritores que iniciam a sua produção no final da década de 1950 e continuam produzindo, como Judith Grossmann, atravessaram e ultrapassaram todas essas mudanças no modo de conceituar o literário, de reinseri-lo como produto cultural e, finalmente, na maneira de acessar o texto em meio virtual eletrônico.

Revisitando o livro teórico de Judith Grossmann *Temas de Teoria da Literatura*, publicado em 1982, percebo o quão atilada é a percepção da autora sobre a natureza do literário, que pode ser resumida nas quatro dualidades citadas na página 8: “particular/geral, ambiguidade/univocidade, abertura/fechamento, conotação/denotação”. Faço, apenas, uma breve observação, a qual não é um reparo: na dicotomia apontada, à página 47, entre criação literária e criação científica, como sendo o dado descrito na primeira totalmente extrínseco, parece emergir um conceito ainda influenciado pelo mito da objetividade do discurso científico (prefiro entender a relação entre ciência e poesia como a concebe Stephen Wilson, em seu livro *Information Arts*, isto é, como discursos complementares e intercambiáveis). Quanto ao modo um tanto formalista-semiótico de

interpretar os poemas, adequado para a análise do conceito modernista de literatura, no final da obra, ao invés de uma abordagem mais cultural e aberta para o público leitor, entende-se que se trata de um texto para estudantes de letras e artes, sendo, portanto necessário um certo conhecimento da semiose do texto literário. Penso que o livro ainda representa uma fonte confiável de conhecimento sobre a literatura, apesar de sua linguagem bastante técnica, bem ao gosto da Teoria da Literatura nos anos setenta.

O livro *Temas de Teoria da Literatura* marca claramente os laços institucionais da escritora Judith Grossmann com a academia, o que a distingue de Virginia Woolf e Clarice Lispector. Entretanto, a obra ficcional e poética de Judith Grossmann, às vezes, não se submete exatamente ao que ela apregoa em seu livro teórico: as pulsões da vida, às vezes, mostram-se mais fortes em sua obra do que a programação poética de recriar a linguagem ao extremo, praticando o que Victor Chkloviski denominou de “estranhamento”. A linguagem, em algumas obras ficcionais de Judith Grossmann é clara e límpida, como nessa passagem de *Cantos delituosos: romance*:

O melhor seria sair, a chuva impede. Ademais é domingo e não gosto de sair aos domingos, dia em que todos saem. Gosto dos dias de semana, nos quais as pessoas estão trabalhando, e eu então saio. Levo a mão ao cabelo e este simples gesto me diz que é domingo, o trabalho da semana novamente se corta. Uma semana amotinada, da qual é impossível reter qualquer lembrança. Chuva, vento, névoa, borrifos impedindo o meu trabalho. Um homem miniatura vem com seu enorme anel no anular, falando dos seus filhos que cresceram de um metro e oitenta. De suas viagens a Bonn, Roma, Nova Iorque. Dos quatro litros de bebida, quantas horas de vôo, seus altos rendimentos, seu patrimônio. Veste-se de ternos, com extrema elegância. Delira, mas fala como se estivesse fazendo um discurso. (GROSSMANN, 1985, p. 31)

Em outras, como em *A noite estrelada: estórias do íterim* a linguagem é espessa, opaca, um tanto Roseana:

No meio, obviamente como se diz, cartesiana, a rua. Cada ponto do planisfério, destinado, nada havendo de gratuito, calamidade! Desligado, a si mesmo entregue. (GROSSMANN, 1977, p. 23)
Baqueiam as crianças, assustam-se. O velho, então, o longuíssimo apontador, a curvíssima unha, aponta para o outro lado aos que estão no Ford. (GROSSMANN, 1977, p.25)

Judith adota, ainda, outros artifícios para inovar: o solilóquio, em que os pequenos fatos narrados são torrencialmente justapostos, onde as personagens surgem de repente. Na

passagem acima, é uma dessas pessoas que entram e saem da narrativa, desaparecem, mas funcionam para exprimir como a narradora vê, sente e julga as pessoas em suas ações vazias. A descrição serve para ajudar a compor a personagem-narradora, Amarílis, aquela que ouviu o seu nome em um sonho, e não uma nova personagem. Esse estilo um tanto proustiano de narrar desnorteia o leitor do romance convencional, o romance de enredo. Tampouco se trata de um romance de personagem clássico, pois pouca tensão dramática existe em *Cantos delituosos: romance*. A que existe, está diluída em passagens fragmentadas. Diferente dos romances de Virginia Woolf, onde os homens são sempre retratados como fracos, indecisos e dependentes das mulheres, algumas personagens masculinas de Judith Grossmann, como W. (um diálogo com o modo de designar personagens como se fazia nos romances do século XIX, ou como Clarice faz com a narradora de *A paixão segundo G.H.*), de *Cantos delituosos: romance*, são geralmente galantes, embora ausentes, representando a figura do pai, alguém por quem uma mulher sempre pode ter uma recaída de amor, mesmo apresentados como sombras projetadas pela narradora solitária.

A personagem Amarílis, de *Cantos delituosos: romance*, narra sua história como em delírio, em que às vezes não se sabe se suas palavras estão no sentido figurado ou denotativo, onde os traços de um vago enredo transparecem: Roque, o filho, que morre de um inesperado engasgo, teria havido um homem usurário chamado Artur, seu algoz e explorador, sua prostituição, o assassinato dele, a sua prisão (e ao mesmo tempo libertação), onde faz sua própria defesa e absolvição e, no final, um inventário de sua vida amorosa. Os momentos grandiloquentes das narrativas clássicas – casamentos, separações, mortes, assassinatos – são, portanto, esmaecidos e ressaltados os detalhes, onde assomam os efeitos psicológicos dos eventos. A memória é a matéria de Amarílis, mas mesmo esta não parece confiável e não se sabe se ela está rememorando ou fantasiando, em puro delírio. A obra investe na construção bem cuidada de uma personagem complexa, psicologicamente profunda, a qual, mesmo destruída pela solidão, e pelos ressentimentos, ainda preserva sua altivez feminina. Assim, Amarílis tem largos momentos de serenidade e poeticidade, e se define como uma abelha, isto é, aquela que é doce, mas pode picar.

Como Virginia Woolf, em *To the Lighthouse*, a personagem-narradora de Judith Grossmann, em *Cantos delituosos: romance* lê livros literários, cita obras, autores, pintores, como Lautréamont, Rimbaud, William Carlos Williams, Fernando Pessoa, Salvador Dalí. Essas referências remetem a um estilo de arte e a um gosto de classe média, demarca e limita

a concepção de arte da personagem, circunscreve o universo estético da obra, instaura uma ligação com uma arte canônica. Esse processo intertextual, o qual é, ao mesmo tempo, metalinguagem, também se encontra nos poemas de Judith Grossmann, como em “Promised land”, poema do livro *Vária navegação: mostra de poesia*:

Dalí fez para Gala uma namoradeira
Forrada da mais pura seda rosa.
Eu a transportei à Walt Whitman
Para lugares de passagem
Aeroportos gares avenidas bulevares shoppings
Para que nela todos os amantes do mundo
O seu amor professassem.

.....
(GROSSMANN, 1996, p. 73)

Um dos romances mais intrigantes e criativos de Judith Grossmann é *Meu amigo Marcel Proust: romance*, de 1995, onde a narradora rememora proustianamente suas relações amorosas, como forma de aprendizagem e transformação. A narradora se posta em um shopping Center para narrar, em uma atitude bem contemporânea, isto é, quando o shopping Center se torna a referência, o refúgio e o lugar de todos os fazeres.

Essas referências à literatura e à arte dentro da própria literatura, uma tradição desde William Shakespeare, é uma marca da obra judithiana. É como se o seu *locus* no mundo fosse a própria poesia, de onde ela sai, mas retorna sempre. Neste aspecto, sua afirmação teórica de que “a arte literária é a própria dramatização do drama da linguagem” (GROSSMANN, 1982, p.21), se concretiza na sua obra literária, como se o mundo, o real, fosse insuportável, a não ser através da poesia.

Com o passar do tempo, a escrita Judithiana parece abrandar um pouco o retesamento da corda do arco da recriação poética em relação ao real, como sucede na narrativa de *Nascida no Brasil: romance*, publicado em 1998, talvez a sua obra de maior continuidade com o real, onde o esqueleto de um enredo realmente aparece, ordenando os fatos e eventos dentro de uma certa cronologia. Em 1999, porém, *Fausto Mefisto Romance* retoma a temática da metalinguagem, narrando e discursando sobre a aparição de um novo Fausto para discutir ao limite máximo a questão da expressividade das linguagens artísticas, como a literatura e o cinema.

ÚLTIMAS (IN)COMPARAÇÕES

Comparar objetos assimétricos ou de contextos esbarra no incomparável. Mas as três escritoras possuem, ao menos alguma coisa em comum, como um compromisso com a abertura e ampliação de espaços e técnicas da linguagem poética. As três contribuíram, de maneiras diferentes, para a consolidação da literatura feminina do século XX, assumindo, de formas e níveis variáveis, algum compromisso estético com o que se chamou imprecisamente de modernismo literário. Certamente, Clarice Lispector e Judith Grossmann ultrapassaram a programação do modernismo típico e incorporam aspectos do que se denomina, também precariamente, de pós-modernismo. Apenas Virginia Woolf assume abertamente, em sua obra, uma bandeira política de luta e militância pela libertação da mulher, como explicamos, devido a sua posição histórica. As outras duas assumem um compromisso com a construção de uma autonomia da escrita feminina e praticam essa militância implícita ao longo de suas carreiras literárias. Outro aspecto que dificulta a comparação entre essas escritoras é o fato de Virginia Woolf ter escrito a sua obra em inglês, uma língua internacional, e a partir da literatura inglesa, já consagrada secularmente, enquanto as brasileiras escreveram em língua portuguesa, a partir de um país cuja literatura só bem recentemente passou a ter reconhecimento internacional.

A obra de Judith Grossmann ainda enfrenta um empecilho adicional, pois está editada de modo disperso, com repercussão e distribuição desigual dos livros, e ainda aguarda a sua publicação integral e divulgação através de uma editora de circulação internacional. A obra judithiana requer, também, traduções para línguas estrangeiras, para ser apreciada de fora da sua cultura, com o devido afastamento, assim como um tratamento mais profissional para a reunião e divulgação da sua fortuna crítica. Espera-se que as universidades brasileiras contribuam para um melhor conhecimento da obra de Judith Grossmann, de modo a garantir a sua continuidade para as próximas gerações de leitores. Ainda, a obra de Judith Grossmann necessitaria de adaptações cinematográficas e teatrais, para a ampliação do seu público e penetração no reino das outras artes, tão favorecidas no seu próprio interior.

Diante de tantas assimetrias, resta acreditar que a linhagem de escritoras de linguagem e temática complexas tenha continuidade no Brasil, estimulando as novas poetisas e ficcionistas a

investirem em um estilo de arte que desafia o presente e se concretiza no futuro, através de um paciente processo de leituras e descobertas. Finalmente, sobre essa demora em se descobrir a beleza, disse Virginia Woolf, em uma de suas máximas, em *Three Guineas*: “I can only note that the past is beautiful because one never realises an emotion at the time. It expands later, and thus we don't have complete emotions about the present, only about the past”⁶

REFERÊNCIAS:

GROSSMANN, Judith. *Cantos delituosos*: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Vária navegação*: mostra de poesia. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1996.

_____. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *A noite estrelada*: estórias do ínterim. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 2.^a Ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1971.

_____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. San Diego, U. S.: Harvest-Harcourt, 1989.

_____. *Mrs. Dalloway*. Orlando, U.S.: Harcourt and Brace, 1982.

_____. *Three Guineas*. Sydney, Austrália. eBooks@Adelaide. Disponível em <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91tg/>. Acessado em 20 de julho de 2012.

⁶ Só consigo notar que o passado é bonito porque ninguém é capaz de compreender uma emoção no momento. Ela se expande depois, e assim nunca temos emoções completas sobre o presente, mas apenas sobre o passado. (Tradução Nossa).



_____. *To the Lighthouse*. Orlando, U.S.: Harcourt and Brace, 1981.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 15 de junho de 2012

LOUCAS E SEDUTORAS: UM CONVITE À LEITURA DE CLARICE LISPECTOR

Maria de Fátima Berenice Cruz

RESUMO: Na tentativa de estabelecer um diálogo entre *Laços de Família* e *Legião Estrangeira*, o presente artigo se debruça sobre dois objetos de investigação, isto é, a sedução da narradora e da personagem na construção do texto feminino e a loucura como elemento desconstrutor e revisor das amarras históricas que aprisionaram o sujeito feminino ao lugar do silêncio e da obscuridade.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher. Sedução. Loucura.

ABSTRACT: an attempt to establish a dialogue between *Laços de Família* and *Legião Estrangeira*, this article focuses on two research objects, that is, the seduction of the narrator and character in the construction of the female and the madness as text element desconstrutor and reviewer of historical ties imprisoned the female subject to the place of silence and obscurity.

KEYWORDS: Woman. Seduction. Madness.

O objetivo deste trabalho é analisar uma fatia expressiva da obra de Clarice Lispector, com a intenção de aferir o caminho literário por ela percorrido, através da leitura de suas obras: *Laços de Família* e *Legião Estrangeira*. Contudo, apesar de articularmos com as categorias de leitor/narrador, é urgente que se esclareça que daremos ênfase apenas a uma única categoria narrativa neste estudo: a personagem.

Os textos da literatura feminina se revelam soltos, livres, escritos com a leveza de uma pluma. Evidentemente, resultado de uma escritura automática e transgressora. Isto é explicado através de uma atitude de reação contra o silêncio por que passaram durante tantos anos as escritoras no mundo da escrita masculina. Por isso, seus textos retratam a loucura, a insegurança, o suicídio, o silêncio, a morte e a saudade de uma história de inscrição que não viveram. O novo momento que presenciamos não representa uma história de vitórias para essas escritoras, mas um momento de luta por um lugar de voz, no qual serão apresentadas as experiências femininas, que se representarão através do universo do sonho, da fantasia e da realidade experienciada. Essa experiência levou a escritora por terrenos inexplorados, e no jogo lúdico da linguagem não buscou competir com a literatura canônica masculina.



Por essa razão acredito que o objetivo de Clarice, em suas obras, é o de atingir as regiões mais profundas da mente das personagens para aí sondar complexos mecanismos psicológicos. É essa procura que determina as características específicas de seu estilo e demarca o lugar da narradora no universo da literatura brasileira. Na obra clariceana o enredo tem importância secundária. As ações, quando ocorrem, destinam-se a ilustrar características psicológicas das personagens, visto que são comuns em Clarice histórias sem começo, meio ou fim. Por isso, ela se dizia, mais que uma escritora, uma "sentidora", porque registrava em palavras aquilo que sentia. Mais que histórias, seus livros apresentam impressões. Predomina em suas obras o tempo psicológico, visto que a narradora segue o fluxo do pensamento e o monólogo interior das personagens. Logo, o enredo pode fragmentar-se. O espaço exterior também tem importância secundária, uma vez que a narrativa concentra-se no espaço mental das personagens e, as características físicas das representações ficam em segundo plano. Observa-se em sua narrativa que muitas personagens não apresentam sequer nome. Essas personagens criadas por Clarice Lispector descobrem-se num mundo absurdo; e esta descoberta dá-se normalmente diante de um fato inusitado - pelo menos inusitado para a personagem. Aí ocorre a "epifania", classificado como o momento em que a personagem sente uma luz iluminadora de sua consciência e que a fará despertar para a vida e situações a ela pertencentes, que em outra instância não fariam a menor diferença. Esse fato provoca um desequilíbrio interior que mudará a vida da personagem para sempre.

É ousado falar em mudança no que diz respeito à mulher na narrativa ocidental. Contudo, por tratar-se de Clarice Lispector, observamos que a sua narrativa tem por função primordial fazer eclodir as sensações que há muito não eram demonstradas, ou por que não dizer, ousadas. Essas sensações reprimidas pertencem a uma construção histórica que nos legou a herança do medo e do silêncio. Na concepção de Julia Hissa em seu estudo "Breve reflexão sobre a condição feminina ao longo dos anos", ela afirma que:

Resignação, obediência e passividade são qualidades apreendidas como próprias da natureza da mulher, por força da ideologia, que, valendo-se desses rótulos, passou a encará-la pelo lado da insensatez. Confundida com a criança, em razão de uma suposta fragilidade, a mulher congelou a voz e os sentimentos ao longo dos anos, atraindo para si o estigma da diferença.¹

¹ Sobre o artigo de Julia Hissa ver: Mulher e Literatura VII Seminário Nacional. Organização: Lúcia Helena Vianna, EdUFF, 1999.

Essa voz congelada é agora na narrativa clariceana, revisitada com o intuito de pensar o lugar da inscrição feminina nos interstícios dos textos que são tecidos e cerzidos por elas. Esse novo labor feminino traduz para as entrelinhas a força de sedução e de loucura que é manifestação literária da narradora brasileira.

Exatamente sobre esses dois objetos que este trabalho se debruça, ou seja, a sedução da narradora e da personagem na construção do texto feminino, e a loucura como elemento desconstrutor e revisor das amarras históricas que aprisionaram o sujeito feminino ao lugar do silêncio e da obscuridade.

1. OS LAÇOS SEDUTORES DE LAURA

Na obra de Clarice Lispector, não se pode entender sedução no sentido que hoje a sociedade rotula como produções em que culmina a representação sexual. Pensar em texto em que predomine a sedução implica considerar a heterogeneidade de conceitos e situar-se num terreno em que o assunto é abordado a partir de determinados pontos de vista. Ao se voltar a atenção para as definições encontradas em dicionários e enciclopédias, vê-se que, de origem latina, o vocábulo é entendido como: ato ou efeito de seduzir ou de ser seduzido. Qualidade do sedutor. Atração, encanto, fascínio.

Em todas as definições recolhidas, perpassa o mesmo sentido de encantamento, de atração, de fascínio que uma pessoa ou um objeto exerce sobre outra pessoa. Mas, rejeitando-se as definições proscritivas e entendendo a relatividade cultural do conceito, considera-se sedução, em seu sentido subjacente, não só o que é ligado ao erotismo, como também a transgressão aos interditos culturais. A sedução compreendida como fato cultural, apresenta-se como representação que depende da época, dos valores dos grupos sociais, das particularidades da escritora e das características da cultura em que foi elaborada.

Por isso, compreendemos o conceito de sedução na obra clariceana como o ato transgressor que impulsiona o erotismo, implicando um novo tipo de saber, ou seja: o desenvolvimento de um processo que altera a relação eu/mundo, levando a personagem a romper com os limites de um vida marcada pela mediocridade, pela solidão, pela anulação do

potencial criador e pela descontinuidade existencial. É o que observamos no conto *A imitação da rosa*, quando Laura seduz a narrativa no instante em que a loucura se faz presente. E essa loucura vem exatamente para desestabilizar o controle familiar impetrado por um marido supostamente calmo em sua vigilância rotineira e obsedante. Enquanto louca, Laura era um sujeito iluminado e sedutor, pois semelhante à narrativa feminina, ela crescia e se estabelecia em seu lugar de inquietação e burilamento.

Essa demarcação, que observamos através do comportamento desequilibrado de Laura, vem questionar as relações de poder imanentes em toda história da escrita feminina, e no entender de Luiza Lobo² essa escritura feminina “constitui o olhar diferenciado, o olhar das minorias”. Ao analisar esse olhar das minorias e os devires da sociedade, Félix Guattari³ salienta que as minorias reivindicam o reconhecimento de sua identidade. Isso é válido não só para a mulher enquanto narradora, mas também para a mulher enquanto personagem, leitora e crítica. Ao qualificar o devir feminino Guattari diz:

Eu o qualifico de devir feminino por se tratar de uma economia do desejo que tende a colocar em questão um certo tipo de finalidade da produção das relações sociais, um certo tipo de demarcação, que faz com que se possa falar de um mundo dominado pela subjetividade masculina, no qual as relações são justamente marcadas pela proibição desse devir. (GATTARI & ROLNIK, 1986, p. 73)

Esta citação nos desafia a pensar que, ser narradora num país literário predominantemente masculino já é de *per se* uma atitude *revolucionadamente*⁴ louca, mas ao mesmo tempo sedutora, pois a narradora reivindica o seu direito de libertar novos e diferentes significados dentro do seu texto. E esses significados são trabalhados no sentido de que não sejam apreendidos como elementos cristalizados, definitivos ou completos estruturalmente, mas somente que sejam úteis para o reconhecimento das realizações específicas destas mulheres autoras, críticas e personagens revisionistas. Sim, porque enquanto revisionista, a mulher retifica uma injustiça que foi construída a partir de modelos e experiências masculinas existentes.

² *Revista de Literatura*, on-line, 1999.

³ Minorias: os devires da sociedade In: *Cartografias do desejo*. p. 73

⁴ Neologismo (invenção de um advérbio que traduz o modo de ser e estar no mundo)

Ao olharmos para a personagem Laura⁵ deparamo-nos com a imagem do conflito interior por que passa a história da escrita feminina na literatura ocidental. Trata-se de uma mulher, recém-saída de um sanatório, que espera o marido para ir jantar com amigos. De repente, olha um vaso com rosas, vê as rosas e resolve enviá-las, antes do jantar, pela empregada, à amiga anfitriã. Assim que a empregada sai com as rosas, Laura volta a entregar-se a sua loucura, para espanto do marido que, abrindo a porta, de volta do trabalho, percebe que ela não é mais a mesma. E tudo isso para espanto da leitora ou do leitor que sentem haver muito mais na loucura de Laura do que se percebe à primeira leitura.

Podemos dividir o conto *A Imitação da rosa* em duas partes. Na primeira parte, Laura pensa, movendo-se muito pouco (vai da sala para a cozinha para pegar um copo de leite e volta à sala). Pensa em arrumar-se para estar pronta quando o marido chegar, pensa nas compras e demais afazeres domésticos que fez pela manhã, na doença que venceu com ajuda de médicos e enfermeiras, nas visitas do marido à clínica e nos choques de insulina com que aí, “como a uma galinha indefesa”⁶, a jogavam num abismo.

Ainda nesta primeira parte ficamos sabendo também que Laura é dona de casa, casada com um homem trabalhador e bem sucedido. Esse homem é Armando que, na guerra velada dos sexos, busca a paz conversando “com outro homem sobre o que saía nos jornais”, enquanto a mulher conversa com outras mulheres “sobre coisas de mulheres”. Essa divisão de espaços mostra a distância entre eles e, conseqüentemente a tomada de posição de ambas as partes.

Essa tomada de posição revela a necessidade de que uma das partes inicie o seu processo de reflexão sobre a sua identidade. E esse processo é iniciado por Laura no instante em que esta saiu da clínica. Ao sair Laura está “bem” e, estando “bem”, pode ser esquecida, “voltando à insignificância com reconhecimento” (*sic*). Ela é como *uma galinha*, doméstica, domesticada, pelo pai que a entregou ao padre que, por sua vez, a entregou ao marido. Tem *uma graça doméstica*, usando *os cabelos [...] presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas*. *Ar modesto de mulher*, de *olhos marrons*, *cabelos marrons*, *pele morena e suave*,

⁵ Op. Cit.

⁶ Op. Cit. p. 40

calma e doméstica, com seu vestido marrom, *a gola de renda verdadeira e o ar infantil de menino antigo*.⁷

Observem como a descrição de Laura seduz o leitor a pensar o papel desta mulher enquanto construtora de uma nova posição feminina dentro do espaço sagrado do lar. Esse tema da sedução que engendra novos conceitos e novas reflexões, encaminha nossa atenção para aqueles valores que reagem e coordenam a invenção. Mas invenção de quê? Invenção de um novo lugar na escritura feminina que contemple a voz da mulher-mãe, da mulher-amante, da mulher-amiga e da mulher-ser. E certamente para nós, esse lugar só será conquistado através da sedução e da loucura.

A segunda parte do conto começa quando Laura vê um vaso de miúdas rosas silvestres. Depois de muitas hesitações, Laura decide enviar as rosas à Carlota por Maria, que vai sair para sua folga. Arrepende-se logo desse gesto, mas não há mais tempo de voltar atrás, pois Maria já havia partido. Por que decidira livrar-se das rosas? Porque as vê como risco. Risco de, pela beleza e perfeição, ser arrancada novamente da vida modesta de esposa, trazer de volta a *terrível independência* e tornar-se novamente distante e *super-humana*, como *um barco tranquilo emplumando-se nas águas*.

As rosas eram para Laura objetos hipnóticos, *perigosamente lindas*. Olhar as rosas é olhar a perfeição, a luz da beleza, a sedução. Sem elas a falta é maior e a necessidade de partir novamente nas asas da loucura se fazia mais urgente.

Acesa, iluminada, sem cansaço, Laura agora imita as rosas, desistindo da alegria humilde que cabia a uma esposa. O marrom e o sombrio se transfiguram *em luz que inunda violenta a sala*. Ela agora sorri. O marido é olhado quase como inimigo. O embaraço, por não ter podido resistir, é *vaidoso* e o olhar da falta brilha com *a serenidade do vagalume*.

Altiva, Laura desabrocha sedutora e inalcançável diante do marido subitamente envelhecido. O elemento rosa começa aí, a se revelar como o eterno feminino, símbolo erótico. É nesse universo da loucura que Laura se mostra altamente erótica, pois a rosa em que ela se tornou é símbolo da mulher amada e desejada, fértil e bela, o contrário da esposa Laura, boba, marrom e estéril.

⁷ Grifos do próprio conto

A Imitação da rosa representa o lugar da descoberta epifânica quando a personagem pega carona no barco da loucura e tenta restaurar o eu no cotidiano, saltando irremediavelmente, nas profundezas da consciência de si, do outro e do mundo. O confinamento aparentemente feliz no lar é negado na viagem sem volta da loucura. Só a morte da menina de golinha rendada pode dar nascimento à mulher-rosa. Mas há ainda um detalhe. Trata-se de uma rosa silvestre, o que parece traduzir a necessária adaptação do nobre símbolo à realidade brasileira, constituindo assim, um novo lugar para as mulheres que, como Laura e Macabéa, seja pela loucura seja pela morte, conseguem virar estrela.

Assim, pensar o feminino é antes de tudo, nomeá-lo e inscrevê-lo dentro de um contexto histórico-literário que se negou a reconhecê-lo como sujeito determinante de sua própria história. E como nos diz Lygia Fagundes Telles: *Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos*⁸.

Por esta razão é que a obra clariceana se propõe a repensar a ausência da inscrição do feminino no universo literário da cultura ocidental, enfatizando os jogos e relações representativas que homens e mulheres mantiveram no âmbito do tecido textual. Todavia, para que possamos pensar a ausência desta inscrição, se faz mister que façamos um passeio à história da mulher ocidental para que possamos compreender o papel que esta exerceu no contexto sociocultural do romance brasileiro.

Na história da literatura ocidental a mulher usufruiu de diferentes formas de tratamento. No entanto, a consciência morta da mulher, no romance canônico, a levou, com efeito, a classificar-se no contexto literário entre as minorias. Se a cada época da história humana a mulher foi esboçada de diferentes formas, a ótica androcêntrica sempre foi o esteio que sustentou os discursos falocráticos discriminatórios. Então, não importa se em um dado momento a mulher foi exaltada como a Virgem Maria, ou repudiada como Lilith, o que se analisa neste instante é a representação deste ser mulher dentro da literatura ocidental.

Se observarmos bem, a história literária está povoada de mulheres. Mas, paradoxalmente, é uma história sem mulheres, é uma história exclusivamente masculina. A

⁸ Lygia Fagundes Telles, In: Folha de São Paulo.17/08/99.

personagem feminina não aparece como sujeito da narrativa, mas, em geral, como objeto de uma história contada por homens.

O autor Álvaro Garcia Meseguer⁹ descreve um defeito linguístico que denomina *salto semântico* e que consiste em iniciar um discurso referente a pessoas, utilizando um termo de gênero gramatical masculino. A história literária é especialista em saltos semânticos, e com eles ela pode ampliar o seu domínio e a sua força repressiva.

No *Manifesto do Partido Comunista* Karl Marx diz: *Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor e servo, mestre de corporação e companheiro, numa palavra, opressor e oprimido permaneceram em constante oposição um a outro [...]*¹⁰ Este fragmento nos dá uma clara percepção de que o autor priva a mulher de história e imagina uma história sem mulheres. Quando estas são citadas no discurso, geralmente incorporam um personagem pacífico, subserviente ou ligeiramente bestial; ausente da chamada *revolução molecular*¹¹ denominada por Felix Guattari. Esses fatores de resistência e desobediência que Guattari chama de revolução molecular, certamente existiram na história das mulheres no mundo ocidental. Mas, estas resistências foram caçadas ou silenciadas à medida que iam se fortalecendo.

É exatamente por isso que ao recorrermos ao texto literário em busca de inscrição feminina, quase ou nada encontramos que lhe nomeie e lhe dê voz. Michel de Montaigne em um bem escrito parágrafo do Capítulo XXXV dos Ensaios diz:

As mulheres verdadeiramente boas não existem às dúzias, como todos sabem. Em particular, quando as encaramos do ponto de vista dos deveres matrimoniais, pois é o casamento um contrato tão espinhoso que dificilmente uma mulher mostra força de vontade suficiente para observá-lo.¹²

Percebemos que há no discurso de Montaigne um elogio para com as mulheres desprovidas de revolução molecular, pois a estas será mais fácil impor os valores de uma cultura falocrática.

⁹ Álvaro Garcia Meseguer *apud* Montserrat Moreno, 1999.

¹⁰ Trecho extraído de *O Pensamento Vivo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

¹¹ Conceito explorado no capítulo Políticas. In: *Cartografias do Desejo*. 1999.

¹² MONTAIGNE, Michel de. Três boas mulheres. In: *Ensaio*. 1972.

A inscrição da mulher na literatura acontece, geralmente pela desindividualização de sua expressão. Em função desta afirmativa é que vemos a temática do casamento burguês, largamente cantada na literatura canônica, como o local onde a figura feminina se torna antes objeto do que sujeito, pois esta se vê despojada de volição, diante do forte querer do pai ou do cônjuge. Por esta sorte, na prosa literária prevalece a vontade do homem de um modo quase absoluto, sufocando, portanto, o fluxo de consciência moral da personagem feminina. Não se trata de buscar, aqui, uma igualdade entre o feminino e o masculino, pois isto seria altamente deletério para a construção da representação feminina, na medida em que isso levaria, inexoravelmente, a uma essência masculina ou a uma essência feminina. Tampouco se trata de negar diferenças entre homens e mulheres, o que representaria intolerância; buscamos compreender como a identidade feminina se constrói dentro desse universo puramente masculino.

Vejamos: se olharmos para a concepção puramente biológica, veremos que ela define a mulher como inferior ao homem do ponto de vista da força física; se considerarmos a visão religiosa perceberemos que ela define a mulher como subproduto da costela de um homem; ou ainda do ponto de vista social, notaremos que é criado um campo específico para a atividade feminina e outro, para atividade masculina. Dessa forma, nota-se que todos esses argumentos se prestam a construir uma identidade negativa para a mulher e, assim, todos os níveis de subordinação, opressão e exclusão serão justificados mediante o papel omissivo que esta internaliza.

É por tudo isto que a identidade feminina, enquanto projeto de construção é a própria construção da plena cidadania para as mulheres. E este projeto depende da aquisição de um conjunto de direitos capazes de garantir às mulheres o exercício da cidadania.

2. A LEVEZA REVELADORA DE ALMIRA

Nas entrelinhas de Sueli Carneiro¹³ percebemos que a construção da identidade feminina é, antes de tudo, resultado de um processo histórico-cultural que nos define e nos separa em blocos distintos: homens e mulheres. E, a partir dessas definições é que se constrói a identidade social do sujeito mulher.

Essa identidade é para a literatura feminina um projeto em construção que passa pela desmontagem destes modelos introjetados como: rainha do lar, beleza objeto, desvantagem física, para o esforço de construção da plena cidadania da mulher. Essa nova consciência feminina tem organizado as mulheres em torno de diversas bandeiras de luta, no campo das artes, como o cinema, a pintura e a literatura.

Nesse sentido Barthes¹⁴ nos diz que “as forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua”. É no tecido textual que se dá o aflorar da língua, e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada e transformada em instrumento de combate contra tudo aquilo que aprisiona os nossos desejos.

Nesse contexto é que inserimos a força da obra clariceana. No dizer de Nelly Novaes Coelho¹⁵ “a escritura de Clarice Lispector força-nos a ouvir os silêncios da existência humana nos interstícios do texto, dando-nos consciência da mesmice estéril da vida coletiva-cotidiana”.

Através desta afirmativa, é possível vislumbrar no texto clariceano uma investigação do **Eu** em busca da essência humana que é a sua própria consciência de **Ser** errante da existência. E acreditamos que, para Clarice chegar a essa investigação, uma máxima se faz necessária em sua produção: *só pela e na palavra se manifesta a existência dos seres e sua essência é revelada* (grifo meu)¹⁶.

Revelação. Eis a palavra-chave que norteia o conto A Solução¹⁷. Almira e Alice, personagens do conto, revelam-se uma à outra como forças antagônicas que coexistem num mesmo espaço sem ao menos se perceberem. Embebidas pelo elemento amizade, que até o

¹³ Identidade Feminina, ensaio encontrado na obra *Mulher Brasileira é Assim*, organizada por Heleieth I. B. Saffioti. p. 187-193.

¹⁴ Cf. Roland Barthes, *Aula*, p.17.

¹⁵ Cf. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. p.174

¹⁶ Esse grifo corresponde a uma análise parcial que faço a respeito do estilo literário de Clarice Lispector.

¹⁷ Cf. *A legião estrangeira*. 1989, p. 71-73.

momento da revelação encontrava-se camuflado pelas incertezas e desejos pessoais, elas não conseguem concretizar a amizade plena, pois a sedução de Alice (aquela que alicia e seduz o mundo ao seu redor) se incompatibiliza com o olhar de Almira (aquela que a tudo vê). Essa incompatibilidade aflora em ambas a crise do **Eu** amigo, que não consegue perceber no outro uma extensão do que sou.

Montaigne, no capítulo XXVIII dos Ensaaios intitulado Da Amizade, diz: “entre certos povos é costume que os amigos matem os amigos; entre outros são os pais que matam os filhos, a fim de evitar, como acontece às vezes, que se constituam em obstáculos recíprocos, porque a natureza pela eliminação de um libera o outro”.

No conto, em estudo percebemos que a amizade de Almira se sobrepunha à de Alice. Contudo, faz-se necessário interrogar: não estaria Almira amando a si mesma? Responderemos a essa questão assim que as personagens forem analisadas em seu *locus humanus*.

Almira demonstrava-se amiga, solícita e aflitivamente necessária. Alice por seu turno mantinha-se impassível e distante. O que escondiam por trás dessas máscaras enigmáticas? O alheamento de Alice era resultante da certeza de que sempre seria protegida por Almira, pois ela tinha consciência da verdadeira amizade que Almira lhe devotava.

No que tange a Almira, esta cultivava os valores de fidelidade e justiça, não por bondade, mas por necessidade de agradar e ser aceita que, na visão de Montaigne, se configura como um dos obstáculos na relação entre amigos.

Evandro Nascimento,¹⁸ ao analisar este conto, afirma que: *o contraste físico entre as duas e a diversidade do temperamento só fazem ressaltar a impossibilidade da relação*. Acredito que esta leitura seja um tanto limitada em torno de uma produção que se abre para as diversas possibilidades de olhares e questionamentos isto é, ao examinar o conto *A Solução*, Evandro Nascimento evidencia apenas o contraste físico existente entre Alice e Almira, negligenciando uma diversidade de abordagens que poderiam ser levadas em consideração, uma vez que o autor se propôs a discutir, conforme o título do seu ensaio, a questão do feminino e da amizade.

¹⁸ Cf. Clarice Lispector: o feminino e a questão da amizade In: *Mulher e Literatura* – VII Seminário Nacional. 1999.

Assim, atribuir ao elemento físico a importância da trama é corroborar o pensamento de Artur Schopenhauer¹⁹ quando afirmava que a mulher está dividida em dois blocos: aquelas agraciadas pela beleza e aquelas conformadas com o defeituoso esqueleto, constituído por uma estatura baixa numa pessoa gorda.

Não acredito que a escritura clariceana tenha por objetivo estabelecer contrastes, mas, antes de tudo, investigar esses contrastes para compreender a essência humana. Essa busca pelo conhecimento da essência humana nos leva a pensar Alice e Almira da seguinte forma: em sua beleza (suposta perfeição), Alice não aceita ser rejeitada pelo amado, por isso ela opta por ferir verbalmente a amiga, compensando-se pela rejeição sofrida. Esse seu desabafo respalda-se na profunda amizade que lhe é devotada. Portanto, ela se sente segura para extravasar todo ódio que está sentindo por aquele que a abandonou, pois acredita que encontrará em Almira a eterna compreensão e afeto, que lhes eram oferecidos em instantes de desprezo e alheamento por ela alimentados.

Quando diz *agora está contente sua gorda*? A consciência de igualdade entre elas está aflorada. O *Estar Contente* representa que Alice adentrou a o mundo de infelicidade, desprestígio e anulação em que Almira viveu por toda a vida. Isso só comprova a condição consciente de superioridade em que Alice se manteve durante todo o período de amizade com Almira.

No instante em que ambas se encontram no mesmo patamar, Alice luta por distanciar-se de Almira, empurrando-a para um degrau abaixo do seu sofrimento de rejeição e nulidade. Todavia, a reação de Almira, aquela que a tudo viu e tentou fazer-se necessária, foi totalmente inesperada e epifânica. Como disse Montaigne, a eliminação de um libera o outro. E foi assim, reagindo como um trem que se prepara para desvendar novos horizontes, que Almira fere fisicamente aquele corpo no qual habita o *Ser* da sua afeiçoada Alice; e estabelece, assim, a consumação de um ato libertário. Eis aí o sentido do termo epifânico. A epifania em Clarice, diferentemente do discurso religioso que fomenta a aparição divina, é vista como a crise das certezas, o deslocamento do centro sagrado norteador da verdade ou a perda da transcendência divina. A partir dessa perda, o indivíduo transforma-se em um sujeito fragmentário que busca em si mesmo a compreensão do mundo. Ela se manifestou em

¹⁹ Cf. Esboço acerca das mulheres In: *Dores do mundo*, p. 105.

Almira quando esta atingiu fisicamente o corpo de Alice. A agressão impetrada por Almira confere a si mesma um estado de pureza, onde vem a experimentar a plenitude e a redenção da condição humana.

Esta manifestação aparentemente agressiva de Almira denota o seu horror à sujeição e à obediência perante Alice. Isso nos faz lembrar as palavras de Martin Heidegger,²⁰ quando diz: “a essência do agir está em con-sumar. Con-sumar quer dizer, conduzir uma coisa ao sumo, à plenitude de sua essência”.

Essa plenitude visibiliza em Almira uma leveza que engendra a seguinte imagem: “e como se fosse uma magra” – esse peso, agora inexistente representa uma Almira livre do fardo da amizade não correspondida, restando-lhe apenas a realização dos desejos de ferir e matar simbolicamente aquela amizade que lhe conferia o lugar da sujeição, da passividade e da obediência, pois, segundo Saffioti:²¹

Numa concepção relacional, nem sempre o inimigo da mulher é o homem. Mas a violência moral e relacional cometida por uma mulher contra outra, é tão produzida pelo gênero quanto a violência perpetrada por um homem contra uma mulher.

Por esta razão é que a literatura clariceana abre esse espaço de reflexão para que pensemos sobre o enigma Mulher no universo relacional.

Outro aspecto observado no conto *A Solução* é o comportamento das personagens. Contudo, é sabido que toda noção construída a respeito de um ser é sempre incompleta, levando em conta que nenhuma reflexão conseguirá abranger em toda sua plenitude a capacidade de representação de um personagem.

Segundo Antonio Candido²² a personagem é o elemento mais atuante e mais comunicativo da arte novelística moderna. E por constituir-se como um ser fictício, ela comunica a impressão da mais lídima verdade da existência. Esta constatação, mesmo feita de maneira não sistemática, é fundamental para que possamos intervir no tecido textual

²⁰ Cf. Martin Heidegger. Sobre o Humanismo, p. 24.

²¹ Cf. Heleieth I. B. Saffioti. Posfácio: Conceituando o gênero. In: Mulher Brasileira é Assim. p. 275.

²² Cf. *A Personagem de Ficção*. 1972.

buscando desenvolver investigações que beneficiem a outras (os) leitoras (es). É por essa razão que buscamos investigar o mundo misterioso das personagens do conto *A Solução*.

Duas possibilidades teóricas se apresentam como fundamentação básica na compreensão das personagens Alice e Almira. A Leveza e a Exatidão – propostas formuladas por Ítalo Calvino na aplicação ao texto – servirão de base para que compreendamos a constituição e desenvolvimento dessas personagens.

Na concepção de Ítalo Calvino a literatura tem por obrigação fazer aflorar a leveza que existe no âmago das coisas. Ele diz:

[...] às vezes, o mundo me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Daí a busca pelas imagens de leveza.²³

Não estabeleceremos aqui, oposição entre peso e leveza; destacaremos apenas os pontos relevantes da narrativa em que a leveza se apresenta com mais evidência. Quando a narradora destaca a gordura de Almira criando um contexto proporcional entre gordura e Amizade, notamos que a amizade semelhante à gordura configura-se como um fardo pesado a que Almira precisava carregar. Alice por sua vez, desprovida desse sentimento era magra e esbelta. Vejamos: “A medida que a amizade de Alice não existia, a amizade de Almira mais crescia”.²⁴ Há portanto nessas imagens uma inversão de valores perfeitamente elaborada por Clarice Lispector, isto é, Alice, em sua suposta “leveza” de magra que era, carregava em si o peso de uma brutalidade humana que enxerga em sua aparência física o prazer de estar vivo.

No que tange a Almira, embora aparentasse peso, trazia em si a característica primordial da leveza, ou seja, a natureza delicada. Essa delicadeza se contrapunha a tudo que denotava peso na narrativa. É por isso que a inesperada ação de Almira ganha relevância na obra. E como o herói mitológico, Almira se sustenta em sua real magreza para deferir o garfo em Alice. Garfo esse que representa a força de libertação das sandálias aladas de Perseu.

É nesse baile de máscaras onde se põe em jogo a loucura e a sedução, que a escritura feminina traça a aprendizagem de uma “nova mulher”. Essas duas obras analisadas neste

²³ Cf. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2000.

²⁴ Conto *A Solução*. Linha 05.

trabalho sintetizam o pensamento feminino em busca de um lugar de voz e de vez, pois entre o homem e a mulher se desenvolve uma relação de senhor e escravo, da qual a mulher só pode defender-se por meio da dissimulação e do artifício. Contudo, Clarice Lispector vislumbra para a mulher um lugar, no qual esta se estabelece através do jogo da loucura e da sedução. Esses dois aspectos não se apresentam como artifícios, mas como armas de defesa e estabelecimento de uma escritura que se quer feminina, forte e verdadeiramente inscrita na história ocidental.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1967.

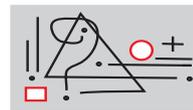
LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LOBO, Luiza. A Literatura feminina na América Latina. In: *Revista de Literatura*, on-line, 1999.

MARX, Karl. *O Pensamento Vivo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Porto Alegre: Cultural, 1972.



MORENO, Montserrat. *Como se ensina a ser menina: o sexismo na escola*. São Paulo: Moderna/Unicamp, 1999.

REIS, Livia de Freitas. *Mulher e Literatura*. Anais do VII Seminário Nacional Mulher e Literatura. Niterói, Rio de Janeiro: EdUFF, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. & MUÑOZ-VARGAS, Monica. *Mulher Brasileira é Assim*. São Paulo: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Ação Social, 1994.

SCHOPENHAUER, Artur. *Dores do Mundo*. São Paulo: Edições de Ouro, 1982.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 06 de junho de 2012

O ENIGMA DA ESCRITURA: CLARICE LISPECTOR MESTRE OU REFÉM DE SUA ESCRITA?

*Maria Elenice Costa Lima
Vera Lucia Albuquerque de Moraes*

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo suscitar a questão da autoria na obra da escritora brasileira Clarice Lispector, partindo, sobretudo, da leitura e análise das crônicas do livro *A descoberta do mundo* (1999) e das cartas publicadas em *Cartas perto do coração* (2001) que diz respeito às correspondências trocadas entre Clarice e Fernando Sabino. Para isso, serão discutidas, principalmente, as ideias de Roland Barthes que tratam da morte do autor e as de Michel Foucault acerca da função autor.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria, Clarice, escritura.

ABSTRACT: The present research aims to rouse the authorship matter in the work of the Brazilian writer Clarice Lispector, starting, mainly, from the reading and analysis of the book *A descoberta do mundo* (1999) chronicles and the letters published in *Cartas perto do coração* (2001) which regard the writings exchanged between Clarice and Fernando Sabino. For all this, it will be discussed, mainly, the ideas of Roland Barthes that deal with the death of the author and the ones of Michel Foucault about the author function.

KEY WORDS: Authorship, Clarice, writer.

ESCREVER

Não se *faz* uma frase. A frase nasce.
(Clarice Lispector)

Ao pensar a figura do autor, inúmeras questões são suscitadas. Entre elas as mais fáceis, talvez, de serem apontadas sejam: quem é ou quem foi essa figura? Como se portou diante do mundo, dos outros e de si mesmo? Quais fatos extraordinários vivenciou? Entre outras. Essas indagações são fruto, na maioria das vezes, da curiosidade e, até mesmo, da vontade de dar ao autor um ar de superiodade, misticismo e, quiçá, ficcionalidade. Elas vêm da impossibilidade primeira de muitos leitores e estudiosos de considerar ele, o autor, um ser humano normal. É isso que vem ao longo dos anos acontecendo com a escritora brasileira Clarice Lispector. Várias têm sido as especulações em torno de sua vida pessoal, a fim de demonstrar acontecimentos extraordinários que a tornam, sobretudo, uma marca mercadológica.

É mister admitir que Clarice realmente tem vários quesitos para ser vista como um Ser exótico, entre eles: o fato de ter sido gerada na expectativa de restabelecer a saúde de sua genitora; ter chegado ao Brasil na companhia dos pais quando ainda era bebê; perder a mãe durante a infância, frustrando assim a crença judaica de que o nascimento de uma criança é capaz de curar a mulher de qualquer enfermidade; formar-se em Direito, sem nunca ter se interessado em buscar o diploma; lançar seu primeiro livro *Perto do coração selvagem* (1943) no auge da juventude; casar-se com o diplomata Maury Gurgel Valente, a quem teve que acompanhar para a Europa em plena Segunda Guerra Mundial e de ter se apaixonado pelo escritor Lúcio Cardoso sem a possibilidade de ser correspondida devido a opção sexual dele. Contudo, vale ressaltar que a maneira peculiar e íntima com que a escritora tece seu texto, utilizando elementos até então pouco explorados como o monólogo interior, o fluxo da consciência, a epifania e a desautomatização da escrita tão presentes nos seus contos e romances, é mais exótica do que qualquer coisa relacionada à sua vida pessoal.

Por isso, pode-se afirmar que a escrita de Clarice Lispector, com seu caráter inovador e até mesmo transgressor, sintetiza em si mesma a ascensão das escritoras femininas brasileiras a patamares internacionais, pois imprime em sua literatura elementos que até então só haviam sido encontrados num James Joyce ou numa Virgínia Wolf. É isso que possibilita à ficção clariciana apresentar sua própria realidade, a partir de uma linguagem marcante, diferente, ‘coisificada’ que se comunica metaforicamente com o mundo, como nos alerta Antonio Candido:

Por outras palavras, Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. (CANDIDO, 2006, p. 250)

A fim de melhor discutir essas ideias, o presente trabalho optou por abordar algumas crônicas do livro *A descoberta do mundo* (1999) e cartas trocadas entre a escritora e o seu amigo, também escritor, Fernando Sabino, compiladas em *Cartas perto do coração* (2001). A escolha do primeiro livro se deve, principalmente, ao fato de que embora seus textos tenham sido apresentados como crônicas, se observados detidamente em seu conjunto, verifica-se que este contém peças e fragmentos de características bem diversificadas, tais como: contos

extraídos de outros livros, trechos de cartas, anotações, novelas, recortes memorialistas, diálogos, fragmentos de entrevistas, opiniões sobre a literatura, o fazer literário, a importância da leitura e dos livros, entre outros assuntos – todo esse material contemplando sensíveis observações sobre os estágios da existência humana. Quanto a escolha do segundo é devida a intimidade com que os escritores compartilham suas impressões e aflições sobre o processo de escritura, apontando os caminhos trilhados pelo livro que ainda está por vir. Nas correspondências trocadas entre Clarice e Fernando há o tracejado da escritura clariciana em seu processo de composição.

Nascida na Ucrânia oficialmente, segundo a pesquisadora Nádia Batella Gotlib (2009), em 10 de dezembro de 1920, Lispector tem origens russas, ucranianas e judaicas, além de considerar-se brasileira de nascimento, apesar de não o ser. Isso fica explícito, quando em carta, datada de 3 de junho de 1942, se reporta ao presidente Getúlio Vargas para pedir que este despache seu pedido de naturalização. Nesta, fica evidente a íntima ligação da escritora com o Brasil, ocasionada, principalmente, pelo uso dos elementos primordiais de uma nação: a fala e a escrita, conforme se pode perceber:

Senhor Presidente Getúlio Vargas:

Quem lhe escreve é uma jornalista, ex-redatora da Agência Nacional (Departamento de Agência e Propaganda), atualmente n' *A noite*, **acadêmica da Faculdade de Direito e, casualmente, russa também.**

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. **Que não conhece uma só palavra de russo mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão** e nisso pousando todos os projetos do seu futuro próximo e longínquo. Que não tem pai nem mãe – o primeiro assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado – e que por isso **não se sente de modo algum presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele.** Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. **Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças.**

Senhor Presidente. Não pretendo afirmar que tenho prestado grandes serviços à Nação – requisito que poderia alegar para ter direito de pedir a V. Ex.^a a dispensa de um ano de prazo, necessário a minha naturalização. Sou jovem e, salvo em ato de heroísmo, não poderia ter servido ao Brasil senão fragilmente. **Demonstrei minha ligação com esta terra e meu desejo de servi-la, cooperando com o DIP, por meio de reportagens e artigos**, distribuídos aos jornais do Rio e dos estados, na divulgação e na propaganda do governo de V. Ex.^a. E, de um modo geral, trabalhando na imprensa diária, o grande elemento de aproximação entre governo e povo.

Como jornalista tomei parte em comemorações das grandes datas nacionais, participei da inauguração de inúmeras obras iniciadas por V. Ex.^a, e estive

mesmo ao lado de V. Ex.^a mais de uma vez, sendo que a última em 1º de maio de 1941, Dia do Trabalho.

Se trago a V. Ex.^a o resumo dos meus trabalhos jornalísticos não é para pedir-lhe, como recompensa, o direito de ser brasileira. Prestei esses serviços espontânea e naturalmente, e nem poderia deixar de executá-los. Se neles falo é para atestar que **já sou brasileira.**

Posso apresentar provas materiais de tudo o que afirmo. Infelizmente, o que não posso provar materialmente – e que, no entanto, é o que mais importa – **é que tudo que fiz tinha como núcleo minha real união com o país e que não possuo, nem elegeria, outra pátria senão o Brasil.**

Senhor Presidente. Tomo a liberdade de solicitar a V. Ex.^a a dispensa do prazo de um ano, que se deve seguir ao processo que atualmente transita pelo Ministério da Justiça, com todos os requisitos satisfeitos. Poderei trabalhar, formar-me, fazer os indispensáveis projetos para o futuro, com segurança e estabilidade. **A assinatura de V. Ex.^a tornará de direito uma situação de fato.** Cria-me, Senhor Presidente, ela alargará minha vida. E um dia saberei provar que não a usei inutilmente.

Clarice Lispector.

(LISPECTOR, 2002, p. 34-35 – grifo nosso)

As partes em negrito comprovam que a jovem Clarice não apenas se afirmava como brasileira, mas que ela se sentia e era brasileira de fato. Afinal, fora no Brasil, utilizando o português brasileiro, que aprendera a pensar, falar, escrever e agir. Contudo, não se pode esquecer as fortes influências estrangeiras arraigadas em sua vida e muito menos deixar-se de considerar a possibilidade de que talvez esteja aí os motivos de uma procura constante do outro em sua escrita. Essa busca percorre toda a sua obra, desde os romances, os contos, as crônicas e as correspondências até os textos que eram publicados nos jornais sob os pseudônimos de Teresa Quadros e Helen Palmer. Assim, é possível flagrar em seus escritos a versatilidade que forma o outro. Um outro que surge do acaso, como o cego mascando chicletes do conto “Amor” e o mendigo com a ferida na perna de “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”, ou mesmo da fragilidade das relações afetivas, como mãe e filha de “Laços de Família”. Um outro que nasce das sutilezas do cotidiano, da presença de uma ausência, como diria Drummond. Sobre o outro na obra de Clarice, Regina Pontieri considera:

Clarice tematiza em sua Obra muitas das formas que o outro – como inferior e excluído – tem tomado em nossa cultura. A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo. Essa legião de avatares do outro parece servir para evidenciar (...) a busca sistemática de apagamento de fronteiras entre os pólos, apagamento que não os anula mas os faz coexistir. Reconstrói-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca mas, ao contrário, como condição de possibilidade de construção de um eu que seja o avesso do outro. (PONTIERI, 1999, p. 28-29)

E é nessa constante busca pelo outro que está o ponto crucial da autoria na obra de Lispector e na qual se pode vislumbrar até que ponto ela se torna mestre ou refém de sua escritura, pois é através da descrição dos sentimentos, pensamentos e até mesmo ações de suas personagens que a escritora demonstra as idiossincrasias que revestem o seu eu. É no outro que ela se afirma e se reconhece enquanto Ser. É o outro enquanto leitor comum ou crítico literário que assegura seu “status” de escritora, uma vez que é a tríade autor, obra e leitor, tão bem analisada pelo sociólogo e crítico Antonio Candido (1981), que compõe o sistema literário.

Tendo por base essa contínua relação com o outro inerente aos textos de Clarice é interessante observar o “recado” que ela manda ao responsável pelas correções de seu texto no jornal:

AO LINOTIPISTA

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê.
Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar.
Escrever é uma maldição. (LISPECTOR, 1999, pág. 74)¹

De modo geral, pode-se afirmar que a humildade expressa pela escritora ao pedir desculpas por estar errando tanto na máquina é o seu modo de dizer ao linotipista que, se ele considera que gramaticalmente ela escreve errado e que sua pontuação é falha, tudo isso faz parte de seu processo de escritura e até mesmo ela teve que aprender a respeitar a si, já que escrever é bem mais que uma escolha, é uma maldição. Ao afirmar que a pontuação é a respiração da frase, ela assume a singularidade de suas frases que nem sempre obedecem aos padrões da linguagem convencional e nem mesmo as regras da gramática normativa, uma vez que a escrita clariciana vai se destacar principalmente pelo seu modo insólito de representar o real. Como afirma Maria Helena Falcão Vasconcellos:

A escrita-pensamento de Clarice é uma perseguição incansável de dizer o real, de se aproximar do real, de lhe captar o “quid” inapreensível. Clarice não pretende dizer extensivamente o real, ela o diz em intensidade, num esforço desesperado de dizer o indizível.

¹Consideramos os textos de *A descoberta do mundo* (1999) e *Cartas perto do coração* (2001) mais adequados para demonstrarmos a relação da autora com sua biografia e sua escritura.

A escrita de Clarice persegue o sussurro dos interstícios para dar-lhe língua. É pela escrita que Clarice se aproxima da estranheza inóspita do mundo e faz dessa aproximação um abrigo de palavras, um ensaio de sentido. (VASCONCELLOS, 2007, p.128-130)

É essa autonomia da linguagem que possibilita a percepção do texto como uma realidade virtual, livre das convenções do mundo, com uma respiração própria. Conforme nos alerta Heidegger (2008) quando diz que “a arte não é mais do que uma palavra a que nada de real já corresponde” (p. 11), fazendo-nos captar “o caráter coisal da obra de arte” (p. 13), pois para o filósofo:

A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz em grego *συνβάλλειν*. A obra é símbolo. Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte. Só essa unidade na obra, que revela um outro, essa unidade que se reúne com algo de outro, é que é o elemento coisal na obra de arte. (HEIDEGGER, 2008, p. 13)

É esse elemento coisal que a obra clariciana apreende, exprime, manifesta, tendo em vista que ele não é apenas o princípio que a escritora procura seguir para redigir seus textos, ele é a própria essência da escritura de Clarice.

Desse modo, é flagrante captar no texto lispectoriano um conjunto de caracteres pessoais que possibilita aos leitores distinguí-lo dos demais registros e percebê-lo como uma unidade. Isso se dá, principalmente, pelo modo como a autora articula o outro em sua narrativa, num incessante desdobramento de si mesma.

Sobre o ato de escrever, Lispector complementa em outra crônica:

ESCREVER

Eu disse uma vez que escrever era uma maldição. Não me lembro porque exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva.

Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim a mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos.

Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros. (LISPECTOR, 1999, p. 134)

O que primeiro chama a atenção nesse texto é o fato de escrever ser considerado algo maldito, mas que salva. Mas por que escrever seria uma maldição? Talvez pela impossibilidade de fuga a que o escritor está submetido, é como se escrever fosse para ele um destino predeterminado. Outro ponto é o certo distanciamento que a escrita jornalística toma dessa salvação, enquanto que o romance e o conto parecem intimamente vinculados a ela. O que poderia justificar essa afirmação? Certamente o fato de a escrita jornalística manter uma relação direta com a descrição da realidade, enquanto que a escrita literária pode simplesmente ficcionalizar o real e fazer uso das potencialidades imaginativas do autor e do leitor. Por isso é que a escritura que abençoa aos que não foram abençoados acontece espontaneamente quando a “coisa” vem – mas que “coisa”? Seria a inspiração? – e deixa o escritor a mercê de algo e sem poder controlar o tempo de sua escrita. Sobre a inspiração Blanchot (1987) afirma: “Para escrever, é preciso que já se escreva. Nessa contrariedade se situam também a essência da escrita, a dificuldade da experiência e o salto da inspiração”. E acrescenta: “O salto é a forma ou o movimento da inspiração. Essa forma ou esse movimento não faz apenas da inspiração o que se pode justificar, mas reencontra-se em sua principal característica: nessa inspiração que, ao mesmo tempo e sob mesma relação, é falta de inspiração, força criadora e aridez intimamente confundidas” (pág. 177). Por fim, vale destacar a impossibilidade de precisar um tempo para a realização da escritura e os intervalos que existirão entre a produção de uma obra e outra, contudo é preciso ter em mente que “todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004).

A escritura ficcionalizada dos contos e dos romances, a que se pode chamar de escrita literária, é considerada por Clarice a maldição, mas, ao mesmo tempo, é ela quem salva e que ultrapassa os limites entre o real e o irreal. É através dela que o inexprimível poderá, talvez, ser contemplado e diante da qual a escritora se sente desorientada, mas é nessa escritura que deposita suas esperanças de expressão:

AINDA SEM RESPOSTA

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria

às vezes dizer o que elas não puderam falar. Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

O que é que se tornou tão impotente para mim? No entanto, o que quer que seja, é através de literatura que poderá talvez se manifestar. (LISPECTOR, 1999, p. 112)

O que fica em destaque aqui é a relação do escritor com sua escritura. Uma relação construída às avessas e, talvez, exatamente por isso tão peculiar e tão sofrida. (Des)aprender a escrever depois de ter exprimido a si mesmo faz parte do árduo processo de nascimento, morte e renascimento a que o autor se submete a cada término e a cada nova tentativa de escrever. Em entrevista à TV Cultura, no dia 1º de fevereiro de 1977, Clarice, ao ser indagada sobre seu livro *A hora da estrela*, mostra ter consciência das etapas a que está submetida a sua condição de escritora quando diz ao entrevistador Júlio Lerner: “Bem, agora eu morri... Mas vamos ver se eu renasço de novo... Por enquanto eu estou morta... Estou falando do meu túmulo” (Apud GOTLIB, 2009, p. 443).

Contudo, é preciso lembrar que o autor, ou melhor, a função autor, como destaca Michel Foucault em **¿Qué es un autor?**, vai além da própria relação do autor com seu texto, apresentando caráter multifacetado e complexo e atinge o social, conforme destaca Foucault:

(...) la función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que ciñe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, ella puede dar lugar simultaneamente a varios egos, a varias posiciones-sujetos que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar. (FOUCAULT, 1998, p. 52)

Refletir acerca das diversas possibilidades que a função autor pode assumir socialmente, é bem mais que ater-se a questão ‘O que é um autor?’ pura e simplesmente dita. Afinal, o autor é aquele que escreve, mas não é ele a peça fundamental e sim o que ele escreve, como escreve e quando escreve. Afinal, é a partir de sua escrita que ele poderá permanecer historicamente.

Interessante perceber que dessa aproximação da escrita com o que comumente designamos literatura, Clarice se sente num entre-lugar, pois quanto à literatura ela desabafa:

DE UMA CONFERÊNCIA NO TEXAS

(...) Apesar de ocupada com escrever desde que me conheço, infelizmente faltou-me também encarar a literatura de fora para dentro, isto é, como uma abstração. Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos. E pensar agora em termos de literatura está sendo para mim uma experiência nova, não sei ainda se proveitosa. De início pareceu-me desagradável: seria por assim dizer, com uma pessoa referir-se a si própria como sendo Antônio ou Maria. Depois a experiência tornou-se menos má: chamar-se a si mesmo pelo nome que os outros nos dão, soa como uma convocação de alistamento. Do momento em que eu mesma me chamei, senti-me com algum encanto alistada. Alistada, sim, mas bastante confusa. (...) (LISPECTOR, 1999, pág. 118)

O que mais chama a atenção nessa declaração é a íntima relação que Clarice possui com a literatura enquanto exercício de escritura, embora o mesmo não aconteça quando fala em literatura como atividade de crítica literária. Aliás, é digno de nota que a escritora Clarice Lispector se preocupava muito com o que os críticos literários comentavam a respeito de seus livros. Ela fazia questão de acompanhar, mesmo à distância, os comentários que saíam sobre os seus livros publicados no Brasil. Não se sentia bem com as críticas severas que alguns dispendiam, mas também ficava angustiada quando a crítica não se pronunciava a respeito de algum de seus livros. Em carta a Fernando Sabino, confessa:

Encontrei cartas de casa e vários recortes de jornal, artigos de Reinaldo Moura, nota de Lazineira Luiz Carlos de Calda Brito..., várias notinhas, referências a você e a mim em Sérgio Milliet, e em vários. E nota de Álvaro Lins dizendo que meus dois romances são mutilados e incompletos, que Virginia parece com Joana, que os personagens não têm realidade, que muita gente toma a nebulosidade de Claricinha como sendo a própria realidade essencial do romance, que eu brilho sempre, brilho até demais, excessiva exuberância... Com cansaço de Paris, no meio de caixotes, femininamente e gripada chorei de desânimo e cansaço. Só quem diz a verdade é quem não gosta da gente ou é indiferente. Tudo que ele diz é verdade. Não se pode fazer arte só porque se tem um temperamento infeliz e doidinho. Um desânimo profundo. Pensei que só não deixava de escrever porque trabalhar é a minha verdadeira moralidade. (LISPECTOR&SABINO, 2001, p. 21)

A partir desse fragmento poderíamos considerar que Clarice é refém da crítica, porém, como é sabido, ela não se rende aos comentários desanimadores e muito menos muda o seu modo de escrever. Pelo contrário, ela vê a sua escrita como um trabalho que dignifica e dá moralidade. Em resposta a esta carta, o amigo Fernando Sabino afirma:

Então é preciso descobrir antes o que é o nosso livro (...) Só o que vai ser – se descobriremos para o que vai servir ou que utilidade terá, avançamos demais e caímos na propaganda, na arte social ou na literatice (...) Digo apenas que não concordo com você quando você diz que faz arte porque

“tem um temperamento infeliz e doidinho”. Tenho uma grande, uma enorme esperança em você e já te disse que você avançou na frente de todos nós, passou pela janela, na frente de todos. Apenas desejo intensamente que você não avance demais para não cair do outro lado. Tem de ser equilibrista até o final. (LISPECTOR&SABINO, 2001, p. 28)

Interessante perceber como dois renomados escritores da atualidade expressam suas impressões e sensações a respeito do ato de escrever e de como se portam diante da crítica de sua época. São enriquecedoras também as informações que trocam sobre o processo de feitura de seus livros, as sugestões que fazem um ao outro e os desabafos angustiados que fazem quando estão esperando o livro que está por vir. A riqueza da diversidade dos assuntos tratados nessas cartas, o modo como ambos expõem seus pensamentos e angústias acerca do fazer poético, mostrando o escritor como uma pessoa comum, do cotidiano, mas que tem um olhar diferenciado sobre as coisas do mundo, reafirma a importância do arquivo dos escritores.

Para finalizar, será tratado um processo bastante explorado por Clarice que é a utilização da entrelinha para dizer algo mais, para manifestar o pensamento que a linguagem sozinha não consegue expressar. Afinal, o que é a Literatura senão esse eterno vir a ser, essa busca constante de transpor os limites da linguagem, essa coisa variável, inapreensível e inconstante? O que é a Literatura senão a junção das diversas possibilidades de representação? Uma representação que será sempre uma tentativa, um experimento, um desejo de expressar o real, mas que por mais próximo que consiga chegar a ele, nunca será o real em sua essência. Acredita-se que seja essa uma das grandes maestrias da escritura clariciana, o preenchimento da ideia manifesta nas entrelinhas.

ESCREVER AS ENTRELINHAS

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é descrever distraidamente. (LISPECTOR, 1999, p. 385)

Nessa pequena crônica é possível perceber através da analogia entre o ato de escrever e o de pescar, no gracejo entre a palavra e a não-palavra que a escrita lispectoriana é, sobretudo, poética, pois em seu texto há o que Manoni denomina de “realidade poética”, ou seja, a realidade que é “despercebida pelo homem prosaico, misteriosa, mística. Mas

sobretudo que fala” (MANONI, 1973, p. 223). É baseando-se nisso que o estudioso considera que o poeta chega muito perto “da fonte inconsciente da palavra” a qual também se pode afirmar alcançou Clarice.

Instigante conceber esse caráter poético da prosa clariciana, tão próxima a essa fonte inconsciente, lembrando que “a poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e seu mundo” (BACHELARD, 2006, p. 16) tornando o leitor “um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas” (p. 17), pois na obra de Clarice “as palavras assumem então outros significados, como se tivessem o direito de ser jovens” (Id., *Ib.*, p. 17). Tudo isso porque são “palavras cósmicas, palavras que dão o ser do homem ao ser das coisas”. E é exatamente isso que ocorre em Clarice, através de uma linguagem ‘distorcida’, incomum, mas eivada de significados e significantes capazes de fazer com que o ovo e a galinha, por exemplo, ganhem dimensões extremamente filosóficas. Sobre a importância das entrelinhas na prosa clariciana, Leyla Perrone-Moisés aponta:

Enquanto escritora, Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer 'a coisa', para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, devia, já que escrever era para ela missão e condenação – era 'pescar as entrelinhas'. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de verdade. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco, e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios. (PERRONE-MOISÉS, 1990, 177)

Ante o exposto, pode-se afirmar que é portando-se como refém, mas agindo como mestre que Clarice atinge o âmago de sua escritura e consegue exprimir com tanta sensibilidade artística a condição subjetiva do homem². É através da respiração de sua frase e da exposição de seus pensamentos mais íntimos que a autora expõe o outro bem como a si mesma, ultrapassando os escritores de seu tempo e explicitando a importância das entrelinhas na formação de seu texto e de sua vida.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²O vocábulo homem aqui está sendo utilizado no seu sentido genérico, portanto, designa tanto o masculino quanto o feminino.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. A inspiração. In: *O espaço literário*. Trad. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p.163-176.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor?. Trad. Silvio Martoni. In: *Litoral*. Número 25/26. Córdoba: Edelp, 1998.

GOTLIB, Nádia Battella. Entrevista de Clarice Lispector à TV Cultura, 1º de fevereiro de 1977. In: *Clarice: Fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Maria da Conceição da Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____; SABINO, Fernando. *Cartas perto do Coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MANONI, O. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia Maria Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivantina*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector uma poética do olhar*. Ateliê editorial: São Paulo, 1999.

VASCONCELLOS, Maria Helena Falcão. A escrita de Clarice Lispector gagueja o indizível. In: *Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2007. Tema especial: Literatura e presença: Clarice Lispector. Vol. 16, N. 24 (semestral).

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 08 de junho de 2012

RACHEL DE QUEIROZ: UMA MULHER À FRENTE DO SEU TEMPO

*Maria Eveuma de Oliveira
Manoel Freire
Sérgio Wellington Freire Chaves*

RESUMO: A relação da mulher com a literatura e com o mundo da escrita tem sido objeto de estudo de vários historiadores. Os romances de Rachel de Queiroz se destacam por enfatizarem aspectos sociais e tratarem de valores de uma época nas várias tramas que vivem seus personagens. O artigo objetiva mostrar a relevância do trabalho da escritora como fomento da escrita feminina para a literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: História. Expressão literária. Gênero. Trabalho.

ABSTRACT: The woman's relationship with literature and with the world of writing has been studied by many historians. The novels of Rachel de Queiroz stand out by emphasizing the social aspects and treat the values of a time in the various plots that his characters live. The article aims to show the relevance of the work of the writer as encouraging women's writing for the Brazilian literature.

KEYWORDS: History. Literary expression. Genre. Labor.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Minhas mulheres são danadas, não são?
Talvez seja ressentimento do que não sou e gostaria de ser.
Rachel de Queiroz*

Um dos fenômenos mais evidentes, nestes últimos anos, no âmbito dos estudos universitários (sobretudo nas áreas das Ciências Sociais, da Literatura e da História) é o crescente interesse pelas pesquisas acerca do mundo feminino, tal como ele se revela no registro histórico e/ou literário do passado, ou como pode ser captado, fragmentariamente, na literatura feminina do presente. Tais pesquisas se multiplicam, empenhadas principalmente em revelar e compreender o que as mulheres de ontem pensavam e diziam a respeito delas próprias (muitas vezes contrariando a visão dominante na sociedade), bem como o que a sociedade pensava e/ou exigia delas.

O porquê desse interesse pelo mundo feminino é evidente. Já se sabe que, entre as grandes revoluções inovadoras que estão em processo em nosso tempo, a que abala os

alicerces do antigo mundo feminino é das mais decisivas, pois atinge as próprias bases da sociedade como um todo. No rastro das grandes mutações político-econômico-sociais que se aceleraram no século XX, as relações homem-mulher foram profundamente alteradas e, conseqüentemente, se alterou o sistema familiar: a mulher transpõe os limites do lar (onde há séculos cumprira o papel de “rainha do lar” que o sistema patriarcal lhe destinara) e ingressa no mercado de trabalho, assumindo as mais diversas funções, inclusive aquelas que antes eram de domínio exclusivo dos homens.

A mulher no Brasil era formada pela ordem patriarcal e submetida ao pai e ao marido, que a silenciavam em sua própria sociedade. Com esta submissão, a mulher era reduzida à condição de um ser frágil e de “pouca inteligência”, destinando-se a ela apenas a função de “dona de casa”, de modo que todo o conhecimento que adquiria era fruto de suas próprias experiências de vida, limitando-se, portanto, ao universo doméstico.

Segundo Coelho (2002), nos anos 1930, enquanto o movimento pela emancipação da mulher avançava na Europa e nos Estados Unidos, no Brasil eram fracas suas repercussões, mas “A literatura estava destinada a desempenhar um papel decisivo na denúncia daquele descompasso e daquela barreira” (COELHO, 2002, p. 246), e neste aspecto Rachel de Queiroz é reconhecidamente uma das pioneiras. Ela cumpre um papel valioso no processo de discussão da educação feminina no Brasil e, ao mesmo tempo, chama a atenção para o papel importante da literatura na educação, ressaltando seu potencial na formação do sujeito.

A expressão literária de Rachel de Queiroz realiza-se através de uma narrativa plenamente sintonizada com o espírito dos anos 1930, empenhado não só em compreender a realidade brasileira, mas também em denunciar as nossas mazelas sociais. Daí a valorização do regional, a linguagem precisa e objetiva, com marcas de oralidade, em que a terra e a tradição falam mais alto. Destacam-se, nas narrativas da autora cearense, além da mulher sertaneja como heroína, vários motivos regionalistas, tais como a seca, a política arcaica das oligarquias, o misticismo, o cangaço etc.

Nota-se, desde *O quinze*, a preocupação da autora com as personagens femininas, e é Conceição a primeira de uma série que marcará esta espécie de projeto literário para configurar o papel da mulher nordestina. Daí porque Maria Alice Barroso escreve sobre a importância da atuação da escritora na história da literatura brasileira a partir da sua primeira obra: “É com Rachel de Queiroz na prosa da ficção, que a fala da mulher ingressou no campo

social, abandonando os salões de chá para narrar a áspera tragédia da seca nordestina” (BARROSO, 2008, p. 46).

Partindo desses pressupostos o artigo objetiva mostrar a relevância do trabalho da escritora Rachel de Queiroz como contribuição da escrita feminina para o desenvolvimento da literatura brasileira.

1. HISTÓRIA DE UM NOME: RACHEL DE QUEIROZ

Na verdade, mais de um:
Rita de Queluz, Conceição, Guta, Maria do Egito, Dôra, Maria Moura;
na verdade, um:
Rachel.
Cadernos de Literatura brasileira, 2002, pág.09.

Não sem razão, Rachel de Queiroz é considerada uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX. Desde os seus primeiros escritos, publicados sob o pseudônimo de Rita de Queluz, acumulou inúmeras vitórias. Deixou sete romances, todos aclamados pela crítica, inúmeras traduções de autores clássicos, peças de teatro, livros infanto-juvenis e memorialistas. Teve sua obra adaptada para o cinema e para a televisão com grande sucesso (o que, até certo ponto, contribuiu para aumentar a popularidade), e foi ainda a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras.

Apesar do prestígio social e do reconhecimento literário que conquistara, quando lhe perguntavam sobre as suas atividades nas letras, Rachel não hesitava e respondia: “Antes de mais nada, sou uma jornalista”. Essa era sua atividade regular, com a qual sobrevivia financeiramente e através da qual se situava, muitas vezes com grande coragem, no espaço público da sociedade brasileira.

Já aos dezesseis anos de idade, Rachel de Queiroz assumiu a direção da página literária do jornal *O Ceará*, onde ganhava cem mil-réis por mês. Na mesma época, começou a escrever um esboço de um romance, um folhetim chamado *A história de um nome*, que segundo ela foi influenciado pelo clima de *Os Maias*, de Eça de Queirós, que acabara de ler. O folhetim, publicado em meados de 1927, foi escrito em sete capítulos. O impulso inicial da narrativa começa com a descrição da autora ao ver as letras do nome Rachel ganhar vida e movimento:

(...) vi o R, o A, o C e as demais letras tomarem, respectivamente, as formas de cabeça, tronco e membros de um corpo que, cruzando as pernas e erguendo um braço, numa gesticulação affectada, assumia a pôse de uma conferencista em plena actividade... (RACHEL, apud ACIOLI, 2003, p.49).

A partir disso, a própria palavra Rachel vai contando a sua história, personificada na vida de muitas mulheres, começando com Rachel bíblica, filha de Labão (autora altera o texto bíblico à sua maneira). No segundo capítulo, apresenta narrações de histórias no Egito e em Israel, mas o nome lamenta a monotonia de sua função: “Não me proporcionavam as emoções que exigia o meu espírito de nome romanesco... uma vida de incrível monotonia: nascer, casar, procriar, morrer” (RACHEL, apud ACIOLI, 2003, p.50).

Do terceiro ao quinto capítulos, o nome Rachel é dado a várias mulheres na Idade Média: à filha de um ourives, a uma freira que morre de tuberculose, a uma filha de camponês que se aventura por outras terras, atravessando os mares. Depois, no sexto capítulo, o nome chega ao Brasil. O nome Rachel vai terminar sua narrativa na própria autora da história, Rachel de Queiroz. Segundo análise de Cecília Maria Cunha (2000), o folhetim *A história de um nome* é um pretexto literário para afirmar-se como a romancista que ela seria posteriormente, mestra em desenvolver representações femininas. Neste escrito inicial Rachel de Queiroz antecipou o assunto que seria a marca de sua produção literária: a mulher.

No quadro de sua atividade regular na imprensa, foi na crônica que concentrou a maior parte de sua colaboração. Foi a crônica o espaço onde melhor registrou suas lembranças, opiniões, afetos, bem como as suas indignações. O espaço da crônica no jornal era quase um diário que a acompanhou por 77 anos. Como afirmava Rachel com frequência, a imprensa era sua “trincheira”, e foi ainda neste gênero (a crônica), que mal se define entre o jornalismo e a literatura, que a autora mais experimentou os limites de sua escrita.

2. A DAMA SERTANEJA DAS LETRAS

Rachel de Queiroz surge em 1930 com o romance *O quinze*, quase três anos depois do aparecimento de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida (livro que ela não havia lido ainda, mas que muitos críticos apontam como obra influente na criação do romance da escritora cearense, dada a semelhança do tema). Escrito numa “prosa enxuta e viva que seria

depois tão estimável na crônica de Rachel de Queiroz” (BOSI, 1994, p. 446), em *O quinze* a autora relata o problema da seca com crueza, obtendo o prêmio da fundação Graça Aranha. Estas palavras indicam o impacto causado pela obra:

Parecia espantoso que uma jovem de vinte anos tivesse tomado como tema de suas veleidades literárias – ao contrário do lirismo religioso de uma Auta de Sousa ou do lirismo pagão de uma Gilka Machado e mesmo tão longe da novelística burguesa de D. Júlia Lopes de Almeida – uma realidade tão trágica como o drama das secas. Foi enorme a repercussão de seu livro e seu nome se firmou definitivamente em nossos meios intelectuais, tanto pela sua obra de ficção, como pela sua atividade de cronista, isto é, de comentadora dos acontecimentos da vida real (TAMURU, 2006, p.42).

Rachel de Queiroz adveio de uma família de intelectuais, portanto não seria surpreendente o rigor que aplicou em seu ofício de escrita. Ela mesma relatou tal influência familiar: a mãe foi a primeira a colocar um livro em suas mãos, assim que, sozinha, aprendera a ler, soletrando os cabeçalhos dos jornais. Em sua casa, todo mundo lia: a mãe, o pai, as tias e o avô. Seguindo a orientação materna, não a puseram em escola primária, mas lhe forneceram livros para ela ler e contar depois o que havia lido. O pai iniciava-a na política, lendo trechos de discursos de Rui Barbosa, que ele adorava, mas que ela achava “maçantes”. Porém, com ele aprendeu o que significava democracia, eleição, candidatura etc. Já a mãe não se interessava por política, mas por literatura, e fascinava-se com Tostoi, Dostoiévski, Gorki, Balzac, Anatole France, Eça de Queiroz etc; e, no Brasil, Machado de Assis. Deixou à filha cerca de cinco mil volumes e os ensinamentos necessários à carreira de escritora:

Quando comecei a escrever, era ela a minha crítica mais severa. Censurava as banalidades, os lugares comuns, os entusiasmos e o que ela chamava “as exclamações”. [...] Nunca publiquei livro que não passasse por severa revisão dela (QUEIROZ, apud. TAMURU, 2006, p.43).

Na casa da família Queiroz, a leitura, mais do que um hábito, ocupava um lugar de destaque. Lia-se sempre e lia-se de tudo: livros, jornais, revistas. A infância de Rachel foi certamente povoada pela emoção e pelas fantasias geradas por essas leituras, que iriam repercutir em toda a sua obra. Rachel não escondia sua grande predileção pela ficção científica de Júlio Verne e por um livro específico: *Vinte mil léguas submarinas*. “Foi pelas mãos de Júlio Verne que, no silêncio do açude do Junco, Rachel passava horas e horas sonhando com aventuras em alto-mar” (HOLLANDA, 2005, p. 13). O primeiro romance

brasileiro que leu foi *A mão e a luva*, de Machado de Assis, e a partir daí passou a devorar nossos autores com um entusiasmo raro de ser encontrado em leitores tão jovens.

Desse modo, a prática de leitura utilizada na formação de Rachel mostra que ela era condicionada a ler os autores e livros orientados pela mãe, conforme ela relata em entrevista: “Minha mãe foi formando meu gosto de pequena” (ARAÚJO, 1998). Apesar de gostar dos autores ingleses, lia mais os autores franceses e portugueses por indicação da mãe. É notório que a autora teve uma extrema influência das bibliografias indicadas pela mãe.

Portanto, é nesse quadro, em contato direto com o texto escrito, que representava “uma coisa normal” no ambiente doméstico de Rachel de Queiroz, que ela se apropriou de uma vasta literatura, “efeito de um processo cultural dinâmico, vindo de apropriações, de posturas diante do objeto-escrito, de usos e funções desse objeto em determinados espaços” (MOYSÉS, 1995, p. 58), o que veio refletir e manifestar-se em suas representações do meio social e cultural.

Por volta de 1915, uma grande seca atingiu o sertão nordestino, e conseqüentemente o Estado do Ceará, trazendo conseqüências dramáticas para toda a população dos sertões. A família Queiroz não fugiu à regra: perdeu toda sua extensa plantação de arroz e quase todo seu gado, com grande prejuízo econômico para a família (HOLLANDA, 2005, p. 13). A experiência e a memória desta seca marcaram de forma indelével a obra de Rachel de Queiroz, constituindo a matéria para a composição do seu romance de estreia, *O quinze*.

Além dos aspectos propriamente literários, o primeiro romance da escritora cearense trazia algo que por si mesmo era uma novidade: era um “livro de autoria feminina”, que se desenhava sobre a figura de uma mulher forte e independente, com evidentes traços sociais, livre pensamento e ação. Alguns sequer acreditavam que o livro pudesse ter sido escrito por uma mulher tão jovem, pois exprimia os anseios e angústias da população de uma vasta região, assunto considerado sério demais para ser tratado por uma moça de vinte anos de idade. Graciliano Ramos é um exemplo desse posicionamento, como comprova seu depoimento muito revelador sob esse aspecto:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que realmente causava assombro, de mulher nova. Seria realmente mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado (RAMOS, apud Hollanda, 2004, p.9-10).

Percebe-se daí como se figurava a situação da mulher intelectual na sociedade brasileira dos anos 1930. Pode-se igualmente perceber a força com que se apresentava a autora cearense, no campo da literatura, mostrando de forma ímpar e diferencial a construção de suas personagens femininas: mulheres livres e independentes, que respondiam aos conflitos políticos da década de 1930 e de um momento em que a literatura assumia a tarefa de “pesquisar” para melhor conhecer e compreender a realidade social do país (HOLLANDA, 2005). Alguns traços da própria pessoa de Rachel estavam compondo o desenho da sua primeira personagem feminina, a Conceição, de *O quinze*. É no sertão, e tendo por cenário o sertão, que o romance é elaborado, região que define o espaço ocupado pela personagem, que tinha consciência do drama social vivido pelo homem nordestino. Começa, portanto, a viagem literária de Rachel: o trânsito entre a cidade e o sertão; a eterna fuga da seca e o descrédito do amor romanesco.

A trilogia *O quinze* (1931), *João Miguel* (1932) e *Caminho de pedras* (1937) marca visivelmente um momento da obra de Rachel. Mostra o compromisso da escritora com uma literatura “empenhada”, para usar a expressão de Antonio Candido (1997), engajada na discussão dos problemas inerentes à realidade do país, daí sua opção por uma linguagem clara, de expressão moderna, literatura mais adequada para exprimir e denunciar aos problemas da sociedade brasileira, em conformidade, portanto, com o espírito modernista. Marca ainda a sua literatura uma capacidade particular para a criação de “personagens femininas cujo desempenho desafia invariavelmente a lógica patriarcal da primeira metade do século XX.” (HOLLANDA, 2005, p. 20).

No ano de 1939, Rachel de Queiroz escreve *As três Marias*, romance que apresenta alguns traços autobiográficos, ligados à sua vivência no Colégio Imaculada Conceição. Neste romance a autora surpreende com uma escrita em primeira pessoa, em que faz referências diretas às suas experiências no colégio, conforme nos diz Hollanda (2005). Passados 36 anos, a autora volta ao cenário da literatura brasileira com outro romance, *Dôra, Doralina* (1975), o qual apresenta diferenças marcantes em relação à sua obra anterior. “Temos agora um romance de fôlego, tecnicamente maduro, atingindo um invejável nível de excelência de linguagem e estrutura de ação” (HOLLANDA, 2005, p.25). Dôra agora começa a explicitar com maior intensidade a força dos perfis femininos das heroínas criadas pela autora cearense, que apresentam a mesma disposição do homem para se aventurar a um tipo de existência

instável e errante, onde as experiências se renovam como forma de integração, de fuga ou de descoberta interior.

Dois anos após a publicação de *Dôra, Doralina*, Rachel de Queiroz era eleita para a Academia Brasileira de Letras (5 de agosto de 1977), sendo, portanto, a primeira mulher a ocupar uma cadeira naquela instituição. Aqui também Rachel reafirma o seu pioneirismo, dando “continuidade a uma carreira que se tornaria símbolo da afirmação das mulheres no cenário nacional” (HOLLANDA, 2005, p. 26), como também fora a primeira mulher aceita como representante do movimento modernista, de acordo ainda Heloísa Buarque de Hollanda.

O romance *Memorial de Maria Moura* (1992) encerra de forma exemplar o trabalho de Rachel de Queiroz como criadora de perfis femininos de mulheres fortes e independentes que conduzem suas próprias histórias. As mulheres criadas pela autora se condensam em Maria Moura, síntese das personagens femininas da escritora. A não continuidade familiar, a vida errante e a “desobediência” às normas da sociedade patriarcal são características inerentes às protagonistas de Raquel de Queiroz. No caso de Maria Moura é através do incesto que se opera o rompimento com os valores e regras de uma sociedade, deixando de ser objeto de troca e libertando-se, tornando-se indivíduo (HOLLANDA, 2005, p. 28-9).

A galeria de personagens femininas de Rachel de Queiroz, segundo ainda Hollanda, (2005, p. 29), “instaura o direito da mulher de defesa de sua individualidade e autodeterminação”. Podemos verificar na sua obra que o encontro amoroso, apesar de ser sempre muito intenso, resolve-se constantemente pela perda da pessoa amada. Outro aspecto curioso da obra de Rachel é a falta de descendência em todas as suas personagens femininas, de modo que a continuidade familiar expressa pela descendência não tem lugar em sua obra. Suas personagens femininas trilham caminhos individuais difíceis, e no mais das vezes acabam derrotadas por fazerem essa opção (HOLLANDA, 2005).

3. MULHER DIFERENTE E INQUIETANTE: UMA MULHER QUE VIVEU PARA ESCREVER

Até o início do século XX as escritoras estiveram praticamente ausentes dos registros das consideradas grandes historiografias brasileiras. Nos compêndios de história literária, foram, em sua maioria, colocadas à margem pelos agentes que construíram o cânone. Apesar

dessa lógica, surgiu na década de 1930 uma desbravadora a forçar passagem, cujas marcas não puderam deixar de ser percebidas. Uma Maria Moura que pensou o Brasil de um novo modo, com uma visão muito independente, com o senso crítico de intelectual e a coragem de mulher sertaneja. Essa desbravadora é Rachel de Queiroz, como nos mostra Heloísa Buarque de Hollanda:

Foi a única escritora mulher aceita como representante do movimento modernista. Foi uma das primeiras mulheres a se propor, com sucesso, uma vida independente e livre. Foi uma mulher que escolheu e determinou seu destino afetivo, existencial, literário, profissional, político. Foi uma mulher que viveu de e para o ofício de escrever (HOLLANDA, 2004, p. 297).

As contribuições da autora cearense extrapolam o ambiente literário e a luta pelo reconhecimento da qualidade do trabalho feminino, e sua obra, nitidamente engajada na discussão de problemas cruciais da sociedade brasileira, pode ser considerada como um inventário das ideias que ela presenciou em quase um século da atividade intelectual.

Dedicou-se exclusivamente ao ofício de escrever, seja nas atividades de jornalista, seja como tradutora, ou como autora de obras literárias (cronista/romancista), Rachel adquiriu aquele “teto todo seu” explicitado por Virgínia Woolf (2004), demarcando não apenas seu espaço, mas novos caminhos para as obras de autoria feminina, de forma que toda escritora que surgiu no Brasil depois dos anos 1930 pode ser considerada herdeira de Raquel em algum aspecto.

De acordo com Virgínia Woolf, a falta de condições materiais que garantissem um mínimo de bem estar e privacidade teria ocasionado a marginalização das escritoras no campo literário. Ao longo de suas reflexões, Virgínia identificou possíveis obstáculos, afirmando que a maior de todas as liberações seria a liberdade de pensar nas coisas em si, de classificar, selecionar, emitir opinião (WOOLF, 2004).

Se os homens escritores encontravam dificuldades para construir o seu projeto literário, para as mulheres essas dificuldades eram bem maiores, pois havia não apenas indiferença, mas também hostilidade. Para serem reconhecidas, as mulheres escritoras deveriam alterar os seus valores em deferência à autoridade externa, reproduzindo as normas ditadas pelo discurso masculino. De igual modo, outro obstáculo a ser superado, depois de conquistado o direito à escrita, era a ausência de uma tradição, ou uma tradição curta e parcial que pouco favorecia. As próprias formas literárias foram criadas pelos homens a partir de suas

necessidades e para as suas aplicações. Todos os gêneros mais antigos de literatura já estavam consolidados à época em que as mulheres se tornaram escritoras, e apenas o romance era suficientemente novo para ser maleável a elas, afirma Woolf (2004).

É bem verdade que Rachel de Queiroz tornou-se figura polêmica não tanto pelo conjunto de sua obra literária, que embora sofra alguma restrição num ou noutro aspecto, é suficientemente reconhecida pela crítica, mas principalmente pelas posições políticas contraditórias que assumiu ao longo de sua vida. Como a maior parte dos escritores de esquerda, Rachel militou no Partido Comunista no início da década de 1930, porém demonstrou simpatia pelo golpe militar de 1964, o que a fez sofrer um processo de “sombreamento” (para utilizar o termo de Heloísa Buarque de Hollanda), e atrair a rejeição de parte da crítica acadêmica de esquerda.

Tristão de Athayde (apud TAMARU, 2006) conta-nos sobre o caráter marcante da individualidade de mulher e de escritora que, talvez, fosse um dos segredos do enorme e merecido prestígio intelectual de Rachel de Queiroz. Sem perder o contato com a vida de cada dia e ligada aos grandes problemas políticos e sociais do país, a autora cearense deu uma valiosa contribuição para a compreensão da realidade brasileira, tanto com seus romances quanto com as crônicas semanais que escreveu durante sua carreira de escritora, sempre reavivando os valores de sua terra natal.

Durante o curto período que vai de 1931 a 1933, Rachel de Queiroz ligara-se ao Partido Comunista do qual fora expulsa como trotskista, convicta de que o stalinismo traíra o leninismo e a revolução transformara-se em simples fascismo soviético. Assim é narrado em seu livro de memórias, escrito a duas mãos com sua irmã Maria Luiza de Queiroz:

Quando nele entrei, o Partido mal completara dez anos de vida no Brasil. E já havia uma rede de comunistas pelo país inteiro: onde a gente chegava, encontrava amigos. [...] Era mister dar provas durante anos, principalmente no que se referia à submissão ideológica ao stalinismo. Pois essa foi a fase mais temível do stalinismo, logo depois da morte de Lenin. Quando me tornei trotskista, Trotski já fora, havia três anos, expulso da Rússia. E o PC brasileiro de então já estava bem organizado. Talvez a rede não fosse imensa, mas era estendida, ocupava todo o país. E uma vez que no sistema de 1930, tempo de ilegalidade, ninguém podia ir abertamente se manifestar na rua, aproveitavam-se, então, os movimentos liberais, como por exemplo, a revolução de São Paulo em 1932. A primeira vez em que o comunismo mostrou a cara na rua foi em 1935; mas, antes disso, descoberto qualquer movimento ilegal, a repressão era implacável. Talvez por isso mesmo nós víssemos na revolução um certo colorido romântico, o apelo, a fascinação do proibido. Na verdade, éramos os revolucionários mais ingênuos do mundo (QUEIROZ, apud. TAMURU, 2006, p.45-46).

A emancipação profissional não impediu a escritora de constituir família, tendo sido casada por duas vezes, a primeira com Zé Auto, com quem teve uma filha, Clotilde, que faleceu por volta dos dois anos de idade, de meningite, perda da qual nunca se recuperou. Sua vida intelectual e seu envolvimento partidário eram partilhados com o marido, com quem viveu um período em Itabuna-BA, seguindo depois para São Paulo, nos conturbados anos da Revolução de 1932. Posteriormente, Raquel voltou a Fortaleza, onde se lançou a um novo projeto:

Foi então que um dia resolvi tomar decisão radical. Eu estava enjoada da minha vida, enjoada de tudo. O casamento não ia bem. Resolvi trabalhar no comércio. Procurei emprego na firma G. Gradhol et Fils, uma firma de judeus, onde me encarreguei da correspondência em francês e inglês (QUEIROZ, apud. TAMURU, 2006, p.62).

Rachel de Queiroz sempre foi uma mulher diferente e inquietante. Seu único objetivo fora ser feliz. Conseguiu se realizar tanto no lado profissional como afetivo. Foi uma mulher que escolheu e determinou seu destino afetivo, existencial, literário, profissional e político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, podemos seguramente afirmar que Rachel de Queiroz foi e continua sendo um grande nome da literatura brasileira, e sua obra um importante marco na escrita literária entre nós, haja vista seu pioneirismo como escrita de autoria feminina e expressão da visão de mundo feminina numa sociedade dominada pelos valores patriarcais. Foi uma mulher que viveu de e para o ofício de escrever, o que era raro para o seu tempo, e continua sendo nos dias de hoje.

De qualquer modo, seja representando a mulher como ser oprimido, atado às amarras da ideologia patriarcal, que subjuga o sexo feminino, seja criando figuras engajadas no processo de transformação social, que reivindicam o direito de preservação da identidade, seja ainda representando mulheres liberais, capazes de decidir o rumo que desejam imprimir à própria história, o fato é que a tradição da literatura de autoria feminina está consolidada no Brasil, e sem dúvidas a escritora cearense contribuiu decisivamente para essa consolidação.

Rachel de Queiroz é autora de uma literatura cujo foco se encontra na terra e nas mulheres de sua região, nos embates com que se deparam, por isso considerada autora “regionalista”. Porém, o fato de ter como cenário o interior nordestino não impede que a sua obra tenha um alcance nacional, na medida em que revela e denuncia as mazelas de uma sociedade conservadora e injusta, regida pelos valores arcaicos da estrutura patriarcal, que não se restringiam ao sertão nordestino. A literatura da autora se constrói, assim, pelas brechas possíveis entre a luta da nova mulher (nordestina, mas não só) que busca se impor, e a ideologia patriarcal que tenta encerrar a mulher no espaço da casa e dos afazeres domésticos, cíclicos como a ameaça da seca que paira sobre seus corpos.

REFERÊNCIAS:

- ACIOLI, Socorro. *Rachel de Queiroz*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- ARAÚJO, Felipe. Os Anos da Razão. O Povo. Fortaleza, da Editoria do Sábado - 26.09.1998. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/1faraujo02c.html>> Acesso em 12 out 2011.
- BARROSO, Maria Alice. A mulher na literatura brasileira. In *Seminário de Literatura Brasileira – ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8 ed. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 2.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- CUNHA, Cecília Maria. Vida literária em formação. In: *jornal O Povo* (Fortaleza – CE), 17 de novembro de 2000.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Compiladora). *Melhores crônicas: Rachel de Queiroz*. São Paulo: Global, 2004.
- MOYSÉS, Sarita Marisa Affonso. Literatura e História: Imagens de leitura e de leitores no Brasil no século XIX. In: *Revista Brasileira de Educação*. UNICAMP: nº 0. p. 53-62, set/out/dez, 1995.

- NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. Rio de Janeiro: FUNPEC, 2002.
- QUEIROZ, Rachel de. *Obra completa*. Vols 1-5. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1989.
- QUINTELLA, A. et al. *Cadernos da Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, número 4, setembro de 1997, 1ª reimpressão – janeiro de 2002.
- TAMURU, Angela. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. São Paulo: Scortecci, 2006.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012
APROVADO EM: 12 de junho de 2012

A MATERNIDADE: DESTINO E CARGA

Mariana Sbaraini Cordeiro

RESUMO: Esse trabalho analisa o conto “La Pietá”, de Cecília Prada (1972), focando o tema da maternidade em um espaço urbano, onde as dificuldades da cidade grande fazem emergir também os problemas da vida privada de uma mãe pobre que luta para que seu filho nasça vivo, apesar das circunstâncias serem totalmente adversas. A análise evidencia a falência não só da família, como também a do ser humano. Por ser um texto de autoria feminina, esse trabalho traz alguns conceitos sobre esse tipo de texto, e também aponta o percurso das lutas feministas. Como resultado, a Ginocrítica surge como uma possibilidade teórica para que o texto literário seja explorado.

PALAVRAS-CHAVE: Conto brasileiro. Literatura de autoria feminina. Maternidade. Feminismo. Ginocrítica.

ABSTRACT: This paper analyses the short story “La Pietà”, written by Cecília Prada (1972), focusing on the theme of motherhood in an urban area where the difficulties faced in a big city also arise the problems of the private life of a poor mother who fights for his son to be born alive, despite the adverse circumstances. The analysis highlights not only the failure of the family, but also of the human being. As it is a text written by woman, this paper presents some concepts of such writing, and also points the way that feminist struggles followed for. As a result, Gynocriticism emerges as a theoretical possibility that the literary text can be exploited.

KEYWORDS: Short story. Women writers. Motherhood. Feminism. Gynocriticism.

INTRODUÇÃO

A sublimação do sentimento materno resulta no mito que envolve todas as mães, pelo menos as do mundo ocidental, desde o final do século XVIII, como se todas as mães amassem seus filhos de uma mesma maneira e jamais fossem capazes de lhes infligir algum mal. Mas é esse mal que tem suscitado tantas pesquisas nos mais diversos campos do conhecimento e, mais recentemente, pelas artes. Tal assunto acabou ficando silenciado, principalmente nos anos 1980, a década na qual a mulher queria fugir de qualquer resquício do Essencialismo Biológico, aquele que postulava que a “woman has an essence, that woman can be specified by one or a number of inborn attributes which define across cultures and throughout history her unchanging being and in the absence of which she ceases to be categorized as a woman” (SCHOR, 1995: 46). Porém, quando o assunto era tratado, mostrava uma mãe totalmente

desvirtuada de seu estereótipo ideal, personificando mães que mais se pareciam com as madrastas dos contos de fada. Olga Rinne fala desse estigma feminino ao reviver o mito de Medeia: “Medéia toca em nossa cultura, em áreas repletas dos mais profundos tabus e de que, em nós também, estas áreas estão enraizadas em tabus: a raiva, a ira, a oposição, o poder, a violência e a vingança não cabem na nossa imagem de feminilidade”. Esse conflito gerado pela forma patriarcal de ser mãe contribui muito para a “era da culpa materna”. Rinne afirma que: “muitas mulheres rejeitam a imagem patriarcal da feminilidade e buscam uma nova compreensão de si mesmas, sentindo-se hoje como se fossem estranhas e estivessem exiladas no mundo em que nasceram” (2005: 13). A autora ainda sustenta que a identificação da mulher moderna com a Medeia simbolizaria

o aspecto ‘feminino sombrio’, portador de valiosas energias, que só podem ser liberadas, no ego de uma mulher, quando esta ousa olhar para o interior dessa escuridão e ir sem medo ao seu encontro [...] ela surge como a imagem oposta à mulher demasiado dócil e retraída criada pelo patriarcado, e símbolo da dignidade, sabedoria e competência femininas, que as mulheres atualmente procuram reconquistar. (2005: 14)

Sufocada pelos dogmas patriarcais, a mãe esteve reclusa por muito tempo no limite do privado. Garantir que essa mulher estivesse sempre pronta a parir e a cuidar de sua prole era a forma mais eficaz de limitá-la ao seu próprio espaço. Dona e refém ao mesmo tempo, é assim que muitas mulheres vivem até hoje. Pensar que a sua liberdade enquanto indivíduo foi conquistada há menos de um século pode até ser um motivo a se comemorar – e de fato foi uma grande conquista. Por outro lado, há situações que demonstram a própria mulher ainda muito arraigada aos ideais patriarcais. Há lugares onde a informação das conquistas das feministas ainda não chegou. A questão que fica é quanto custou a luta pela liberdade e se de fato ela foi alcançada ou acabou resultando em um plano frustrado cujas consequências nós mulheres sofremos até hoje.

A situação da mulher dentro do sistema patriarcal foi denunciada não só pela crítica feminista, mas também pela antropologia, sociologia e história, ao despertarem um olhar para a causa da mulher. A literatura compartilhou desses pensamentos e coube a ela mostrar de forma ficcional, mas não menos importante, a luta da mulher para se libertar dos grilhões que a subjugavam ao seu próprio lar. A pesquisa passa a ser relevante quando faz uma reflexão sobre de que maneira isso se torna ficção, por isso é imprescindível considerar o papel que as narrativas de autoria feminina tiveram para que, no mínimo, esse panorama fosse questionado.

Pesquisar como a voz feminina se faz visível e audível na produção literária abre um mundo de possibilidade de estudo do texto literário portador de um discurso emancipador do sujeito feminino.

Especificamente no Brasil, tem-se que levar em consideração como conflitos sociais e culturais tiveram o poder de influenciar a produção literária. Se forem considerados os reflexos da industrialização do país juntamente com a Segunda Guerra Mundial, que demandou uma crescente mão-de-obra feminina, vê-se que a nação vivera um prenúncio de modernidade (era Juscelino) e depois foi embotada pelos anos de chumbo. Assim, é racional que todo esse contexto histórico-social tenha influenciado profundamente a produção artística brasileira.

Se a década de 1980 se abre para novas conquistas para os homens, para as mulheres se mostrou como o grande primeiro momento de romper com os ideais patriarcais. A década que exaltou o corpo ao máximo (MORICONI, 2000: 391) revelou uma produção literária de autoria feminina no mínimo audaciosa. Fruto de séculos de dominação do “macho” e mais vinte anos de imposições e perseguições militares, as mulheres gritaram o mais alto que puderam que aquele era o momento delas serem ouvidas. A professora Lúcia Osana Zolin afirma que essas mulheres que se lançaram no mundo da ficção tiveram uma mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à mulher, “engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher” (2005: 277).

Toda essa liberação foi buscada até seus últimos limites. Passado o momento de efervescência, houve uma análise das consequências dessa liberdade desenfreada. Foi assim que a família passou a estar no centro das atenções dos textos literários de autoria feminina a fim de desvelar os conflitos do ambiente familiar, trazer para a sociedade discussões do que o solo privado andava fazendo. Vianna e Guidin afirmam que na literatura há temas que mobilizam mais mulheres que homens:

Em geral, são aspectos referentes ao cotidiano doméstico, a habilidades, afazeres e percepções femininas do entorno familiar; são recorrentes a visão perturbadora do pai, do marido, do amante – do ser masculino em geral. É frequente a memória peculiar que as mulheres carregam de suas dores e das dores do mundo bem como a apreensão das coisas mínimas e desimportantes, das quais não raro conseguem extrair efeito simbólico inesperado e incomum. (2003: 7)

1.1 QUEM CONTA UM CONTO... ESQUECEU-SE DA MÃE

A mãe considerada sagrada, atrelada à imagem da Virgem Maria, permeou o pensamento da sociedade ocidental até que, depois de uma liberação não só do corpo, mas, sim, do sujeito mulher, surge a Eva e para esta, a família e os filhos vem em segundo lugar. Primeiro seria a sua busca de felicidade, através da carreira, de vários relacionamentos amorosos, do seu corpo, da sua beleza. Mas então por que essa Eva não é mais feliz que aquela Maria presa a uma ideologia patriarcal? Para buscar uma resposta para esse questionamento, rever como os encaminhamentos feministas evoluíram, até o presente, pode ajudar.

Um ponto que preocupava as feministas da metade do século passado era como se diferenciar dos homens e onde buscar fundamentação para se definirem. A feminilidade, então, chegou a ser postulada pela capacidade natural de procriação da mulher, o que biologicamente seria o elemento fundamental. Mas tal definição não foi suficiente. Simone de Beauvoir questiona essa premissa com a frase que acabou sendo um mote do Feminismo: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” e continua atribuindo um papel relevante para a cultura nessa questão ao afirmar que “[n]enhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (1980b: 9).

Pela possibilidade de a capacidade reprodutora vir a ser o que diferenciaria a mulher de fato do homem, a maternidade foi um tema polêmico para as feministas. A maneira de abordar tal tema seria a aceitação desse destino; então muitas delas ou se referiram à maternidade de forma muito superficial, ou deixaram de abordá-la, e se fizeram, muita vezes foi de maneira preconceituosa.

A opção de excluir a maternidade como tema literário ficou evidente. Parece contraditório, mas tal ausência mostra muito sobre a nova mãe que estava sendo representada na negação da sua vocação “natural”. A mulher passou a ser representada com muita frequência como aquela que conseguiu sua independência financeira e obteve total autonomia sobre o seu corpo. É significativa a ausência de uma mãe carinhosa, que cuidava dos filhos, dona de casa primorosa e esposa sempre pronta a agradar o seu marido. Por representarem mais o domínio patriarcal, essas características foram renegadas e o outro extremo ficou em

evidência – mães que abandonavam seus filhos e maridos para irem atrás de seu bem estar e, o que é muito interessante, sem peso nenhum na consciência. A literatura acabou por representar mães que declararam não gostarem de todos seus filhos da mesma maneira e houve aquelas que escolheram o aborto para que esse arrependimento não as acompanhasse para o resto de suas vidas.

Diante disso, a maternidade foi um ponto nevrálgico a ser tratado e ao fazê-lo, muitas temiam assumir que as mulheres teriam mesmo um destino a cumprir. Elas queriam ser reconhecidas como sujeitos ativos, sociais, políticos, assim como eram os homens, e não pela sua anatomia (ou destino biológico). Por esse motivo, a maternidade, que havia sido vista com auras de sagrado, ou como uma maneira de controle da sociedade patriarcal, foi silenciada. Hoje, estudos teóricos têm se preocupado em trazer à luz o tema da maternidade que ficou por tempo demais às margens do pensamento.

Esse comportamento da nova maternação suscitou questionamentos sobre esse inesperado papel da mãe na sociedade contemporânea. Assim como a mulher é repaginada, também o é o homem. Ideias como as de Engels, que o homem teria participação no processo de fertilização como o “plantador da semente”, passam a ser questionadas e colocadas em xeque. A literatura, então, passa a participar do processo de construção do sujeito ativo da sociedade de forma efetiva. Para a realização desse estudo, foi necessário compreender como se deu, ao longo da história ocidental, a cristalização da imagem da mulher-mãe oprimida pelos ideais sociais, culturais e religiosos. A pesquisadora da maternidade, Cristina Stevens, atesta que assim como outras manifestações artísticas, a literatura busca representá-la pela própria mãe e que:

Podemos dizer que a revisão do conceito de maternidade tem sido uma preocupação relativamente recente por parte dos estudos feministas. Articulado formas alternativas de construir uma nova ideologia da maternidade nos espaços vazios dos discursos hegemônicos [...] buscam entender o sentido da maternidade, da gravidez, do parto, dos cuidados com a criança, a partir da perspectiva/testemunho da mãe. (2006: 41)

Buscar tal compreensão contribui para a desconstrução/reconstrução do arquétipo de mãe e possibilita localizá-la no tempo e no espaço. O que se faz pertinente para os estudos literários é saber como todas as questões sociais, políticas, sociais e até econômicas transmitiram novos valores da maternidade.

1.2 E AS MULHERES CONTAM O QUÊ? – PROBLEMAS PÓS-1960

As narrativas curtas dos últimos cinquenta anos no Brasil têm nomes representativos como Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Adélia Prado, Nélide Pinõn, Mariana Colasanti, Sonia Coutinho, Cecília Prada, Lucia Castello Branco, Tânia Jamardo Faillace, Ivana Arruda Leite entre muitas outras. Os contos dessas autoras falam de paixão, solidão, realização ou a busca dela. Temas como o ideal feminino, a preocupação de se afirmar enquanto mulher-sujeito e a sua luta contra o seu destino social e biológico são da mesma forma recorrentes. Há aquelas vozes mais libertárias que buscam romper com a divinização da mulher, que cobram uma postura condizente com seus anseios. Esses textos demonstram uma maior preocupação com os conflitos de ideologia e a condição da mulher objeto/objeto lutando para ser agente de seu destino, sujeito de sua própria história e não mais aquele ser passível de manipulação.

Elódia Xavier (1991) assegura que, a partir de 1960, as narrativas de autoria feminina reuniam características comuns para retratar esteticamente a condição da mulher, vivida e transfigurada, passando a representar o mundo pela ótica feminina, o que seria diferente dos textos de autoria masculina. Xavier aponta que essa escrita teria como características o uso frequente da primeira pessoa, um tom confessional que chegaria a confundir o leitor – “narradora ou autora? ficção ou autobiografia?” (XAVIER, 1991: 12), personagens em busca constante por sua identidade e de um espaço para autorrealização. Além dessas marcas do texto literário de autoria feminina, a mulher teria consciência de que o lar significava um lugar que tolhia seu acesso a um contexto social mais amplo e que “elas vivem dilaceradas entre o ‘destino de mulher’ e a ‘vocação de ser humano’” (XAVIER, 1991: 12).

Obviamente que a literatura de autoria feminina é uma consequência dos movimentos feministas, por ter sido graças a eles que a mulher tomou consciência de seu papel e de como estava sendo obstruída para exercê-lo devido às imposições androcêntricas do nosso mundo. Esse espaço aberto propiciou um repensar sobre a condição da mulher nas mais variadas áreas; assim, a problemática da ideologia dominante passou a ser representada e questionada também pela literatura. Ao representar a mulher inserida nesse novo contexto, o lar passou a ser o centro das discussões para mais tarde ser totalmente renunciado, mostrando que a mulher poderia ocupar outros espaços além dele somente.

O próprio termo “literatura de autoria feminina” revela que houve, em um determinado momento da historiografia literária e da teoria literária, a necessidade de uma nomenclatura

que distinguísse o texto produzido por uma mulher daquele produzido pelo homem. Ao usar essa nomenclatura, há evidência de que o texto de autoria feminina é distinto do de autoria masculina, mesmo que esse termo não exista. A sua inexistência não significa a sua ausência, pelo contrário. O descompromisso em não precisar ser denominado dessa maneira evidencia que toda (ou quase toda) produção literária era masculina e que, a partir de um determinado momento na história da literatura, as mulheres passaram a escrever. Diante disso é que o termo precisou ser aplicado por outras razões. Luiza Lobo afirma que

a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um **ponto de vista** e de um **sujeito de representação** próprios, que sempre constituem um olhar da **diferença**. (1997: 6, grifo da autora)

A mesma crítica ainda ratifica que será o distanciamento dos temas “domésticos” e “femininos”, optando por aqueles de sua escolha, que resultará na mudança do cânone da literatura feminina. E seria a presença desses temas que permitiria uma intertextualidade com outros campos científicos, a saber, a filosofia, antropologia, sociologia, por exemplo. Porém, a prevalência e a imponentia do texto literário devem ser um pressuposto a ser seguido pelos estudos literários, para que não haja a inversão do foco investigativo. O texto literário deverá ditar os apontamentos necessários para a sua compreensão dentro de um sistema cultural mais amplo. Luiza Lobo ainda descreve o que viria ser esse tipo de texto:

o texto literário feminista é o que apresenta um **ponto de vista** da narrativa, experiência de vida, e portanto um **sujeito de enunciação consciente** de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua persona na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. (1997: 9, grifo da autora)

É certo que as mulheres passaram a ocupar definitivamente um lugar só seu, mas não porque não houvesse mulheres que escrevessem antes, mas, sobretudo, devido à linguagem instaurada por Clarice Lispector. O texto de autoria feminina passa, então, a se colocar politicamente contra a hegemonia masculina: “somente a partir de Clarice Lispector que não só a mulher começa a ocupar um espaço significativo na cena literária brasileira, como

também começa a produzir uma obra que se peculiariza por uma série de razões já apontadas” (XAVIER, 1991: 15).

A alteridade passa a ser, para a literatura de autoria feminina, uma de suas abordagens centrais. Luiza Lobo adverte que essa forma de alteridade não é simplesmente considerá-la de acordo com a definição antropológica de Lévi-Strauss nem a de cunho filosófico, mas há a possibilidade de deslumbrá-la pelo viés psicanalítico “no confronto entre consciente e inconsciente, e, por conseguinte, na consciência de que não somos um eu total, sem arestas [...] mas um eu com fissuras, com desdobramentos. [...] alteridade do eu em relação a si mesmo é o ponto de partida da literatura contemporânea” (1997: 9). Propor-se a um estudo sob a abordagem feminista na literatura é considerar o outro que foi excluído, considerado estranho, por isso esse olhar sobre a mulher e os papéis que ela representa resulta em uma maneira de compreendê-la.

A mulher, como qualquer outro ser humano, passou a utilizar máscaras para tentar conviver melhor em sociedade; a diferença é que a mulher precisa de um leque maior dessas máscaras dentro do seu espaço privado – o de mãe, esposa, filha entre outras. Entretanto, a máscara de mulher como é concebida hoje foi a última a ser usada. Ou poderia se falar que, nesse caso, o espaço privado seria o único em que ela não precisaria usar máscara alguma? Creio que não. Nós mulheres acabamos por usar máscaras para nós mesmas quando lutamos contra o que somos, quando tentamos criar outra mulher para nos convencer de quem somos. Esse processo de busca por uma significação no mundo e para nós mesmas é constante na medida em que passamos nossa vida toda no intuito de nos conhecermos. Essas *personae* que vestimos, e fazemos isso de forma consciente, umas vezes mais e outras menos, dependem do grau de importância que cada mulher dá aos requisitos exigidos pelas mais diversas facetas da sociedade para ser aceita. Por exemplo, o comportamento que se espera que a mulher tenha na igreja é diferente daquele exigido pelo seu círculo de amizade; se vai à escola, como aluna veste outra máscara; o que se espera dela no trabalho determina outro tipo de máscara que deve ser usada. Essa multi-identidade tem revelado, na verdade, uma total falta dela. A ausência de autenticidade nos momentos em que o sujeito precisa se mostrar fica entre seguir a norma que todos seguem ou correr o risco de ser diferente e sofrer suas implicações. No âmbito privado também é assim – quanto mais representações sociais, maior será o guarda-roupa de máscaras.

No campo da literatura, a mulher para ser aceita como escritora e ter certo prestígio precisou se imbuir das marcas que lhe garantiriam ser aceitas pelo cânone, como bem mostra Lilian de Lacerda em sua obra *Álbum de leitura* (2003). Por isso, o estudo da nova autoria feminina a partir de 1960 se justifica, uma vez que o termo “autoria feminina” não se aplica a todas as obras escritas por mulheres. Foram somente as desse período em diante que se propuseram a tirar as máscaras, a buscar uma marca de alteridade que as distinguisse do discurso dominante, nesse caso o do homem, para marcar a sua identidade. Logo, é uma consequência pensar que nem todas as obras escritas depois daquela década por mulheres sejam pertencentes a este gênero – literatura feminina – pois, para isso, é necessário um constante despir, deixar para trás o todo, o comum, para marcar o novo, o silenciado, o que não fora dito. Conseqüentemente, o tema da maternidade revelado a partir daquele momento serve não só para que o homem conheça a nova mãe como também, e primordialmente, a própria mãe se conheça. A inclusão social da mulher passa por um momento de questionamento das posições que ocupa tanto no seu domínio público quanto no privado. A professora Níncia Borges Teixeira afirma que essa inclusão social permite à mulher a “renovação da sua identidade em todos os setores, inclusive no campo literário. A produção literária de autoria feminina pretende falar da luta por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, da reformulação da identidade feminina na sociedade” (2008: 33).

A criação desse espaço permite que a mulher-mãe se sinta segura em se despir de suas máscaras as quais filhos, marido, sociedade e ela própria exigiram por tanto tempo que ela usasse e, assim, ela se identifique com outras novas mães ao evidenciar as diferenças. Esse lugar onde as experiências subjetivas podem ser manifestadas é cheio de vazios e é nele que o discurso da literatura de autoria feminina encontra razão para existir. Preencher as lacunas da história, tanto a social quanto a literária, foi a maior marca de alteridade e o que determinou a permanência desse tipo de texto. Lembrando que tal empreendimento só foi possível graças às primeiras feministas que há mais de um século vinham lutando para que isso ocorresse, obrigando que houvesse mudanças sociais, culturais e políticas chegando ao máximo desse momento na década de 1960 afetando as mais diversas formas de pensar e por todo o mundo, inclusive no Brasil. Mesmo que aqui tenha tido interferências, esse momento aconteceu.

1.3 LITERATURA E FEMINISMO NO BRASIL

Para entender como a literatura passou a refletir as questões levantadas pelas feministas, se faz necessário uma inserção pelos caminhos da crítica. A primeira coisa percebida ao rever a história dos movimentos feministas é que havia um consenso sobre contra o que lutar, mas faltava uma visão imparcial de como fazer isso. Tal característica é evidenciada quando se listam as linhas seguidas por esse movimento: críticas negras, feministas marxistas, historiadoras literárias, críticas freudianas e lacanianas.

Mas mesmo faltando um consenso sobre o como fazer, essas contradições se mostraram fundamentais para a evolução do pensamento feminino. Se por um lado pode parecer que as divergências refletiam uma desorganização, por outro elas evidenciam a ânsia que a mulher tinha em lutar pelos seus direitos, mostrando ainda que entre as mulheres não existia um padrão, que nem todas eram iguais, como fora pregado por tanto tempo quando se colocava a mulher sob um estigma único.

Os ecos das manifestações feministas da década de 1960 repercutiram na crítica literária em meados do decênio seguinte, o que significa lembrar que eles chegam ao Brasil durante os anos de chumbo da ditadura militar. As consolidações dos ideais pós-estruturalistas encabeçaram o pensamento daquelas dispostas a relativizar não só a situação do sujeito naquele contexto social, como também havia chegado a hora de pensar uma maneira de representação desse pensamento e de sua significação para a mulher. Heloísa Buarque de Hollanda lembra que a organização do movimento feminista no país se deu durante a ditadura militar. Por ser uma forma subversiva de pensar, tal movimento se aliou a outras associações de esquerda como a setores progressistas da Igreja Católica, uma vez que eles eram contrários ao regime militar (2003: 16). Ironicamente, o movimento feminista brasileiro se alia àquele que foi o responsável pela sua repressão durante os séculos anteriores; entretanto, se não fosse assim talvez as ideias do movimento só conseguissem chegar aqui na metade da década seguinte, depois do movimento das “Diretas Já”. Hollanda pressupõe que foi devido a essa aliança que o movimento feminista no Brasil não tratou de questões centrais para ele – aborto, liberdade sexual e divórcio – de maneira tão enfática e primordial como acontecera nos Estados Unidos e na França, mas que:

Por outro lado, a potencialização do espaço doméstico da família, ameaçado pela violência da repressão, e a politização do papel tradicional de Mãe, definiu vitórias políticas surpreendentes como o Movimento pela Anistia, encaminhado sob a bandeira inexpugnável da maternidade. Portanto, duas instituições conhecidas como basicamente conservadoras – a Igreja e a

Família – tornaram-se arenas explosivas para a ação política radical das mulheres. (2003: 17)

No Brasil aconteceu o mesmo que nos Estados Unidos onde os movimentos feministas adentram facilmente o território das pesquisas científicas nas universidades, diferentemente do que havia acontecido na França. Nesse país, ainda há relutância para que isso ocorra, preferindo formas de organização independentes, desvinculadas da produção acadêmica. A área dos estudos literários encontrou nas reivindicações das feministas um campo fértil para desenvolver muitos estudos que precisavam recolocar a questão de gênero em foco. Essa necessidade é advinda da própria evolução do pensamento acadêmico e das novas urgências temáticas tratadas nos textos de autoria feminina.

Um ponto relevante discutido por Buarque de Hollanda é o desconforto gerado a qualquer iniciativa das mulheres pesquisadoras se autodeclararem feministas e aliarem seus estudos a esse tema. Essa dificuldade, principalmente por parte das profissionais liberais, intelectuais, artistas ou políticas, expõe uma imprecisão relacionada “aos mitos que regem a lógica das relações de gênero entre nós e, de forma mais geral, à especificidade das relações de poder no Brasil” (2003: 16). Talvez por ter aportado em meio às repressões militares, muitas dessas mulheres precisavam de um esforço duplo para levantar sua bandeira – mais do que uma autoafirmação, era necessário conquistar o lugar de sujeito ativo naquela sociedade. A mulher não precisava somente expor e impor suas reivindicações como acontecera em outras sociedades, aqui ela precisava ludibriar todo um sistema político repressor contrário a toda forma de expressão que fugisse do seu controle. Vale lembrar que manifestações de qualquer natureza eram proibidas.

O termo “feminista” poderia carregar conotações políticas e sociológicas, uma vez que era recorrente ele ser associado à luta trabalhista e pelos direitos iguais nas mais diversas esferas (LOBO, 1997). É possível imaginar as razões que levaram o movimento feminista brasileiro a se aliar com um de seus antigos algozes, a Igreja. Se não foram por essas razões, o pior é pensar que essas mulheres dos movimentos feministas e dos estudos que eles frutificaram foram mais temerosas em afirmar serem feministas para serem aceitas por uma sociedade ainda muito androcêntrica.

Entretanto, os estudos feministas hoje enfrentam desconfianças. Toril Moi questiona em seu artigo “I AM not a feminist, but...” (2006: 1735) se não haveria um problema com a teoria feminista hoje e se ele não estaria atrelado ao fato da teoria estar muito arraigada à tradição

pós-estruturalista, cujos paradigmas teriam chegado à exaustão. Para a professora, “We are living through an era of ‘crisis’ [...] an era in which the old is dying and the new has not yet been born”. (2006: 1735). Esse paradigma acentua que a teoria feminista é sustentada pelo feminismo e que esse campo do saber tem vivido nos Estados Unidos uma crise desde 1990 devido ao fato de muitos se negarem a assumir o rótulo de feministas.

Essa preocupação sempre houve no Brasil como já foram expostas acima as possíveis razões. Porém, nos Estados Unidos ela foi gerada por aquelas que se negavam a levantar a mesma bandeira das feministas mais radicais, entre as quais, as mais rejeitadas são a repulsa que sentiam pelo homem e por considerarem todas as mulheres como vítimas do sistema e o radicalismo em favor do aborto. Moi credita a essas características radicais a responsabilidade pelo resultado visto hoje: “*feminism* has been turned into the unspeakable F-word, not just among students but in the media too”. (2006: 1739).

Refletindo sobre os temas tratados pelas diversas mídias e pelas universidades, Moi aponta um declínio dos que se referem ao feminismo e um aumento daqueles que revelam como é difícil para a mulher combinar trabalho e maternidade e como as novas mulheres tentam se libertar daquele feminismo dogmatista da geração de suas mães. A mesma autora ainda aponta que tanto a crítica quanto a teoria feminista colaboraram para que a imagem cultural do feminismo fosse melhorada e diz mais: “If feminism is to have a future, feminist theory – feminist thought, feminist writing – must be able to show that feminism has wise and useful things to say to women who struggle to cope with everyday problems” (2006: 1739). Para ela, esses textos, tanto literários quanto teóricos, devem tratar de temas do cotidiano das mulheres e que sejam dirigidos tanto para uma dona de casa quanto para uma “profissional de filosofia”. Ela faz essa consideração ao refletir sobre como a obra de Simone de Beauvoir conseguiu ter tanta repercussão. Em outra direção, Luiza Lobo também considera importante tratar temas próprios da vivência feminina, porém,

O cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas ‘domésticas’ e ‘femininas’ e ainda de outros estereótipos do ‘feminino’ herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje. (1997: 7)

1.4 UMA POSSIBILIDADE: A GINOCRÍTICA EM PROL DOS ESTUDOS FEMINISTAS

Ao estudar o percurso das lutas feministas, suas consequências no mundo e no Brasil, é fácil perceber a sua forte influência no campo dos estudos literários. Com a eclosão da produção literária de mulheres juntamente com o auge do feminismo, a teoria literária encontrou nessas manifestações um profícuo material que vinha ao encontro das necessidades que tais textos exigiam. Uma vez que as teorias existentes não davam mais conta das novas narrativas, as teorias feministas surgem na tentativa de suprir essa lacuna.

Elaine Showalter é contrária à crítica revisionista por acreditar que o principal problema de tal forma de crítica é ser construída sobre modelos já existentes e, sobretudo, por esses modelos serem androcêntricos. Como ela mesma diz, “[n]onetheless, the feminist obsession with correcting, modifying, supplementing, revising, humanizing, or even attacking male critical theory keep us dependent upon it and retards our progress in solving our own theoretical problems” (1981: 18). A posição contrária de Showalter explicita que o revisar de teorias já existentes não contribuiria para nenhum aprendizado novo. Para exemplificar esse processo, ela se refere à crítica francesa que elegeu Lacan como o “ladies man”, continuando a se pautar nas correntes masculinas. Para não incorrer nesse risco, a autora busca uma forma de crítica que seja genuinamente centrada na mulher, na qual prevaleça a experiência feminina: “but we need to ask much more searchingly what we want to know and how we can find answers to the questions that come from *our* experience” (1981: 184).

Para Showalter, há três grandes linhas seguidas pela crítica feminista – a francesa, inglesa e a americana – e elas se distinguem pela base que sustenta essas linhas e, conseqüentemente, os temas salientados por cada uma. A linha francesa, cuja base é marxista, psicanalítica e desconstrucionista, procura salientar a repressão feminina apoiada nos estudos de Freud, Lacan e Derrida. É essa linha que apoia a existência de uma *écriture féminine*, na qual estariam as inscrições do corpo e as diferenças na língua e no texto de mulheres. As representantes mais expressivas dessa forma de pensar são Julia Kristeva, Hélène Cixous e Luce Irigaray. A linha inglesa não se difere muito da anterior, pois é igualmente de base marxista e incorpora o feminismo francês; assim, procura evidenciar a opressão que a mulher sofre através da interpretação textual e também tem o foco na escrita das mulheres. A última, a americana, tem seu foco no texto literário procurando evidenciar a expressão da mulher na literatura. Mesmo que haja certas discrepâncias entre elas, Showalter resume: “All are

struggling to find a terminology that can rescue the feminine from its stereotypical associations with inferiority” (1981: 186).

A preocupação das correntes feministas era se constituir, por isso a crítica feminista, durante a década de 1970, precisou reivindicar um lugar inusitado de fala. Toda essa ânsia por criar algo inteiramente feminista marca a voz da teoria buscando se estabelecer, mas logo o resultado mostrou que não seria corrigindo, modificando ou atacando a crítica masculina que as pensadoras daquele momento resolveriam seus próprios problemas teóricos.

Elaine Showalter expõe que há duas formas de crítica feminista. A primeira leva em consideração a mulher como leitora, pois ao entrar em contato com um texto produzido pelo homem, a mulher-leitora consegue tomar consciência dos seus códigos sexuais, a qual Showalter chama de *feminist critique* e que como outras formas críticas, ela é

historically grounded inquiry which probes the ideological assumptions of literary phenomena. Its subjects include the images and stereotypes of women in literature, the omissions and misconceptions stereotypes of women in literature, and fissures in male-constructed literary history. (1979: 25)

O segundo tipo de crítica feminista considera a mulher como escritora por ser ela que produzirá os significados textuais imbuídos da história, temas, gêneros e a própria estrutura literária utilizada. Essa forma de crítica parte do pressuposto de que “its subjects include the psychodynamic of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of individual or collective female career, literary history; and, of course, studies of particular writers and works” (SHOWALTER 1979: 25).

Como resultado desse processo de formação de uma teoria feminista, o foco das investigações mudou seu olhar, ocupando-se das produções literárias escritas por mulheres. Durante essa reviravolta, Showalter desenvolve a segunda forma da crítica feminista que era mais de seu apreço:

the study of women as writers, and its subjects are the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition. (1981: 185)

Ao fazer tais considerações, Showalter adapta do francês o termo *la gynocritique* para *gynocritcs* por não haver na sua língua um termo equivalente. O propósito de tal crítica é estabelecer uma abordagem para a análise do texto literário produzido por mulheres,

desenvolvendo novos padrões para o estudo da experiência feminina como forma de não mais ter que se adaptar aos modelos já existentes. No entanto, Showalter não é radical como muitas de suas compatriotas e partícipes do feminismo. Ela considera a possibilidade de usar um referencial teórico já estabelecido, e geralmente masculino, desde que as questões estejam centradas em representar e questionar a posição assumida pelas mulheres, ou melhor, destinadas a elas. A crítica proposta pela teórica é comparada aos estudos etnográficos, porque, assim, é possível compreender melhor os papéis que a mulher representa ao considerar o seu próprio ponto de vista.

A ginocrítica considera pesquisas no campo da história, antropologia, psicologia e sociologia, pois “have developed hypotheses of a female subculture including not only the ascribed status, but also the occupations, interactions and consciousness of women” (Showalter, 1979: 28). Tal empreitada não deixa de considerar as incursões políticas, sociais e pessoais que podem determinar as escolhas literárias da autora. Showalter atenta para a necessidade de abranger, também, a subcultura produzida pelas mulheres para que os temas e as estruturas literárias sejam compreendidos quando relacionados à tradição literária vigente.

Assim, por ser uma forma de crítica que oferece muitas oportunidades teóricas, a ginocrítica tem a seu favor a vantagem do crítico literário não ficar preso às teorias restritivas, podendo analisar como a escrita feminina tem sido considerada e como a condição da mulher influencia a produção dos textos dessas autoras. Para defender sua proposta teórica, Elaine Showalter afirma: “but we have the opportunity, through gynocritics, to learn something solid, enduring, and real about the relation of women to literary culture” (1981: 186). Ao fazer uso dos quatro modelos de diferença – biológico, linguístico, psicanalítico e cultural – a ginocrítica possibilita definir e diferenciar “as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher” através dos modelos de cada escola de crítica feminista ginocêntrica.

Para Elaine Showalter, a crítica cultural se sobressai por proporcionar “a more complete and satisfying way to talk about the specificity and difference of women's writing than theories based in biology, linguistics, or psychoanalysis” (1981: 197). A prevalência da crítica cultural é defendida também por incorporar tanto ideias acerca do corpo, da linguagem e da psique feminina, sobretudo relacionando aos contextos sociais. Todas as ações da mulher estão intimamente ligadas aos seus ambientes estabelecidos culturalmente, como atesta ainda Showalter:

Nonetheless, women's culture forms a collective experience within the cultural whole, an experience that binds women writers to each other over time and space. It is in the emphasis on the binding force of women's culture that this approach differs from Marxist theories of cultural hegemony. (1981: 197)

Para que seja possível a leitura de um texto literário pelo viés da teoria cultural, é importante pensar que a mulher tem papéis distintos dos homens. Apesar de fazer parte do mesmo grupo cultural global, as mulheres e suas ações no passado precisam ser estudadas considerando seus gostos, comportamentos como frutos do ambiente ao qual pertenciam. As mulheres têm sua própria cultura, mas ela está inserida em um modelo global que a abrange e serão as intermediações entre essa cultura particular com as demais que permitirão que o estudo de gênero não considere a esfera feminina isoladamente, uma cultura à parte de todo o resto. Pelo contrário, a mulher precisa encontrar a sua especificidade até dentro do seu grupo de mulheres que podem compartilhar os mesmos pensares, mas mesmo assim ela será um indivíduo único que marca a sua passagem. Se nesse caminho ela encontrar divergências entre seus pares, a forma como ela lidará com elas é que se sobressai nos estudos da crítica cultural.

Como recomendado por Showalter (1981: 202), para um estudo de crítica cultural é preciso que o *locus* cultural da identidade literária feminina seja delineado, situar as escritoras de acordo com as variáveis da cultura literária a qual pertencem como também levar em consideração os modos de produção e de distribuição, as relações entre autor e público, arte de elite e popular, por fim, as hierarquias de gênero.

Ao ser considerada tal abordagem para a análise que virá a seguir, penso que o texto literário possui dois discursos: um dominante e um silenciado. Medir a intensidade de cada pode resultar em uma análise que descobrirá o discurso velado pelo discurso dominante. Ou também, de forma mais escancarada, é possível que o velado já não o seja mais. Assim, buscar compreender como o tema da maternidade ganhou ou perdeu importância social no texto literário e suas possíveis razões para que isso ocorresse só será possível ao situá-lo cultural e historicamente.

A possibilidade de uma abordagem cultural proposta pela ginocrítica vem ao encontro das questões primordiais do meu trabalho. Tal abordagem permite, e de certa maneira exige, que se leve em consideração como a mulher concebe seu corpo, suas funções sexuais e a função reprodutiva levando em conta seu ambiente cultural, pensando que suas escolhas sempre são frutos de forças culturais.

1.5 AS POBRES MÃES POBRES

A mãe pobre não é um tipo materno muito comum na literatura de autoria feminina pós-1960. Talvez, o que justifique tal ausência sejam as muitas produções literárias de cunho social, produzidas durante a segunda fase do Modernismo. Depois de muitos anos em que a literatura teve um compromisso social de denunciar as mazelas do povo brasileiro com autores como Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, a geração seguinte tomou outro rumo. Até mesmo aquelas autoras que participaram (mesmo sendo em número pouco expressivo) da Semana de Arte Moderna pareciam distantes do projeto modernista. Constância Lima Duarte aponta que isso ocorrera porque as escritoras daquele tempo “estavam envolvidas em outro projeto – não necessariamente estético – mas principalmente ideológico, visando à emancipação da mulher” (2011: 45), eram escritoras que precisavam se voltar para questões mais urgentes, como “corrigir o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira” (2011: 46). Notadamente, o estudo de Duarte é muito relevante por apontar que, mesmo em meio à efervescência do início do Modernismo, as mulheres já legislavam em causa própria.

Outro aspecto relevante foi o processo de urbanização pelo qual passava o país, mais acentuado depois de 1950. Isso fez com que o cenário urbano se tornasse majoritário na literatura brasileira assim como a representação de uma nova tipificação social. Outra questão faz referências a tendências da literatura de autoria feminina, que sendo esta muito mais introspectiva, subjetiva da forma de sentir feminino, as questões sociais foram relegadas a um segundo plano, ou simplesmente não apareceram. O que não deixa de estabelecer um paradoxo, pois se com uma nova configuração feminina a mulher passar a sair mais, a ter acesso ao conhecimento e ao mercado de trabalho, seus questionamentos passam a refletir os conflitos da nova forma de ser mulher, mãe e esposa. Ao mesmo tempo em que em ela rompe com seu ambiente privado e se torna uma figura pública, seus textos são cada vez mais subjetivos. Mesmo sendo outros anseios e particularidades diferentes daqueles derivados das angústias econômicas, sempre há um interesse das narrativas por esta que faz parte de um substrato marcado pela categorização social em termos econômicos, a pobre mãe pobre.

“La Pietà” é um dos contos mais expressivos de Cecília Prada (2004: 169-181). Escrito em 1972 e publicado na sua coletânea *O caos na sala de jantar*, em 1978, recebeu quatro

prêmios literários no Brasil e no exterior. Ele já foi traduzido para o alemão, o italiano e o espanhol e em 2004 foi publicado no livro *Estudos de interiores para uma arquitetura da solidão*. Cecília Prada em seu conto, além de tratar a dor de se perder um filho, desnuda as mazelas sociais e culturais que uma mulher pobre vive.

O conto narra a história de Damiana, moça pobre que reside em um barraco na Favela da Rocinha no Rio de Janeiro. Abusada, desde os onze anos pelo irmão, Damiana espera um filho do marido João. Entrando em trabalho de parto, a jovem dirige-se ao hospital onde, depois de aguardar atendimento por longo tempo, mãe e filho morrem durante o parto. A autora intercala fragmentos de um texto jornalístico publicado em maio de 1972, no jornal *Folha de S. Paulo* com o título “Uma obra-prima desfigurada” que noticia a depredação da escultura *La Pietà*, de Michelangelo, na Basílica de São Pedro, em Roma. Como resultado, há um paralelismo que instaura um contraste entre o discurso jornalístico e o ficcional. A ambientação do conto denuncia a situação precária que uma mulher pobre e grávida tem de enfrentar: trajetos distantes até o hospital mais próximo, filas infundáveis, o descaso de médicos e enfermeiras. Nesse caso, a maternidade representada em “*La Pietà*” não assume o caráter sagrado inerente à imagem da escultura *La Pietà*.

A protagonista sofre muitas formas de violência, tanto físicas quanto psicológicas, ao longo da narrativa. Independente da gravidade, Damiana encara esses atos de violência como um castigo, colocando-se como merecedora de todos eles. Essa culpa que a protagonista carrega é explicada quando ela relembra um dos primeiros atos de violência que sofrera quando tinha apenas onze anos, o incesto: “Seu irmão. Tinha ciúme, sempre tinha, de qualquer namorado. Queria ela pra ele só, pegava ela de noite quando era menina, pegava, ela tinha medo e deixava, era puta era puta tinha dormido com o próprio irmão Deus castigava” (2004: 171). Abusada pelo irmão, Damiana se culpa por ter sentido um misto de dor e gozo. Como uma forma de expurgar seus pecados, a protagonista aceita todo o sofrimento para que possa ser purificada. A lembrança da violência cometida pelo irmão é seguida por outras que atestam que a personagem sempre foi abusada por todos os homens que conheceu. Essa rememoração é contracenada com o sagrado retomado a todo instante com *flashes* da notícia da depredação da escultura *La Pietà*.

Depois da surra que levou do irmão, a personagem precisa retornar ao centro médico de onde havia regressado há pouco. A distância é mais uma vez enfatizada e as dificuldades para percorrê-la também. No início da narrativa, Damiana percorre o trajeto de ônibus aos

solavancos e agora ela faz o mesmo percurso dentro de um caminhão: “Os solavancos do caminhão muito pior que o ônibus mas vai levando vou chegar logo em tudo brutalidade bruto bruto tudo, os homens, o mundo” (2004: 171). A falta de vírgulas nessa descrição dá vida às palavras que parecem pular no mesmo ritmo dos solavancos do trajeto. A falta de pontuação também sinaliza a velocidade do que acontece à personagem, não lhe permitindo tempo para compreender e, assim como os inesperados solavancos da estrada, Damiana é pega de surpresa pelas intempéries da vida.

Nesse atendimento, Damiana é bem atendida pela primeira vez por um médico novo. Durante essa consulta, a bondade daquele médico faz com que a personagem busque em sua memória a primeira vez em que foi abusada pelo irmão. O choque entre o homem do presente e o do passado – seu próprio irmão – é marcado pela inércia da mãe de Damiana diante da pequena menina de apenas onze anos sangrando por ter sido violentada. Aqueles que deveriam lhe proteger se omitiram totalmente. Damiana tem mãe, mas não pode contar com ela em nenhum momento do conto e, desde muito cedo, essa mulher aprendeu que a violência da favela começa dentro de casa.

A imagem de Damiana é construída como uma La Pietà às avessas ao longo do conto, devido às incursões da notícia do que havia acontecido à escultura. Há trecho em que “o energúmeno atacou o rosto da Santa Virgem, quebrando o nariz e os olhos” (2004: 174) interrompe sua lembrança de abusos, despertada ao mesmo tempo em que é bem tratada pelo médico. A descrição da violação da escultura marca também a violação da personagem, deixando marcas não somente físicas.

A violência social que sobreveio foi maior quando ela entrou em trabalho de parto. Na terceira vez em que ela percorre a descida do morro, como uma *via crucis*, ela vai a pé. É nesse momento que dois taxistas ao vê-la naquelas condições lhe negam a corrida, mesmo ela tendo o dinheiro para pagar. Conseguindo enfim uma carona, a personagem vai, durante o percurso, descrevendo a visão que ela tem do mar, prenunciando o que haveria de acontecer ao seu menino. A dinâmica do mar, o ir e vir das ondas, ressalta seu caráter de que tudo que é levado por ele também pode ser devolvido, porém transformado. O mar vai, ao longo da jornada, assumindo cores diferentes: “verde palmeira”, “azul calminho”, depois “azul cor de menino”, “cinza parado”, mas também “cor da tristeza” quando ele é associado à imagem de morte que a água representa. Mais adiante ele é verde quando ainda há esperança de que o

menino sobreviva. Porém, no momento de dor o “mar pode ser vermelho. Vermelho e quente como sangue” (2004: 176), assumindo seu sentido ambíguo, imagem de vida e de morte.

O duplo que a autora estabelece ao contrapor a atenção dispensada para os dois fatos causa mal estar: a multidão em volta da estátua despedaçada contrapondo à solidão da protagonista no hospital onde médicos e enfermeiras lhe ignoram; os pormenores do atentado atravessando a surra que ela leva; a descrição do autor do atentado, um húngaro, geólogo, que residia na Austrália interpondo a descrição do seu irmão bêbado. Dois criminosos, um pobre atacando a pobre, e o rico atacando a imagem esculpida em mármore revelam a inversão dos valores em um mundo dito cristão. Há uma visão crítica construída no momento que é estabelecido o paralelo entre os valores dispensados a Damiana, uma mulher, ser humano, e aqueles dispensados à imagem de pedra.

Enquanto o crime que o irmão cometera fica desconhecido de todos, graças ao silêncio de Damiana, o crime contra a figura da “Santíssima Virgem” tem repercussão mundial. Ao nascimento do filho morto, “[n]os braços rígidos, sem embalo, o filho, ela, ambos para sempre fixos – pedra. Para sempre” (2004: 181), no momento em que o noticiário avisa que a escultura será recuperada “num bloco de mármore de Carrara” (2004: 181), é conferida a ideia de transmutação. A escultura da santa ganha vida na morte, não só do menino de Damiana, mas, sobretudo, na morte da mãe. Damiana foi impedida de ser mãe por um sistema de saúde falido, por uma grande falta de valor humano, quando os médicos lhe deixam o dia todo em trabalho de parto sem assistência médica. Esta, aliás, trata a maternidade da mãe pobre como um castigo. As dores do parto são apontadas pelas enfermeiras de plantão como um sofrimento que todas têm de pagar como uma forma de débito a ser cobrado. São mulheres que não se condoem com a dor daquela que é sua próxima por ser pobre. A mulher pobre, no conto de Cecília Prada, não tem o direito de ser mãe. A santa de pedra ganha vida na narrativa, quando Damiana sofre com o mesmo sentimento sofrido por aquela mulher que a imagem representa: a perda de um filho.

Esse jogo do discurso jornalístico permeando o discurso literário acentua outras marcas da narrativa. Aquele assume um caráter público, enquanto o relato de Damiana parece ser amenizado pelo tom ficcional. A linguagem do conto também dita o tom da narrativa, a velocidade dos acontecimentos vai sendo acelerada conforme as dores do parto aumentam. Nesse processo também são maiores as interseções entre os discursos. Quando Damiana chega ao pronto-socorro, os trechos do texto literário e do jornalístico se aproximam muito. O

intervalo entre as incursões de cada discurso são cada vez menores – a destruição da estátua e o parto de seu filho – muito mais próximas como as contrações uterinas antes do nascimento.

Damiana é a configuração mais comum de uma mulher pobre no Brasil. É muito jovem quando se torna mãe, quase uma menina reforçada pelas descrições de sua ingenuidade. Negra, pobre e semi-analfabeta, a situação social da personagem é caracterizada pouco antes da exaltação da escultura, podendo ser bem ilustrada com o seguinte fragmento marcado pela diferença da grafia das letras: “Na seção que tinha um nome esquisito Damiana soletrava a custo, gi-ne-co-lo-gi-a... obs-te... que é uma das mais celebres expressões da cultura humana.” (2004: 170)

Trechos da notícia interrompem a narrativa estrategicamente sempre com o intuito de marcar a diferença do tratamento dispensado à escultura e a Damiana:

– Não é nada não, dona. Pobre tem de ajudar o outro. Eu pegava aquele desgraçado que fez isso e matava.
...O desalmado concentrou a sua fúria assassina na figura da Santíssima Virgem, cujo braço esquerdo demoliu completamente. (2004: 173)

O desalmado é quem proferiu os golpes contra a imagem e não aquele que, da mesma maneira, proferiu golpes contra uma mulher grávida. O sagrado nesse conto vai aos poucos sendo relegado à degradação da mãe. Ao lado do ato violento que se comete contra a imagem da mãe esculpida, vários tipos de violência que a personagem Damiana sofre são narrados: a surra que leva do irmão quando está prestes a dar à luz, o tratamento dos médicos e enfermeiras dispensado a ela, o descaso dos motoristas de táxi que lhe negam a corrida devido ao seu estado.

O texto é fragmentado pelas incursões de três tipos narrativos: a notícia, o narrador da história de Damiana e, diluído no entremeio desses, uma voz de alguém muito próximo do Papa. É esse último narrador que na noite do acontecimento estava na antecâmara pontifícia, quando ouviu um grito e pensou que o Papa tivera um pesadelo. Dois recursos visuais são utilizados para diferenciar essas duas narrativas paralelas da história de Damiana: a notícia é grafada em itálico e a participação desse novo narrador vem entre parênteses. Este surge ao relatar o momento que antecede o atentado contra *La Pietà*, parecendo ser uma testemunha ocular daquele crime.

Com as incursões desse novo narrador supõe-se que os diferentes discursos se tornam um só. Lá em Roma ele afirma: “De todos os cantos da terra. Um martelo. Enorme materno

erguido, vinha” e em seguida descreve o que parecia ter sido o grito do Papa durante um pesadelo. No mesmo momento Damiana tenta resistir ao sono, temerosa de que algo ruim aconteça a seu bebê. Como havia tomado um calmante no pronto-socorro depois da surra de seu irmão, ela acorda assustada como o Papa: “A dor chegando dentro do sono de calmante. Partindo-a. Enorme machado caindo sobre ela. _ João! ... O menino...” (2004: 174). Nesse momento da narrativa, as ações ocorrem paralelas, no mesmo momento em que a estátua é depredada, Damiana começa a entrar em trabalho de parto. Os gritos das pessoas ao encontrarem a estátua e os gritos de dores da Damiana se tornam um só. Lá a estátua sofre os golpes de martelo e ao mesmo tempo Damiana grita aqui com as dores do parto.

Essa transmutação do sagrado da escultura para Damiana é enfatizada quando ela é preparada para uma cesariana de emergência:

todos os cinqüenta fragmentos das partes danificadas serão recolhidos e catalogados e que...
... esquatejada, porco sangrado, animal, amarravam suas pernas, suas mãos, uma cruz, ela era a cruz.
...a estatua será reparada: ‘Temos os fragmentos do braço e do nariz. Para o olho será muito mais difícil’.
... respira, respira fundo. (2004: 180)

O uso de reticências marca ainda mais a ligação de continuidade dos dois fatos em um só. Como é possível perceber com a leitura de excerto acima, as duas narrativas vão ficando muito mais próximas uma da outra, à medida que os trechos ficam menores e as interrupções de um discurso no outro acontecem com mais frequência, assim como acontece com as contrações de Damiana antes do parto. Esse parto marca a possibilidade de um renascimento da escultura ao Damiana se tornar mãe, porém como lhe é negado esse direito pelo descaso médico, Damiana é transmutada em estátua de pedra: “Nos braços rígidos, sem embalo, o filho, ela, ambos, para sempre fixos, duros – pedra. Para sempre” (2004: 181).

Damiana não compreende a dimensão do que está acontecendo a sua volta por ser uma menina ainda. Não é dita no conto a sua idade, mas há elementos que pontuam sua imaturidade, como a presença dos bichos de pelúcia. Ela é uma menina-mãe como também fora representada com feições infantis a própria estátua de Michelangelo. O nome Damiana, cujo significado é aquela que tem forte senso maternal, não deve ter sido escolhido aleatoriamente.

A narrativa sobre Damiana termina assim: a mãe morta segurando também o filho morto nos braços, uma nova *La Pietà*. Tal cena não deixa de reforçar a incondicionalidade do amor maternal de que quando um filho morre a mãe morre com ele. No entanto, a cena final do conto fica a cargo da fala embargada do Papa Paulo VI: ““É o atentado mais grave contra a civilização e a cultura que se cometeu até agora. O mundo exige um castigo exemplar para o culpado”” (2004: 181). A contradição mais uma vez é instaurada pela repercussão dos fatos. Enquanto Damiana morre e ninguém fica sabendo, a notícia do crime em Roma se torna mundialmente conhecida. Impossível não se comover e se indignar com a inversão de tais valores, a sacralidade só existe no plano do ideal. A morte de seu filho acabou sendo o maior preço a ser pago, mas não suficiente, sua vida também foi cobrada. E nesse caso, o erro foi de quem?

Pode parecer forte, mas a mulher pobre não cumpre seu destino de fêmea ao ter filhos, ela tenta com eles se manter viva. Para essa mulher, é, sim, natural ter filhos, é natural cuidar deles da forma que for. Essa mulher realiza integralmente o seu destino biológico e para ela a maternidade é sua vocação natural, como dizia Beauvoir (1980b: 248). A mãe pobre não acredita que ter filhos seja o auge na sua carreira de fêmea, para essa mãe é sinônimo. A mãe pobre precisa acreditar na maternidade como instinto, mesmo que ele não exista; mesmo se ela sentir o mesmo que outras mulheres, independente da classe social, sentem quando seu filho nasce. Ela pode ter os mesmos medos e anseios, não sentir nada por aquele pequeno ser em seus braços, mas ela precisa acreditar que o amará devotadamente em prol da sua descendência. Se ela não acreditar no mito do amor materno, quem irá se preocupar com mais uma criança que só nasceu para aumentar as estatísticas? Como não lhe é dada opção, a mãe pobre é a única que precisa acreditar no mito do amor materno.

Se para a mãe desse extrato social a maternidade ainda tinha alguma razão sublime, ou até mesmo como uma forma de determinismo, isso ia contra o pensamento feminista. A opção de excluir essa temática das narrativas parece evidente, então. Narrativas como essa mostram que romper com um pensar cristalizado sobre a mulher-mãe só foi possível quando à mulher foi permitido o acesso à informação com sua entrada nas universidades, sua saída do mundo privado através do trabalho remunerado. Não há dúvidas de que o movimento feminista acarretou uma mudança radical sobre a condição feminina, mas enquanto essas conquistas não atingirem um contingente de mulheres de todas as classes sociais, a maioria das mulheres permanecerá reproduzindo o mito do amor materno como garantia de sobrevivência.

REFERÊNCIAS:

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: A experiência vivida*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

DUARTE, Constância Lima. A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. In: Carlos Magno Gomes & Lúcia Osana Zolin, orgs. *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, propriedade privada e do estado*. São Paulo: Escala, s/d.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: Flora Süssekind, org. *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

LACERDA, Lilian. *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LOBO, Luiza. A Literatura feminina na América Latina. Revista Brasil de Literatura. Registros do Seplic (Seminário Permanente de Literatura Comparada, Departamento de Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da UFRJ), n. 4, 1997.

MOI, Toril. “I AM not a feminist, but...”: How feminism became the F-word. In: *PMLA*, 2006. p. 1735-41.

MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

PRADA, Cecília. *Estudos de interiores para uma arquitetura da solidão*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira ao ciúme*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

SCHOR, Naomi. This essentialism which is not one: coming to grips with Irigaray. In: *Bad objects: essays popular and unpopular*. Durham: Duke University Press, 1995. p.44-60.

SHOWALTER, Elaine. Towards a feminist poetics. In: Mary Jacobus, org. *Women writing and writing about women*. London: Crom Helm, 1979. p. 22-41.

_____. Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*. v.8, n.2, Writing and sexual difference. (winter, 1981). p. 179 – 205.

STEVENS, Cristina. Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea. In: *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2006.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulher e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.

Uma obra-prima desfigurada. *Folha de S. Paulo* 22 de maio de 1972. Disponível em http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo_22mai1972.htm. Acesso em 31 janeiro de 2012.

VIANNA, Lucia Helena; GUIDIN, Márcia Lúcia (Org.). *Contos de escritoras brasileiras*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana, orgs. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 275-83.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 05 de junho de 2012

A CONSTRUÇÃO (LITERÁRIA) DE BRASÍLIA: A CIDADE MODERNA E O DESTINO DOS CANDANGOS

Risolete Maria Hellmann

RESUMO: Este ensaio aborda o recorrido tema da representação da cidade moderna na literatura, da perspectiva de Maria José Silveira, no início do século XXI. O romance *O fantasma de Luis Buñuel* permite olhar Brasília, a partir dos conceitos benjaminianos, como o lugar onde se desenvolveu a experiência de homens e mulheres que chegam ao cerrado, transformam-no em cidade moderna e criam o subúrbio como espaço possível de existência para a legião de candangos, os quais levantaram os símbolos da modernidade brasileira num ritmo vertiginoso. A autora demarca sua perspectiva política no ato escritural como estratégia para se inscrever na arena cultural contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade. Modernidade. Literatura.

ABSTRACT: This essay focuses on the contested issue of the representation of the modern city in literature, from the perspective of Maria José Silveira, at the beginning of the XXI century. The novel *O fantasma de Luis Buñuel* let's look at Brasilia, based on the concepts benjaminianos, as the place where the experience of men and women, who come to the cerrado, was developed, transforms it into a modern city and creates the suburbs as a space possible for the existence to the legion of candangos, which raised the symbols of modernity in Brazil at a dizzying pace. The author delineates his political perspective in the scriptural act as a strategy to sign up for contemporary cultural arena.

KEYWORDS: City. Modernity. Literature.

INTRODUÇÃO

Vejo agora que em seu íntimo não arde uma centelha sequer de talento literário. Falta-lhe [...] um olho! [...] Vou tentar ensinar-lhe ainda que somente as primícias da arte de enxergar. Pegue minha luneta e olhe direto para baixo na direção da Rua[...] (E.T.A.Hoffmann)

Algumas remotas tematizações da metrópole moderna são citadas por Walter Benjamin (1989): *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, os poemas de Baudelaire sobre Paris, os contos de E.T.A. Hoffmann, entre outros. Nessas obras, o olhar do artista e do narrador é contemporâneo ao narrado, como na epígrafe de Hoffmann. No século XX, expressivos

marcos da representação da cidade moderna podem ser encontrados na literatura. E o romance *O fantasma de Luís Buñuel*, de Maria José Silveira, publicado em 2004, marca a permanência desse tema na literatura do século XXI, mas o olhar da artista sobre a urbanização é atravessado por várias perspectivas. Seu modo de produção do romance demarca sua perspectiva política no ato escritural, com o qual ela mobiliza sentidos novos sobre temas tão trabalhados na literatura.

Arquitetos e urbanistas se preocupam com a *urbs* enquanto conjunto de atos que criam um agrupamento de construções e pretendem regular o seu funcionamento. Já para sociólogos, a urbanização é caracterizada pela migração de pessoas da área rural para as cidades. E para falar da construção da cidade de Brasília, enquanto representação literária, não há como desvencilhar uma perspectiva da outra.

Este estudo tem por objetivo investigar uma representação literária da construção de Brasília, enquanto uma cidade moderna, bem como as consequências sociais, psicológicas, econômicas e culturais na vida cotidiana dos candangos, vindos de todos os lados do país, principalmente do nordeste, de Goiás e de Minas Gerais, que migraram para lá com o desejo de participar do grande empreendimento da modernidade brasileira.

O romance *O fantasma de Luis Buñuel* permite olhar, do ponto de vista da representação literária, o lugar onde se desenvolveu a experiência, ou a vivência, de homens e mulheres que chegam ao campo (cerrado), transformam-no em cidade moderna e criam o subúrbio como espaço possível que restou para a legião de candangos, os quais levantaram os símbolos da modernidade brasileira num ritmo vertiginoso.

A experiência transmitida no romance não é mais articulada na memória coletiva, mas na rememoração (*Eingedenken*) da autora que tenta restituir ao vivido a compreensão literária da vida moderna. Usando o engendramento da voz de cinco personagens protagonistas, além do narrador onisciente, ela atribui a um deles, Edu, a tarefa da rememoração (*Eingedenken*) que serve para caracterizar o trabalho de salvação (*Rettung apokatastasis*) do passado através de sua atualização. O processo de rememoração visa produzir uma experiência em que seja possível ao homem a apropriação da atualidade. Como o poeta-albatroz de Baudelaire, a autora lança seu olhar sobre os primórdios de Brasília e, como o primo escritor de E.T.A. Hoffmann que ensina seu narrador a enxergar não apenas com os olhos exteriores, mas,

principalmente, com o olho íntimo, Maria José Silveira também ensina Edu a lembrar, a observar e a contemplar a cidade moderna para depois narrá-la de maneira vívida.

De acordo com Benjamin (1989, p.107), a narração

[...] é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.

Edu, o narrador do primeiro capítulo, está em dezembro de 1968. É um jovem, estudante da UnB, militante político prestes a entrar para a guerrilha armada. Filho de um engenheiro de estradas da Novacap, pernambucano que ajudou a construir Brasília, e de uma cearense órfã crescida em Recife, cidade onde ele nasceu. Nesta mesma cidade, Edu relembra fatos vividos pela família quando o pai mandou buscá-los para viverem em Brasília em 1956. Também relembra fatos vividos na grande fazenda da avó paterna, com seus símbolos da tradição em decadência:

A casona da fazenda e sua decadência eram um inferno para minha mãe, mas eu até que me divertia naquela carcaça de glórias passadas. Com seus inúmeros quartos e janelas e portas azul-desbotado, salas amplas e varandas, cheias de móveis antigos, era aquele tipo de casa onde parece caber todo mundo. A pintura das janelas e portas estava descascada em vários pontos, e a cor branca do casarão há muito perdera a brancura original para adquirir a cor descorada e baça da decadência. [...] o engenho passava por sérias dificuldades [...] e os filhos urbanizados não queriam voltar. (SILVEIRA, 2004, p. 22)

Como afirma Benjamin (1989, p.107), “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo.” Nesse sentido, Edu relata não só as suas memórias, mas também as memórias que lhe são familiares. Em vários momentos da narrativa, a vida da personagem é incorporada ao curso de acontecimentos históricos daquele momento como: a manhã da invasão da UnB, no final de agosto, pelos militares; a prisão de estudantes, os manifestos políticos; a morte de Bernardo Sayão na construção da Belém-Brasília e o massacre dos candangos na construtora Pacheco Fernandes, presenciados pela personagem do pai.

O conceito de experiência moderna em Walter Benjamin está centrado no choque. Buck Morss (1998, p.22) afirma que “[...] o choque é a essência da experiência moderna” em todos

os espaços urbanos, como na guerra. Fundamentado em Freud, Benjamin (1989, p.111) diz que a consciência protege o organismo contra os estímulos não permitindo que as impressões traumáticas se transformem em memória. E complementa:

[...] quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com o que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.

No romance *O fantasma de Luis Buñuel*, Maria José Silveira representa a existência da escritora numa época e num lugar onde a instauração da modernidade perpassa a vida dos habitantes. Para a grande maioria dos candangos da década de 50 do século XX o excesso de estímulos não foi absorvido pela consciência, portanto corresponde a vivência (*Erlebnis*). No entanto, por meio da rememoração de Edu, a autora possibilita produzir uma experiência em que seja possível ao homem a apropriação da atualidade através da compreensão literária da vida moderna.

Edu tem em comum com seus melhores amigos, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda, além de serem todos migrantes de várias regiões do país, o fato de serem jovens estudantes da UnB na década de 60 e a paixão pelo cinema de Luis Buñuel. As outras quatro personagens, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda, protagonizam a narrativa nos capítulos seguintes, respectivamente, em 1978, 1988, 1998 e 2003. Também eles resgatam suas memórias, mas a passagem do tempo faz com que elas sejam outras e não as da construção de Brasília, foco deste estudo. Por isso, vamos nos ater, principalmente, às memórias de Edu.

A partir da leitura da narrativa, é possível saber como funcionou o mundo da construção de Brasília, as condições cambiantes da vida social e política, os estímulos que atuam na fabricação da modernidade, bem como fazer uma correlação entre o projeto arquitetônico-urbanístico e o projeto político-social.

1. A MIGRAÇÃO PARA BRASÍLIA NA DÉCADA DE 50

Verossímil ao contexto histórico brasileiro, tal qual o conta a grande História, o romance *O fantasma de Luís Buñuel* permite ver que, antes de iniciar o processo migratório

rumo ao cerrado, o qual se localizava no centro geográfico do Brasil, o governo vigente determinou várias expedições para estudo da região. A disputa política em torno da escolha do local para construir a nova capital trouxe à tona um jogo de interesses econômicos e políticos, assim como provocou sentimentos e atitudes contraditórios de entusiasmo, de crítica, de incerteza e de receio, próprios da ambivalência que a modernidade é capaz de provocar. Os sujeitos envolvidos no processo vivem o conflito entre o imaginário de mudanças em torno da modernidade e o de preservação da tradição.

Naquele momento de escolha do lugar, o projeto de construção da nova cidade-capital também foi visto por uma parcela da população e políticos, como contra-modernidade, pois os altos investimentos numa região ainda não habitada e o conseqüente não investimento de recursos em uma capital litorânea (Rio de Janeiro) era concebido como uma atitude que ia de encontro à instauração da modernidade no país. Outra parcela, pautada no projeto arquitetônico e urbanístico, como em outras alegações, compreendiam que a construção de Brasília era a concretização da modernidade brasileira.

Edu, ao comentar a disputa política em torno da escolha do local para construir a capital, lembra uma viagem feita por um deputado goiano, amigo de seu pai, junto com Israel Pinheiro, o qual acabou sendo responsável pela construção de Brasília:

Ele estava sobrevoando a região entre Planaltina e Pirenópolis, em um daqueles antigos Douglas da FAB, com uma dessas comissões formadas para o estudo da área – isso ainda bem antes da decisão definitiva sobre o local -, e, ao seu lado estava sentado Israel que, olhando pela janelinha a paisagem inóspita de árvores mirradas, pés de cupins, terra seca, comentou, Bom pra criar calango! Ao que o deputado goiano retrucou, E também para fazer uma cidade! Agricultura é que precisa de terra boa, uma cidade, não. O que estamos procurando é terra para levantar a capital do país e não para ser capital da lavoura. (SILVEIRA, 2004, p. 41)

Nas entrelinhas da resposta do político, aparece o desejo de modernização, de erguer a capital de um país que não quer mais ver sua economia baseada somente na agricultura, depois da decadência dos engenhos de cana-de-açúcar e das crises do café-com-leite. Naquele momento, queria-se uma economia pautada na industrialização crescente no país, principalmente a automobilística, e no crescimento do mercado de produtos industrializados consumidos em larga escala. Fatos que comprovassem que a vida dos brasileiros havia se modernizado. Precisavam, também, construir uma capital que fosse símbolo dessa modernidade emergente.

Uma vez escolhido o lugar, inicia-se o processo de destruição do cenário colorido, silencioso do cerrado, ainda com a sua aura, para que o homem pudesse abrir caminho e criar o espaço para a cidade. Edu busca na memória da infância as muitas histórias narradas por seu pai:

Em suas conversas, o que ele mais gosta de contar são as aventuras que viveu na época. Como era quando chegaram aqui, em 1955, em pleno cerrado, e começaram a abrir o espaço, a clareira para a construção do primeiro aeroporto, os primeiros barracões e as estradas vicinais, e o cruzeiro de pau-brasil, erguido no ponto mais alto do Plano Piloto. Dá para sentir a emoção da sua voz quando fala do silêncio que dominava o descampado sem fim quando a noite começava a cair, e a maravilha do pôr-do-sol no horizonte aberto sem nenhum morro, nenhuma elevação, só as cores deslumbrantes se espalhando na fosforescência de sua própria luz. (SILVEIRA, 2004, p. 31)

O que se destruiu no cerrado brasileiro não foi, a princípio, uma construção humana anterior que representasse a tradição, pois o lugar amplo escolhido estava entre as distantes e antigas fazendas de Goiás: Planaltina, fundada em 1859 e Brazilândia, fundada em 1933, as quais, posteriormente, transformaram-se em cidades satélites de Brasília. Nesse sentido, sim, permanecem rastros da tradição na modernidade, mas isso o romance não aborda. De qualquer forma, a destruição da natureza ficcionalizada também permite ver o quanto a modernidade tem seu caráter destrutivo. Conforme afirma Benjamin (1986, p.18), “o caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho.” E mais adiante, ainda sobre o caráter destrutivo, diz que ele “transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas.” Essa destruição carece da mão humana e, muitas vezes, de um herói que vê caminhos por toda parte, sente necessidade de abri-los e tem o aval da massa humana que o cerca.

Para Benjamin (1989, p.73), a vida moderna exige heroísmo e, ao falar sobre a forma como Baudelaire e Balzac se contrapõem ao romantismo, o filósofo alemão afirma que: “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica”. Tanto a obra do poeta, quanto a do romancista “[...] apresentam ao leitor o herói em sua aparência moderna”(BENJAMIN, 1989, p.74). No romance *O fantasma de Luis Buñuel*, o heroísmo é reconhecido nas atitudes de uma personagem que vê no caráter destrutivo a beleza do novo que está construindo:

Sayão, o fazedor de estradas, era a grande referência. Sayão encarnava à perfeição essa época de entusiasmo pela interiorização do país. Para construir uma estrada [...] Sayão fazia o que fosse preciso [...] Era ele e aquela imensidão de terra à sua frente, coberta de mato, de areia, de rocha. Era ela ou ele. E para vencê-la, não vacilava em fazer o que fosse preciso [...] para que as máquinas não parassem quando acabava a cota estipulada pelo Ministério.” (SILVEIRA, 2004, p. 32)

Sayão se assemelha menos ao proletário lutador escravizado, o qual executa o labor diário numa atmosfera e num labor hostil e tem sua imagem conformada à de um sujeito de porte atlético, com as armas e a coragem do gladiador que, por seu turno, se torna caixeiro viajante, enfrentando o mundo com sua força e lábia. Para Edu: “Sem ele, Brasília não teria sido construída no tempo recorde que foi. E o herói da estrada morreu na estrada, construindo a Belém-Brasília, abatido por uma árvore [...]” (SILVEIRA, 2004, p. 32). Sayão não renunciou, não enfraqueceu e nem buscou refúgio na morte. Benjamin (1989, p.74) coloca que “as resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas.” Ele foi movido pela paixão heróica da conquista da modernidade, cujo esforço se fixou no evento de tal força que se transformou em ídolo para a massa de candangos, os quais lutavam pela mesma causa: “O maior orgulho dele foi ter participado dessa construção, e uma de suas maiores glórias é ter sido amigo de Bernardo Sayão, seu ídolo até hoje.” (SILVEIRA, 2004, p. 31). Tal passagem nos remete a Benjamin (1989, p.73) que, ao citar Baudelaire, descreve o espetáculo da multidão doente e maravilhada que habita as cidades, entre a qual desponta o herói: “Essa população é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói”.

Brasília, naquele início, mesmo antes de sua inauguração oficial, já era chamada de cidade pela escritora do romance. Para Benjamin (1989, p.38), a literatura “se atém aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana.” Ela se ocupa com as funções próprias da massa na cidade grande e é comum que, numa população densamente massificada, as pessoas sejam desconhecidas das demais. No entanto, na memória do narrador fixou-se a imagem de uma comunidade de candangos solidários que ingenuamente acreditavam que a nova capital seria sua possibilidade de mudança de vida.

Era uma cidade alegre, naquele início, todo mundo acreditando no que fazia, na sua importância, e acreditando também, por mais ingênuo que fosse – e não tem sonho que não leve junto sua carga de ingenuidade – que a nova capital mudaria a vida do país e, possivelmente, a vida de todos. Para melhor. Uma certa forma de irmandade se espalhava, nas aparências, entre

aquele grupo de candangos vindo dos quatro cantos do país. Todo mundo parecia amigo, todo mundo dava carona um pro outro, ajudava, era de certa forma solidário nas dificuldades comuns. (SILVEIRA, 2004, p. 44)

Brasília tornou-se um monumento ao qual brasileiros migrantes deram alma e calor humano, com a esperança de que nela pudessem viver, trabalhar e progredir como cidadãos brasileiros, num momento em que se instalava no país, o progresso e a industrialização, ou seja, a modernidade.

[...] a decisão de meu pai de trazer a família para Brasília, a capital que ele estava ajudando a construir e que, a época, era só terra vermelha. Só terra vermelha e uma visão que se tornou a grande paixão de homens do Brasil inteiro, homens que, como meu pai, chegaram para fazer brotar da poeira densa uma cidade, e não só uma cidade completa, mas uma como jamais se vira igual.” (SILVEIRA, 2004, p. 31)

Com a esperança de ver também as suas vidas progredirem, uma população cada dia maior chegava de diversas regiões brasileiras, na sua grande maioria, oriunda do campo, para se integrar ao sonho de construir a cidade que também seria sua. “No movimento que não parava noite e dia, levava e levava gente chegavam de ônibus, de caminhão, de bicicleta, a pé, com a roupa do corpo e uma matula. No dia seguinte, estavam trabalhando.” (SILVEIRA, 2004, p. 44)

Nos primeiros anos da construção, a vida naquele lugar estava impregnada das mais diversas dificuldades, mas as diferenças sociais entre eles eram amenizadas pelo sonho democrático de que estavam participando.

Eram pouquíssimas as famílias que viviam ali. Quase ninguém se aventurava a trazer esposa e filhos para um lugar tão provisório e animado por coisas que nada tinham a ver com conforto e tranquilidade. Passamos a viver com todo tipo de gente, no clima de animação e euforia de homens construindo algo maior que eles. De engenheiros a peões das obras, de esposas a amasiadas ou prostitutas, tudo mais ou menos misturado no início, vivendo de forma provisória e capenga a democracia que a nova capital, pelo menos em teoria, parecia propor. (SILVEIRA, 2004, p. 44)

O espaço dentro do grande projeto moderno de urbanização daquele pedaço de cerrado no centro geográfico do país, dentro da grande construção, foi povoado de forma acelerada, sem planejamento e em pouco tempo já estava saturado:

Depois, quando a Cidade Livre começou a ficar super povoada e a ter muita confusão – nos dias de pagamento, então, virava uma quermesse: as vendinhas se enchiam de peão, e as discussões e brigas se espalhavam, aumentando o barulho das ruazinhas, a arruaça e gritarias -, minha mãe insistiu para mudarmos para o acampamento da Novacap, local mais sossegado, sem o burburinho do comércio. (SILVEIRA, 2004, p. 46)

Na medida em que as margens da cidade surgem, o burburinho do comércio se instala. Na narrativa, o cenário da Cidade Livre, já super povoado, concentra as pequenas tragédias humanas provocadas pela circulação das mercadorias e do capital. Mas as tragédias maiores foram provocadas pelo poder dominante quando a mão-de-obra, enquanto mercadoria, já não era tão necessária.

Quando aconteceu a seca de 1958 no Nordeste, os flagelados procuraram Brasília por suas promessas de emprego, mas a cidade já estava saturada – não havia mais tanto trabalho como no começo das obras, muito menos acomodações. Nas estradas de acesso, levantaram-se barreiras com tropas armadas, para impedir a entrada dos caminhões pau-de-arara. (SILVEIRA, 2004, p.53)

Certamente aqueles brasileiros impedidos de entrar no sonho democrático brasileiro, não tinham consciência de que fossem mera mercadoria. O que nos remete a Benjamin (1989, p.54), quando diferencia o ponto de vista do ser humano daquele da mercadoria: “Na medida em que o ser humano, como força de trabalho, é mercadoria, não tem por certo necessidade de se imaginar no lugar da mercadoria.”

2. O SONHO MODERNO: DO INDIVIDUAL AO COLETIVO

A obra de arte sonhada por Juscelino Kubitschek, o urbanismo de Lúcio Costa, a arquitetura de Oscar Niemeyer, a atuação de Israel Pinheiro e Bernardo Sayão, assim como a utopia instalada entre a massa de candangos, são símbolos da modernidade brasileira em meados do século XX, antes mesmo que o projeto se tornasse realidade. O Brasil vivia, naqueles anos, um processo de modernização política, via democracia, e econômica, via industrialização crescente. Precisava-se marcar esse momento com um evento monumental que tornasse visível o louvor à modernidade e à mudança. Isso se fez via construção de Brasília, como o texto de Maria José Silveira representa:

E coroando tudo, estava a jóia brilhante dessa arquitetura, o que de certa forma permitia tudo aquilo: a exacerbação da importância do que estavam fazendo. A ênfase deliberada na visão romântica, a utopia de uma cidade democrática, reforçada pelo comportamento comum daqueles tempos quando todos trabalhavam dia e noite, não só os peões, mas os engenheiros, os arquitetos, os chefes, todo mundo no mesmo delírio e alvoroço. (SILVEIRA, 2004, p.52)

Brasília se constitui como um espaço da vida hodierna, acelerada na medida em que se edificava em concreto armado no solo bruto do cerrado. A cidade moderna que se contrapõe tanto ao mundo lento do campo, quanto ao mundo da capital colonial, a qual preservava seu estilo clássico. A modernidade se exprimia não só na arquitetura monumental, mas também no imaginário de uma nação inovada pela força do seu trabalho. Em oposição ao passado e ao antigo, a ideia de urbano estava relacionada a avançado e moderno.

Havia esse orgulho de acreditar que era a nacionalidade brasileira que se exprimia naquela obra, provando a capacidade do brasileiro de construir algo monumental jamais visto no mundo, aquela que seria sua cidade mais moderna e mais bela, um marco para a auto-estima do país. (SILVEIRA, 2004, p.52)

A construção de Brasília era, acima de tudo, um acontecimento fantástico: os homens que a viveram, sentiam como se estivessem numa guerra e, independente de estarem dentro ou fora do *front*, aprenderam-na como um fato fundamental na história do país. A cidade levantada foi vista por alguns como um memorial da modernidade brasileira.

No reino das aparências, todos eram candangos: vestiam a mesma roupa, usavam botas, comiam a mesma poeira e, às vezes, até a mesma comida, e conviviam num clima de boas relações, na mística da importância da obra fantástica que todos estavam construindo o que mudaria o país. (SILVEIRA, 2004, p.52)

Havia um sentimento de participação da massa no evento que fascina e assusta, extasia e amedronta. Por isso, o sonho individual passa a ser coletivo. E não só os adultos eram tocados pela capacidade política do presidente, mas todos aqueles que viveram aquele evento. “[...] como criança, é verdade, mas também fiz parte, vivi essa época, cresci com a cidade.” (SILVEIRA, 2004, p. 32)

No romance, é o pai que, inebriado pela sua importância naquele acontecimento, contagia o filho ainda menino com o mesmo deslumbramento:

[...] meu pai me passou seu entusiasmo por Brasília. Como amo essa cidade! Na tarde em que cheguei, no final de 1956, com meus sete anos, isso aqui era um gigantesco canteiro de obras. Algo assustador.

Olhei o horizonte de terra vermelha, o calor tremeluzindo no pó dourado que subia daquele chão contra a luz do sol, o descampado sem fim, a secura, e meu coração de um salto: o que era aquilo, meu Deus! Onde estávamos? (SILVEIRA, 2004, p. 42)

O que impressiona no romance é a emoção presente na voz do narrador personagem enquanto descreve detalhadamente suas primeiras experiências dessa nova vida que iniciava com a mudança da sua família para aquele gigantesco e assustador canteiro de obras.

Quando chegamos na pequena casa de madeira, na rua de terra batida e cheia de barracões iguais da Cidade Livre, depois chamada de Núcleo Bandeirante, eu já estava completamente dominado pela emoção, e pronto para receber com gosto todas as maravilhas de nossa nova vida. (SILVEIRA, 2004, p. 43)

A cidade em si, naquele momento, ainda era apenas um texto, uma torrente de palavras, uma estrutura mental, mas já estava colorida pela emoção de todos que ali chegavam e logo eram contagiados pelo frenesi coletivo fundado pelo então presidente:

Quem ia para Brasília, ia com esse espírito de trabalhar dia e noite, quanto aguentasse. Era esse o segredo do ‘ritmo de Brasília’, o ritmo que tornou possível o delírio de levantar uma cidade em tão curto prazo. A grande façanha de Jucelino e dos responsáveis pela construção foi criar essa espécie de frenesi coletivo, girando em torno da data mágica da inauguração. (SILVEIRA, 2004, p.50)

Maria José Silveira não esconde certa ironia ao chamar de façanha o discurso progressista de JK incentivando confiança, otimismo para superar dificuldades e obstáculos enfrentados durante a construção, assim como difundir a ideia de que apoiar a construção de Brasília era um gesto progressista. O que nos remete ao que disse Holston (1993, p.3-4), para quem a cidade de Brasília passou a ser um “exemplo de um processo moderno de construção nacional e do próprio modernismo” ou ainda “um paradigma da modernidade particularmente importante: a idéia de que os governos nacionais podem mudar a sociedade e manobrar o social através do imaginário de um futuro alternativo”. Essa possibilidade de uma nova vida, longe de tudo que já haviam vivido na terra de origem, fez com que os candangos se submetessem a coisificação do ser humano.



Quanto aos candangos, os milhares de homens que vieram de todos os lados do país para realizar o grande sonho, eles aceitavam essa obsessão, ou a ela se submetiam, porque de certa maneira também eles precisavam que fosse assim. Vieram para conseguir o que não tinham na terra de origem. Era muito o trabalho mais, e era para isso – pensavam – que estavam ali. (SILVEIRA, 2004, p.51)

Durante os primeiros anos de construção, o projeto de cidade em construção tornou-se a terra adotada por centenas de candangos (homens, mulheres e crianças que chegavam com a esperança e a força de trabalho de que o lugar precisava para ser cidade). O trabalho funcionava como uma droga a ser consumida pela multidão inebriada pela ideia de participação da construção de um monumento moderno, pelo sentimento de pertencimento a essa realização. Mas somente quando as pousadas passaram a ser moradias, quando as linhas geométricas vermelhas rasgadas no cerrado passaram a ser vias de passagem de norte a sul, de leste a oeste como amplas avenidas projetadas para circulação de muitos carros, ou eixinhos com suas tesourinhas para evitar cruzamentos, quando o projeto de modernidade transformou o lugar em cidade e, principalmente, quando nasceram os primeiros brasilienses é que Brasília conseguiu ser, por meio da relação afetiva, uma *urbe* humana.

Com o clima de mudanças instalado no plano econômico, no plano político e no plano social, também o plano cultural foi alterado. O desenvolvimento do país, a modernização e o processo de urbanização trouxe consigo a cultura do homem cidadão, que deixava para trás a cultura agrária. “O mesmo delírio contagiava todo mundo e a noite foi banida de Brasília.” (SILVEIRA, 2004, p.52) Não sem implicações sociais, econômicas e psicológicas na vida da *urbe* humana que se formava concomitantemente ao monumento arquitetônico e urbanístico.

Em contraste com este sentimento de pertencimento, de ser agente que contribui e constitui a modernidade situando-se no centro do processo, instalou-se gradativamente a sensação de serem colocados à margem da cidade moderna que eles mesmos levantaram.

Meu pai é um romântico, Brasília é sua heroína e ele a quer sem mácula, sem erros, sem injustiças. Mas é também um homem justo e, por mais que se esforce para passar por cima de algumas coisas, [...]tem coisas que não consegue deixar de ver, como o desamparo em que ficaram os que deixaram suor, sangue e alma nessas paredes, cimento e terraplanagem.” (SILVEIRA, 2004, p. 33)

Em cada pedaço, em cada fragmento da construção há, por um lado, o exagero de certos elementos e, por outro, a negligência com a vida humana. Em quatro anos, foi construída uma

cidade inteira. Uma urbe audaciosa ergueu-se vertiginosamente no meio do planalto de terra vermelha para ser a nova capital do país. Mas os custos pagos pelos candangos para que o sonho se concretizasse não escapou ao olhar da romancista.

3. O CRESCIMENTO VERTIGINOSO DA CIDADE, AS CONDIÇÕES DE TRABALHO E DE MORADIA

A mudança rápida é uma característica fundante da modernidade e o ritmo vertiginoso da construção da cidade modernista foi bem explorado pela autora do romance, que expressa sua percepção pela voz de Edu:

Ele me mostrava a imensidão e me dizia, Olhe bem, meu filho, arregale os olhos. Guarde essa imagem que está vendo agora porque amanhã ela vai estar diferente. Amanhã mesmo, quando você passar de novo por aqui, vai ver que aquele buraco ali estará fechado, aquele bloco de cimento vai estar em outro lugar. Aqui tudo muda de um dia pro outro, Edu, tudo cresce sem parar. É a cidade que estamos construindo, e não é uma cidade qualquer, é a nova capital do país. Guarde bem isso. Você nunca mais verá nada parecido. (SILVEIRA, 2004, p. 43)

Não só o tempo passa de outra forma, mas os espaços se transformam permanentemente, pois como diz o narrador: “Tudo ali era movimento, um moto perpétuo, um irrefreável ir e vir.” (SILVEIRA, 2004, p. 46)

Apesar do adestramento da grande maioria dos operários, alguns candangos tinham consciência do crescimento acelerado da cidade:

Tinha um candango, Zé Baiano, que cuidava da faxina de um dos acampamentos e gostava de dizer, sempre que me via: ‘Ei, menino, essa cidade cresce muito mais depressa do que você, hein?’ A cidade crescia, realmente, assustadoramente mais depressa, e eu via coisas que só muito depois começaria a entender. (SILVEIRA, 2004, p.50)

Não sem razão, a escritora atribui essa consciência a um faxineiro baiano e não a um operário da construção. Para este restava a pobreza de experiência, observada por Benjamin (1989), e para aquele restava tempo para observar a realidade circundante e ser tocado por ela. Ver que o crescimento da cidade era mais acelerado que o crescimento do menino era o acontecimento. Nas palavras de Bondía (2002, p.23), “a velocidade e o que ela provoca, a

falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência.” Nesse sentido, aos operários com uma jornada de trabalho desumana não restava tempo para o silêncio e para a memória, mas para o faxineiro, o ritmo de Brasília, assim como culturalmente na sua terra de origem, era um pouco mais lento, por isso havia tempo para a experiência.

Bondía (2002, p.23) aponta a falta de tempo do sujeito moderno como uma das razões para a experiência ser cada vez mais rara. “Tudo o que se passa, passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera.” O autor referia-se as muitas informações recebidas pelos sujeitos modernos, mas sua afirmação também se aplica a representação do ritmo vertiginoso com que os candangos trabalhavam e que o narrador expressa com um tom de crítica: “O tão falado ‘ritmo de Brasília’, o ritmo alucinante que permitiu construir a capital em tão pouco tempo, na verdade o que significava era uma extensão da jornada de trabalho muito além dos limites legais.” (SILVEIRA, 2004, p.50). No relato que segue, o narrador não apenas conta acontecimentos pretéritos, mas deixa o leitor perceber sua formação marxista e os analisa dessa perspectiva:

As construtoras funcionavam à base do aumento da exploração da força de trabalho, através de duas formas clássicas, como aprendi quando comecei a aprender essas coisas. Uma era pela simples extensão da jornada de trabalho, com horas extras contínuas e ‘viradas’: quem vinha para Brasília estava disposto a trabalhar o máximo possível para ganhar o máximo que pudesse no tempo que durasse a construção da cidade. E a outra era pela utilização de ‘tarefas’ – como próprio trabalhador se esforçando para realizar a parte que lhe cabia no menor tempo possível para poder passar logo à ‘tarefa’ seguinte e, assim, acumular o ganho. (SILVEIRA, 2004, p.50)

A extensão da jornada de trabalho nos remete a outra razão, apresentada por Bondía (2002), para a destruição da experiência do sujeito moderno: o excesso de trabalho. A preocupação do autor é distinguir experiência e trabalho e desfazer o mito de que por meio do trabalho se adquire experiência. Apesar de não estar se referindo a representação literária, suas afirmações são esclarecedoras para entender como as personagens operárias de Maria José Silveira, também têm destruída a sua experiência, porque não podem parar e, por isso, nada lhes acontece.

Muito mais trágico do que a impossibilidade de experiência dos candangos desse período, é a representação da força de trabalho como mercadoria:

Para que a data fosse cumprida, nada haveria de ser poupado, muito menos a mão-de-obra.

Os aparatos de estado, que porventura pudessem prejudicar o ritmo dos trabalhos nesse período em que uma intensa exploração da força de trabalho se fazia necessária, foram excluídos da região. Nada, nenhuma lei limitadora, nenhuma Justiça do Trabalho, poderia atrapalhar o objetivo que predominava sobre qualquer outra consideração. Leis trabalhistas não tinham vigência ali, onde não havia sequer instâncias de fiscalização.

Assim, embora a lei do país não permitisse o trabalho por mais de dez horas por dia, naquele imenso canteiro de obras o normal era o trabalho de dezesseis, dezoito horas contínuas. (SILVEIRA, 2004, p.51)

Benjamin (1989, p.125) cita Marx que diferencia a conexão das etapas do trabalho no artesanato como contínuas, e nas atividades do operário de fábrica na linha de montagem como autônomas e coisificadas. Na construção de Brasília, os operários da grande produção capitalista também tinham em comum o fato “de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário.” E o utilizam como se fossem apenas peças da engrenagem da grande máquina moderna, como o romance traz à tona.

Na modernidade, a fluidez do tempo ganha a relevância da mercadoria, pois, na brutal ditadura do tempo moderno, cada segundo que salta do relógio marca as circunstâncias econômicas criadas pela industrialização. O tempo passa a ser medido com a exatidão matemática e valorado de modo exemplar no slogan “tempo é dinheiro”. O ciclo natural da vida deixa de ser a referência para medir o tempo e a dependência do tempo matemático, naquele momento foi imposta apenas aos pobres, mas foi determinada por aqueles que não queriam enfrentar a hostilidade social, nem uma ruína econômica. No romance os peões não tinham outra possibilidade a não ser ceder a pressão de aproveitar cada minuto para que o sonho fosse realizado no tempo previsto.

Focos de luzes brotavam também do chão das obras iluminadas, e as noites estreladas do Planalto adquiriam uma claridade jamais vista naqueles ermos, com turmas se revezando sem parar, peões trabalhando de ‘virada’, seguindo pela noite adentro o barulho de martelos, serras, caminhões entrando e saindo dos acampamentos, candangos chegando para dormir e outros se levantando, o mesmo corre-corre do dia se repetindo na noite, coisa nunca vista e de nunca mais se ver. Na excitação do trabalho, o tempo passava de outro jeito, sem domingo nem feriado, nem férias. (SILVEIRA, 2004, p.53)

Benjamin (1989, p.114), ao comentar a situação da classe operária na Inglaterra de Engels, diz:

Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto, centuplicou a força desses dois milhões e meio[...] Mas os sacrifícios[...] que isso custou só mais tarde se descobre.[...]tiveram que sacrificar a melhor parte da sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização com que fervilha sua cidade,[...]" (sobre alguns temas em Baudelaire.)

O fantasma de Luis Buñuel evidencia a diferença, o contraste entre o monumental e o humano: por um lado a riqueza do projeto arquitetônico e urbanístico da nova capital do país, um local de centralização também do poder político; por outro lado, a cidade afetiva criada pela vida desumana, pela exploração da força do trabalho dos candangos que também tiveram que sacrificar sua humanidade para realizar o sonho da cidade moderna brasileira.

Entre os muitos sacrifícios, o narrador Edu elenca algumas das consequências do esgotamento dos operários explorados:

Mas, no avesso disso, do outro lado desse ritmo, a consequência inevitável só poderia ser o esgotamento dos trabalhadores. A dilapidação da força de trabalho dos operários que, estafados e mal alimentados, ficavam cada vez mais sujeitos a acidentes na obra, onde o aspecto da segurança era relegado. (SILVEIRA, 2004, p.53)

Não satisfeito em apenas citar essas consequências, o narrador, imbuído de um julgamento dos fatos, pormenoriza cada uma delas como num discurso político de esquerda.

Os acidentes de trabalho se multiplicavam. As mortes eram cotidianas. As doenças, o esgotamento nervoso. Tinha trabalhador que, depois de certo tempo, já não conseguia dormir. O anexo do Congresso, apelidado de '28', pelo número de seus andares, o prédio mais alto da cidade naquele momento, ficou famoso pelas mortes que provocou. Muitos operários, recém-chegados do Nordeste, não tinham experiência de trabalho em alturas. Caíam e eram imediatamente cobertos por lona, para que sua morte não provocasse alarde. Era mais uma morte abafada, uma camionete chegando e os funcionários, que colocavam o pacote de lona com o corpo do colega na carroceria, mal tinham tempo de fazer um nome do pai: lá ia o cadáver rápido, sabe-se lá pra onde. (SILVEIRA, 2004, p.53)

Com a exploração dos trabalhadores, muitos sequer resistiam, outros corpos 'desapareciam' rapidamente quando jaziam no meio da construção 'mortos sem nome', sem túmulo e lápide, cujo sangue dá cor e vida à cidade de Brasília.

De acordo com Benjamin (1989, p.126):

Paralelamente à ordem hierárquica, surge a divisão simples dos operários em especializados e não especializados. O operário não-especializado é o mais profundamente degradado pelo condicionamento imposto pela máquina. Seu trabalho se torna alheio a qualquer experiência.

Benjamin falava do condicionamento dos operários não especializados das fábricas e de como o texto de Poe “torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina”, também no texto de Maria José Silveira isso é visível. Os operários das obras se automatizam e só dessa forma conseguem agir, reagindo aos choques, aos estímulos excessivos. Portanto, essa vivência do choque sentida pelo operário da construção, assim como o do operário diante da máquina na indústria, passa pelo adestramento de seus gestos, de seu comportamento uniforme na multidão de operários. Esses acabam por nem se dar conta da importância da sua omissão diante das mortes dos seus iguais, que o romance permite ao leitor ver.

Em outra passagem, o narrador busca na memória a experiência do menino que observava sigilosamente as áreas de trabalho, que o tocam, o atravessam e afetam. O menino flanava pelas construções e conseguia contemplar a massa humana em movimento constante. A partir dessas lembranças ele consegue estabelecer relações com esses acontecimentos e ver sentido no que se tornou.

Um dia fomos a um dos acampamentos que eu mais gostava, um dos maiores, perto das obras da Praça dos Três Poderes [...] aproveitei que estava sozinho para chegar perto de uma das construções – escondido. Devido aos acidentes, era proibidíssimo se aproximar das áreas de trabalho. Mas era divertido andar pelas obras, vendo aqueles homens no trabalho que não parava, erguendo ferros e blocos de concreto, subindo guindastes, gritando um com o outro, indo e vindo, vindo e indo, descendo e subindo, subindo e descendo. (SILVEIRA, 2004, p.47)

Essa é mais uma referência, presente na narrativa, de que são as condições de trabalho que empregam/utilizam o trabalhador. Este perde sua autonomia e é apropriado/usurpado pelos meios de produção. O sujeito fica adestrado a responder sempre com os mesmos movimentos: “indo e vindo, vindo e indo, descendo e subindo, subindo e descendo”.

O narrador busca, também, na memória do vivido as muitas histórias que ouviu na infância sobre as barbáries que ocorriam entre a massa de candangos desumanizados. Entre as lembranças reconta as histórias trazidas por um amigo de seu pai, nordestino como ele, que os visitava algumas vezes:



Contava dos amigos que estavam trabalhando no túnel da rodoviária, Todo mundo que tá trabalhando lá tá caído doente, é uma desgraça medonha ali dentro, dizia. Com essa chuvarada que tá caindo, o céu vindo abaixo, a noite toda aquele toró sem fim, e o sujeito com a capa de lona batendo pranchão prá fazer o túnel, quando volta pro alojamento tá tinindo de febre. Vai direto pra enfermaria. (SILVEIRA, 2004, p.54)

As doenças causadas pela situação insalubre de trabalho são o foco do relato de um acontecimento que o afeta, o atravessa e ele sente necessidade de contar. Para Bondía (2002, p.24), “o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” Nesse sentido, a personagem torna-se esse território de passagem ao narrar o acontecimento sem opinar, sem se opor, mas a sua maneira de se ex-por: “Contava de um amigo, fazedor de caixão. ‘É outro que está esbodegado, tem dia que faz quase vinte, trinta caixões. É defunto demais, doutor!’” (SILVEIRA, 2004, p.55)

O crescimento desordenado dos centros urbanos gerava um verdadeiro caos social. Sem planejamento, a cidade em construção não conseguia fornecer as condições sanitárias e de infraestrutura básicas aos novos moradores gerando miséria, doenças e desorganização social. O narrador ainda reproduz outras histórias da personagem que marcou sua infância, como, por exemplo, esta que tematiza a falta de higiene nas moradias dos trabalhadores:

Contava dos alojamentos dos serventes, os mais precários, cheios de beliches e todo tipo de sujeira, rato, percevejo, pulga. A falta de higiene era uma coisa medonha, dizia, inclusive por que o sujeito, que chega morto de tanto trabalhar, mal consegue lavar pé e mão, que dirá o resto. Como há de ter ânimo pra tomar um banho, se chega da obra no meio da noite, depois de trabalhar aquele mundão de horas sem descanso, e ainda esbarra com a fila do chuveiro: é muito pouco chuveiro pra tanta gente. O cansaço é tão grande que a única vontade que o pobre filho de Deus tem é de se espichar o corpo o resto da noite. E aí, quando tem sorte e consegue pegar no sono, nem percebe que virou pasto dos percevejos que ficam ali zumbindo e chupando seu sangue. Vida sacrificada, doutor. (SILVEIRA, 2004, p.55)

Os primeiros candangos não puderam contemplar o resultado do seu trabalho, pressionados a trabalhar até a exaustão sete dias por semana em horas diárias intermináveis. Mas esses não foram os únicos problemas sociais apontados pelo narrador. A falta de alimentação para todos, também foi lembrada: “Na grande concentração que surgiu de repente no meio de uma região isolada, onde nada havia antes, nem acesso, alimentar a multidão

necessária para a grande obra, abastecer os acampamentos, foi um problema, desde o começo, gravíssimo.” (SILVEIRA, 2004, p.55) Sem acesso à cidade em formação, em um lugar onde nada existia antes, os produtos alimentícios não tinham como chegar para que um comércio próprio, como feiras, pudesse existir. E o cenário descrito pelo narrador é próprio de uma cena de guerra:

Os peões, esgotados e famintos, tinham de fazer fila debaixo de sol, poeira e chuva, nas cantinas dos acampamentos, para engolir uma comida sempre ruim, malfeita, precária, quando não velha e estragada. Era um estopim de conflitos, a gota que faltava para extravasar o descontentamento com as condições de vida. (SILVEIRA, 2004, p.56)

Na formação das cidades, com frequência, surgem conflitos nos aglomerados de pessoas, principalmente se as condições de vida são desumanas e geram descontentamento. Para tanto, as cidades sempre precisaram de um policiamento. No caso da Guarda Especial de Brasília, o recrutamento dos policiais beira o absurdo e o irônico.

Era quando então chegava a GEB, a famigerada Guarda Especial de Brasília, de triste memória, organismo paramilitar subordinado à Novacap e composto pelos elementos mais fortes e truculentos que chegavam aos canteiros de obras. Uma espécie de grupo de segurança, comandado por um general reformado e alguns oficiais militares, com delegados e comissários vindos das polícias de Minas Gerais e Goiás. Sem nenhum preparo para exercer a função de polícia, os praças eram escolhidos entre os candangos mais parrudos. Seu Severo contava que o teste de recrutamento só tinha dois quesitos: o comandante mandava levantar um saco de setenta quilos para ver se o cara realmente tinha força e perguntava, Você sabe matar?

Se soubesse, receberia a farda amarela. (SILVEIRA, 2004, p.56)

Um acontecimento similar às situações de guerra, onde a barbárie toma uma dimensão impensável, foi o caso do massacre de um grande número de candangos na construtora Pacheco Fernandes. A descrição detalhada ocupa várias páginas no romance, o que nos permite pensar a importância dada ao fato por parte do narrador. Transcrevemos aqui alguns trechos:

Foi numa noite de comida ruim que aconteceu o massacre da Pacheco Fernandes.

Noite de domingo de carnaval de 1959.

Um grupo de operários famintos chegou na cantina e o que lhes foi servido era um resto de comida de péssima qualidade, aspecto repugnante, sem sal, sem gordura e sem tempero.

Um se irrita e arremessa o prato no encarregado da cozinha.

Alguém vai correndo chamar a GEB. O primeiro batalhão que chega é pequeno e os operários reagem, não deixam que levem preso o companheiro.

[...]

Muitos dizem que o reforço chegou em silêncio, os soldados com as metralhadoras prontas. Outros dizem que eram fuzis, que eles não tinham metralhadora. Seja como for, com as metralhadoras ou com fuzis, chegaram deitados na carroceria do caminhão, para que ninguém os visse. Saíram de lá atirando.

Sem nada perguntar, entraram como se enfrentassem um motim nos alojamentos onde muita gente dormia, gente que foi ferida ou morreu ali mesmo, na cama. Outros foram despertados com violência e colocados em fila, mãos na cabeça, espancados, humilhados. Os mortos, outra vez num caminhão, foram – dizem – transportados para uma vala no meio do cerrado.

[...]

Há quem afirme que os mortos foram jogados no buraco onde depois ergueram a torre de televisão. (SILVEIRA, 2004, p. 56-57)

Vários aspectos podem ser temas de análise neste trecho: operários cansados e famintos em uma noite de domingo de carnaval; a má qualidade dos alimentos servidos; o companheirismo dos operários contra a repressão; o despreparo do policiamento; a violência contra inocentes; o anonimato dos sujeitos que compõem a massa das cidades; entre tantos outros que por premência de tempo deixaremos para um próximo estudo.

Mas a cidade em formação, narrada ficcionalmente, também apresentava suas primeiras tentativas de civilização, como a escola:

A escola improvisada funcionava num galpão de madeira, sem paredes. Era uma turma pequena: aquela não era uma terra de crianças. [...] a professora, esposa de um dos funcionários da NOVACAP, que, como minha mãe, vinha acompanhando o marido. (SILVEIRA, 2004, p. 45)

A tentativa de introduzir a cultura letrada naquele ambiente inóspito se reduziu a pequena população infantil, a uma minoria que não pudesse interferir naquela exploração da mão-de-obra e do processo de desumanização do trabalhador.

Naqueles primeiros anos de uma Brasília em construção o comércio ainda era incipiente, não se pensava a cidade para a indústria, mas sabia-se que seu destino seria o da burocracia própria de uma capital de país, por isso seus habitantes já pensavam num modo de ser urbano e civilizado. Por isso, já havia a preocupação com ambientes que proporcionassem

às pessoas modos urbanos de ser: “Aos domingos à tarde, íamos à casa do Dr. Justino, médico da Novacap, um dos poucos que também viera com esposa e filhos, que morava em um dos acampamentos com cinema e campo de futebol.” (SILVEIRA, 2004, p.49) O acesso, ou não, aos bens culturais evidenciava diferenças sociais que já se instalavam naqueles primeiros anos.

O narrador de *O fantasma de Luís Buñuel*, para relatar o crescimento vertiginoso da cidade, as condições de trabalho e moradia passa do deslumbramento do menino ao olhar crítico do adulto, durante o período da sua construção. A indagação que ainda se faz necessária, é o que restou para a legião de candangos que tingiu a arquitetura e a urbanização com seu sangue e suor?

4. COM A INAUGURAÇÃO DA CIDADE, O QUE RESTOU?

Concluída a construção da nova capital do Brasil, a cidade símbolo da modernidade brasileira, o que entra para o imaginário do país, no primeiro momento, é a grandiosidade da façanha política, a belas curvas da arquitetura, a *urbs* em formato de avião, além da chegada de migrantes que agora vinham para ocupar esse novo espaço e servir ao Governo do país. Mas o que restou para os candangos que acreditaram no país democrático?

Também o narrador do romance elenca uma série de indagações:

Eu bem gostaria um dia de perguntar a Niemeyer e Lúcio Costa, os idealizadores de Brasília, o que eles previam para os peões que construíram a cidade? Os dois são homens de consciência social – Niemeyer é comunista, todo mundo sabe disso, o que terão previsto para os trabalhadores em seus projetos? Eram abstrações, apenas? Problemas insolúveis na sociedade capitalista? (SILVEIRA, 2004, p.59)

Como no contexto das sociedades capitalistas, também na representação ficcional o moderno não chegou ao mesmo tempo e da mesma forma para todos. E o narrador tem plena consciência disso, por isso questiona o leitor com seu tom irônico.

A era moderna ainda não chegou para a peãozada. Para eles, os prédios dessa cidade talvez sejam cadáveres vermelhos de ferro retorcido e pó, brilhando sob a fatia resplandecente da lua do poder. Pirâmides secas desse Vale dos Mortos levantado no século XX no cerrado. (SILVEIRA, 2004, p.59)



Na cidade de Brasília já edificada, sua gente em meio ao tumulto do trabalho diário e a necessidade de sobrevivência, além de não ter o tempo para contemplar a beleza da criação artística: as colunas da Alvorada, as curvas da Catedral, o Palácio do Itamaraty a repousar sobre as águas, a leveza das pesadas cúpulas da Câmara e do Senado que parecem flutuar no ar, também viram seu sonho democrático desmoronar. O narrador, no entanto, assume seu discurso questionador, de base marxista, e os defende veementemente:

Não quero ser utópico nem sugerir que os que construíram os palácios e os prédios, os que levantaram a obra magnífica, tivessem o direito de morar ali – sem dúvida um extremo de utopia e ingenuidade. Que na sociedade capitalista, quem produz não é quem se apropria do produto do trabalho, é a própria essência do sistema; mas o destino desses homens poderia ter sido menos dramático. Eles mereciam mais respeito. (SILVEIRA, 2004, p.59)

Com a verossimilhança própria dos textos literários, o romance mostra como tudo isso ficou muito distante do povo, dos migrantes que a adotaram e já não cabiam nela quando a construção terminou, sendo obrigados a se afastar para a periferia da cidade depois de suas vidas sacrificadas.

A solução precária e improvisada foram as invasões, que se propagaram e praticamente forçaram a criação imediata das Cidades Satélites. Os barracos cresciam de noite e, de manhã, eram derrubados pelos meganhas da GEB, para serem outra vez erguidos à noite ou em outro lugar. Novas táticas de invasão surgiram, e era uma avalanche de construções noturnas com sua correspondente derrubada diurna, num jogo estapafúrdio de ergue-e-derruba. As vilas iam crescendo assim e, com elas, as remoções para as cidades satélites, criadas à medida da força de pressão. (SILVEIRA, 2004, p.59)

A criação precoce das cidades satélites em Brasília foi uma metamorfose necessária em um projeto de modernidade que se esqueceu da grande massa de operários pobres, sem condições para arcar com os custos das moradias construídas nas superquadras. A eles restou, em um primeiro momento, a autoconstrução em terrenos invadidos próximos ao Plano Piloto, de onde eram recorrentemente removidos para as cidades satélites. Ou ainda, eram expulsos de locais onde funcionavam os acampamentos das construtoras, como no romance, o caso de Seu Severo e DonAna:

Seu Severo e DonAna moravam no acampamento erguido na área onde hoje é o leito do lago Paranoá. Quando chegou o momento de abrir as comportas do lago, pouco tempo tiveram para sair da área levando os pertences. As águas chegaram com cobras, sapos, lagartos, misturados aos restos de fossas. Com a sem-cerimônia própria das águas, entraram pelas casas onde ainda estavam amontoados os móveis precários e as crianças. O pessoal arrancava as últimas tábuas com as águas pelos calcanhares. (SILVEIRA, 2004, p.60)

As cidades satélites também não passavam de grandes conjuntos habitacionais sem saneamento básico, serviços públicos essenciais, abastecimento eficiente ou empregos, além de serem muito distantes da grande cidade moderna que construíram. Por isso, não se pode pensar o surgimento da cidade moderna, sem pensar a relação complexa entre ela e o campo, de onde provêm os sujeitos e que cede o lugar para que se erga a *urbs*; assim como a sua relação com o subúrbio, como espaço restante para as massas econômica e socialmente desprestigiadas.

No romance, é o próprio narrador que nos responde o que restou para os candangos que construíram o símbolo da modernidade brasileira, ainda com um discurso marcadamente marxista:

Foram esses moradores do leito do lago que acabaram sendo removidos para o lugar que deu origem a Sobradinho. Mas para todo lado que se olhava, logo depois da inauguração da capital, viam-se famílias desalojadas, famílias removidas, conflitos, sofrimentos. A cidade construída, qual filha desnaturada, expulsava seus construtores sem pensar duas vezes.

Famílias de operários que, longe de ver a capital mudar suas vidas, confirmavam mais uma vez que a mercadoria mais maltratada de qualquer história é o corpo do pobre. (SILVEIRA, 2004, p.60)

A autora do romance, por sua vez, cria um texto literário que permite pensar a cidade em formação e, concomitantemente, pensar a sociedade que a ocupa com todas as suas mazelas.

FINALIZANDO SEM ENCERRAR

O romance permite olhar como o homem se desenvolve culturalmente e cognitivamente a partir do lugar que habita, lugar de sua existência, lugar que na modernidade, sob o signo do



capitalismo, está marcado por questões econômicas, sociais, históricas e culturais e, por isso, adquire uma importância fundamental. A cidade moderna abriga homens que nem sempre se encontram na nova concepção de espaço e tempo. Brasília, por ser uma cidade moderna, deve ser compreendida por seu tempo. A cidade representada ficcionalmente também o deve ser.

Benjamin (1989), no texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, nos apresenta criticamente os determinantes sócio-históricos da alienação, da qual depende a experiência dos sujeitos. No romance, as ações dos homens que construíram Brasília não têm nenhuma chance de assimilar a experiência. Com raras exceções, parece que algumas personagens beiram esse território de passagem, atravessado, afetado pelos acontecimentos. Mas, sem dúvida, o texto literário se constitui como “um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar.”(BONDÍA, 2002, p.24) Ou como dizia Walter Benjamin, citado por Gagnebin (1985, p.14), o romance tem “[...]a necessidade de encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou ficcional.”

Maria José Silveira não ocultou a sua voz para encontrar uma explicação para o destino dos candangos que construíram Brasília. Isso nos parece ser uma estratégia para se inscrever na arena cultural contemporânea, para inserir suas intervenções no processo de repensar a(s) história(s) de brasileiros e mobilizar sentidos antes que a poeira do tempo apague os rastros.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

_____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcus V. Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*. n.19, jan-abr 2002.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin: entre moda acadêmica e Avant-garde*. Texto de uma palestra proferida na USP. 1998. p.41-46.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HOFFMANN, E.T.A. *A janela de esquina do meu primo*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HOLSTON, James. *A Cidade modernista*. Uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SILVEIRA, Maria José Silveira. *O fantasma de Luis Buñuel*. São Paulo: Francis, 2004.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 15 de junho de 2012

KATE CHOPIN E A LIBERTAÇÃO FEMININA

Rudião Rafael Wisniewski

RESUMO: O presente artigo objetiva mostrar como Kate Chopin se valia de recursos linguístico-discursivos para transmitir seus ideais de igualdade e liberdade femininas. Também se analisa a origem da família para descobrir o momento em que iniciou a hegemonia masculina. Vivendo em uma época em que a mulher tinha poucos direitos, Chopin precisou fazer do leitor seu parceiro no intuito de despertar as mulheres sobre a injusta posição a elas imposta pela sociedade patriarcal. Para exemplificar os recursos utilizados pela autora elegeu-se o conto *The Story of an Hour*. Um paralelo com o romance *O despertar* será traçado para elucidar o conto, cujos fatos revelam a consciência hegemônica contra a qual Chopin lutou, inspirando gerações futuras de escritoras e feministas.

PALAVRAS-CHAVE: Kate Chopin. Libertação feminina. The Story of An hour.

ABSTRACT: This paper aims at showing how Kate Chopin relied on linguistic and discursive resources to transmit her ideals of women's equality and freedom. It is also analyzed the origin of the family to discover when the male dominance started. Living in a time when women had few rights, Chopin had to make the reader his partner in order to awake women from the unfair position imposed on them by patriarchal society. To illustrate the resources used by the author it was elected the short story *The Story of an Hour*. A parallel is drawn with *The Awakening* to clarify that short story, for what happens in its plot reveals the hegemonic consciousness which Chopin fought against, inspiring future generations of writers and feminists.

KEYWORDS: Kate Chopin. Women's liberation. The Story of An Hour.

1. INTRODUÇÃO

Katherine O'Flaherty Chopin (1851-1904), escritora norte-americana que ficou conhecida nos meios jornalísticos da sua época através da publicação de coletâneas de contos – *Bayou Folk* (1894) e *A Night in Acadie* (1897) – surpreendeu o público e a crítica com o romance *The Awakening* (1899), traduzido como *O Despertar*, obra arrojada e questionadora, caracterizada pelas posturas ligadas à celebração da individualidade, do erotismo e da libertação feminina, e, por esse motivo, duramente criticada. Sua obra completa, incluindo contos nunca antes publicados, foi organizada e publicada apenas em 2002, pela The Library

of América. Nela estão uns dos melhores e mais conhecidos contos da autora – difundidos pela internet – como *The Story of An Hour* e *A Pair of Silk Stockings*.

Kate foi casada com Oscar Chopin de 1870 a 1882, quando este morreu de febre tifoide. Com seis filhos para criar ela retorna à casa dos pais e, incentivada por amigos, começa escrever para aumentar sua renda. Não fosse a morte de Oscar, o mundo jamais conheceria a brilhante obra dessa autora que inspirou muitas escritoras e continua sendo admirada e cultuada por muitas mulheres – e alguns homens.

2. ORIGEM DA FAMÍLIA

Na obra *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, em que discute a evolução das três formas principais de matrimônio, Engels (1985:81) relaciona-as, estabelecendo uma correspondência aos três estágios fundamentais da evolução burguesa: “ao estado selvagem corresponde o matrimônio por grupos, à barbárie, o matrimônio sindiásmico, e à civilização corresponde a monogamia com seus complementos: o adultério e a prostituição”.

O filósofo acentua que a primeira forma de matrimônio da humanidade, ou melhor, na sua passagem da animalidade à humanidade, foi o *matrimônio por grupos*, um período de promiscuidade em que grupos inteiros de homens e mulheres pertenciam uns aos outros.

A *família consanguínea* representou a primeira etapa da organização familiar, com grupos conjugais classificados por gerações, sendo a primeira geração, equivalente aos avôs e avós, maridos e mulheres entre si. A segunda geração, pais e mães, também eram maridos e mulheres entre si, e assim sucessivamente entre as gerações seguintes. Nesse tipo de família, uma geração não podia manter relação sexual com a outra, mas primos, primas, irmãos e irmãs eram maridos e mulheres entre si.

A segunda etapa da organização familiar, mais difícil de se processar, devido à maior igualdade nas idades dos seus integrantes, foi a *família punaluana*, na qual os irmãos não podiam ter relações sexuais entre si, começando pelos irmãos por parte de mãe e

posteriormente os irmãos colaterais, ou seja, primos carnais e em segundo e terceiro graus foram excluídos das relações.

Essa redução no número de parceiros e parceiras, deu origem à terceira etapa da organização familiar, a *família sindiásmica* – que aparece na fase superior do estado selvagem, quase na barbárie –, na qual um homem vivia com uma mulher, sendo direito dos homens a poligamia e a infidelidade ocasional. Assim sendo, o vínculo entre eles se dissolvia com muita facilidade, ficando os filhos, como antes, pertencendo à mãe.

Nesta forma de família, característica da barbárie, introduziram-se na economia familiar: a domesticação dos animais, a criação de gado, a elaboração dos metais, a arte do tecido, a escravidão e, posteriormente, a agricultura. Devido à forma de distribuição dos trabalhos que incumbia o homem de obter o alimento para a família, caso houvesse separação, as riquezas ficavam pertencentes a ele. De acordo com o direito materno, uma vez que a descendência se contava por linha feminina, os bens do pai ficavam como herança aos seus irmãos e sobrinhos e não aos seus filhos. Este fato desencadeou, segundo Engels, uma das mais profundas revoluções que a humanidade já conheceu: a substituição do direito hereditário materno pela filiação paterna e o direito hereditário dos homens (pais).

O desmoronamento do direito materno, *a grande derrota do sexo feminino em todo o mundo*. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada sobretudo entre os gregos dos tempos heróicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida (ENGELS, 1985: 61).

Stearns retoma o tema trabalhado por Engels, dando uma noção de tempo, fato que o livro de Engels não apresenta, vindo a completá-lo.

Por volta do quarto milênio a.e.c., também, a maior parte das sociedades agrícolas tinha desenvolvido novas formas de desigualdades entre homens e mulheres, num sistema geralmente chamado de patriarcal – com o domínio de maridos e pais. As civilizações, de uma forma geral, aprofundaram o patriarcado e, ao mesmo tempo, definiram seus detalhes de formas distintas que combinavam com crenças e instituições mais amplas de cada civilização em particular. Nesse sentido, pondo um selo próprio no patriarcado, cada civilização uniu as questões de gênero com aspectos de sua estrutura cultural e institucional (STEARNS, 2007: 27).

Derivada da família sindiásmica “pós-revolução”, a última etapa da organização familiar é a *família monogâmica* que se iguala à sindiásmica na estrutura e direito à infidelidade masculina – responsável pelas formas claras de prostituição –, reprimindo severamente a mulher caso esta seja infiel. Só o homem pode romper com o matrimônio. O homem tem como finalidade expressa a procriação e sustento dos filhos. Como muitos tinham as escravas como concubinas e outros tantos tomavam uma segunda esposa, caso a primeira fosse estéril, a monogamia era monogamia só para a mulher e não para o homem.

Um triunfo da propriedade privada sobre a comum primitiva, a monogamia foi a primeira forma de família baseada em condições econômicas, ao contrário das anteriores que se baseavam em condições “naturais”. Engels acentua que

O primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas, ao mesmo tempo, iniciou, juntamente com a escravidão e as riquezas privadas, aquele período, que dura até nossos dias, no qual cada progresso é simultaneamente um retrocesso relativo, e o bem-estar e o desenvolvimento de uns se verificam às custas da dor e da repressão de outros (ENGELS, 1985: 70-71).

As ponderações de Engels são importantes, também, para que se reflita sobre outras figuras sociais, arregimentadas pelo tipo de família monogâmica – notadamente, “o amante da mulher casada” e “o marido corneado” – figuras que deram vida a diversas personagens, celebrizadas pela literatura em todo o mundo.

3. A HEGEMONIA SOCIAL, RELIGIOSA E BIOLÓGICA

Ao discutir a questão da indissolubilidade do matrimônio, Engels postula que esta é

consequência, em parte, das condições econômicas que engendraram a monogamia e, em parte, uma tradição da época em que, mal compreendida ainda, a vinculação dessas condições econômicas com a monogamia foi exagerada pela religião (ENGELS, 1985: 90).

E, no que diz respeito à religião, as mulheres sempre foram mais participativas que os homens. No entanto, segundo Rosado-Nunes, têm-se uma visão equivocada de que as mulheres são mais religiosas que os homens:

Na verdade, as religiões são um campo de investimento masculino por excelência. Historicamente, os homens dominam a produção do que é “sagrado” nas diversas sociedades. Discursos e práticas religiosas têm a marca dessa dominação. Normas, regras, doutrinas são definidas por homens em praticamente todas as religiões conhecidas. As mulheres continuam ausentes dos espaços definidores das crenças e das políticas pastorais e organizacionais das instituições religiosas. O investimento da população feminina nas religiões dá-se no campo da prática religiosa, nos rituais, na transmissão, como guardiãs da memória do grupo religioso (ROSADO-NUNES, 2005: 363).

As constatações de Rosado-Nunes confirmam a afirmação de Engels de que era economicamente benéfico para as igrejas que os casais permanecessem unidos e vivendo dentro da doutrina destas, contribuindo financeiramente segundo o costume de cada uma. Também conclui-se que os homens utilizavam e utilizam a igreja para manipular a consciência feminina, visto que as mulheres participam das cerimônias e ritos religiosos produzidos pelos homens. A religião ajuda a preservar o sistema familiar monogâmico.

As considerações engelianas sobre a família monogâmica lançam luz para que se compreendam as relações matrimoniais entre as personagens, presentes na obra literária de Kate Chopin, uma vez que, tratando do progresso da família e da sociedade, Engels (1985: 91) valendo-se de Morgan, vai enfatizar que “a família é produto do sistema social e refletirá o estado de cultura desse sistema”.

A importância de autoras como Chopin se dá para romper com padrões sociais desiguais. Para Bordieu (1999: 17) a divisão entre os sexos é tão usual e tão presente que parece estar “na ordem das coisas”. No mundo social, ela legitima posições de diferença e preconceito, configurando-se como instância de “dominação masculina”.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa massa simbólica que tende a ratificar a

dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho [...]; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres. [...] A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. (BORDIEU, 1999: 18-20).

O autor em foco (1999: 33), chama a atenção, igualmente, para a construção simbólica da ideia de dominação, capaz de acumular e condensar duas operações: legitimar “uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada”.

4. DOMINAÇÃO E LIBERTAÇÃO EM *THE STORY OF AN HOUR*

Tendo vivido a experiência de dominação e libertação, Kate Chopin retrata com maestria o lado de quem se vê obrigada a submeter-se aos costumes da sociedade regida pelos homens. Com a força desse atributo, Chopin discute a hegemonia masculina no conto *The Story of An Hour* (*A história de uma hora*), tarefa difícil levando-se em consideração o fato de que a personagem principal é feminina.

The Story of An Hour foi escrito em 1894, e conta como Louise Mallard recebeu – com muita cautela, devido aos seus problemas cardíacos – a notícia de que seu marido, Brently, havia morrido em um acidente de trem. De imediato, a personagem chora muito. Mais tarde, sozinha em seu quarto, ela lentamente começa a perceber que apenas libertou-se: “Free! Body and soul free!’ she kept whispering” (2002: 757).¹ Então, quando seu marido repentinamente reaparece, vendo que o relato de sua morte fora um engano, Louise cai morta à vista dele. De “doença cardíaca”, disseram os médicos, “da alegria que mata”.

¹ “‘Livre! Corpo e alma livre!’ ela continuava sussurrando”. (As traduções são do autor deste ensaio).

A princípio, a doença de Louise parece natural, uma fragilidade física, porém, quando a personagem principal revela o sentimento de sua alma: “free, free, free” (2002:757)², entende-se porque as linhas de seu rosto “bespoke repression and even a certain strength” (2002: 756)³, levando o leitor a compreender a relação entre dominação psicológica e doença cardíaca.

Após a morte de Brently, Louise demonstra estar curada dos problemas cardíacos, uma vez que estava liberta da dominação sofrida e, conseqüentemente, da imanência causada pela hegemonia masculina. “There would be no powerful will bending hers in that blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature” (2002: 757).⁴ A imanência ou submissão de Louise se revela mesmo no momento de sua libertação, quando ela sente o “it” chegar, e submissamente luta contra isso, deixando-se possuir por essa coisa que posteriormente ela descobre ser o sentimento de liberdade. Uma atitude como a de Louise é compreensível, levando-se em conta a cultura e costumes que a encorajavam ao auto-sacrifício ao invés da auto-realização, frutos da intransigência das estruturas sociais que usavam a tradição e a biologia como subterfúgio para a dominação.

O diagnóstico médico foi a prova cabal da consciência hegemônica da época (fim do século XIX). É evidente que para os médicos – bem como para todos os homens e a grande maioria das mulheres –, uma mulher deveria amar seu marido, a ponto de morrer de emoção caso soubesse que a “fatalidade” de sua morte fora um engano. Bárbara Ewell exprime bem essa ideia de devoção obrigatória ao marido:

To outsiders, Louise Mallard’s demise is as misunderstood as is her reaction to Brently’s death. That even the respected medical profession misinterprets her collapse indicts the conventional view of female devotion and suggests that Louise Mallard is not the only woman whose behavior has been misread.⁵ (EWELL, 1986: 90-91).

² “livre, livre, livre!”

³ “revelavam repressão e mesmo uma certa resistência”.

⁴ “Não haveria desejo poderoso que a faria curvar-se àquela cega persistência com que homens e mulheres acreditam que têm o direito de impor um desejo particular sobre seu/sua companheira”.

⁵ “Para os estranhos, a morte de Louise Mallard é tão mal entendida quanto sua reação à morte de Brently. Que mesmo a opinião médica respeitada interpreta mal seu colapso aponta para uma visão convencional da devoção feminina e sugere que Louise Mallard não é a única mulher cujo comportamento foi mal interpretado”.

É fantástica a habilidade com que Chopin apresenta a hegemonia masculina. Brently somente pratica uma ação no conto – abrir a porta –, no entanto, é perceptível, através das descobertas de Louise, a respeito de seus pensamentos, sonhos e desejos, o quanto esta se auto-reprimia para cumprir com a tradição das mulheres que viviam para satisfazer os homens. Em uma primeira leitura pensa-se que a personagem principal é uma mulher de idade avançada, com complicações cardíacas, contudo, no oitavo parágrafo, o leitor surpreende-se ao descobrir que: “She was young, with a fair, calm face” (2002: 756).⁶ Essa surpresa desperta o leitor, e chama sua atenção para os detalhes, os pressupostos, subentendidos⁷ e outros recursos que o farão compreender o conto de maneira diferente da sociedade hegemônica do final do século XIX.

Kate Chopin criou um narrador que, se não é seu alterego, é outra mulher, pois as descrições e pistas para que se desvende o caráter de Louise são de alguém que compreende sua situação e a perdoa, também mostra como ela descobre a felicidade com a morte do marido e, pela narração, acompanha-se sua luta contra a culpa que a abatia. De uma perspectiva feminina, é possível compreender a morte de Brently como a libertação de um casamento infeliz. Supondo-se que o narrador fosse um homem, a morte de Louise seria interpretada como uma punição por seu sentimento de alegria. Todavia, a sensação causada pela morte de Louise não é, nem de longe, a mesma causada pela morte de Emma Bovary. Pelo contrário, a narração faz refletir sobre a desigualdade ainda existente entre homens e mulheres e era muito mais contundente na época da publicação do conto.

5. A IMPORTÂNCIA DA PALAVRA E DO NOME

Verificando-se o discurso de Louise, fica evidente a relação de emancipação e liberdade proveniente do fato da personagem exteriorizar verbalmente os seus sentimentos. Mas, é somente com muito esforço, após uma batalha consigo mesma, que ela consegue verbalizar o que sente. O ato de nomear o sentimento, proferindo as palavras que o designam, permite a Louise compreendê-lo. É como se ele se personificasse através dela.

⁶ “Ela era jovem, com um rosto claro e calmo”.

⁷ Os pressupostos e subentendidos do conto serão analisados posteriormente neste ensaio.

Essa atitude da personagem remete às palavras bíblicas do Evangelho segundo São João – “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós” (João: 1, 14) –, que, por sua vez, lembram a introdução do Gênesis (1, 1-31) significando que a Palavra é a sabedoria de Deus vislumbrada nas maravilhas do mundo e no desenrolar da história e que Jesus, Palavra de Deus, é a luz que ilumina a consciência de todo homem. Assim, o ato de nomear, o ato de dar vida e o ato da criação estão associados com a palavra de Deus.

Não é à toa, portanto, que ao conseguir exteriorizar o que sente, ao nomear seus sentimentos, Louise está dando vida à nova mulher que, liberta da dominação, começa a surgir lentamente.

O primeiro nome da protagonista só é revelado depois que esta fica sabendo da morte do marido e se sente liberta. Antes disso, Louise só é mencionada como “Sra. Mallard” ou “ela”, e, após o retorno do marido, ela é tratada como “sua mulher” (esposa). Com isso Chopin atenta para um fato importante a respeito do título de “esposa”: quando Louise casou-se com Brently, ela tornou-se a Sra. Mallard, perdendo sua identidade pessoal e assumindo outra diferente. Embora tal fato pareça natural, a reflexão séria a respeito disso revela que ela tornou-se propriedade do marido, entregando a ele uma parte, se não todo seu ser. Sendo assim, pode-se entender por que a morte do Sr. Mallard lhe despertou sentimentos de liberdade e alegria.

6. O DESPERTAR

Semelhante ao conto *The Story of An Hour*, o romance *O Despertar* é brilhantemente escrito por Chopin, repleto de imagens e conteúdo social, reflete situações comuns, acontecidas no estado de Louisiana, durante o governo da rainha Vitória – de 1837 a 1901 – o qual, segundo a revista *Superinteressante* (SEMERENE, 2006: 76) “foi marcado pela austeridade e rigidez dos costumes”.

A história se passa no estado de Louisiana, nos Estados Unidos, e gira em torno de duas personagens centrais, o Sr. e a Sra. Pontellier, os quais têm dois filhos, mas levam a vida emocionalmente separados. O Sr. Pontellier é um aristocrata Creole, totalmente absorvido por

seus negócios, interesses sociais e pretensões da época. Ele constantemente repreende a esposa por ser desatenta e negligente quanto às crianças e as preocupações sobre como isto será percebido pelos outros. É emocionalmente distante das necessidades da esposa e passa o tempo livre longe da família, divertindo-se.

Edna Pontellier, a personagem principal, é uma mulher americana, bastante deslocada em relação aos costumes da sociedade em que se encontra inserida. Almeja um novo começo, um senso de propósito, um despertar da paixão interna. Deseja ser amada por si mesma e aceita como tal pela sociedade. Ela busca, incessantemente, integrar-se consigo mesma; conhecer as potencialidades de seus desejos e dar-lhes vazão.

Sua relação com as crianças, no princípio da história corresponde ao típico dever maternal. Contudo, ela oscila completamente entre o dever e a indiferença, na procura por significados e auto-afirmação.

Em uma das férias de verão dos Pontellier, Edna se encontra com um rapaz chamado Robert Lebrun e eles passam muito tempo juntos. Um laço íntimo é formado entre os dois, até que Robert decide tentar seu futuro trabalhando no México. Edna fica arrasada e busca consolo e apoio nas suas amigas. Porém, acha pouco conforto na companhia delas e volta-se para outro homem jovem, Alceé Arobin. Ela responde a estes avanços românticos em um nível físico, mas não ousa se abrir emocionalmente enquanto espera pelo retorno de Robert.

Edna decide mudar-se, deixar o lar e achar um lugar dela própria, enquanto o marido e as crianças estivessem fora: um movimento para afirmar sua independência e crescente consciência das próprias necessidades. O Sr. Pontellier responde de um modo negativo, pois ele ainda se agarra à convicção de que iriam a uma viagem para o exterior, como forma de reconciliação. Ele protege sua reputação anunciando isto no jornal. Este episódio demonstra, de forma clara, como o Sr. Pontellier é prisioneiro dos costumes sociais daquela época, segundo os quais nenhuma mulher casada abandonaria o lar.

Depois que Robert retorna do México ele ignora Edna que se desespera novamente por causa da sua atitude para com ela. Edna o repreende por sua falta de atenção e ele confessa, finalmente, seu amor. O matrimônio dela era a razão pela qual ele fora para o México. Pela primeira vez, a personagem principal está contente e sua alma atormentada está em paz. Uma amiga de Edna que está dando a luz necessita de sua presença. Então, esta pede a Robert que

aguarde por seu retorno. Entristecida e exausta pelo sofrimento da amiga, Edna volta para encontrar Robert que já havia ido, deixando-lhe apenas um bilhete, no qual se lia: “Adeus porque eu te amo”. Desesperada, ela percebe que agora está totalmente só e, em um último ato de independência e desafio, mergulha no oceano onde ninguém mais poderia possuir seu corpo, nem sua alma. Ela estava, agora, só com seus medos e recordações.

Edna Pontelier se suicida pois a amiga a admoestou sobre o impacto de suas ações sobre os filhos, mas principalmente porque o discurso sobre honra que Robert lhe faz mostra a ela que se divorciar e casar com ele seria apenas trocar de “patrão”. Sroczynski acentua que

Publicado em 1899, *O despertar* surpreende o público e a crítica. Um romance no qual se explora a individualidade da mulher, em que se celebra a sexualidade feminina, em que se discutem as tensões entre as imposições do casamento e os desejos eróticos, em que se questionam os mitos da maternidade, provoca reações hostis considerando-se, principalmente, os arraigados preconceitos sociais e os padrões morais concernentes ao contexto no qual a obra estava inserida. [...] Na época em que o romance foi escrito, o Código Napoleônico ainda era a base legal que regia os contratos matrimoniais. Conforme Culley (1976, p.118), “Todos os bens da mulher, após o casamento, passavam a ser propriedade de seu marido, incluindo dinheiro que ela viesse a ganhar e as roupas que usasse”. (SROCZYNSKI, 2004: 10-11).

Da mesma forma que Edna, em *O despertar*, Louise, em *The Story of an Hour* também busca a individualidade, aliás, um dos temas principais de Kate Chopin. Quando Louise repete três vezes “livre”, não significa que ela se sinta livre para casar com outro, mas que ela está emancipada da dominação masculina. Com a morte do marido sentiu-se livre para viver segundo a sua vontade, pois

she saw beyond that bitter moment a long procession of years to come that would belong to her absolutely. And she opened and spread her arms out to them in welcome. There would be no one to live for during those coming years; she would live for herself (CHOPIN, 2002: 757).⁸

É louvável a atitude da autora em tentar “despertar” as mulheres da época, sofredoras de tamanha repressão e anulação. Se ainda há desigualdade entre homens e mulheres, pode-se ter

⁸ “ela viu além daquele amargo momento uma procissão de anos vindouros que pertenceriam somente a ela. E abriu os braços para recebê-los. Não haveria ninguém por quem viver naqueles anos à frente; ela viveria para si”.

uma ideia de como era há mais de cem anos, pois até 1977, as mulheres que engravidassem nos Estados Unidos perdiam imediatamente seus empregos. Segundo Muraro (2007: 232), as empresas seguiam o princípio de que tinham “o direito de não prejudicarem sua produção.”

Foi somente em 1978 que as americanas conseguiram uma lei que lhes permitiu ficar três meses em casa e, depois, retornarem aos empregos, mas sem receberem salário durante esse período de licença. E isso acontece até hoje, quando a riqueza americana mais que duplicou! (MURARO, 2007: 232).

7. ANTÍTESES COMO REPRESENTAÇÃO DA ANGÚSTIA FEMININA

Acostumada a anular-se e reprimir-se em prol do marido, é com angústia que Louise enfrenta esse movimento de libertação, o que pode ser observado pelas metáforas antitéticas da “alegria monstruosa” e do “amor x liberdade/autoafirmação”: “She did not stop to ask if it were or were not a monstrous joy that held her” (2002: 757).⁹ Mesmo com o profundo sentimento de alegria, Louise sabia que aos olhos dos demais seria uma coisa monstruosa sentir-se alegre com a morte do marido; “And yet she had loved him [...] What could love, the unsolved mystery, count for in face of this possession of self-assertion which she suddenly recognized as the strongest impulse of her being!” (2002: 757).¹⁰ A liberdade e autoafirmação sentidas pela protagonista do conto são, como se pode constatar na citação acima, muito mais valiosas se comparadas com o amor sentido pelo marido e sua vivência conjugal.

Outra marca da angústia de Louise são os motivos da morte e do valor à vida. “She breathed a quick prayer that life might be long. It was only yesterday she had thought with a shudder that life might be long” (2002: 758).¹¹ A personagem percebe que no dia anterior havia desejado a morte; depois da libertação das correntes da dominação, ela deseja o contrário: quer longos dias para desfrutar a retomada de sua individualidade.

⁹ “Ela não parou para perguntar se era ou não uma alegria monstruosa que a invadia”.

¹⁰ “E contudo ela o amara [...] O que poderia o amor, o mistério não solucionado, contar diante dessa possessão de autoafirmação que ela repentinamente reconhecera como o impulso mais forte de seu ser!”

¹¹ “Ela suspirou uma rápida prece para que a vida fosse longa. Justamente ontem ela pensou com estremecimento que a vida poderia ser longa”.

8. RECURSOS LINGUÍSTICO-DISCURSIVOS: O LEITOR COMO PARCEIRO DA ENUNCIACÃO

Há, no conto em análise, grande utilização de recursos linguístico-discursivos como forma de expressar a linguagem do desejo da libertação. Um desses recursos corresponde à utilização sinestésica de elementos da natureza que se integram à forma como a personagem capta e exprime suas reações e sentimentos, após a morte do marido. Repentinamente, tudo passa a ter um significado diferente, semelhante a um espelhamento do interior (da personagem) no exterior (natureza, ambiente).

A sinestesia, que influencia Louise através dos perfumes, cores, sons exteriores – o aroma da chuva, uma canção que se junta ao canto dos pássaros e ao grito do sacoleiro, as manchas de céu entre as nuvens – contribuem para o *insight*, a revelação de seus sentimentos. Mas, tal revelação adquire um valor maior. O fato de ter vindo do céu, atribui um valor “sobrenatural” ao ocorrido. Mais do que puramente física, corpórea, a libertação tem importância espiritual. “But she felt it, creeping out of the sky, reaching toward her through the sounds, the scents, the color that filled the air” (2002: 757).¹²

A liberdade é afirmada como valor primordial: “possessão de autoafirmação”. Louise Mallard tem como objetivo de vida a liberdade para viver à sua maneira, seguindo suas próprias convicções. No entanto, antes deste libertar-se, era o amor o propósito principal de sua vida. Através da metáfora antitética do amor x liberdade/autoafirmação, complementada com a metáfora sinestésica, pode-se afirmar que Louise compreende seu real valor. Como afirma Ewell:

But Chopin also exposes Louise’s complicity in Mallard’s subtle oppression. Her submission to his “blind persistence” has been the guise of Love, that self-sacrificing Victorian ideal. Glorified in fiction Chopin had often decried, this love has been, for Louise and others, the primary purpose of life. But through her new perspective, she comprehends that “love, the unsolved mystery” counts for very little “in face of this possession of self-assertion which she suddenly recognized as the strongest impulse of her

¹² “Mas ela o sentiu, vindo sorratamente pelo céu, tocando-a através dos sons, dos aromas, da cor que enchia o ar”.

being!” As Chopin often insists, love is not a substitute for selfhood; indeed, selfhood is love’s precondition (EWELL, 1986: 89).¹³

Em uma leitura rápida do conto, dificilmente compreender-se-ão os motivos reais da doença e morte de Louise, visto que a dominação/libertação está mais nos pressupostos e subentendidos do que na superfície do texto.

Os pressupostos e subentendidos são importantes para deixar escoar informações relevantes do texto, sem torná-lo enfadonho. Por exemplo, a confirmação de que Louise sentia-se curada aparece pressuposta em “‘Go away. I am not making myself ill’. No; she was drinking in a very elixir of life through that open window” (2002: 758).¹⁴

a) Louise afirma que não ficaria doente (conteúdo posto);

b) Para “ficar doente” é necessário estar bem, caso contrário, ela continuaria doente.

Pressupõem-se assim, que Louise tem convicção de que está curada. Tal pressuposição é confirmada com a frase seguinte, que se inicia com a confirmação de que ela não ficaria doente mesmo (“No”), sendo concluída com a explicação do porquê (estava bebendo o elixir da vida). Pressuposição tem a ver com lógica e, para Maingueneau (1996: 100), “o pressuposto desempenha um papel essencial na construção da coerência textual”, e acrescenta, posteriormente:

É impossível que o enunciador saiba exatamente o que é admitido ou não pelo destinatário. Ele é reduzido pelo último a tecer constantemente hipóteses a esse respeito. Essa disparidade entre os saberes do enunciador e do co-enunciador tem uma vertente positiva: o co-enunciador, graças aos pressupostos, tem acesso a um saber do qual era desprovido, além daquele que os conteúdos colocados trazem. (MAINGUENEAU, 1996: 101).

¹³ Mas Chopin também expõe a cumplicidade de Louise à opressão sutil de Mallard. Sua submissão à sua “cega persistência” tem sido o disfarce do Amor, aquele ideal vitoriano de autoabnegação. Glorificado na ficção que Chopin tem frequentemente condenado (rejeitado), este amor tem sido, para Louise e outras, o propósito principal da vida. Mas através da sua nova perspectiva, ela compreende que aquele “amor, o mistério não solucionado” tem pouco valor “diante dessa possessão de autoafirmação que ela repentinamente reconhecera como o impulso mais forte de seu ser!” Como Chopin frequentemente insiste, o amor não é um substituto da individualidade; na verdade, individualidade é pré-condição do amor.

¹⁴ “‘Vá embora. Eu não vou ficar doente.’ Não; ela estava bebendo o poderoso elixir da vida através da janela aberta”.

A explicitação da natureza dos implícitos, especificamente, da presença dos subentendidos, conforme os postulados de Ducrot, lança luz sobre o processo discursivo usado por Kate Chopin. Para o teórico (1987: 41), o subentendido está ligado à enunciação e se explica por um processo interpretativo: “diz respeito à maneira pela qual esse sentido deve ser decifrado pelo destinatário”.

Os subentendidos são mais difíceis de predizer, pois não se inscrevem na própria língua, como os pressupostos. Os subentendidos são fatos retóricos ligados à enunciação, ficam nas entrelinhas do discurso.

Quando Louise resolve abrir a porta para sua irmã, “there was a feverish triumph in her eyes, and she carried herself unwittingly like a goddess of Victory” (2002: 758).¹⁵ É possível inferir que a protagonista sente-se em êxtase por ter vencido a batalha da libertação da dominação, sem que a tenha lutado, e mais, tendo sido conivente com essa situação opressora. É claro que Chopin não podia predizer quais subentendidos essa frase iria liberar, mas sabia que o leitor refletiria a respeito de seu significado ao enunciar que a personagem principal experimentava uma sensação tão boa que a fazia agir inconscientemente como a “deusa da Vitória”.

Pressupostos e subentendidos permitem que os locutores digam sem dizer, adiantem um conteúdo sem assumir completamente sua responsabilidade. No caso do pressuposto, existe um recuamento desse conteúdo; no do subentendido, trata-se antes de uma espécie de adivinhação colocada ao co-enunciador. Ele deve derivar de proposições baseando-se nos princípios gerais que regem a utilização da linguagem. Esses subentendidos não são, portanto, passíveis de predição fora do contexto, de acordo com os contextos, a mesma frase poderá liberar subentendidos totalmente diferentes (MAINGUENEAU, 1996: 105).

Da mesma forma que em *The Awakening* Chopin trabalha o motivo da circularidade valendo-se da metáfora do mar, em *The Story of An Hour*, a escritora desenvolve a circularidade metafórica através da doença do coração. A ambiguidade apresentada por tal doença no conto é proposital. Nada melhor que uma doença cardíaca para expressar a repressão causada pela dominação masculina, responsável pela angústia, imanência, impotência e servidão, que caracterizam os “problemas do coração” de Louise.

¹⁵ “Havia um triunfo excitante em seus olhos e ela conduziu-se inconscientemente como a deusa da Vitória”.

No primeiro parágrafo do conto, está demonstrada a forma como todos tomaram cuidado em tratar o acontecimento da morte do Sr. Mallard, com a maior cautela possível, devido aos problemas de coração que afligiam a Sra. Mallard. Bárbara Ewell discute a capacidade de Kate Chopin em lidar com a linguagem ambígua:

Chopin handling of details illustrates how subtly she manages this controversial material. Louise Mallard's heart disease, for example, the key to the final ironies and ambiguities, is introduced in the first sentence, like the loaded gun of melodrama. But her illness gradually deepens in significance from a physical detail – a symptom of delicacy and a reason to break the bad news gently – to a deeply spiritual problem. [...] Indeed, that “trouble” vanishes with Brently's death and returns – fatally – only when he reappears (EWELL, 1986: 89).¹⁶

Quando Louise se liberta da dominação de Brently, compreende-se a natureza de sua doença cardíaca que reaparece com o retorno do marido, supostamente morto, encerrando-se com a fatalidade da morte da protagonista e não dele. Morte de doença cardíaca, segundo os médicos, fechando a circularidade do conto com a ironia antitética da “alegria que mata”. Tal foi a explicação da hegemonia masculina para o infarto de Louise.

9. CONCLUSÃO

As metáforas contrastivas, a circularidade – remetendo o motivo final ao motivo inicial –, a presença da sinestesia – em que a posse da liberdade está associada e se expressa pelas sensações olfativas, visuais e termiais – fazem parte de um tipo de discurso que, de forma ambígua, se inscreve na interpretação do leitor ou co-enunciador e, nesse sentido, refere-se ao subentendido.

¹⁶ A forma como Chopin conduz os detalhes ilustra quão sutilmente ela lida com esse assunto controverso. A doença cardíaca de Louise Mallard, por exemplo, a chave para as ironias finais e ambiguidades, é introduzida na primeira sentença, como a arma carregada de melodrama. Mas sua doença gradualmente se aprofunda em significado, de um detalhe físico – um sintoma de delicadeza e uma razão para dar-lhe as más notícias gentilmente – a um problema profundamente espiritual. [...] De fato, aquele “problema” termina com a morte de Brently e retorna – fatalmente – somente quando ele reaparece.

Essa estratégia de Kate Chopin – usar o discurso do subentendido – pode ser explicada devido ao contexto da época em que o conto foi escrito, o qual impedia uma mulher de ter atitudes libertárias. Ela devia servir ao marido e aos filhos e jamais pensar em si própria. Neste conto, a autora ainda deixa sua mensagem velada, para evitar a reprovação e repressão que sofreu ao falar abertamente – em *O despertar* – sua opinião referente ao direito de liberdade da mulher.

Entretanto, mesmo ainda não tendo declarado abertamente sua insatisfação quanto à posição da mulher na sociedade patriarcal em que vivia, subjacente às estratégias utilizadas no conto, inscreve-se a ironia com que a autora lança luz sobre os preconceitos e, passando por cima da aparente verdade científica – exemplificada pelo atestado com que os médicos justificaram a causa da morte de Louise –, faz do leitor o verdadeiro parceiro da enunciação, podendo ter advindo de suas leituras muitas mulheres com coragem suficiente para se libertarem e muitas outras autoras empenhadas em fazer deste mundo um lugar mais justo, igual e livre.

REFERÊNCIAS:

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Loyola, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CHOPIN, Kate. *Complete Novels and Stories*. New York: The Library of America, 2002.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão da tradução: Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Tradução: Leandro Konder. 10. ed. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira, 1985.

EWELL, Bárbara C. *Kate Chopin*. New York: The Ungar Publishing Company, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução: Maria Appenzeller; Revisão da tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MURARO, Rose Marie (Org). Mulher e sustentabilidade. In: Muraro, Rose Marie. *Série Leituras do Brasil*. A vida que a gente quer depende do que a gente faz. São Paulo: Instituto ECOFUTURO, 2007, p. 230-236.

ROSADO-NUNES Maria J. Gênero e religião. *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 363-365, maio/ago. 2005.

SEMERENE, Barbara. Amores que mudaram o mundo. *Superinteressante*, São Paulo, v. 223, p. 74-78, fev. 2006.

SROCZYNSKI, Maria Eloisa Z. *Uma análise linguístico-discursiva de O Despertar de Kate Chopin*. 2004. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UCPel, Pelotas. 2004.

STEARNS, Peter N. *História das relações de gênero*. Tradução: Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2007.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 04 de junho de 2012

TRANÇANDO IDENTIFICAÇÕES: A POÉTICA DE CONCEIÇÃO EVARISTO ENTRE OS MOVIMENTOS NEGRO E FEMINISTA

Tatiana Sena

RESUMO: Este artigo analisa como a escritora Conceição Evaristo articula, em sua produção poética e crítica, as identificações oriundas de sua militância nos movimentos negro e feminista, a fim de visibilizar o protagonismo das mulheres negras na formação do país. Elegendo como ponto de vista dissidente o local social do sujeito feminino negro, a autora opera uma releitura crítica da memória da escravidão, explicitando as estratégias de resistência das mulheres negras à história de objetivação e subalternização imposta pelo escravismo colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Evaristo. Movimento negro. Feminismo. Resistência.

ABSTRACT: This article examines how the writer Conceição Evaristo articulates in her poetry and criticism, the identifications coming from her activism in the black and feminist movements in order to visualize the role of black women in shaping the country. From the social location of black women as a dissenting point of view, the author operates a critical rereading of the memory of slavery, explaining the strategies of resistance of black women to the history of objectification and subordination imposed by colonial slavery.

KEYWORDS: Conceição Evaristo. Black movement. Feminism. Resistance.

INTRODUÇÃO: MULHERES NEGRAS – RECONSTRUINDO ARQUIVOS E MEMÓRIAS

A possibilidade de representar a sua diferença se constitui como um catalisador para a subjetivação individual e coletiva. As populações negras, durante séculos, tiveram suas vozes silenciadas pelo aparato coercitivo dos dispositivos de dominação sócio-cultural no Brasil. As/Os afrodescendentes resistiram aos cerceamentos impostos a sua fala, desde o período colonial e, numa trajetória plurissecular, foram construindo locais de enunciação que transgridem e questionam o padrão ocidental. A escrita literária tem sido um espaço privilegiado para entendermos esses embates culturais na contemporaneidade, visto que sua apropriação por escritoras e escritores negros tem instaurado novas perspectivas estéticas, orientando para a emergência de outras epistemologias.

Neste artigo, analiso as interfaces entre as identificações étnica e de gênero na produção poética e crítica da escritora mineira Conceição Evaristo, evidenciando como a autora alinha-se a outras vozes femininas negras que procura(ra)m refletir sobre o saber gerado a partir da experiência da mulher negra na contemporaneidade. A perspectiva crítica de Conceição Evaristo utiliza a escrita literária como um local de enunciação transgressivo, que pode reativar e reconfigurar os arquivos da memória da escravidão no Brasil, denunciando assim as consequências da dominação colonial imposta à população negra, em especial ao sujeito feminino negro.

Conceição Evaristo (2004) considera que “a palavra poética é um modo de narração do mundo”. Há uma propensão para narrar nos seres humanos, um desejo de engendrar narrações. Estas acabam por estear a constituição de subjetividades. A resistência cultural negra impediu a invisibilização do caráter contestador das culturas afro-diaspóricas, possibilitando a emergência de outras sensibilidades, que foram recalçadas, através de outros locais de enunciação cultural, a fim de denunciar as consequências da modernidade ocidental.

Esses outros locais de fala, que dialogam e deslocam o eixo hegemônico, opõem-se a fixidez e a sedimentação. Contrapondo-se às fronteiras nacionalizantes do pensamento, as produções culturais dos afro-diaspóricos apresentam-se como um campo fértil e vigoroso do pensamento estético, intelectual e acadêmico da contemporaneidade. Abriram, inclusive, outras perspectivas criativas e críticas para a modernidade cultural do Ocidente. Afinal, não podemos perder de vista os intercâmbios e conexões entre o hegemônico e o periférico. Se, como postulou Edward Said (1995, p. 38), existe uma luta pela hegemonia geopolítica, “abrangendo também ideias, formas, imagens e representações”, o Atlântico negro coloca em xeque a categoria de nação.

Dessa forma, gostaríamos de acentuar a necessidade da recomposição dos arquivos das experiências negras na diáspora e na África, a fim de que possamos como salientou Paul Gilroy, em palestra realizada em Salvador¹, fazer com que a história do colonialismo seja parte da história moral do planeta. Ao fazer isso, a história dos africanos e dos afro-diaspóricos também comporá a história moral da humanidade.

A escritora afro-americana Toni Morrison também enfatizou a necessidade do resgate dos arquivos das experiências negras para compreender a modernidade, assim como para

¹ No dia 04 de agosto de 2006, no Teatro Gregório de Matos, durante as atividades da Fábrica de Ideias 2006.

possibilitar a emergência das respostas negras aos impasses gerados pelo *modus vivendi* moderno. Para Morrison,

[...] a vida moderna começa com a escravidão... Do ponto de vista das mulheres, em termos de enfrentar os problemas que o mundo enfrenta agora, as mulheres negras tiveram de lidar com problemas pós-modernos no século XIX e antes. Essas coisas tiveram de ser abordadas pelo povo negro muito tempo antes: certos tipos de dissolução, a perda e a necessidade de construir certos tipos de estabilidade. Certos tipos de loucura, enlouquecer deliberadamente (...). Essas estratégias de sobrevivência constituíam a pessoa verdadeiramente moderna. São uma resposta aos fenômenos ocidentais predatórios. Você pode chamar isto de ideologia e de economia, mas trata-se de uma patologia. A escravidão dividiu o mundo ao meio, ela o dividiu em todos os sentidos. Ela dividiu a Europa. Ela fez deles alguma outra coisa, ela fez deles senhores de escravos, ela os enlouqueceu. Não se pode fazer isso durante centenas de anos sem que isto cobre algum tributo. Eles tiveram de desumanizar não só os escravos, mas a si mesmos. Eles tiveram de reconstruir tudo a fim de fazer este sistema parecer verdadeiro. Isto tornou tudo possível na Segunda Guerra Mundial. Tornou necessária a Primeira Guerra Mundial. Racismo é a palavra que empregamos para abarcar tudo isto (MORRISON apud GILROY, 2001, p. 412-413)

A disputa pela memória do passado possibilita a reelaboração e redirecionamento da história do presente. Em sua produção poética, Evaristo enfatizou a necessidade de exorcizar os terrores da brutalidade excessiva imposta ao sujeito negro no geral e, mais especificamente, às mulheres negras, tendo em vista o apagamento de seu protagonismo na história do país.

Essa reivindicação vem justamente porque nós estamos fazendo questão de estar em todos os espaços, nas universidades, na vida pública, nos meios de comunicação. Por isso acredito que hoje há uma afirmação que reivindica. Mas eu também acho que a gente não deve esquecer o passado, pois ainda precisamos exorcizar essa nossa dor. Creio que não esquecer impulsiona você a cobrar, porque nada que a sociedade está nos oferecendo é de graça. Então vale relembrar o passado. (EVARISTO, 2006)

O relembrar seria uma forma de revisão historiográfica e reparação moral contra as implicações raciológicas. É necessário enraizar historicamente os discursos racistas, vinculando-os ao “encaixe histórico, político e cultural” nos quais foram formatados (HALL, 2006), para explicitar as estratégias históricas de resistência e contestação que emergiram nesses contextos.

A participação das mulheres na resistência e reconstrução cultural dos arquivos das experiências negras foi fundamental para a preservação dos saberes africanos. O papel da

matriarca negra, por exemplo, reagrupou a desagregação imposta aos povos africanos na diáspora. A organização nuclear da família negra, em torno da figura materna, pode ser mapeada tanto nos terreiros de candomblé como na maioria das famílias de Salvador, por exemplo, nas quais a chefe de família é uma mulher negra. Vale ressaltar que essas famílias chefiadas por mulheres negras apresentam os piores índices sócio-econômicos dentre todos os outros arranjos familiares. Essa situação só pode ser entendida à luz do contexto histórico em que foi configurada a exploração das mulheres negras. Por isso, reconstruir os arquivos das experiências negras é uma tarefa de vida na poesia de Conceição Evaristo.

1. CONCEIÇÃO EVARISTO: UMA VIDA RODEADA DE PALAVRAS

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, em 1946. No início da década de 1970, muda-se para o Rio de Janeiro. Nessa cidade, Conceição Evaristo acompanhou de perto as movimentações político-culturais das minorias políticas, sobretudo dos movimentos negro e feminista. A escritora se mudara para o Rio de Janeiro, em decorrência das dificuldades encontradas para transpor as barreiras sociais, marcadamente racistas, da sociedade mineira, como a própria autora destacou:

Enquanto trabalhava como doméstica e após concluir o Curso Normal, eu sonhava em dar aula em Belo Horizonte. Mas aí entra uma questão seríssima. Em 1971, não havia concurso para o magistério e, para ser contratada como professora era necessário apadrinhamento. E as famílias tradicionais para quem nós trabalhávamos não me indicariam e nunca indicaram; não imaginavam e não queriam para mim um outro lugar a não ser aquele que “naturalmente” haviam me reservado. Houve mesmo uma patroa de minha tia, numa casa em que eu ainda menina e já mocinha ia fazer limpeza, lavar fraldas de bebês, ajudar nas festas, entregar roupas limpas e buscar as sujas, que fez a seguinte observação: “Maria, não sei porquê você esforça tanto para a Preta estudar!”. (EVARISTO apud DUARTE, 2006)

Conceição Evaristo, com apoio da mãe, persistiu nos estudos e tornou-se professora. Em entrevista concedida ao jornal *Estado de Minas*, a autora reconstituiu sua trajetória de vida, assinalando a importância da literatura em sua vida. A condição social de escritora é índice biográfico relevante em seu percurso de vida, mas simboliza também a trajetória de

resistência de toda a comunidade feminina negra, para ampliar o leque dos locais sociais das mulheres negras.

Começando minha história pelo lado feliz, digo que voltar a Belo Horizonte como escritora, com um livro indicado pela UFMG, consagra uma vida vitoriosa. Nasci e fui criada na cidade, em situação de extrema pobreza, numa favela no Bairro Cruzeiro. Em 1971, ainda morava na favela, que foi desapropriada, nos causando muita dor. Atravessei o chão da cidade com trouxa de roupa na cabeça para trabalhar na casa das patroas, ajudando minha mãe a catar papel para completar a renda. No entanto, a cidade me deu régua e compasso, e eu saí traçando meus caminhos. Tive muito apoio da família, especialmente da minha mãe e tia, para mudar o destino que as pessoas queriam que ficasse estabelecido para mim. (EVARISTO, 2007)

A escrita literária foi o local onde a poeta Conceição Evaristo encontrou refúgio. E é como uma refugiada que Evaristo vai conduzir sua escritura. A autora confidenciou: “sempre encontrei na escrita uma maneira de suportar o mundo. Era o que me permitia viver, questionar, buscar respostas” (EVARISTO, 2007). A escrita literária será o lar possível para Conceição Evaristo em face das alienações impostas ao sujeito feminino negro na sociedade brasileira. No poema *De mãe*, marcado por fortes traços biográficos, Conceição Evaristo vincula sua expressividade ao legado matrilinear da ancestralidade negra, enfatizando a importância de sua mãe na formação de sua voz poética.

O cuidado de minha poesia
Aprendi foi de mãe
mulher de pôr reparo nas coisas
e de assuntar a vida.

A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe
mulher prenhe de dizeres
fecundados na boca do mundo.

(...)

Foi de mãe esse meio riso
dado para esconder
alegria inteira
e essa fé desconfiada,
pois, quando se anda descalço
cada dedo olha a estrada.

(...)

e me ensinou,
insisto, foi ela

a fazer da palavra
artifício
arte e ofício
do meu canto
de minha fala.

(EVARISTO, 2002, p. 36)

O cuidado na poética de Evaristo exprime-se pelo lirismo com que a poeta serenamente tece a trama polirrítmica de sua fala, num tom confidente de quem rememora. A oralidade no poema ressalta o uso das expressões populares, cujas construções são estigmatizadas pelas prescrições da gramática normativa. A sintaxe da língua falada confere ao termo “mãe” o foco da oração com o uso da expressão “foi de mãe”, visto que o termo expletivo “foi de” quebra a regência do verbo “aprender”. Conceição Evaristo transgride a sintaxe da escrita, a fim de destacar sintática e semanticamente a figura materna. Essa subversão linguística demarca a opção do sujeito enunciador pela sintaxe das normas populares.

A presença da oralidade da fala poética transparece também pela presença de termos coloquiais como “pôr reparo” e “assuntar”. Essas opções discursivas são uma atitude política extremamente contestadora. A brandura de uma musicalidade negra ao falar impregna o poema que se tensiona com conteúdo violento dos enunciados do sujeito poético, denunciando as alegrias censuradas das mulheres negras, o “meio sorriso” de quem desconfia da felicidade e da própria fé.

Os árduos esforços diários das mulheres negras, ainda hoje, para garantir uma vida mais digna, são trilhados a partir dessa consciência da ausência, da deriva contínua, da consciência de que “quando se anda descalço, cada dedo olha a estrada”. Entretanto, contrapondo-se às subjugações difundidas pelo racismo, as mulheres negras formam um elo matrilinear de resistência cultural. A aprendizagem emerge da experiência, do fazer poético como expressão política no cotidiano, urdido engenhosamente nas brechas dos mecanismos de silenciamento às vozes divergentes das mulheres negras.

Arte e ofício possibilitam a reconstrução de uma genealogia crítica, intelectual e moral, a qual se contrapõe a cisão entre estética e ética. Para o teórico afro-diaspórico Paul Gilroy (2001, p. 100), “a literatura autobiográfica e as maneiras criativas especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada (...) transbordaram os vasilhames que o estado-nação moderno forneceu” aos afrodescendentes na diáspora.

A luta para a legitimação do local de fala das autoras e autores negros se confunde com as falas dos sujeitos enunciadorees criados no âmbito da literatura negra no Brasil. Para a escritora Conceição Evaristo, “há uma relação muito grande entre o sujeito autoral com a ficção na literatura afro-brasileira” (EVARISTO, 2007). A biografia de Conceição Evaristo é marcada pelos entraves recorrentes às mulheres negras, em nossa sociedade, os quais ainda delimitam os devires do sujeito feminino negro, restringindo-lhes as possibilidades de ocuparem outros lugares do que os previamente estabelecidos.

2. ESCRITORAS NEGRAS E LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

No dia 13 de julho de 2006, presenciei a palestra da escritora Conceição Evaristo, durante a II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora (II CIAD), realizada em Salvador, entre os dias 11 a 16 de julho de 2006. A autora participava da mesa de debate *Literatura, arte e renascimento africano*, que englobava as discussões do grupo temático *As humanidades como pontes de diálogo entre a África e a Diáspora*. Na ocasião, Conceição Evaristo confidenciou ao público: “tenho medo de não dar conta da minha fala”. Essa preocupação é compreensível, especialmente quando percebemos que a fala da autora representava não apenas sua voz, mas uma fala tramada coletivamente no âmbito da literatura afro-brasileira como um todo, e, mais especificamente, das escritoras negras do Brasil. No contexto das escritoras negras afro-brasileiras, no qual Conceição Evaristo está inserida, podemos destacar as figuras de Geni Guimarães, Miriam Alves, Celinha, Esmeralda Ribeiro, Lia Vieira, Sônia Fátima, Ana Beatriz Gonçalves, entre outras. Este momento significativo visibiliza a trajetória de contestação ao cânone nacional por parte dessa produção literária divergente.

A escrita literária que tem sido produzida por escritoras e por escritores autodeclarados afrodescendentes é multifacetada, em seus mais diversos campos de atuação. Até mesmo na escrita acadêmica de autoras e autores negros, o relato e o testemunho entrecortam o texto, como forma de entrelaçar o diálogo com o mundo acadêmico e com grupos sociais marginalizados. Essa estratégia discursiva, marcadamente híbrida, evidencia a fragmentação da representatividade política, que desmistifica a verticalidade do poder de fala das/dos

intelectuais tradicionais na contemporaneidade. A exemplo disso, podemos citar as produções de Conceição Evaristo, Lélia Gonzales, Luiza Bairros, bell hooks, entre outras.

As escritoras e escritores negros trabalham utilizando a norma vernácula para transgredirem a estandarização da norma culta, aproveitando-se da transgressividade linguística precípua das normas populares, nas quais o conceito de “erro” é solapado pelo devir da própria língua. Lélia Gonzales acentuou o papel da mulher negra, através das mães pretas, na formatação das normas vernáculas no Brasil:

Conscientemente ou não, ela passou para o brasileiro branco as categorias das culturas negro-africanas de que era representante. Foi por aí que ela africanizou o português falado no Brasil (transformando-o em “pretuguês”) e, conseqüentemente, a cultura brasileira. (GONZALES apud BAIROS, 2007).

A população negra foi excluída politicamente e seus quadros de referências sócio-culturais de matrizes africanas foram marginalizados. O local da exclusão é formado pelos sobejos do despotismo totalizante que a todos querem conformar numa homogeneidade fictícia chamada nação. O excluído é o excesso do discurso identitário nacional. A fatalidade de Conceição Evaristo é, justamente, esse excesso transgressivo. A partir deste, a poeta se (re)compõe como um sujeito em deriva, pois tenta reconstituir sua identidade com base em fragmentos de memória pessoais e coletivos.

Através da densa trama rítmica que tece em sua escritura, Conceição Evaristo evoca e convoca as sensibilidades das mulheres negras marginalizadas. Dessa sensibilidade da diferença, emergem as contestações das fronteiras rígidas, visto que rompem categorias estanques do pensamento ocidental. Dessa forma, emerge uma consciência que opera em contraponto, na qual a composição polifônica e híbrida desarticula a força homogeneizante que visa excluir as vozes dissidentes. A população negra construiu diversos locais de enunciação alternativos, nos quais contesta veementemente a exclusão imposta pelas estruturas racistas. Essa ânsia por falar pode ser resumida na provocação de Lélia Gonzales:

na medida em nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação ...o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados... que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (GONZALES apud BAIROS, 2007)

A literatura afro-brasileira tem sido um dos principais espaços para o resgate das memórias negras. Os textos dessa produção literária apresentam um tecido mesclado, no qual a presença da oralidade possibilita novas vertentes para a construção de sentido, vinculando-se aos saberes ancestrais africanos, nos quais a oralidade é modo privilegiado na transmissão de saberes (SOUZA, 2005; FONSECA, 2006). Do ponto de vista cultural e literário, a literatura afro-brasileira ressignificou o legado histórico colonial, demonstrando o que uma literatura menor pode fazer em um língua maior. Para os teóricos Giles Deleuze e Félix Guattari, uma literatura menor seria aquela cujo caráter transgressor deslocaria os padrões da literatura estabelecida. A força revolucionária da literatura menor seria decorrente da desterritorialização da língua, da ramificação do individual no imediato-político e do agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 28).

A literatura afro-brasileira desconstrói as fronteiras entre contestação individual e coletiva. Cada enunciação se conecta a outras enunciações, cujos valores posicionais se determinam mutuamente, fazendo com que cada sentença adquira uma urgência de vida e de morte. As temáticas dessa vertente literária se disseminam por eixos que abrangem questões identitárias acerca das corporalidades, oralidades e memórias negras e que explicitam a atuação social da poesia. Denunciam enfaticamente as alienações impostas aos sujeitos negros, com base em discursos racistas, difundidos desde o período colonial, e que encontram permanências remodeladas na contemporaneidade. Os poemas criticam ética e esteticamente as restrições às subjetividades negras.

A adoção do romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, pela Universidade Federal de Minas Gerais para o vestibular 2008 e do livro *Cadernos Negros: Os melhores poemas*, para o vestibular 2008 da Universidade Federal da Bahia, representa um marco na história da literatura afro-brasileira. A história de literatura afro-brasileira pode ser compreendida a partir de marcos predecessores, que remontam ao século XIX, como é o caso de Luis Gama, Cruz e Souza e da primeira romancista brasileira, Maria Firmina dos Reis. Neste aspecto, a pesquisadora Sueli Carneiro ressaltou que

O esforço pela afirmação de identidade e de reconhecimento social representou para o conjunto das mulheres negras, destituído de capital social, uma luta histórica que possibilitou que as ações dessas mulheres do passado e do presente (especialmente as primeiras) pudessem ecoar de tal forma a ultrapassarem as barreiras da exclusão. O que possibilitou, por exemplo, que a primeira romancista brasileira fosse uma negra a despeito das contingências sociais em que ela emergiu? (CARNEIRO, 2003)

A articulação literária afro-brasileira destacou-se durante a efervescência transnacional nos âmbitos político e cultural dos movimentos negros da década de 1970, contribuindo para a criação de movimentos e entidades que organizaram as ações contra o racismo no país. O ano de 1978 se iniciou com a Escola de Samba Quilombo, do Rio de Janeiro, abordando os noventa anos da abolição em seu enredo, escrito por Antônio Candeia Filho, com base nos textos de Lélia Gonzales e de outros estudiosos negros. Em junho desse mesmo ano, o Movimento Negro Unificado (MNU) é fundado, com colaboração ativa da cientista social Lélia Gonzales, que considera que a fundação do MNU “consistiu no mais importante salto qualitativo nas lutas da comunidade negra brasileira, na década de setenta” (GONZALES apud BAIROS, 2007).

Em 1978, também é criado o Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU), que congregava afrodescendentes interessados em visibilizar a herança cultural negra na sociedade brasileira. Durante esse Festival, foi lançado o primeiro volume da série *Os Cadernos Negros*. A autora Conceição Evaristo ressaltou, em um de seus artigos publicados na internet, como esse momento de intensa movimentação negra, e de intensificação cultural, ajudou a dinamizar a produção literária negra, na década de 70:

O discurso literário negro-brasileiro não está desvinculado das pontuações ideológicas do Movimento Negro. E, embora, durante quase todo o processo de formação da literatura brasileira existissem vozes negras desejosas em falar por si e de si, a expressividade negra vai ganhar uma nova consciência política sob inspiração do Movimento Negro, que volta para a reafirmação, na década de 70. O Movimento de Negritude, no Brasil, tardiamente chegado, vem misturado aos discursos de Lumumba, Black Panther, Luther King, Malcolm X, Angela Davis e das Guerras de Independência das colônias portuguesas. Esse discurso é orientado por uma postura ideológica que levará a uma produção literária marcada por uma fala enfática, denunciadora da condição do negro no Brasil, mas igualmente valorativa, afirmativa do mundo e das coisas negras. (EVARISTO, 2004)

Essa análise se coaduna com as reflexões do teórico afro-diaspórico Stuart Hall. Ele considera que os repertórios da cultura negra sofreram uma dupla sobredeterminação, decorrentes da pressão exercida pelas heranças culturais africanas e das releituras críticas desse patrimônio cultural pelas “condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas” (2006, p. 324). Processos de apropriação, cooptação e rearticulação entre referências culturais ocidentais e africanas “conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a

formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como os meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade” (2006, p. 324-325). Esse contexto sócio-histórico da diáspora evidencia a hibridez cultural da literatura afro-brasileira.

Essas intensas movimentações se tornam mais visíveis para a crítica hegemônica somente a partir de 1979, como destacou o crítico Silviano Santiago (1998) no ensaio em que analisa o impacto que a distensão política promoveu nos campos artístico e cultural brasileiros, rumo à democratização nacional. Santiago caracteriza os anos de 1979 a 1981 como o início do “fim” do século XX no Brasil e na América Latina, de modo mais geral. Silviano Santiago evidencia a extemporaneidade na fala de Lélia Gonzales, em entrevista concedida à Heloísa Buarque de Hollanda. Através dos depoimentos de Gonzales, podemos perceber algumas contestações que passariam a compor a plataforma política dos afrodescendentes nos anos posteriores, como a denúncia contra a assimilação pedagógica e política do negro, requisitando assim autonomia cultural para que, a partir desta, as negociações políticas possam acontecer entre os grupos étnicos.

3. MULHERES NEGRAS: “NOSSOS FEMINISMOS”

Na maioria das suas produções criativas, Conceição Evaristo reconstrói o local de subalternidade ocupado pelas mulheres negras. O ponto de vista da narração poética se expressa a partir da visão de mulheres negras, que muitas vezes ocupam funções subalternas na sociedade, como o ponto de vista da empregada doméstica, por exemplo. Retornando às suas próprias memórias e às memórias das mulheres de sua própria história familiar, Evaristo revisa o sistema de opressão e subordinação desse segmento profissional pelas famílias burguesas na modernidade. A partir da perspectiva dissidente da empregada doméstica, a poeta desconstrói a lógica do racismo moderno, que ainda impede às negras e aos negros de serem percebidos como agentes cognitivos, com história intelectual. A perspectiva intelectual da empregada doméstica pode ser enquadrada na categoria do *estranho interno* (*outsider within*) da pesquisadora afro-americana Patrícia Hill Collins (2000; 2005; 2009).

Quando Evaristo convoca as vozes silenciadas dessas mulheres, resgata do esquecimento das narrativas tradicionais a memória transgressiva de suas perspectivas intelectuais subjugadas, as quais foram transmitidas através de gerações de vozes femininas sufocadas. No poema “*Vozes-mulheres*”, a poeta Conceição Evaristo evidencia a permanência perversa da dominação racista sobre as possibilidades sociais das mulheres negras. A força de trabalho do sujeito feminino negro é explorada por gerações de “brancos donos de tudo”. A voz abafada debaixo das “roupagens sujas dos brancos” emerge para denunciar a sordidez dos privilégios sociais, marcadamente racistas, através dos quais os “brancos” se locupletam. A luta plurissecular contra o racismo se inscreve na voz poética do sujeito feminino, que reverbera, ainda perplexa:

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

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

(EVARISTO, 1990, p. 32)

Conceição Evaristo faz o verso ecoar vibrante com a sonoridade das consoantes implosivas na palavra “perplexo”, evocando a musicalidade das marcações dos tambores africanos. Os tambores de Minas em Evaristo anunciam uma mudança, uma libertação que vem marcada pelo sangue e pela fome de séculos de violência e privação material. O sujeito enunciativo projeta, a partir do momento oscilante do hoje, o vir-a-ser no qual a filha recolhe todas as vozes femininas passadas e as atualiza, tornando presente essas memórias. A ressonância só é possível pelo ato reiterado, pelo eco contínuo das vozes mulheres ao longo

da trajetória política das mulheres negras. O resgate histórico pela rememoração desloca a história oficial, fissurando a narrativa do Ocidente.

As mulheres negras para Evaristo são as guardiãs das memórias negras. No poema *A noite não adormece nos olhos das mulheres*, a poeta assinala a “vigília atenta”, na qual “há mais olhos que sono”. Através dos olhos das mulheres, “meninas luas”, a autora potencializa o ponto de vista dissidente contra os terrores impostos pela modernidade ocidental racista. As “lágrimas suspensas” são como vírgulas silenciosas, pontuando os “lapsos” da história ocidental e das histórias pessoais, afinal “nossas molhadas lembranças” são tão traumáticas que, por vezes, submergem completamente nas profundezas de uma subjetivação esfacelada. Em vista da permanência da brutalidade excessiva do racismo, a poeta acentua a tarefa contínua da vigília:

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
do nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.
(EVARISTO, 1996, p. 26)

As mulheres negras tiveram um protagonismo fundamental na construção dos movimentos negros e movimentos sociais, como as associações de moradores de bairros periféricos. Entretanto, o papel das mulheres negras foi minimizado dentro do movimento feminista ocidental hegemônico, assim como dentro do próprio movimento negro. Aos companheiros militantes, a poeta Conceição Evaristo deixa um recado no poema *Malungo, brother, irmão*:

No fundo do calumbé
nossas mãos sempre e sempre
espalmam nossas outras mãos
moldando fortalezas esperanças,
heranças nossas divididas com você:
Malungo, brother, irmão.
(EVARISTO, 1996, p. 24)

Para Conceição Evaristo, “o nosso feminismo [negro] vem para a gente se afirmar como pessoa” (EVARISTO, 2006), em contraposição às feministas brancas que precisaram se afirmar contra a tutela machista que as impedia de trabalharem, por exemplo. As mulheres negras sempre tiveram que trabalhar. Em vista disso, a afirmação feminina negra era contra a dominação imposta pelas patroas, nas casas de famílias burguesas. A cientista social Lélia Gonzales diagnosticou as ambiguidades da “universalização” do movimento feminista:

se as transformações da sociedade brasileira nos últimos vinte anos favoreceram “a mulher”, não podemos deixar de ressaltar que essa forma de universalização abstrata encobre a realidade vivida, e duramente, pela grande excluída da modernização conservadora imposta pelos donos do poder do Brasil pós-64: a mulher negra. É por aí que se entende, por exemplo, uma das contradições do movimento de mulheres no Brasil. (GONZALES, 1994)

No artigo “Nossos feminismos revisitados”, a socióloga Luiza Bairros (2000) traça as divergências do feminismo negro em relação ao feminismo hegemônico, vinculado à epistemologia ocidental. Evidenciam-se, dessa forma, diferenças do projeto político do feminismo hegemônico e do feminismo negro. A teoria do ponto de vista, proposta pela teórica afro-americana Patrícia Hill Collins (2000; 2005; 2009), privilegia o pensamento oriundo da experiência das mulheres negras, exprimindo uma consciência sobre a articulação de raça e classe social na estruturação do gênero. A partir da marginalidade peculiar que ocupam, as mulheres negras constroem suas contribuições intelectuais e expressam seus pontos de vista, questionando as ações e ideologias dos grupos hegemônicos. A teórica afro-americana bell hooks considera que o ponto de vista da mulher negra deve prevalecer nas práticas cotidianas, exprimindo uma resistência imanente da política negra.

Como nas lutas organizadas que aconteceram nos anos 1960 e princípios da década de 1970, nós, as mulheres negras, como indivíduos, devemos lutar sozinhas por adquirir a consciência crítica que nos capacite para examinar as questões de raça e beleza e pautar nossas escolhas pessoais de um ponto de vista político (HOOKS, 2005).

A “vigília atenta” permanece nas lutas contemporâneas por melhores condições de vida para as negras e os negros no Brasil. As conquistas obtidas demonstram que a “resistência milenar” das mulheres que não dormem está surtindo efeitos. A escritora Conceição Evaristo tem participado ativamente dessa rede de mulheres que vigiam e tecem as tramas de um futuro mais digno. Evaristo participa da organização não-governamental Criola, fundada por

Mãe Biata de Iyemonjá, que instrumentaliza jovens negras para o combate ao racismo e ao sexismo. Em 2007, por seu trabalho, Mãe Biata de Iyemonjá recebeu o prêmio Bertha Lutz no Senado Federal. Entretanto, os cerceamentos ao ser feminino negro foram tão amplos que uma reversão eficaz deve se pautar em várias esferas da existência feminina negra. Como ressaltou Alzira Rufino:

Embora esteja em germinação um tempo de cidadania negra, para a grande maioria das mulheres negras, a violência passa pela enxurrada de não. Ainda hoje negam-nos qualquer vida psicológica e intelectual, exibem nosso corpo colonizado pelas fantasias sexuais mais secretas - um corpo sem raízes na história e sem afetividade. (RUFINO, s.d.)

Conceição Evaristo, assim como Alzira Rufino, reconstrói os arquivos de memórias das mulheres negras, ressaltando o corpo político e afetivo das mulheres negras em suas produções poéticas. Assumindo a dupla identificação, étnica e de gênero, Evaristo desfaz os fios coercitivos e refaz as linhas de sua trajetória, a fim de se integrar a uma linhagem crítica em prol da cidadania das mulheres negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como Hall assinalou acerca da cultura popular, a literatura também não traz “a verdade da nossa existência” (2006, p. 329), antes propõe uma “arena *profundamente* mítica”, na qual as/os afrodescendentes descubrem como são representadas/os, bem como se representam a si próprias/os a partir desses repertórios culturais. Dessa forma, A escritora Conceição Evaristo representa a mulher negra, privilegiando o ponto de vista dessa mulher, a fim de problematizar as representações estereotipadas das mulheres negras na cultura brasileira. Evaristo recria e recompõe imagens, descortinando múltiplas possibilidades de subjetivações para as mulheres negras, através de uma poesia que sonha um novo mundo:

E os sonhos, submersos e disformes
avolumaram-se engrandecidos
anelando-se uns aos outros
pulsaram como sangue-raiz
nas veias ressecadas
de um novo mundo.
(EVARISTO, 1990, p. 31)

A construção do novo mundo não se desvincula da construção de um outro paradigma social, no qual surjam “novos modos de amizade, felicidade e solidariedade consequentes com a superação da opressão racial sobre a qual se assenta a modernidade e sua antinomia do progresso racional, ocidental, como brutalidade excessiva” (GILROY, 2001, p. 97). A contracultura do Atlântico negro tem sido tecida cotidianamente na prática de uma outra mundividência. A voz da escritora Conceição Evaristo, articulada às vozes de outras autoras negras, neste ensaio, evidenciam que a participação das mulheres negras tem sido fundamental na construção desse novo mundo, através de posturas éticas que buscam entrelaçar as perspectivas provenientes das identificações étnicas e de gênero. Através de suas reflexões, as mulheres negras vêm construindo respostas aos impasses gerados pela modernidade ocidental, construindo novas possibilidades de vida, não apenas para si, mas para toda humanidade.

REFERÊNCIAS:

BAIROS, Luiza. *Lembrando Lélia Gonzales*, 2007. Disponível em: http://www.casadeculturadamulhernegra.org.br/quem_somos_frameset.htm – Acesso em: 14 de jun. 2007.

BAIROS, Luiza. Nuestros Feminismos revisitados. In: *Política y Cultura*. 2000. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/267/26701408.pdf> – Acesso em: 17 jun. 2007.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. In: *Estud. av.* vol.17 nº 49 São Paulo Sept./Dec. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008 – Acesso em: 14 jun. 2007.

[COLLINS, Patricia Hill](#). *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empo*. [Routledge-USA](#), 2000.

[COLLINS, Patricia Hill](#). *Black sexual politics: african americans, gender, and the new racism* (pb). [Routledge-USA](#), 2005.

[COLLINS, Patricia Hill](#); [ANDERSEN, margaret l.](#), *Race, class, & gender: an anthology*. [Cengage Learning int](#), 2009.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DUARTE, Eduardo de Assis. O *Bildungsroman* afro-brasileiro de Conceição Evaristo. In: *Rev. Estud. Fem.* vol.14 n° 1 Florianópolis Jan./Apr. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2006000100017&script=sci_arttext – Acesso em: 14 jun. 2007.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. 2004. Disponível: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/evaris.rtf. Acesso: 05 abr. 2012.

_____. Eu não sei cantar: entrevista com Conceição Evaristo. In: *Revista Raça*, n° 96, mar. 2006.

_____. Entrevista. *Jornal Estado de Minas*. 24 abr. 2007.

_____. *Cadernos Negros 13: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1990.

_____. *Cadernos Negros 19: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1996.

_____. *Cadernos Negros 25: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 2002.

FONSECA, Nazareth. *Literatura Negra, Literatura Afro-Brasileira: Como responder à Polêmica?* In: *Literatura Afro-Brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares. 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONZALES, Lélia. *Mulher negra*. 1994. Disponível em: <http://www.eliagonzalez.org.br/> – Acesso em: 17 jun. 2007.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HOOKS, Bell. *Alisando o nosso cabelo*. 2005. Disponível em: http://www.lpp-uerj.net/olped/acoesafirmativas/bancoopinioes.asp?pagatual=1&varpagmax=10&numpagmax=10&submit=5&ordem=&string_busca=&campo_busca= – Acesso em: 15 jun. 2007.

RUFINO, Alzira. *Mulher negra: uma outra história*. Disponível em: http://www.casadeculturadamulhernegra.org.br/quem_somos_frameset.htm – Acesso em: 17 jun. 2007.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (*Cultura versus Arte*). In: ANTELO et alii. *Declínio da Arte e Ascensão da Cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p. 11-23.

SOUZA, Florentina. Literatura Afro-Brasileira: algumas reflexões. In: *Revista Palmares*. Ano 1. n. 2. dez. 2005.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012
APROVADO EM: 13 de junho de 2012

MIRTA YÁÑEZ: A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA EM CUBA

Maria de Fátima Moreira Peres

RESUMO: A entrevista abaixo é fruto de um encontro com a escritora cubana Mirta Yáñez, quando estive no Brasil em 2010. Com 36 publicações, já foi premiada diversas vezes, inclusive com o prêmio *Förderpreis der Initiative LiBeraturpreis*, em Frankfurt, Alemanha, no ano de 2001. Quem vê aquela mulher pequena, franzina, mas extremamente bem articulada e muito atenciosa com todos, não imagina a sua grandeza e contribuição para a literatura cubana e mundial. Ela conta, nessa entrevista, um pouco da sua produção literária.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura. Cuba. Mulheres. Poesia. Hispânicas.

MIRTA YÁÑEZ: LA LITERATURA DE AUTORÍA DE LA MUJER EN CUBA

RESUMEN: La siguiente entrevista es el resultado de un encuentro con la escritora cubana Mirta Yáñez, cuando en una visita a Brasil en 2010. Con 36 publicaciones, ha sido galardonada en varias ocasiones, incluyendo el premio *Förderpreis der LiBeraturpreis* en Frankfurt, Alemania en 2001. Uno que ve esa mujer pequeña, frágil, pero muy bien articulada y muy amable, no se da cuenta de su grandeza y de su contribución a la literatura cubana y universal. Ella dice en esta entrevista un poco de su producción literaria.

PALABRAS CLAVE: Literatura. Cuba. Mujeres. Poesía. Hispánicas.

MIRTA YANEZ: LITERATURE AUTHORSHIP OF WOMEN IN CUBA

ABSTRACT: The interview below is the result of a meeting with Cuban writer Mirta Yáñez, when on a visit to Brazil in 2010. With 36 publications, she has been awarded several times, including the award *Förderpreis der LiBeraturpreis Initiative* in Frankfurt, Germany in 2001. Who sees that little and frail woman but extremely well articulated and very helpful does not realize her greatness and contribution to Cuban and world literature. She says in this interview, a little about her literary production.

KEYWORDS: Literature. Cuba. Women. Poetry. Hispanic.

Mirta Gloria Yáñez Quiñoá, mais conhecida no mundo literário como Mirta Yáñez, nasceu no dia 4 de abril de 1947, em Havana, Cuba. É escritora, jornalista e professora. Ela é uma mulher pequena, bem franzina, simpática e expressiva. Mas quem a conhece sabe que por trás daqueles poucos centímetros de ser humano existe uma mulher gigante, batalhadora. O currículo de Mirta é extenso, mais de 20 páginas, que representam os anos de dedicação e amor à literatura, às letras, à academia cubana. É formada em Inglês, Russo e Italiano, além de ter

estudado e conhecer bem o idioma Francês. A escritora cubana tem diversos livros publicados. E entre os temas, por ela abordados, a mulher tem um destaque especial, principalmente sobre o discurso feminino e a poesia de autoria feminina. Segundo Mirta Yáñez, em Cuba, as mulheres seguem livres para serem escritoras, mas ainda é um campo em que os homens continuam gozando de privilégios. Ainda prevalece o machismo sobre a obra literária produzida em Cuba. Mas sempre que pode, em suas andanças pelo mundo afora, fazendo palestras, dando aulas, ou mesmo lançando livros, Mirta destaca a força e o talento das mulheres cubanas. É a sua forma de contribuição para o reconhecimento da produção literária de autoria feminina de seu país. Porém, mesmo com essa desigualdade entre as produções literárias, no que se refere a oportunidades econômicas e políticas, Cuba, segundo uma pesquisa realizada pelo World Economic Forum (WEF) é considerado o 20º país do mundo com menor índice de desigualdade de gênero. Entre os países da América Latina e Caribe, Cuba supera todos eles. Ou seja, no coletivo, no jurídico, as mulheres se aproximam dos homens em igualdade, mas no particular, ainda têm alguns passos para evoluir, ainda que seja inegável a participação das mulheres na revolução cubana e o respeito que existe pela figura feminina naquele país. A entrevista que se segue foi feita após a sua participação em um seminário sobre literatura de autoria feminina na cidade de Divinópolis, no Centro-Oeste de Minas Gerais, Brasil, em 2010. Além de dar seu depoimento sobre o fazer literário feminino em Cuba ela lançou ainda o livro do irmão Alberto Yáñez que havia falecido há pouco tempo. O livro – *Trocando Gato por lebre ou menino por vaca* – dedicado ao público infanto-juvenil tem tradução de Bartolomeu Campos de Queirós e é uma obra de arte, não só da escrita, do conteúdo, mas também como um produto pensado com toda a qualidade editorial e dedicação daqueles que amam a arte de escrever.

Gloria Mirta Yáñez Quinoá, mejor conocida en el mundo literario como Mirta Yáñez, nació el 4 de abril de 1947, en La Habana, Cuba. Ella es una escritora, periodista y maestra. Ella es una mujer menuda y joven, simpática y expresiva. Pero, quién la conoce sabe que detrás de esos pocos centímetros de ser humano hay una mujer gigante, una luchadora. El curriculum vitae de Mirta es demasiado largo, más de 20 páginas, que representa a los años de dedicación y amor por la literatura, por las letras, por la Academia Cubana. Se graduó en Inglés, Italiano y Ruso, y se ha estudiado y conoce bien lo idioma Francés. Esa escritora cubana ha publicado varios libros. Y entre los temas abordados por ella, la mujer se pone de relieve, sobre todo en el discurso femenino y la poesía escrita por mujeres. De acuerdo con

Mirta Yáñez, en Cuba, las mujeres son libres para convertirse en escritoras, pero la literatura en general sigue siendo un campo en el que los hombres siguen disfrutando de los privilegios. El sexismo sigue existiendo sobre la obra literaria producida en Cuba. Pero cada vez que puede, en sus viajes por el mundo dando conferencias, enseñando, o incluso en la publicación de libros, Mirta destaca la fuerza y el talento de las mujeres cubanas. Es su forma de contribución al reconocimiento de la producción literaria de la autoría femenina de su país. Pero a pesar de esta desigualdad entre las producciones literarias, con lo que se refiere a las oportunidades económicas y políticas, Cuba, según una encuesta realizada por el Foro Económico Mundial (FEM) es considerado el 20 ° país del mundo con la menor desigualdad de género. Entre los países de América Latina y el Caribe, Cuba supera a todos ellos. Es decir, colectivamente, en la ley, las mujeres acercarse a los hombres en igualdad de condiciones, pero en particular, todavía tiene algunos pasos para evolucionar; sin embargo, es innegable que la participación de las mujeres en la revolución cubana y el respeto que existe para la figura femenina en ese país. La siguiente entrevista fue realizada después de su participación en un seminario sobre la literatura de autoría femenina en la ciudad de Divinópolis, en el Centro-Oeste de Minas Gerais, Brasil, en 2010. Además de dar su declaración sobre la producción literaria femenina en Cuba, Mirta presentó también un libro de autoría de su hermano Alberto Yáñez que había muerto recientemente. El libro – *Trocando Gato por lebre ou menino por vaca* – dedicado a los niños y los jóvenes tiene traducción de Bartolomeu Campos de Queirós y es una obra de arte, no sólo de la escritura, en su contenido, sino también como un producto diseñado con toda la calidad editorial y la dedicación de aquellos que aman el arte de escribir.

Gloria Mirta Yáñez Quinoá, better known in the literary world as Mirta Yáñez, was born on April 4, 1947, in Havana, Cuba. She is a writer, journalist and teacher. She is a little and frial woman, friendly and expressive. But who knows her knows that behind those few feet of human being there is a giant woman, a fighter. Mirta's resume is extensive, more than 20 pages, representing the years of dedication and love to the literature, letters and Cuban Academy. She graduated in English, Italian and Russian, and have studied and knows well the French language. This Cuban writer has published several books. And among the topics addressed by her, the woman is in special focus, especially on the female discourse and poetry authored by women. According to Mirta Yáñez, in Cuba, the women are free to become

writers but literature is still a field in which men continue enjoying privileges. Sexism still prevails about the literary work produced in Cuba. But whenever she can, in her travels around the world, lecturing, teaching, or even publishing books, Mirta highlights the strength and talent of Cuban women. It is her way of contribution to the recognition of the literary production of female authorship of her country. But even with this inequality between the literary productions, with regard to economic and political opportunities, Cuba, according to a survey by the World Economic Forum (WEF) is considered the 20th country in the world with the lowest gender inequality. Among the countries of Latin America and the Caribbean, Cuba surpasses them all. That is, collectively, in law, women approach men on equal terms, but in particular, still have some steps to evolve, yet it is undeniable the participation of the women in the Cuban revolution and the respect that exists for the female figure in that country. The following interview was done after her participation in a seminar on the literature of female authorship in the city of Divinópolis, in the Central West of Minas Gerais, Brazil, in 2010. Besides giving her statement about the female literary production in Cuba she has also introduced a book written by her brother Alberto Yáñez who had recently died. The book – *Trocando Gato por lebre ou menino por vaca* – dedicated to children is translation of Bartolomeu Campos de Queiros and is youth is a work of art, not only of writing and in its content, but also as a product designed with all the editorial quality and dedication of those who love the art of writing.

¿Quién es Mirta?

Mirta: Mi nombre es Mirta Gloria Yáñez Quiñoá. Soy, ante todo, una escritora. Cubana, descendientes de gallegos y asturianos, amante de perros y gatos, del signo de Aries, aspiro a la honestidad ante todos los hechos de la vida. Soy Doctora en Ciencias Filológicas pela Universidad de La Habana, Cuba em 1992. Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Escuela de Letras y Arte de la Universidad de La Habana em 1970 e profesora Auxiliar de la Universidad de La Habana, Cuba em 1985. Me gradué en estudios titulados de Inglés, Ruso e Italiano. También ha estudiado y conoce el Francés. Soy miembro de las organizaciones: Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) desde 1987 e Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) desde 1977.

¿Cuáles son los principales temas de investigación académica?

Mirta: Mi principales temas de investigación académica: narradoras cubanas y el discurso femenino en Cuba, poesía cubana escrita por mujeres, desarrollo histórico y estético del cuento: el proceso de la narración breve en América Latina y Cuba, romanticismo en hispanoamérica, poesía romántica del siglo XIX hispanoamericano e literatura prehispánica.

¿En cuáles Universidades donde ha colaborado con cursos y conferencias?

Mirta: Universidad de La Habana, (Cuba). Universidad de los Andes, Mérida, (Venezuela). Universidad Autónoma de Puebla, El Colegio de México, Universidad Autónoma de México, Universidad Iberoamericana, (México). Universidad Autónoma de Nicaragua, (Nicaragua). Universidad de Panamá, (Panamá). Universidad Estadual de Río de Janeiro, (Brasil). Universidad de Poitiers, Universidad de Burdeos, Universidad de Nantes, Universidad de la Sorbona, París VIII, (Francia). Universidad de Sassari, Università Ca' Foscari, Università degli Studi di Milano (Italia). Universidad de Manchester, Universidad de St. Andrews, (Inglaterra). Universidad de Kassel, Universidad de Gotinga, Universidad de Hannover, Universidad de Bremen, (Alemania). Universidad Nacional de Tucumán, Universidad Nacional de Salta, (Argentina). Vassar College, Marist College, Florida International University, University of Massachusetts, York College, North Georgia College, Appalachian University, Wofford College, St. Thomas University, Stanford University, UNCA, Boone University, Syracuse University (USA). Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey, Recinto de Río Piedras, Recinto de Bayamón, (Puerto Rico). University of Toronto, Middlesex College, University of Guelph, York University, Ryerson Polytechnic University (Canadá), Universidad de Graz, Austria, Fundação Educacional de Divinópolis y en la Catedra Unesco de Leitura PUC-Rio, entre otras.

¿Cuántos libros ya publicado e cuáles?

Mirta: Tengo 36 obras publicadas. *Sangra por la herida* (novela), Ediciones UNION y Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010. Havana is a really big city and other short stories (cuentos), Ed. Cubanabooks, USA, 2010. El búfalo ciego y otros cuentos (compilación de cuentos), Ediciones UNIÓN, La Habana, 2008. Faux Papiers Falsos documentos (cuentos, edición bilingüe), Ed. MEET, Saint-Nazaire, Francia, 2007. Serafín y las aventuras en el Reino de los Comejenes (cuento infantil), Colección Dienteleche, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2007. La fiesta de los caballitos (novela infantil, edición mexicana de Serafín y sus

aventuras con los caballitos), Ed. Progreso, México D. F., 2006. Cenicienta (versión teatral), Ed. Gente Nueva, La Habana, 2006. Del azafrán al lirio, (recopilación de textos variados), Ed. Extramuros, La Habana, 2006. El Matadero: un modelo para desarmar (ensayo), Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2005. Falsos documentos,(cuentos), Colección Vagabundo del Alba, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2005. Havanna ist eine ziemlich grosse stadt (cuento), Ed. Atlantik, Bremen, Alemania, 2001. Camila y Camila, (testimonio), Ediciones La memoria, Centro Cultural “Pablo de la Torriente Brau”, La Habana, 2003. Un solo bosque negro, (compilación poética) Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003. Serafín y sus aventuras con los caballitos (novela infantil), Ed. Gente Nueva, La Habana, 2003 (tercera edición). Cubanas a capítulo (ensayo), Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2000. El diablo son las cosas, (cuento, segunda edición) Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000. Narraciones desordenadas e incompletas, (narraciones) Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997. Algún lugar en ruinas (poesía), Ediciones UNIÓN, La Habana, 1997. Poesía casi completa de Jiribilla el conejo (poesía para niños), Ed. Gente Nueva, La Habana, 1994. Todos los negros tomamos café y otros cuentos (cuento), Edición del autor, Tucumán, Argentina, 1993. El diablo son las cosas (cuento), Edición del autor Tucumán, Argentina, 1993. Una memoria de elefante (testimonio), Ed. Abril, La Habana, 1991. La narrativa romántica en Latinoamérica (ensayo), Colección “Giraldilla”, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1990. Notas de clase (poesía), Colección “La barca de papel”, Imprenta de la Dirección de Información, Ministerio de Cultura, La Habana, 1989. El diablo son las cosas (cuento), Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988. Serafín y sus aventuras con los caballitos (novela infantil, segunda edición, ilustraciones de la autora), Ed. Gente Nueva, La Habana, 1987. Poemas (poesía), Ed. Embalaje, Colombia, 1987. El mundo literario prehispánico (ensayo, en colaboración), Imprenta Universitaria, La Habana, 1986. Las visitas y otros poemas (poesía), Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986. La hora de los mameyes (novela), Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1983. “Yo soy Jack Johnson” (relato), en Cuentos de boxeo, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1982. La Habana es una ciudad bien grande (cuento), Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1980. Serafín y sus aventuras con los caballitos (novela infantil), Ed. Gente Nueva, La Habana, 1979. Todos los negros tomamos café (cuento), Ed. Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1976. Quiénes eran los aztecas (divulgación docente), Centro de Información Científico-Técnica de la Universidad de La Habana, La Habana, 1974. Las visitas (poesía), Imprenta Universitaria, Universidad de La Habana, La Habana, 1971.

¿Tienes textos literarios de ficción publicados en publicaciones periódicas el extranjero e en cuáles?

Mirta: Si. “Niemand ruft aus dem Wald/ Wie Enoch Soames”, *Literatur Nachrichten Afrika Asien Lateinamerika*, Frankfurt, 2010, no. 104. “Pájaro de mal aguero”, *Soglie americane*, “Quale america? Soglie e culture di un continente”. Volume 1, Mazzanti Editori, Venezia, 2007. “Periodización”, “Objetos” y “Credulidades”, *Meridian 42*, Indiana University Press, 2004. “Kid Bururu et les cannibales”, *MEET*, Saint-Nazaire, France, 2003, no. 7. “Nada salvo el aire”, *Feminaria*, Buenos Aires, julio de 2002, año XV, no. 28-29. “Todos los negros tomamos café”, *Revista de la Universidad*, Tegucigalpa, octubre, noviembre, diciembre 2001, año 2, no. 5. “Nada salvo el aire”, *Cuba: una literatura sin fronteras*, Iberoamericana, Madrid, 2001, Vervuert, Frankfurt, 2001. “Dos poemas”, *Teluria*, Cochabamba, octubre 2000, no. 7. “Version Originale” y “L’Ile dans le Bagages”, (cuento y artículo), *Encuentros*, France-Amérique Latine, Bordeaux, 2000. “Anagnórisis”, *Donaire*, Inglaterra, noviembre 2000, no. 15. “Memorias desde La Habana”, *Txalaparta*, 8 zenbakia, País Vasco, 2000. “Versión original”, *Barcarola*, Revista de creación literaria, Albacete, junio 1997, no. 53. “Der blinde Büffel”, (cuento), *Tranvia*, Revue der Iberischen Halbinsel, Heft 43, Alemania, Dez.'96, “Versión original”, (cuento), *Xicóatl*, Austria noviembre-diciembre 1996, 5 año, no.28. “El diablo son las cosas”, (cuento), *Crítica*, Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, México, Nueva época, junio-julio 1996, no. 62. “El diablo son las cosas”, (cuento), *Tierra adentro*, Publicación del Consejo Nacional para la Cultura y las Bellas Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, México, marzo-abril 1993, no. 64. “Chronology”, (poema), *Women Poets of the Caribbean, The Literary Review*, Fairleigh Dickinson University, USA, summer 1992, volume 35, number 4. “Poema”, *Napjaink*, Hungría, 9 szeptember, año XVIII. “El búfalo ciego”, (cuento), *Casa del Tiempo*, México, abril 1989, vol. VIII, no. 84. “Conferencia”, (poema), *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, México, abril-junio 1988, no. 66. “Il bufalo cieco”, *Noi Donne*, Italia, gennaio 1988, anno 43, no. 1. “Cinco de la mañana”, (poema), *Zurda*, México, primer semestre de 1988, no. 3. “Wymiana winna byc szersza”, (poema y entrevista), *Polska Micoer*, Polonia 22-I-1987. “Generational task”, “Context of Sor Juana”, (poemas), *Conditions: fourteen*, USA, 1987. “Poeci swiata”, (poema), *Polska micoer*, Polonia, 1986, no. 42. “Jutío”, (fragmento de *La hora de los mameyes*), *Renie Svetovej Literatury*, Checoslovaquia, 1986, no. 2. “First chronicle”,

(poema), *Social Test*, USA, fall 1986. “La Habana es una ciudad bien grande”, (cuento), *Puesto de Combate*, Bogotá, marzo 1976, año III, no. 9.

¿Usted tiene otros trabajos publicados?

Mirta: Sí, diversos artículos, críticas y trabajos periodísticos publicados en Cuba e prólogos en los textos: *Aurelia Castillo: ética y feminismo*, Mercedes Valdés Estrella, Publicaciones Acuario, Centro Félix Varela, La Habana, 2008. *De silencios y lunas*, Rolando López del Amo, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2005. *Oficio de difuntos*, Arturo Usler Pietri, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1988. *Cuentos de abuelas*, Roberto Pérez León, Imprenta Universitaria, La Habana, 1985. *El guaraní*, José de Alençar, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1983. *Por entre los sueños cantos*, José A. Gutiérrez, Imprenta Universitaria, La Habana, 1980. Edición cubana de *El corazón es un cazador solitario*, Carson McCullers, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1976. Edición cubana de *Un yanqui de Connecticut en la corte del rey Arturo*, Mark Twain, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1976. *Colección de poemas*, Imprenta Universitaria, La Habana, 1975.

Además de estos los testimonios en: *Asturias en la memoria*, Miriam Rodríguez Betancourt, Asturias, 2008. *Sembró maestros*, (Homenaje a Rosario Novoa), Universidad de La Habana, en 1994. Los ensayos en: *Con el lente oblicuo*, Aproximaciones cubanas a los estudios de género, “El discurso femenino finisecular en Cuba: Aurelia del Castillo y otras voces en torno al 98”, Editorial de la Mujer, Instituto de Literatura y Lingüística en 1999. *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura Siglos XVI al XIX*, (“Cecilia Valdés, la heroína corriente, la heroína solitaria”) Serie Coloquios, tomo II, Ed. Casa de las Américas y Universidad Autónoma Metropolitana, Cuba-México en 1997.

¿Algún texto inédito?

Mirta: Si: “Sobre el *Popol Vuh*”, para la Enciclopedia Juvenil de la Editorial Gente Nueva.

¿Cuándo usted se convierte en un escritor?

Mirta: Creo que nací con el “bichito” de las letras. Mi padre era periodista, y tenía un tío abuelo que escribía poemas. Empecé a escribi a los siete años. También quería ser pintora, pero las letras me halaron más. Ahora bien, la clara conciencia del destino de escribir fue

aproximadamente a los 14 años, en la adolescencia, decidí que lo único que podía hacer en la vida era escribir.

¿Cuándo publicó su primer libro? ¿Cómo se llama? Hable sobre lo que escribió.

Mirta: Mi primer libro lo publiqué después de ganar con él un concurso literario de la universidad a los veinte años. Salió unos años después. Se llama LAS VISITAS, y es un breve cuaderno de poemas. Es el libro que quiero más. Esos poemas los empecé a escribir cuando era estudiante de Letras de la asignatura Historia del Arte, teníamos que recorrer La Habana y ahí empecé a descubrir todos los amores que perdurarían en mi vida: la ciudad, sus gentes, el mar, los animales callejeros, el primero amor...

¿Cómo funciona la inspiración para escribir?

Mirta: No se si a otros les funciona como a mí... yo tengo que estar trabajando para que se “cuele” la inspiración. Tengo que tener un buen estado de ánimo, silencio total, ningún agobio de otras tareas pendientes, y trabajando. Entonces entra a funcionar la inspiración.

¿Cuáles son los temas (historias) de sus libros?

Mirta: Los temas son la vida común y corriente, en mis cuentos. Y de hecho en la poesía, y en la novela también. En el ensayo tengo dos temas fundamentales: la literatura escrita por mujeres en Cuba y el romanticismo latinoamericano del siglo XIX. En la literatura para niños trato de partir de un hecho fantástico y que por el camino desarrolle alguna idea noble a compartir con los niños. En mi novela más reciente SANGRA POR LA HERDA trato de contar la confusión de mi generación en el devenir de la historia, con hechos y asuntos de todos los días que bordean a veces la tragicomedia.

¿Es difícil para una mujer cubana a ser escritor?

Mirta: Llegar a escribir no, puesto que es un acto de libre elección. Ahora bien, desarrollar su obra en medio de un contexto machista y excluyente, pues, sí, a algunas se nos hace difícil. Pero ya eso paulatinamente ha ido cambiando, aunque todavía los jurados, los directores de revistas, los consejos asesores, y otras acciones dentro del campo literario, independiente del éxito o los progresos de las escritoras, siguen siendo terreno de los hombres.

¿Hay un tema tabú en Cuba? Ejemplo: sexo, política, etc ...

Mirta: Eso depende. De temas tabus se ha ido al otro extremo: a supuestamente una libertad sin mucha responsabilidad y exigencia estética. Estoy pensando en “libros” que caen en la chabacanería o palabras malsonantes por el simple hecho de hacerlo. En cuanto a la política las autoridades editoriales aspiran a que los libros publicados en Cuba, ya que hay tanta crisis económica y tan poco papel, respondan a la ideología general. De todas maneras, en todas partes del mundo se usa de esta misma criba selectiva. Por ejemplo, a los cubanos que vivimos dentro de Cuba se nos dificulta mucho el acceso a determinadas áreas de venta en el exterior.

¿Una mujer cubana lee mucho? ¿Qué tipo de literatura?

Mirta: Los cubanos y las cubanas leemos mucho. No sabría decirte que tipo de literatura leen los demás, pero si te cuento que en las Ferias del Libro son verdaderas fiestas a tal punto que yo les digo LA FURIA del libro. Gustan las novelas policiacas, las biografías, en general la narrativa que refleje los problemas vivos de nuestra sociedad. También se vende y se agota rápido la literatura para niños. El libro que siempre hay que reeditar es La edad de oro de José Martí.

¿Cuál es tu estilo?

Mirta: Mi estilo es directo, con el lenguaje del habla cubana, eso sí, trato de mantener un rigor en el uso del lenguaje. Digamos que mi característica estilística es la ironía, la mezcla del drama con el humor. Y aparentando una sencillez que esconde honduras. Ya el lenguaje poético ha ido quedando atrás y me quedé con la prosa más clara que pueda alcanzar.

¿Se podía leer un texto suyo?

Mirta: Sí, voy a leer: *Nadie llama de la selva.*

El perro había quedado atrás. Quizás no se llamaba Buck, aunque tampoco leía periódicos, así que no sospechó nada. La casa fue cerrada y el jardín se detuvo tras una cerca de dos metros de altura, cubierta a tramos por una enredadera. El perro estaba de pie en el portal, vigilante, con las orejas enhiestas y en actitud de espera. Desde la calle no se le

podía distinguir mucho. Desde la ventanilla del ómnibus se veía no sólo al perro, sino el sello oficial que clausuraba la casa.

El perro era blanco, con algunos mechones oscuros en el pecho y en el lomo, de pelo corto y lustroso, bien cuidado. En los primeros días se afirmaba en las cuatro patas con seguridad y altivez. No olfateaba el viento ni se movía, simplemente esperaba. La casa era una de esas añosas de El Vedado, ya despintada y con aires de decadencia. Sin embargo, el jardín se notaba verdecido y daba muestras de haber sido podado en fechas recientes. El soplo de abandono que se iría posesionando de todos sus recovecos, todavía no había borrado la memoria de las manos que una vez lo atendieron.

Al cabo de unos días, el perro continuaba en igual posición, al lado de la puerta principal. Sin duda no quería moverse para ser el primero en notar el regreso de quienes él sabía que tenían derecho a entrar en la casa y reanudar la vida, la única vida que el perro había conocido. Se mantenía en su sitio, con la misma expresión orgullosa, confiada, aunque su bella estampa comenzaba a deteriorarse. Podría pensarse que estuviera ya impaciente, había dejado de gustarle el juego, como broma ya bastaba.

Una semana más tarde, el perro acusaba algún desconcierto. ¿Qué pasaba? ¿Qué podía haber hecho mal? ¿Por qué sus amos, sus dioses, no regresaban? Seguía de pie y mirando fijamente hacia el punto exacto por donde había visto a su familia por última vez, pero ya con cierta inquietud y fatiga, con toda certeza también hambre y sed. No le importaba mucho, en realidad, la falta de alimento. Ni tan siquiera no poder entrar a su cubil predilecto, hacerse un ovillo, suspirar y dormirse con el corazón en calma. Toda su pequeña cabeza estaba concentrada en entender a qué se debía aquel castigo que no creía merecer.

El perro no había oído hablar de Buck, así que no se sentía un héroe. No había visto nunca nieves, ni trineos, ni ventisqueros, ni aquellas eran las heladas comarcas del Klondike. Nadie le había pegado nunca con un palo. Cuando paseaba por el barrio lo llevaban con unas cómodas correas que más bien lo hacían sentirse protegido y ni siquiera tenía idea de que otros perros como él podían matarse a mordidas. Esta era la casa donde había vivido siempre desde que lo trajeron como cachorro. Detrás de la puerta sellada quedaron sus escondrijos, su pozuelo de agua y el cacharro de comer. Aunque todo eso era lo de menos. ¿Por qué lo habían abandonado?

Quince días después permanecía aún de pie, con resignación, como víctima de un error incomprensible. Pero el agotamiento terminó por acorralarlo y se vio obligado, a pesar suyo,

a reclinarse contra la puerta. Se le cerraron los ojos y soñó. Soñaba que la familia regresaba, la casa se llenaba de voces y ruidos conocidos, las ventanas se abrían al sol de la mañana y se despertó gozoso, dando un ladrido que se transformó en silencio y en jalones de ira. Se sintió engañado, furioso, de nuevo estaba allí la pesadilla de la casa cerrada, del jardín que se secaba como su propio cuerpo. Ya no se preguntaba qué había hecho mal, sólo quería que el castigo terminara.

Pasado un tiempo, tenía un aspecto miserable, aunque se mantenía todavía mirando hacia al mismo lugar. Las orejas alertas eran el único residuo que quedaba de su prestancia de los primeros días. Tenía el cuerpo enjuto y consumido, el pelo viscoso y la mirada vidriosa. La espera estaba llegando a su fin y algo parecido a la piedad, al perdón, entraba en su leal corazón de perro. Ellos, sus dioses, sabrían por qué lo habían hecho.

Hortensia, la mamá de Julia, vivía en el último piso del edificio vecino a la casa del perro. La escalera no tenía bombillos y Hortensia había ido perdiendo la vista, así que no salía nunca y sólo se sentaba en el balcón a escuchar los sonidos de la calle. Hortensia, como Buck, tampoco leía periódicos. Le hubiera gustado escuchar el radio, sus novelones, como decía Julia, pero estaba roto hacía mil años. Antes de que se muriera, Manchita era su compañía. Hortensia le daba los buenos días, la regañaba y, a veces, le conversaba sus problemas. Con Manchita la existencia transcurría más entretenida. Hortensia la extrañaba tanto, qué se le iba a hacer, si ya no podía ni con ella misma, dime tú, cómo cuidar de otro perrito. La vecina que la ayudaba de vez en cuando nunca hablaba mucho, tenía sus propias tribulaciones, y gracias que venía a airear la casa y a traerle los mandados de la bodega. A Hortensia le daba hasta vergüenza molestarla y pedirle que, por favor, le leyera las cartas de la hija que, de tanto en tanto, llegaban de la Argentina. Cuando Julia le mandaba uno de aquellos paqueticos con jabones y la medicina para el corazón, Hortensia le regalaba los jabones a la vecina.

Le hubiera gustado también escuchar la voz de Julia, pero, ave maría santísima, mira que las llamadas de ese lugar tan lejano eran caras. Y pasaban los años, y seguían pasando los años, en espera de que vinieran tiempos mejores. Bendito sea el cielo que la medicina y los jabones nunca le faltaban. Y, por suerte, estaba casi ciega, así que no podía distinguir al perro.

Un mes más tarde el perro ya no estaba. No lo habían vencido las nevadas, ni los lobos, ni el hambre, sino aquella tristeza que le impedía hacer otra cosa que seguir cuidando la

casa y esperar, solitario, el regreso. (Mirta Yáñez, Falsos documentos, *La Habana: editorial UNION*, 2007, pags 45 a 47)

REFERÊNCIAS:

Entrevista realizada com a escritora em 2010, na Fundação Educacional de Divinópolis (MG).

Entrevista con la escritora en 2010, la Fundación para la Educación de Divinópolis (MG).

VASSI Cássia. *A mulher cubana e sua sociedade: da independência à revolução*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007.

QUIÑOÁ, Mirta Gloria Yáñez. Falsos documentos, p. 45 a 47. *La Habana: Editorial UNION*, 2007.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 15 de junho de 2012

A PRODUÇÃO DE AUTORIA FEMININA ATRAVÉS DA EDITORA MULHERES: ENTREVISTA COM ZAHIDÉ MUZART

Jailma dos Santos Pedreira Moreira

RESUMO: Trata-se de uma entrevista com Zahidé Muzart, uma das criadoras da Editora Mulheres. Nesta buscamos saber como e por que a Editora Mulheres foi criada, quais suas dificuldades, estratégias e conquistas, assim como, a partir da organização da editora, Muzart avalia sua inserção no mercado editorial, a participação da produção de autoria feminina na cadeia produtiva e o apoio de políticas públicas e de instituições nesta dinâmica. Traços da trajetória da Editora Mulheres são revelados, tornando visível a importância do trabalho que desenvolve na rasura de uma tradição literária/cultural/mercadológica.

PALAVRAS-CHAVE: Editora Mulheres. Produção de autoria feminina. Cadeia produtiva.

ABSTRACT: This is an interview with Zahide Muzart, one of the creators of Women Publisher. In this we seek to know how and why the Publisher Women was created, what their difficulties, strategies and achievements, as well as from the organization's publisher, Muzart evaluates its insertion in the publishing market, participation in the production of female authorship in the production chain and support of public policies and institutions in this dynamic. Traces the trajectory of Women Publisher are revealed, making visible the importance of the work that develops the erasure of a literary tradition / cultural / marketing.

KEYWORDS: Women Publisher. Production of female authorship. Chain.

Como já dissemos em resumo, trata-se de uma entrevista com Zahidé Lupinacci Muzart, uma das criadoras da Editora Mulheres. Muzart possui graduação em Letras Neolatinas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1961), Graduação em Música pela Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutorado em Letras pela Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Toulouse-Le Mirail (1970), pós-doutorado na Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales, Paris (1983-1984). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira (História das escritoras no século XIX, Literatura e Mulher, feminismo e literatura etc.). Participa da coordenação do Instituto de Estudos de Gênero - IEG/UFSC, de duas editorias da Revista Estudos Feministas e é a responsável, atualmente, pela Editora Mulheres. Nesta entrevista buscamos saber, através de algumas perguntas feitas por correio eletrônico, em junho de 2012, como e por que a Editora Mulheres foi criada, quais suas dificuldades, estratégias e conquistas nestes 16 anos

de existência, assim como, a partir da organização da editora, Muzart avalia sua inserção no mercado editorial, a participação da produção de autoria feminina na cadeia produtiva e o apoio de políticas públicas e instituições nesta dinâmica. Traços da trajetória da Editora Mulheres são revelados, tornando visível o lugar de sua produção, suas demandas, táticas e conquistas apontando para a importância do trabalho que desenvolve na rasura de uma tradição literária/cultural e mercadológica, marcada por um capital patriarcal, que desconsiderou e, em certa medida ainda desconsidera, a produção e edição de autoria feminina. A entrevista ainda nos leva a refletir sobre o trabalho cooperativo realizado pela Editora e o quanto este ciclo de edição poderia fortalecer, com apoio de diversas políticas públicas e instituições, e já ampliando o pensamento para tantas outras (possíveis) experiências femininas de produção, uma cadeia produtiva com seus eixos de produção e distribuição/circulação. Nesse sentido, vale a pena conferir a entrevista logo abaixo.

Jailma Pedreira Moreira: Como e por que foi criada a editora Mulheres?

Zahidé Muzart: A ideia da editora, apesar de gestada há muitos anos pela pesquisa com textos de mulheres, surgiu meio de repente. Em 1995, éramos três professoras de literatura da UFSC e aposentadas. E o bom de ser aposentada é que se pode fazer o que se quiser. Como estávamos pesquisando sobre as escritoras brasileiras do século XIX, e a maior dificuldade da pesquisa era o encontro com os livros, sugeri às duas amigas de criarmos uma editora que tivesse como principal preocupação a reedição desses velhos textos.

No início da pesquisa, era voz corrente de que aquelas mulheres do século XIX nada tinham escrito, e, por conseguinte, menos ainda publicado. Logo ficou evidente, porém, que, na verdade, não só escreveram e publicaram uma grande quantidade de textos, mas, bem mais que isso, que esses textos constituíam um legado de boa qualidade literária e de valor histórico inquestionável. Era, pois, fundamental republicá-los hoje. A pesquisa se inscreve no trabalho de arqueologia literária próprio da crítica feminista e igualmente à tendência de uma crítica feminista interessada no estabelecimento de uma tradição literária escrita por mulheres: uma literatura própria. E, ao lado dessa linha mestra de resgate, a editora se propunha a editar ensaios sobre gênero. Tratava-se de um projeto muito bem definido e a editora já nasceu diretamente vinculada a uma linha de investigação estabelecida, Literatura e Mulher,

decorrente de nossa filiação a um grupo de pesquisa da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística): A Mulher na Literatura.

JPM: Nestes 16 anos de existência, segundo a sua perspectiva, quais foram ou são as maiores dificuldades enfrentadas pela Editora e quais suas grandes conquistas?

ZM: No início, a maior dificuldade era a falta de respeito com o nome Mulheres. Era necessário repetir o nome, ao telefone, e havia sempre uma espécie de riso escondido que adivinhávamos!! Com os anos, com o feminismo crescente, isso já não mais ocorre.

As pequenas editoras enfrentam sempre inúmeros problemas e um deles, talvez o maior, é a questão da distribuição dos livros para as livrarias. Atualmente, não tenho distribuidores. Fui obrigada a cancelar contrato com os que já tive porque não havia meios de conseguir receber o que me deviam nos prazos, ou mesmo fora dos prazos, e quando devolviam os livros não era mais possível vendê-los (exemplo, alguns distribuidores do Rio e São Paulo) tão deteriorados voltavam. Os descontos dos distribuidores são muito altos, 55% é o mínimo. Alguns não pagam o frete. As grandes livrarias, que atualmente dominam o mercado, exigem no mínimo 55% a 60% de desconto e não pagam o frete.

Eu, realmente, enfrentei dificuldades com distribuidores e livreiros. Por isso, desisti de tê-los, mas reconheço que a distribuição é uma dificuldade enorme e comum a editores na província, ou seja, fora do eixo...

Mas apesar desses percalços, podemos dizer que a editora, na sua linha de resgate de textos de escritoras do século XIX, de viajantes estrangeiras como a Baronesa de Langsdorff, e os estudos de gênero obteve muita credibilidade e respeito. Também foi importante o fato de termos publicado livros traduzidos de importantes historiadoras como Joan Scott,¹ June Hahner,² Jean Franco³ e Nara Araújo.⁴

JPM: A partir da organização e funcionamento da Editora Mulheres, como avalia a inserção da produção feminina no mercado editorial? Quais as ciladas e estratégias nesta dinâmica?

¹ SCOTT, Joan W. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Tradução de: Élvio Antônio Funk. 2002.

² HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil*. Tradução de: Eliane Lisboa. 2003.

³ JEAN FRANCO. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Tradução de Alai Garcia Diniz. 2005. 364 p.

⁴ ARAÚJO, Nara. *O tempo e o rastro: da viagem e sua imagem*. Tradução de: Eliane Tejera Lisboa. 2003.

ZM: A Editora Mulheres embora seja uma editora de fundo de quintal, sem funcionários, sem bons distribuidores, ficou muito conhecida. Por quê?

Em primeiro lugar, pelo ineditismo de suas edições do século XIX. Vou dar apenas um exemplo, pois não há possibilidade de comentar a origem das várias edições: o resgate de uma escritora como Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) que começou a partir de 1996, ou seja, há 16 anos. Raríssimos críticos literários falavam dela e até os anos 60, somente foi contemplada por Lúcia Miguel-Pereira em *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*, publicado em 1957.⁵ A escritora não aparecia nas Histórias da Literatura, a não ser em rodapé, ou nas listas de autores menores. Pois, a partir das publicações de alguns romances, ela foi se tornando mais e mais conhecida, aparecendo em congressos, palestras e em muitas comunicações não só no Brasil como nos Estados Unidos. O primeiro livro que editamos foi *A Silveirinha*.

Da mesma autora, depois de *A Silveirinha*, publicamos *A Viúva Simões*, *A falência*, *Memórias de Marta* e *A família Medeiros*. Todas as edições seguem o mesmo esquema: um aprofundado estudo de especialista, uma cronologia da vida e obra, a bibliografia da autora e sobre a autora. Nossas edições são um trabalho conjunto com a organizadora. O ressurgimento de Júlia Lopes de Almeida originou teses e dissertações, artigos e ensaios não só na área de Letras, mas também na área de História. No Banco de Teses da Capes, encontrei mais de dez trabalhos sobre Júlia Lopes de Almeida entre dissertações e teses.

Atualmente, pois, a escritora está sendo reavaliada pelos estudos acadêmicos. Todo esse movimento de resgate, de renascimento de mulheres escritoras, no Brasil, é consequência dos estudos na linha de pesquisa *Mulher e Literatura* que é herdeira direta dos estudos feministas que se desenvolveram, sobretudo, nos Estados Unidos, muito mais do que em qualquer outro país; e à tendência de uma crítica feminista interessada no estabelecimento de uma tradição literária escrita por mulheres. E nesse ponto, a editora Mulheres teve, no Brasil, um papel fundamental com suas reedições.

A Editora nos tem proporcionado muitas alegrias no contato com várias pessoas. Um dos encontros mais simpáticos que tivemos foi a visita do neto de Júlia Lopes de Almeida, em 2002, Dr. Cláudio Lopes de Almeida. Esteve, acompanhado de sua esposa e neta, em minha casa e, desde então, tem sido um incentivador de todo o nosso trabalho pelo ressurgimento da

⁵ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 255-71.

avó. E ele mesmo tem feito um grande trabalho de conservação do acervo de D. Júlia, possibilitando novos estudos. Quando do congresso da BRASA, no Rio em 2003, organizamos uma mesa-redonda sobre a obra de Júlia Lopes de Almeida, seu neto compareceu e deu-nos um belo depoimento. Foi, realmente, uma sessão memorável!

JPM: No que diz respeito à produção feminina no Brasil, como a observa no percurso da cadeia produtiva, ou seja, desde a produção até a distribuição/circulação mais ampla e democrática. É possível falar em uma cadeia de produção feminina forte? Caso não, como potencializá-la?

ZM: É-me difícil discutir esse ponto talvez por me faltarem mais informações. Vou falar de meu ponto de vista em relação à Editora Mulheres. Parece-me que essa cadeia de produção feminina forte existiu enquanto concepção da Editora, apoio, reunião de pesquisadoras e ensaístas. Até a edição podemos dizer que fecha-se o círculo, já que muitas das participantes deste trabalho fazem parte dos estudos de gênero em várias universidades. E os estudos de gênero estão de certa forma organizados e legitimados nas universidades com alguns projetos incentivados pela Secretaria de Política para Mulheres. Quanto ao campo editorial e mercadológico posso dizer que não há uma distribuição e uma circulação ampla e democrática. Basta procurar a produção feminina em livrarias, em sites especializados. Há sempre uma dificuldade desses livros terem divulgação e, conseqüente, circulação. Ou vice-versa. Nesse sentido é rompida a cadeia produtiva.

JPM: Qual o papel das instituições e das políticas públicas no apoio a produção e distribuição/circulação da produção literária de autoria feminina? O que há neste cenário que mereça destaque?

ZM: Acho que há um apoio muito grande da parte da Secretaria das Mulheres aos grupos de estudos de gênero. Fizemos praticamente todos os livros oriundos do evento Fazendo Gênero financiados pela Secretaria. Quanto a outras instituições, desconheço. Uma coisa que nos tem apoiado muito é o fato de contarmos com as co-edições com editoras universitárias como a EDUNISC, da Universidade de Santa Cruz do Sul, da Editora da PUC de Minas Gerais e da Universidade de Goiás.

JPM: Por fim, qual a importância de refletirmos sobre produção feminina? Quais os seus significados/contribuições e quais projetos e perspectivas a Editora Mulheres tem em meta atualmente?



ZM: Como disse Antonina Rodrigo, em 1996, *Mira, Montserrat, si no hablamos nosotras de nosotras, quién lo va a hacer?* Atualmente, continuo com o projeto dominante de resgate da produção das escritoras do século XIX pois se não as editamos nós, "quién lo va a hacer?". Vamos publicar neste ano o romance de Juana Paula Manso (*Mistérios del Plata*), a fundadora do primeiro periódico dirigido somente por mulheres e cujo objetivo era um diálogo com as mulheres, o *Jornal das Senhoras*, publicado em 1852. Além deste, temos mais dois livros de Júlia Lopes de Almeida (*Cruel amor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1911 e *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903). E ainda dois romances de Chrysanthème, uma excelente escritora de quem até hoje nada publicamos. Na Série Feministas temos três livros já preparados e esperando tempos mais amenos para publicá-los.

JPM: Muito obrigada, Zahidé Muzart, pela solicitude e disponibilidade em nos atender.

RECEBIDO EM: 07 de maio de 2012

APROVADO EM: 14 de junho de 2012

SOBRE OS AUTORES

Adelaine LaGuardia

Professora Dr.^a Associada do Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). adelaineufs@gmail.com

Guilherme Copati

Guilherme Copati é graduado em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). jbcopati@yahoo.com.br

Angela Simone Ronqui Oliva

Doutoranda em Letras UEL (Universidade Estadual de Londrina). Professora de Língua Portuguesa e de Língua Inglesa do Centro Paula Souza; angelronqui@yahoo.com.br

Anna Faedrich Martins

Doutoranda na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e bolsista do CNPq, sob orientação da prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello. Atualmente, está em Estágio de Doutorado-Sanduiche na *Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3*, com bolsa da CAPES (Processo nº8511-11-0), sob orientação da prof. Dr. Jacqueline Penjon. É Mestre em Letras (PUCRS/2010) e sua Dissertação de Mestrado trata da autora carioca Albertina Bertha, seu romance de introspecção intitulado *Exaltação* (1916) e o seu apagamento das Histórias de Literatura Brasileira. Contato: anna.faedrich@acad.pucrs.br

Daniela de Cássia Berlotti Traspadini Oliveira

Graduada em Letras anglo-portuguesa pelo Centro Universitário de Maringá – CESUMAR. Participante do grupo de pesquisa “Literatura, Pós-colonialismo e Estudos Culturais” (CESUMAR).

Silvio Ruiz Paradiso

Professor de Literatura em Língua Inglesa do CESUMAR. Doutorando em Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Líder do grupo de pesquisa “Literatura, Pós-colonialismo e Estudos Culturais”. E-mail: silvinhoparadiso@hotmail.com.

Fabiana Miraz de Freitas Grecco

Fabiana Miraz de Freitas Grecco é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação da UNESP – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho – Campus de Assis. Email: mirazfabi@gmail.com. Atualmente é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Graciela Ravetti

Doutora em Letras pela USP. Docente do Poslit da UFMG. Pesquisadora do CNPq e da Fapemig.gravetti. graciela@gmail.com.

Joyce Martins Pinheiro

Graduanda em Letras pela UFMG. Bolsista CNPQ de IC. joyce_fenix@hotmail.com

Ilza Matias de Sousa

Professora do quadro efetivo de Associados III da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutora em Letras, área Literatura Comparada, pela UFMG. Pós-doutoramento em Letras, área de Teoria da Literatura, pela PUC-MINAS. e-mail: ilzamsousa@yahoo.com.br

Ivia Alves

Professora de Literatura Brasileira, lotada na Universidade Federal da Bahia. Desde 1994, trabalha com produções literárias de autoria feminina, dando ênfase às escritoras baianas. Aposentada, tem suas atividades voltadas para o NEIM (Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher) como pesquisadora permanente e onde desenvolve, atualmente, dois projetos. Doutora na área pela USP, é pesquisadora de produtividade do CNPq.

Josilene Pinheiro-Mariz

Professora Doutora (graduação e pós-graduação) de língua e literaturas de língua francesa na Universidade Federal de Campina Grande: jsmariz22@hotmail.com. (83) 93 05 87 94

Nicole Blondeau

Professora Doutora (graduação e pós-graduação) de didática do texto literário na Universidade Paris 8 - Paris - França.

Luciano Rodrigues Lima

Doutor em Letras e Linguística (UFBA). Professor Titular da UNEB e professor Adjunto da UFBA. Docente credenciado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA e no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, do Campus II, UNEB/Alagoinhas. lurlima@uneb.br

Maria de Fátima Berenice Cruz

Doutora em Educação, professora de literatura brasileira da Universidade do Estado da Bahia, coordena o Grupo de Estudos em Resiliência, Educação e linguagens (GEREL) e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (UNEB). E-mails: fatimaberenice@terra.com.br e gereluneb@hotmail.com

Maria Elenice Costa Lima

Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: elenice_ce@hotmail.com.

Vera Lucia Albuquerque de Moraes

Professora Dra. do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: veralual@hotmail.com.

Maria Eveuma de Oliveira

Aluna do Mestrado em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. mariaeveuma@bol.com.br

Manoel Freire

Professor/ Orientador do Curso de Mestrado em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte UERN. manoelfrr@gmail.com

Sérgio Wellington Freire Chaves

Aluno do Mestrado em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. sergiofreire13@yahoo.com.br

Mariana Sbaraini Cordeiro

Doutoranda em Letras, Universidade Estadual de Londrina - UEL. Bolsista CAPES. marianasbaraini@hotmail.com

Risolete Maria Hellmann

Doutoranda da Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, Coordenadora de Pesquisa e Professora do Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Florianópolis-Continente em Florianópolis. risolete@gmail.com

Rudião Rafael Wisniewski

Mestre em Letras – Literatura, pela URI/FW. Doutorando em Literatura da UFSC. Florianópolis – SC. rudiaorw@hotmail.com

Tatiana Sena

Estudante de Doutorado no Programa Estudos Literários/UFMG. E-mail: tatianasena@ufmg.br

Maria de Fátima Moreira Peres

Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte (MG) fatima.peres@gmail.com

Jailma dos Santos Pedreira Moreira

Prof.^a Dr.^a do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestrado em Crítica Cultural – da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)-Campus II. jailmapedreira@uol.com.br