

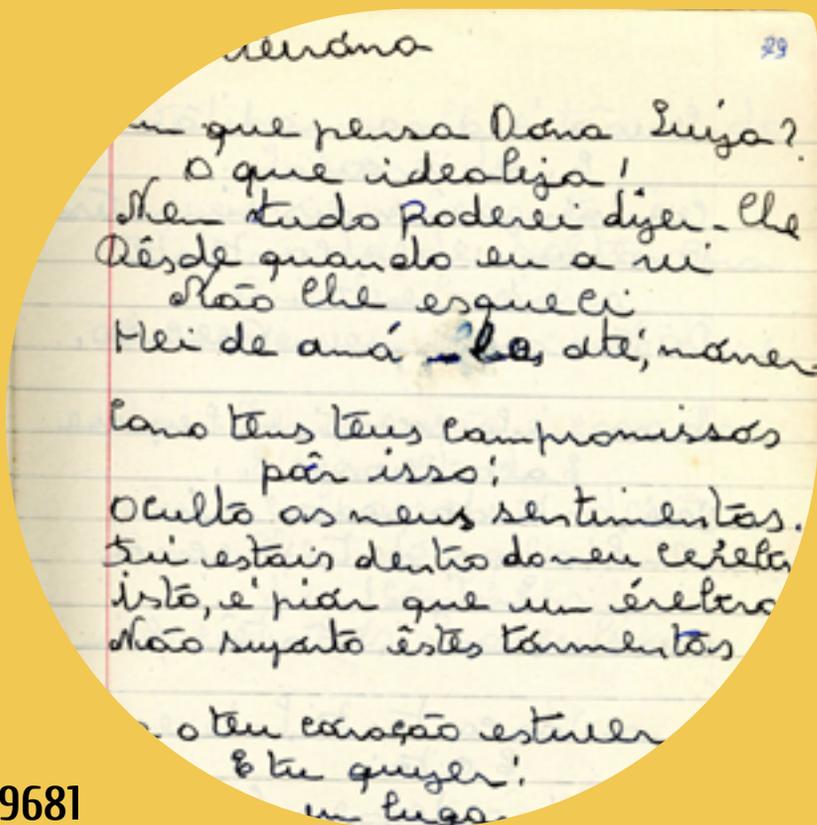
Volume 13
número 1
jan-jun
2023



Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

DOSSIÊ:
CORPOS, GÊNEROS E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA



UNEB
UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA

POSCRÍTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL

ISSN 2237-9681



**Pontos de
Interrogação**

Revista de Crítica Cultural

CORPOS, GÊNEROS E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Organização:

Profa. Dra. Ana Rita Santiago (UFRB-Pós-Crítica – UNEB)

Profa. Dra. Amy Shimshon-Santo (Claremont Graduate University/USA)

Profa. Dra. Tatiana Pequeno (UFF-RJ)

Fábrica de Letras

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural

Departamento de Linguística, Literatura e Artes do Campus II

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

© 2023 | Fábrica de Letras

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

Departamento de Linguística, Literatura e Artes, Campus II

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3

CEP 48.040-210 Alagoinhas – BA | Caixa Postal: 59

Telefone: (75) 3163-3515 | E-mail: secposcritica@uneb.br

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitora: Adriana Marmorì

Vice-Reitora: Dayse Lago de Miranda

Pró-reitora de Extensão: Rosane Vieira

Pró-reitora de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação: Tania Maria Hetkowski

Pró-reitora de Graduação: Gabriela Sousa Rêgo Pimentel

Departamento de Linguística, Literatura e Artes II: Áurea da Silva Pereira

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

Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos

Vice-Coordenadora: Prof. Dr. Cosme Batista dos Santos

CONSELHO EDITORIAL

Angela Del Carmen Bustos Romero de Kleiman (Universidade Estadual de Campinas)

Christian Miranda Jaña (Universidade do Chile, Chile)

Cláudia Graziano Paes de Barros (Universidade Federal de Mato Grosso)

Cláudio Cledson Novaes (Universidade Estadual de Feira de Santana)

Denise Almeida Silva (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões)

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Universidade Estadual do Piauí)

Fábiola Simão Padilha Trefzger (Universidade Federal do Espírito Santo)

Francisco de Assis da Costa (Universidade Federal da Paraíba)

Geórgia Maria Feitosa e Paiva (Centro Universitário Estácio do Ceará)

Geraldo Vicente Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

Jordi Canal Morel (EHESS, França)

José Henrique de Freitas Santos (Universidade Federal da Bahia)

Marcelo Ferraz de Paula (Universidade Federal de Goiás)

Márcia Cristina Corrêa (Universidade Federal de Santa Maria)

Marcio Rodrigo Vale Caetano (Universidade Federal do Rio Grande, Brasil)

Maria Altina da Silva Ramos (Universidade do Minho, Portugal)

Mônica Santos de Souza Melo (Universidade Federal de Viçosa)

Patrick Imbert (Universidade de Ottawa, Canadá)

Paulo Martins (Universidade de São Paulo, FFLCH, Brasil)

Ramon Grosfoguel (University of California at Berkeley, EUA)

Rosane Maria Cardoso (Universidade de Santa Cruz do Sul)

Sinara de Oliveira Branco (Universidade Federal de Campina Grande)

Fan Xing (Universidade de Pequim, China)

© 2023 | Fábrica de Letras

PONTOS DE INTERROGAÇÃO

Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, v. 13, n. 1, jan-jun 2023.

 <https://doi.org/10.30620/pdi.v13n1>

NÚMERO TEMÁTICO: DOSSIÊ: CORPOS, GÊNEROS E LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO:

Profa. Dra. Ana Rita Santiago (UFRB-Pós-Crítica – UNEB)
Profa. Dra. Amy Shimshon-Santo (Claremont Graduate University/USA)
Profa. Dra. Tatiana Pequeno (UFF-RJ)

COMISSÃO EDITORIAL:

Daiane Silva de Oliveira Costa

ACOMPANHAMENTO EDITORIAL:

Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (UNEB)

REVISÃO LINGUÍSTICA:

Autores e organizadores

IMAGEM DA CAPA:

Acervo Carolina Maria de Jesus do Instituto Moreira Sales
Disponível em: <https://ims.com.br>

SÍTIO DE INTERNET:

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint>

DISTRIBUIÇÃO:

Editora Fábrica de Letras
E-mail: distribuicao.fabricadeletras@uneb.br

APOIO TÉCNICO COM O OJS:

Editora Fábrica de Letras

PREPARAÇÃO DE TEXTO:

Daiane Silva de Oliveira Costa
Juliana Miranda

DIAGRAMAÇÃO E CAPA:

Julio Gomes de Siqueira

EDITORA FÁBRICA DE LETRAS

Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa
Editor: Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel
Editora assistente: Daiane Silva de Oliveira Costa

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Biblioteca Carlos Drummond de Andrade – Campus II
Manoela Ribeiro Vieira
Bibliotecária – CRB 5/1768

R454r Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica), (2023: Alagoinhas) [v. 13, n. 1, jan.-jun. 2023].

Dossiê: Corpos, gênero e literatura de autoria feminina / Organizadores: Profª Drª Ana Rita Santiago; Profª Drª Amy Shimshon-Santo; Profª Drª Tatiana Pequeno – Alagoinhas: Fábrica de Letras do Pós-Crítica, 2023.

Semestral
ISSN 2237-9681

1. Mulheres e escritoras. 2. Literatura. 3. Cultura. I. Santiago, Ana Rita. II. Shimshon-Santo, Amy. III. Pequeno, Tatiana. IV. Departamento de Linguística, Literatura e Artes (DLLArtes). V. Universidade do Estado da Bahia. VI. Título.

CDD 809.89297

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



Os trabalhos publicados pela Pontos de Interrogação são distribuídos sob os termos da licença **Creative Commons CC BY-SA (Atribuição – Compartilha Igual) 4.0 Internacional**.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO | 7
Ana Rita Santiago, Amy Shimshon-Santo e Tatiana Pequeno

ARTIGOS

PALAVRAS QUE SANGRAM: O FEMINICÍDIO EM *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA MELO | 13
Carlos Wender Sousa Silva
Elen Cristina Gerales

LITERATURAS DE AUTORIA NEGRO-FEMININA NA AMÉRICA LATINA E CARIBE:
INSURGÊNCIAS E RESSIGNIFICAÇÕES | 45
Cristian Sales

AS JOANAS DAS MARIAS: CORPOS ATRAVESSADOS PELA DOR EM *A AMA*,
DE MARIA BENEDITA BORMANN E *A ESCRAVA DE MARIA FIRMINA DOS REIS* | 75
Denise Santiago Figueiredo

TRADUZINDO "AS MENINAS" DE CECÍLIA MEIRELES PARA LIBRAS:
UMA TRADUÇÃO COMENTADA | 97
Neiva de Aquino Albres

TRANSGRESSÃO DO CORPO FEMININO EM REESCRITURAS DE "O BARBA AZUL":
OS CONTOS SUBVERSIVOS DE OGAWA E HOPKINSON | 119
Cynthia Beatrice Costa
Fernanda Aquino Sylvestre

DONA SOL: O ENTRELUGAR E O FASCÍNIO PELA TRANSGRESSÃO | 143
Ana Marcia Alvez Siqueira

ESCRITORAS NIPO-BRASILEIRAS E OS VALORES ESTÉTICOS JAPONESES
NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA | 169
Francisca Laila Ribeiro Pinto

"FÉ", DE MURATA SAYAKA: LEITURAS PARANOICAS DA PARANOIA | 185
Fabio Pomponio Saldanha

LÍNGUAS DE FOGO: TRANSMISSÃO E ENDEREÇAMENTO ENTRE MULHERES | 205
Marcela Maria Azevedo
Tainá Pinto

A SÁTIRA COMO POÉTICA NO CONTO *UM TELEFONEMA* DE DOROTHY PARKER:
UM RETRATO DA DEPENDÊNCIA EMOCIONAL OBSEDIANTE DA MULHER | 221
Caroline Sergel
Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino
Valdeci Batista de Melo Oliveira

ECOS DA MEMÓRIA: A ESCRITA DO EU COMO FORMA DE DENÚNCIA EM "ESTÁTUA DE SAL" DE MARIA ONDINA BRAGA <i>Pedro d'Alte</i>	239
CORPO E ESCRITA NO DESPERTAR DE <i>COM ARMAS SONOLENTAS</i> , DE CAROLA SAAVEDRA <i>Tarsilla de Brito</i> <i>Renata Servato Gomes</i>	261
BRUXAS E CURANDEIRAS, MULHERES E FEITICEIRAS: REFLEXÕES DECOLONIAIS SOBRE AS PERSONAGENS CHRISTOPHINE, DE JEAN RHYE E MAN YAYA, DE MARYSE CONDÉ <i>Eliane Santos da Silva</i> <i>Nadege Ferreira Rodrigues Jardim</i>	279
MEMÓRIAS DE ABANDONO, TORTURA E DITADURA MILITAR <i>Janáina Buchweitz e Silva</i>	297
DE <i>JANE EYRE</i> (1847) A <i>VASTO MAR DE SARGAÇOS</i> (1966): A (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE BERTHA MASON NA PROSA ANGLÓFONA PÓS-COLONIAL <i>Giovane Alves de Souza</i> <i>Auricélio Soares Fernandes</i>	319
A DEUSA PELO MITO, A MULHER PELO POEMA: A PERSÉFONE DE LOUISE GLÜCK <i>Sabrine Amália Antunes Schneider</i>	335

ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM A PROFESSORA AMY SHIMSHON-SANTO <i>Ana Rita Santiago</i> <i>Tatiana Pequeno</i>	349
--	-----

RESENHAS

<i>Amazina, poemas de chuva</i> <i>Emanuele Carvalheira de Maupeou</i>	355
---	-----



SOBRE OS ORGANIZADORES	359
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	361

APRESENTAÇÃO

A LITERATURA DE AUTORIA DE MULHERES: UMA EXPERIÊNCIA RADICAL DA ARTE-PALAVRA-VIDA

Ana Rita Santiago – UFRB-UNEB (PÓS-CRÍTICA)

Amy Shimshon-Santo – Claremont Graduate University/USA

Tatiana Pequeno – UFF-RJ

A historiografia da literatura de mulheres tem demonstrado que escrever, para elas, tem sido um árduo e permanente exercício radical e, por conseguinte, exercício revolucionário de mobilizar a arte da palavra entrecruzada com o imaginário e a vida. É a arte-palavra-vida que tem movimentado a sua escrita criativa, por vezes, instigante, potente e pulsante, tornando-a, por isso, uma experiência singular e revolucionária. A literatura de autoria feminina resulta de posições radicais, protagonistas, solitárias e coletivas que permearam silenciamentos, invisibilidades, cerceamentos, mas também (re) escritas e (re)existências.

Tais experiências de radicalidade e revolução têm forjado outras cenas, histórias e críticas de enfrentamento do memoricídio, relacionadas às mulheres escritoras no campo literário. Assim, cabe a pergunta: O que pode a literatura de autoria de mulheres mediante as suas experiências da arte-palavra-vida? Indubitavelmente, cabe:

- o atrevimento da escrita (ANZALDÚA, 2021). Escrever a arte-palavra-vida para abalar “lugares e espaços” literários hegemônicos;
- o dessilenciamento de suas vozes (SANTIAGO, 2012);
- o desmascaramento (QUILOMBA, 2019) do racismo, sexismo, da misoginia... signatários de tessituras excludentes na literatura;
- o assenhoreamento da palavra escrita (EVARISTO, 2004), com marcas de jogos de (re)existência, poder, saberes, insurgências e invenção, dizeres e escritas de si (nós) e de outros mundos da arte-palavra-vida;

- os agenciamentos literários radicais e revolucionários de invenção do prazer estético literário, da arte-palavra-vida, não são somente pela sua tradição, mas também pelos múltiplos movimentos provocadores e (des)contínuos de rupturas, inovações e ressignificações da arte da palavra-vida.

Neste dossiê, “Corpos, Gêneros e Literatura de Autoria Feminina”, apresentam-se textos (artigos, resenha e entrevista) multifacetados que colocam em cena estudos e debates em torno da escrita de mulheres, que se querem femininas e, por vezes, feministas, cabendo ao lugar subjetivo de cada voz, cada escrita o que pode ser definido ou entendido como tal. Destacam-se, neste dossiê, análises de obras e textos literários e não literários que apontam nas escrituras de mulheres (re)desenhos de corpos e gêneros, bem como de figurações de suas experiências únicas e revolucionárias com a arte-palavra-vida.

Em “Palavras que sangram: o feminicídio em *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo”, Carlos Wender Sousa Silva e Elen Cristina Geraldês discute alguns modos de enfrentamento da literatura brasileira contemporânea diante do feminicídio. Para tanto, analisa o romance *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, a partir dos marcadores “misoginia” e “machismo”, dando ênfase ao silenciamento, à opressão do corpo e da voz feminina e à violência contra a mulher, apropriando-se de alguns elementos da estrutura sociopolítica e histórica patriarcal brasileira responsáveis pelas diversas manifestações de violência contra a mulher que perpassam os espaços público e privado.

O texto, “Literaturas de autoria negro-feminina na América Latina e Caribe: insurgências e ressignificações”, de Cristian Sales, aborda alguns movimentos de insurgências de algumas autoras negras da América Latina e do Caribe, levando em consideração modos hegemônicos de se pensar e agir dos cânones literário e historiográfico. Destacam-se, no texto, a “memória afro-atlântica” e a “criatividade epistemológica” dessas autoras no tocante à constituição de novas imagens e narrativas de episódios sobre a escravização nas Américas sob a perspectiva da resistência.

“As Joanas das Marias: corpos atravessados pela dor em *A ama*, de Maria Benedita Bormann, e *A escrava* de Maria Firmina dos Reis”, texto de Denise Santiago Figueiredo, a maternidade negra adquire a centralidade discursi-

va, ressaltando a quase inexistência sobre o direito à maternidade digna de mulheres africanas escravizadas no Brasil, na história e na literatura. Desse modo, ressalta a maternidade negra como mote literário das autoras Maria Benedita Bormann e Maria Firmina dos Reis, já que “visibilizam corpos que sempre sofreram com as projeções coloniais e com o sistema escravagista, atribuindo a estes corpos maternos humanidade e significado”, conforme assegura a autora.

“Traduzindo “As meninas”, de Cecília Meireles, para libras: uma tradução comentada”, de Neiva de Aquino Albres, apresenta os resultados de um pesquisa qualitativa de estudo de caso de Tradução Comentada, utilizando o “Diário de Tradução”, com o registro da documentação e versões da tradução. Aqui, foram analisadas a tradução dos nomes das personagens, Arabela, Carolina e Maria, e as rimas construídas por Cecília Meireles, em Libras, sob a perspectiva da avaliação da coerência com a cultura surda.

“Transgressão do corpo feminino em reescrituras de “O barba azul”: os contos subversivos de Ogawa e Hopkinson”, de Cynthia Beatrice Costa, Fernanda Aquino Sylvestre, apresenta duas reinterpretações do conto “O Barba Azul”, salientando o retrabalho quanto ao corpo da mulher e escritura feminina contemporânea comprometida com a promoção de transgressões na tradição literária.

Em “Dona sol: o entrelugar e o fascínio pela transgressão”, Ana Marcia Alvez Siqueira discorre sobre a novela *Fascinação*, de Hélia Correia, chamando a atenção para a permanência da opressão social e religiosa em relação ao corpo feminino. O texto apresenta inúmeras provocações “sobre a condição feminina ainda presentes no contexto contemporâneo: a opressão exercida pelas expectativas sociais e interdições morais, o fascínio despertado pelo desejo e pela transgressão, assim como os desafios advindos da condição de diferente”.

O texto, “Escritoras nipo-brasileiras e os valores estéticos japoneses na literatura brasileira contemporânea”, de Francisca Laila Ribeiro Pinto, expõe a relação entre a produção literária de escritoras nipo-brasileiras e a influência dos valores estéticos tradicionais japoneses presente na prosa e poesia brasileira contemporânea, analisando as obras *Desafio ao Imortal* (1970), de Eico Suzuki; *Velas ao Vento* (2020), de Marília Kubota, e *Sonhos Bloqueados* (1991), de Laura Honda-Hasegawa.

“Fé”, de Murata Sayaka: leituras paranoicas da paranoia”, de Fabio Pomponio Saldanha, aborda as construções identitárias das personagens no referido conto “Fé”, indicando um modo de funcionamento da paranoia, bem como alguns elementos presentes no conto que podem ser traços de outras elaborações sobre a identidade japonesa.

O artigo, “Línguas de fogo: transmissão e endereçamento entre mulheres”, de Marcela Maria Azevedo e Tainá Pinto, propõe uma leitura da carta “Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo”, da escritora Gloria Anzaldúa, para se refletir sobre a “transmissão” e o “endereçamento” entre mulheres. As autoras apropriam-se da cena descrita por Freud sobre histeria, em *Psicologia das massas e análise do eu*, a fim de destacar outra possibilidade de destino para a escrita, para além do padecimento.

“A sátira como poética no conto “Um telefonema”, de Dorothy Parker: um retrato da dependência emocional obsediante da mulher”, artigo de Caroline Sergel, Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino e Valdeci Batista de Melo Oliveira, apresenta um estudo comparativo entre o conto “Um telefonema”, de Dorothy Parker (2020), e a sua adaptação audiovisual (RE-DEMOINHO, 2021), indicando os papéis de gênero que subjagam a personagem protagonista e provocam nela um estado emocional obsediante.

“Ecos da memória: a escrita do eu como forma de denúncia em “estátua de sal” de Maria Ondina Braga”, texto de Pedro d’Alte, situa a obra, *Estátua de Sal* (1983), de Maria Ondina Braga, no bojo da teoria literária sobre a “escrita do eu”, a autobiografia, além de problematizar recorrências, na obra, da “arquitetura da memória”.

Em “Corpo e escrita no despertar de *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra”, de Tarsilla de Brito e Renata Servato Gomes, são analisadas as experiências das quatro mulheres que compõem a genealogia da família desenhada por Carola Saavedra no romance referido, de 2018. Com viés da crítica feminista, a leitura destaca que o romance agencia uma crítica das narrativas canônicas, ao traçar as estratégias utilizadas pelas personagens femininas para enfrentar a subalternidade, a violência e o silenciamento.

“Bruxas e curandeiras, mulheres e feiticeiras: reflexões decoloniais sobre as personagens Christophine, artigo de Jean Rhys e Man Yaya, de Maryse Condé”, de Eliane Santos da Silva e Nadege Ferreira Rodrigues Jardim, analisam as personagens feministas protagonistas das obras *Vasto mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea*), de Jean Rhys, e *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (*Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*), de Maryse Condé (2019), atentando para os seus apagamentos e respectivos modos de existir.

“Memórias de abandono, tortura e ditadura militar”, texto de Janaína Buchweitz e Silva, apresenta a obra “No corpo e na alma”, da militante da Ação Popular, Derlei Catarina de Luca, que narra as suas experiências de luta contra a ditadura brasileira, destacando a participação e protagonismo das mulheres no combate desse regime e o abandono, a solidão, as dores e os silêncios enfrentados pelas mulheres.

“De *Jane Eyre* (1847) a *Vasto Mar de Sargaços* (1966): a (re) construção identitária de Bertha Mason na prosa anglófona pós-colonial”, Giovane Alves de Souza e Auricélio Soares Fernandes também se refere à construção identitária da personagem Bertha Mason Rochester, no romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, e, mediante a incidência do feminismo da autora, à reescrita da história por Jean Rhys da mesma personagem em *Vasto mar de sargaços* (1966). No texto, é possível verificar outra perspectiva crítica, pois se atribui voz à uma mulher caribenha silenciada na trama anterior.

“A deusa pelo mito, a mulher pelo poema: a Perséfone de Louise Glück”, artigo de Sabrine Amalia Antunes Schneider e Fabiane Verardi, tece considerações sobre quatro poemas da autora norte-americana Louise Glück (2021) que retoma o mito de Perséfone, com o intuito de realizar provocações sobre a identidade feminina na obra.

A Entrevista com a poeta, pesquisadora e professora Amy Shimshon-Santo, realizada por Ana Rita Santiago e Tatiana Pequeno, também integra este dossiê.

Por fim, mas não menos relevante, compõe esta coletânea de textos sobre “Corpos, Gêneros e a Literatura de Autoria Feminina”, a resenha, de Emanuele Carvalheira de Maupeou, sobre o livro “Amazina, poemas de Chu-



va”, de Marcilene Silva da Costa. Esse livro é apresentado pela resenhista como um modo de reinvenção da arte-palavra-vida e experiências de outras linguagens, geografias, afetos e pensamentos.

Escrever, para as autoras, como constatamos, com a leitura dos textos, aqui apresentados, é, geralmente, reescrever-se/nos e inscrever-se/nos em outros lugares, discursos, imaginários, papéis sociais, mundos e vivências que demarcam práticas discursivas interseccionadas por lirismos, afirmações, des-silenciamentos, desconstruções e múltiplas formas de transgressão e reinvenção. Assenhoradas pela palavra e plenas de contundências, as autoras do presente número apropriam-se do vivido ou do imaginado, tornando-os inefáveis e ficcionalizados, provocando ora fruição ora desassossegos.

Bons caminhos de leitura!

PALAVRAS QUE SANGRAM: O FEMINICÍDIO EM *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA MELO

Carlos Wender Sousa Silva
Elen Cristina Geraldês

Resumo: Este artigo pretende discutir alguns dos desdobramentos e respostas da literatura brasileira contemporânea diante da realidade feminicida brasileira. Neste sentido, a partir do romance *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, é discutido de que maneira a misoginia e o machismo podem se traduzir em violência contra a mulher. Para isso, parte-se da noção de *homo violens* (DANDOUN, 1998) e de um protótipo do termo violência (MICHAUD, 1989) como tentativa de explicar alguns dos desencadeamentos dessa categoria. A partir de Pierre Bourdieu (2019), aponta-se a assimetria da relação entre homens e mulheres como um dos elementos fundamentais à produção de violências contra a mulher e como a violência simbólica não deve ser compreendida em oposição à violência concreta. Analisa-se, então, alguns elementos da estrutura sociopolítica e histórica patriarcal brasileira responsáveis pelas diversas manifestações de violência contra a mulher que perpassam os espaços público e privado. Consequentemente, discute-se de que forma essa estrutura de silenciamento e de opressão do corpo e da voz feminina se dá nessa narrativa literária. O objetivo deste artigo é, assim, abordar algumas das possibilidades de leitura a respeito dessa temática e apontar a literatura contemporânea como uma abertura para compreender esse quadro de violência sistêmica contra a mulher.

Palavras-chave: Literatura. Violência. Feminicídio. *Mulheres empilhadas*. Patrícia Melo.

Abstract: This article aims to discuss some of the unfolding and responses of contemporary Brazilian literature before the Brazilian reality of femicide. In this sense, from the novel *Mulheres empilhadas* (2019), by Patrícia Melo, it is discussed how misogyny and sexism can result in violence against women. For this, it starts from the notion of *homo violens* (DANDOUN, 1998) and a prototype of the term violence (MICHAUD, 1989) as an attempt to explain some of the triggers of this category. Starting from Pierre Bourdieu (2019), the asymmetry of the relationship between men and women is pointed out as one of the fundamental elements to the production of violence against women and how symbolic violence should not be understood in opposition to concrete violence. Then, it is analyzed some elements of the Brazilian patriarchal sociopolitical and historical structure, which are responsible for the several manifestations of violence against women that permeate public and private space. Consequently, it is discussed how this struc-

ture of silencing and oppression against the female body and voice occurs in this literary narrative. The objective of this article is to approach some of the possibilities of reading on this theme and to point out the contemporary literature as an opening to understand this framework of systemic violence against women.

Keywords: Literature. Violence. Femicide. *Mulheres empilhadas*. Patrícia Melo.

1. Introdução

Na atualidade, existe uma estrutura sociopolítica, econômica e cultural moldada pelo neoliberalismo que tem imposto inúmeras formas de violência institucionais-públicas que, conseqüentemente, atingem o âmbito privado das nossas vidas e interferem na constituição de nossas subjetividades como seres humanos. O neoliberalismo produz determinada estrutura social excludente que resulta, majoritariamente, em desigualdades econômicas, culturais, políticas e sociais. Esse mesmo sistema molda um cenário coletivo onde se apresentam como forças antagonistas, de um lado, o grupo dominante e hegemônico, do outro, os grupos dominados e minoritários. A violência fundante do neoliberalismo contemporâneo produz desigualdade, mas não somente. Ela acentua e reorganiza tantas outras manifestações de violência presentes na nossa sociedade, inclusive, aquelas que advêm de estruturas sócio-históricas anteriores à própria consolidação do neoliberalismo como sistema que controla todos os âmbitos da vida e não somente o econômico.

Essas relações entre dominantes e dominados se refletem sobre as diversas minorias presentes na sociedade, impondo parâmetros e expectativas de opressão, silenciamento e violência que se tornam, por fim, a normalidade nas estruturas sociopolíticas e econômicas contemporâneas. Esses grupos minoritários podem sofrer diferentes formas de violência, exclusão e censura, uns mais, outros menos, a depender dos nossos deslocamentos geográficos e temporais. Aqui, nos detemos sobre como a literatura brasileira contemporânea tem se posicionado diante de um desses desdobramentos da violência, esse exercido contra a mulher. Assim, procuramos percorrer uma

discussão que se volte para a ideia de violência na contemporaneidade como um fator que tem, no presente, reorganizado as diversas frentes coletivas e individuais de uma comunidade política. Tendo em vista esses aspectos, nossa intenção é construir um estudo crítico do romance *Mulheres empilhadas* (2019) a partir de alguns pensadores e pensadoras que têm analisado a ideia de violência na atualidade.

2. Violência e ficção: projeções da literatura sobre uma realidade desconstituída

No romance *Mulheres empilhadas*, lançado em 2019, a violência contra a mulher é o eixo central de construção da narrativa. Um livro impactante e sintomático da violência de gênero no Brasil. A narrativa representa e denuncia a violência, a dominação e o controle do homem sobre a mulher como algo inerente à estrutura patriarcal e misógina da nossa sociedade. Para leitores homens *cis*, é ainda um texto incômodo, que gera certo desconforto na medida em que coloca a figura masculina na posição de um possível agressor ou feminicida, não porque ele de fato o seja, mas porque a figura do homem na sociedade brasileira é, por si só, um potencial agressor, abusador e estuprador. É isso também que a narrativa mostra. E esse agressor e violentador não tem idade, classe social, etnia nem grau de formação. O feminicida não tem face, pode ser qualquer um a nossa volta.

A grande massa operária de assassinos, digo, a maioria, tem que aprender o ódio, antes de sair matando por aí. Meu pai aprendeu muito bem. Nada mais fácil do que aprender a odiar as mulheres. O que não falta é professor. O pai ensina. O Estado ensina. O sistema legal ensina. O mercado ensina. A cultura ensina. A propaganda ensina. Mas quem melhor ensina, segundo Bia, minha colega de escritório, é a pornografia (MELO, 2019, p. 88).

É exatamente essa face perversa da figura masculina e da estrutura social patriarcal que *Mulheres empilhadas* (2019) traz para a narrativa literária. Nesse texto, é representado o ódio que define boa parte dos homens da nossa

sociedade. O desejo da figura masculina de dominar e controlar a mulher é uma das manifestações de violência mais sintomáticas nas relações humanas, quando pensamos no passado ou no presente. Observemos, então, a construção da narrativa em *Mulheres empilhadas* (2019). A escritora Patrícia Melo se valeu de múltiplos recursos, levantamentos e pesquisas a respeito da violência contra a mulher no Brasil para se servir desses elementos factuais no seu processo criativo. Em nenhum momento, o romance deixa de ser uma narrativa ficcional. Contudo, ela nos coloca diante da realidade de violência contra a mulher na medida em que nós, leitores e críticos, contamos com recursos que nos permitem fazer essa transição entre texto ficcional e realidade sócio-histórica. Assim, o romance não assume qualquer pretensão de assumir o lugar de uma mulher que é assediada, espancada ou assassinada em um cenário cruel de violência de gênero como o nosso, mas tão somente se valer das possibilidades de leitura que o elemento estético oferece, entre eles, tomarmos consciência da nossa própria realidade e do lugar social que podemos assumir diante de um cenário catastrófico como o representado.

Nesse romance, a experiência traumática de violência de gênero testemunhada pela narradora-personagem ainda na infância funciona como um fator que determina toda a sua atuação agora na vida adulta e, consequentemente, é determinante na forma como a narrativa é conduzida. Toda a narrativa é construída a partir da experiência de violência pessoal da narradora-personagem. Vamos nomeá-la como narradora-personagem porque a narrativa é contada a partir de sua perspectiva e porque ela participa diretamente dos eventos que se sucedem no texto. O pai dela assassinou a mãe quando ela ainda era pequena. Essa experiência traumática se tornou uma espécie de bloqueio na vida da narradora-personagem, provocando fissuras na sua própria concepção de si e do mundo que ela constrói a partir de um processo contínuo de ressignificação de sentidos e de relações. Entretanto, com a experiência que ela passa a ter com outras vítimas de violência de gênero e com familiares de vítimas de feminicídio, pouco a pouco, a narradora-personagem consegue recuperar, reestruturar e superar a história pessoal de violência contra a mulher. Ela ressignifica o seu próprio trauma e o femini-

cídio por ela testemunhado serve como parâmetro para analisar todos esses outros observados agora, já na vida adulta. Ela conhece Amir, um homem mais velho, divorciado. Ambos são advogados e participam das mesmas rodas sociais. Numa festa entre colegas de profissão, esse personagem que até então era, para ela, um “delicioso parceiro sexual, um homem atlético, culto, cheio de humor” (MELO, 2019, p. 11), com ciúmes, a agride fisicamente com um tapa no rosto. Ela passa a se questionar como um homem educado, sedutor e com alto grau de instrução acadêmica podia agredi-la daquela maneira. Como um homem que tinha feito doutorado em Wittgenstein e praticava ioga podia lhe enfiar a mão na cara. Entretanto, ela também sabia que “as estatísticas mostram que isso é comum. E que muitos não se contentam em apenas dar um tabefe. Preferem mesmo é matar” (MELO, 2019, p. 17).

Mulheres empilhadas (2019) é um romance dividido em capítulos que traz no início de cada um o registro de um feminicídio real. Essas notas vêm acompanhadas do nome e da idade das vítimas, além de algum fato marcante do feminicídio. O que percebemos é que os assassinos podem ter diferentes laços e vínculos com a vítima. Pode ser o marido, o ex-marido, o namorado, o ex-namorado, o irmão, o pai, o vizinho, um amante ou mesmo um desconhecido. Porém, os levantamentos demonstram que, na grande maioria das vezes, feminicida e vítima tinham algum vínculo familiar-afetivo. Em muitos casos, o agressor e assassino é bom pai ou bom filho, tem profissão e endereço, tem religião, joga futebol ou bebe com os amigos, vai à universidade e à igreja, frequenta diversos espaços artísticos e culturais. Às vezes, esse agressor vota, exerce sua cidadania, para no semáforo vermelho, dá banho no cachorro ou coloca água para o gato, faz a compra do mês.

Profissão do acusado: Militar. Eletricista. Servente de pedreiro. Lavrador. Funcionário público. Estudante. Matar mulheres é um crime democrático, pode-se dizer. Eu fazia minhas próprias tabelas que, no futuro, transformariam aquelas estatísticas em mais estatísticas. Grau de instrução do acusado: Semianalfabeto. Superior completo. Analfabeto. Nível universitário. Grau de relação com a vítima: Marido. Namorado. Amante. Ex-amante. Irmão. Cunhado. Padrasto. Em apenas cinco casos, o assassino não conhecia a vítima (MELO, 2019, p. 20).

Habitualmente, o agressor e feminicida enxerga a mulher como propriedade, como sua posse e domínio. Ele se vê, inclusive, no direito de decidir sobre a vida e a morte da vítima. O assassino de Rayane Barros de Castro, por exemplo, caso mencionado no romance, enviou a seguinte mensagem para a vítima antes de matá-la: “Vou viver a minha vida, mas você não vai viver a sua” (MELO, 2019, p. 18). O romance não nos deixa esquecer desde o início que matar mulher no Brasil é como matar qualquer outro animal que se cria para o abate. Xingamentos, ofensas verbais e psicológicas, facada, tiro, asfixia, todas essas são características da violência de gênero. Todos esses são métodos utilizados diariamente, em todos os cantos do país, para agredir, silenciar, oprimir e matar uma mulher.

A violência exercida contra a mulher é o resultado extremo da sobreposição dominante e desigual do homem em relação à mulher, a qual advém da estrutura misógina e machista histórica, cultural e social que orienta a maior parte das relações humanas. Inseridos desde o início nessa estrutura patriarcal, na qual o homem é colocado como o chefe da família e da casa, ele toma para si a última palavra, ele manda e é servido. É nesse cenário, algumas vezes por meio de gestos e práticas sutis, que a desigualdade e a violência de gênero se constituem. Pensar então a noção de violência na contemporaneidade passa por compreender os seus desdobramentos e suas consequências sobre os diversos grupos sociais mulheres, negros, imigrantes, trabalhadores etc. que por ela são atingidos. A violência tem sempre esse caráter de exercício do poder sobre o outro, muitas vezes de forma desproporcional e injustificável.

Na atualidade, a violência se apresenta de diferentes maneiras. Violência de gênero, racismo, intolerância religiosa, genocídios e extermínios são algumas delas. No Brasil, podemos destacar, além da violência de gênero, as violências advindas das altas taxas de criminalidade, do tráfico de drogas e de armas, da ação truculenta da polícia, do poder paraestatal de milícias em muitos pontos críticos de grandes centros urbanos, o extermínio da população negra que é resultado, na maioria das vezes, desses movimentos, o genocídio exercido sobre as comunidades indígenas, a discriminação contra a população LGBTQIA+. Poderíamos continuar situando alguns outros desdobramentos

da violência sistêmica-institucional. Mas esses exemplos acima já nos ajudam neste estudo. Essas práticas atingem diferentes níveis de concretização na sociedade, pois vão desde uma ofensa, agressão verbal, psicológica ou simbólica, passam pelos discursos de ódio e de intolerância, e vão até os porões de tortura da atualidade, os genocídios, o terrorismo, as guerras. Superar esse quadro sociopolítico é um desafio para o nosso tempo. Como, então, pensar essa noção de violência no presente?

Em *A violência* (1989), o filósofo francês Yves Michaud procura desenhar um protótipo dessa noção de violência, revelando sua natureza. Seja na concepção de Michaud, seja na de outros estudiosos do tema, as ideias de força e potência delineiam nossa compreensão a respeito do que é a violência. Nesse sentido, podemos pensá-la como uma prática ou ação que, exercida por meio de um interesse de poder, dominação ou controle, coloca o outro numa posição subalterna em relação ao agente que se vale dos recursos da violência. A manifestação da violência, como dissemos acima, não se dá unicamente a partir do uso da coação, da força física ou simbólica, mas igualmente por meio de mecanismos mais sutis de dominação e de controle. Por exemplo, o neoliberalismo impõe na contemporaneidade um conjunto de práticas políticas e econômicas que criam relações desiguais em todos os âmbitos da vida humana. Logo, uma força se vê acima de uma outra que detém menos recursos ou ferramentas de uma determinada área ou campo da sociedade. Isso ocorre nas relações econômicas e também nas sociais, políticas, culturais e geográficas. E, conseqüentemente, acabam adentrando outros campos da vida privada: a sexualidade, as relações de gênero, a religião e as relações étnicas, por exemplo.

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (1978, p. 20, *apud* MICHAUD, 1989, pp. 10-11).

As relações de privilégio socioeconômico, cultural, de gênero, sexual são algumas das ferramentas centrais desencadeadoras de diferentes manifestações de violência. O neoliberalismo introduz, dentro das relações públicas e

privadas contemporâneas, elementos determinantes não só de como será nossa conduta, mas igualmente quem deterá as ferramentas e os meios de dominação e em que grau isso se dará. Os conceitos foucaultianos de poder disciplinar e de biopoder¹ nos ajudam a pensar esses elementos. Na atual conjuntura socioeconômica, o neoliberalismo cria pré-condições e expectativas que devemos todos necessariamente alcançar. Não são, entretanto, pré-condições que pensam nem se voltam para a coletividade como um todo, mas parâmetros impostos em prol dos interesses do próprio sistema neoliberal, que é, por natureza, excludente e violento. Estabelecidas essas expectativas, somos conduzidos a exercer um autocontrole e o controle do outro, construído pelas instituições que organizam as relações humanas como um todo. Essas instituições políticas, econômicas, sociais, culturais, educacionais, religiosas, entre outras, “operaram, também, como fatores de segregação e de hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia” (FOUCAULT, 1988, p. 133).

A violência produzida pelo neoliberalismo atualiza outras violências estruturais e históricas da ação humana. No livro *Sobre a violência* (2018), Marilena Chaui demonstra que historicamente a violência se opõe à ética, pois, por meio dessa relação entre dominante e dominado, o indivíduo colocado numa posição subalterna ou inferiorizado é reduzido à condição de instrumento ou de objeto do agente dominante. A violência se traduz, ainda, como um ato irracional, injustificável e inumano de quem a pratica. “O agente ético é pensado como *sujeito ético*, isto é, como um ser racional e consciente que sabe o que faz, como um ser livre que decide e escolhe o que faz, e como um ser responsável que responde pelo que faz” (CHAUÍ, 2018, p. 29). O agente que se manifesta por meio da violência, ao contrário, se impõe a partir do exercício do medo e da intimidação, da opressão e da censura, da ameaça e da retaliação, da força e do terror. Ele se vale de mecanismos que não são éticos ou

¹ Para o filósofo francês, biopoder é uma ferramenta de governar e de controlar a vida cujo objetivo é organizar a população para criar indivíduos “úteis” economicamente. Essa utilidade só persiste em prol e para o próprio sistema econômico. A noção de biopoder está vinculada aos conceitos de disciplina – o governo dos corpos dos indivíduos – e de biopolítica – a estrutura estatal que controla a população – (FOUCAULT, 1988).

racionais, sob qualquer que seja a ótica. Logo, o indivíduo que se impõe a partir da violência não pode ser considerado ético, assim como seus referenciais de humanidade e de racionalidade passam a ser questionados na medida em que sua ação restringe a liberdade do outro, ação não justificável. É o que acontece, por exemplo, com homens que ameaçam, agridem, estupram ou assassinam mulheres pela simples condição de serem mulheres.

Analisada a partir de uma orientação ética ou humanitária, qualquer discriminação de gênero que tem por objetivo reduzir ou anular o lado violentado não se justifica, tampouco pode ser defendida ou incentivada. Uma análise e uma conduta ética, ao contrário, condena toda manifestação de violência, da mais branda àquela mais irracional e inumana. Da violência objetiva à violência subjetiva (ŽIŽEK, 2014), qualquer prática humana que tente animalizar, reduzir ou anular o outro deve ser combatida por meio das ferramentas políticas, sociais, educacionais, culturais e discursivas das quais dispomos. Entender os desdobramentos da violência sistêmica e da violência simbólica, ou violência objetiva como define Slavoj Žižek (2014), nos ajuda no processo de compreensão e de posicionamento contrário à violência subjetiva, ou seja, aquela que se distancia ou se torna anormal em relação ao estado das coisas. O que o filósofo esloveno denomina como violência subjetiva abrange desde a “violência física e direta (extermínio em massa, terror) à violência ideológica (racismo, incitação ao ódio, discriminação sexual)” (ŽIŽEK, 2014, p. 24). Logo, a violência contra a mulher também está nesse grupo. Vejamos, então, como a literatura brasileira contemporânea tem reagido a esse quadro social e político de violências contra a figura feminina.

3. A violência contra a mulher: das estatísticas ao romance

Nossa proposta é justamente pensar essa violência subjetiva a violência de gênero, na contemporaneidade, como um desdobramento das violências sistêmica e simbólica. E, ainda, pensar o presente processo de naturalização da violência contra a mulher como um aspecto que caracteriza o *homo violens* (DANDOUN, 1998), ou seja, esse sujeito que se impõe e se projeta por

meio do uso de recursos violentos, excludentes e anuladores das individualidades e subjetividades, como também da dignidade e da liberdade de quem se torna alvo e vítima. Na atualidade, o *homo violens* se caracteriza por não reconhecer a alteridade das outras pessoas. Em geral, as minorias são o principal alvo desse sujeito. Conjuntamente com esse aspecto, questionamos como a literatura pode se valer de seus recursos estéticos para, então, se introduzir nesse contexto como uma ferramenta discursiva que procura ao mesmo tempo representar essa realidade cruel e desumana e se colocar como uma produção literária artística. Mais uma vez, tomamos como referencial o romance *Mulheres empilhadas* (2019). Uma vez que se trata de uma produção literária, o que a literatura pode nos oferecer para além das construções estilísticas e retóricas próprias dela? Como pode um romance como esse da escritora Patrícia Melo nos orientar política e socialmente? Provavelmente, as respostas para essas questões não estejam neste artigo. Aqui, levantamos algumas possibilidades, buscamos alguma alternativa em comum que possa nos conduzir para proposições coletivas mais humanitárias, igualitárias e éticas.

Em *Mulheres empilhadas* (2019), no escritório de advocacia onde a narradora-personagem trabalhava, a sócia-majoritária elabora um projeto jurídico para que sua equipe acompanhe julgamentos de feminicídios e levante dados por todo o país de casos de violência contra a mulher. A narradora-personagem é escolhida para ir a Cruzeiro do Sul, cidade acreana, para assistir a alguns julgamentos e colher informações e estatísticas por lá. Ela faz um levantamento sobre feminicídios a partir do sistema judiciário do Acre. Ao chegar à cidade, no quarto do hotel, ela recebe contínuas mensagens de Amir questionando por que ela o tinha bloqueado no telefone, ele se defende e a acusa de infantil. Comumente, para o agressor, a vítima se faz de vítima, ela é exagerada, é culpada, é infantil. A mulher é sempre culpada por insinuar, manipular, dissimular e por “não se dar o respeito”. Essa é a imagem recorrentemente atribuída à mulher vítima de violência doméstica e de gênero. No seu quarto, a narradora-personagem revive o tapa dado pelo ex-namorado, sente com a mesma intensidade e a mesma dor os dedos do personagem correrem pelo seu rosto. Uma sensação de impotência, de incredulidade e de raiva toma

conta de si. Ser agredida por um homem após ter testemunhado o próprio pai matar a mãe quando ainda era criança era demais para ela.

Já no tribunal, a narradora-personagem assiste ao primeiro caso de assassinato de mulher. O primeiro julgamento assistido por ela era o de Txupira, adolescente da aldeia Kuratawa, estuprada, torturada e assassinada por um trio de jovens universitários, “filhinhos de papai”. Janina, irmã da vítima, serenamente, depõe. Txupira teve as mãos amarradas, um dos assassinos pegou uma faca, ela foi pendurada num gancho do celeiro da fazenda do pai de um dos assassinos. “E foi assim que eles acabaram estuprando, torturando e matando Txupira. Mas a ideia não era matar. Nem estuprar. Foi sem querer. Ele até pensou em oferecer dinheiro para Txupira, coitada” (MELO, 2019, p. 37). O corpo da menina foi encontrado boiando num rio, mãos amarradas, mamilos extirpados e cacos de vidro dentro do seu útero. O romance coloca o leitor diante dessas imagens de violências extremas, que provocam desconforto, mas que, infelizmente, não se limitam às narrativas ficcionais.

De volta ao hotel, Amir insiste em contatá-la por meio de sucessivas mensagens. Diz que não consegue trabalhar, que só pensa nela, que não é aquela pessoa violenta que levou sua mão ao rosto da vítima, que é amigo, companheiro e namorado. Que perdeu a cabeça. Mas, diferentemente de muitas mulheres, a narradora-personagem sabe que o tapa que levou é apenas uma fase anterior ao que pode vir depois: espancamento, tortura e mais violência, até a mulher ser assassinada. Ela sabe disso porque tem acesso à informação, lê os livros, os jornais, os autos dos processos. Ela é uma pessoa que domina as ferramentas de produção e de difusão de conhecimento. Ela compreende como as coisas funcionam na realidade. Logo, embora não esteja mais protegida do que outras mulheres a sua volta, ela conhece os recursos que a permitem identificar mais rapidamente um agressor e se afastar dele. A independência econômica e a autonomia psicológica e existencial da narradora-personagem contribuem para que ela não precise nem fique refém desse homem para nada.

Enquanto ela estava no Acre, Amir se aproxima da avó da narradora-personagem. Ele diz que ela tinha terminado com ele porque tinha medo de assumir uma relação séria, ou seja, não reconhece que a agressão dele é o

motivo do término. Além disso, a avó da narradora-personagem conta a Amir a história de violência doméstica sofrida pela mãe da neta, assassinada pelo marido, pai da narradora-personagem. Essa era uma história que ela guardava para si e pensava talvez um dia revelar a Amir. Mas isso era antes dele se revelar um agressor. A neta, então, se sente na obrigação de contar à avó que o ex-namorado era uma ameaça. Elas sabiam que o feminicida nem sempre se revela como um sujeito agressivo no dia a dia.

Já de volta ao julgamento da vítima Txupira, em um dado momento, Robson, advogado dos réus, se dirige ao júri e questiona: “ Pensem bem, por que diabos esses senhores, de boas famílias, bem apessoados, com namoradas lindas, com um futuro brilhante à sua frente, sequestrariam, torturariam e matariam uma mulher?” (MELO, 2019, p. 51). Quando, na verdade, a realidade dos feminicídios nos mostra que nem sempre o agressor e assassino é uma pessoa violenta no dia a dia. Sim, muitas vezes, o feminicida é uma pessoa de boa família, um bom aluno, um bom pai, um sujeito de boa índole, um indivíduo “bem-apessoado”, cuida bem do cachorro ou do gato. O feminicida não é de uma classe social específica, nem de uma etnia, nacionalidade, idade ou formação profissional. Ele participa de todos os grupos sociais. Está na vizinhança, no nosso trabalho ou na universidade. Ele janta num mesmo restaurante ao nosso lado, vai a um mesmo evento, divide um ônibus ou avião. O feminicida, infelizmente, é parte da nossa estrutura social misógina e patriarcal.

No romance e na nossa sociedade, a mulher morre por contrariar o homem por não ter abaixado o volume do rádio, por ter uma foto de biquíni no celular, por não querer mais manter o relacionamento, por ter sido promovida no trabalho. Na maioria dos casos, muitas vezes bêbados, os homens “tinham perdido a cabeça ou tinham defendido sua honra ou tinham agido em legítima defesa”. Essas são sempre as razões que justificam essa violência. Após duas semanas acompanhando julgamentos em Cruzeiro do Sul, a narradora-personagem conclui:

Essa foi a conclusão a que cheguei na minha segunda semana no tribunal: nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam.

Querem diversão e nos matam. Descubrem nossos amantes e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. São humilhados e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam. E, no tribunal, todos dizem que a culpa é nossa. Nós, mulheres, sabemos provocar. Sabemos infernizar. Sabemos destruir a vida de um cara. Somos infiéis. Vingativas. A culpa é nossa. Nós que provocamos. Afinal o que estávamos fazendo ali? Naquela festa? Àquela hora? Com aquela roupa? Porque afinal aceitamos a bebida que nos foi oferecida? Pior ainda: como não recusamos o convite de subir até aquele quarto de hotel? Com aquele brutamontes? Se não queríamos foder? E bem que fomos avisadas: não saia de casa. Muito menos à noite. Não fique bêbada. Não seja independente. Não passe daqui. Nem dali. Não trabalhe. Não vista essa saia. Nem esse decote. Mas quem disse que seguimos as regras? Vestimos minissaias. Decotes que vão até o umbigo. E shorts enfiados no cu. Abusamos. Entramos em becos escuros. Temos nossas bocetas ligadas na tomada. Extrapolamos. Trabalhamos o dia inteiro. Somos independentes. Temos amantes. Gargalhamos alto. Sustentamos a casa. Mandamos tudo para o caralho. O curioso é que não matamos (MELO, 2019, p. 72).

E, entre casos e casos de feminicídios, a narradora-personagem vai compondo as estatísticas e o seu caderno de mulheres empilhadas, ou seja, os registros de mulheres assassinadas por homens. “Não importa onde você esteja. Não importa sua classe social. Não importa sua profissão. É perigoso ser mulher” (MELO, 2019, p. 75). Os métodos e as formas de violência contra a mulher presenciados pela narradora-personagem são diversos. Essa forma de violência, em geral, não ocorre repentinamente. Os dados mostram isso. Os casos observados pela narradora-personagem na narrativa também. Primeiro, o homem conquista a mulher. Muitas vezes se apresenta como alguém educado e cavalheiro. Somente depois vem o tapa, o espancamento... e, finalmente, o assassinato.

A narrativa demonstra que o homem habitualmente enxerga a mulher como sua posse ou propriedade. Inclusive, em muitos casos, essa autotutela de ver a mulher como propriedade o leva a decidir sobre a vida ou a morte dela. As formas de violência, de dominação e de controle também são diversas. Vão desde ofensas verbais, humilhação e violência psicológica até uso de armas brancas e armas de fogo, tortura e assassinato. O domínio do homem

sobre a mulher se constrói de inúmeras formas e nos diferentes espaços das vidas social e privada. Pierre Bourdieu (2019) analisou diversos aspectos dessa dominação e controle masculinos. “Às mulheres são negadas como sujeitos da troca e da aliança que se instauram através delas, mas reduzindo-as à condição de objetos, ou melhor, de instrumento simbólicos da política masculina” (BOURDIEU, 2019, p. 77). *A dominação masculina* (2019) discute a dimensão propriamente simbólica da dominação masculina, constituída por meio de relações assimétricas entre os sexos, nas quais o homem se sobrepõe em relação à mulher, e firmada a partir das organizações políticas e jurídicas, espaços historicamente destinados aos homens.

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2019, p. 12).

Em *Problemas de gênero* (2020), Judith Butler também analisa a constituição de parâmetros da relação binária entre homens e mulheres, além das estruturas de poder que determinam as possibilidades e limites da relação entre o sujeito e o outro, visto aqui a partir de uma perspectiva dos gêneros e sexos. Butler nos convida a pensar não uma teoria feminista, mas diferentes feminismos que se diferenciam na medida em que dizem respeito a diferentes comunidades políticas, formadas também por diversos processos históricos, jurídicos, culturais e políticos.

Em primeiro lugar, devemos questionar as relações de poder que condicionam e limitam as possibilidades dialógicas. De outro modo, o modelo dialógico corre o risco de degenerar num liberalismo que pressupõe que os diversos agentes do discurso ocupam iguais posições de poder e falam apoiados nas mesmas pressuposições sobre o que constitui “acordo” e “unidade”, que seriam certamente os objetivos a serem perseguidos (BUTLER, 2020, p. 40).

Embora a filósofa se volte mais atentamente para as questões de gênero, sexualidade e do que é o feminino, as estruturas de poder masculina e heterossexual, e algumas das violências daí resultantes, não deixam de ser aspectos importantes de reflexão na obra da autora estadunidense. Essa dominação masculina precisa ser, inclusive, interpretada em relação às diferentes formas de dominação e de violência presentes na sociedade.

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo o modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade (BUTLER, 2020, p. 22).

Essas formas de dominação, especialmente a dominação e a violência exercida contra a mulher, ganham destaque quando ocorrem no âmbito doméstico das relações entre homem e mulher. Entretanto, é necessário observar que essas estruturas de violência e dominação se dão mediadas por construções sociais nos diferentes espaços públicos de formação e socialização do ser humano escola, igreja, política, jornalismo, etc. . As diversas dimensões da violência se estabelecem a partir das estruturas históricas de dominação masculina, a qual pode estar presente até mesmo nos mecanismos e ferramentas dos quais nos valem para atuar ou construir uma análise. Pensar essas formas de dominação é repensar a nossa própria posição e conduta na sociedade, uma vez que a nossa experiência no mundo social é moldada pelas condições assimétricas e arbitrarias de divisão construídas para limitar diferentes grupos: homens x mulheres; heterossexuais x homossexuais; ricos x pobres; brancos x negros; cristãos x ateus/outros grupos religiosos minoritários. E é essa experiência orientada que se projeta sobre a constituição dos diferentes discursos, ideologias e condutas éticas e morais.

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 máquina simbólica que tende a ratificar a

dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres (BOURDIEU, 2019, p. 24).

Em *Mulheres empilhadas* (2019), a narradora-personagem enfatiza e denuncia em diversos momentos o papel atribuído à mulher na nossa sociedade. Para os padrões patriarcais e misóginos da nossa realidade, a mulher deve respeitar o homem. Esse respeito tem a ver com submissão e redução das suas vontades, seus desejos, seus anseios, seus projetos, seus interesses, em relação a todos aqueles da figura masculina. O corpo da mulher é objetificado. É entendido unicamente como um objeto de prazer sexual do homem. À figura feminina é, ainda, atribuído o papel de mãe, de cuidar dos filhos, de cuidar da casa, de limpar, lavar e cozinhar. Como se o homem também não fosse pai e não tivesse responsabilidades com a criança. Como se o homem também não desorganizasse a casa, não precisasse de roupa lavada e de comida pronta. O homem pode até reconhecer todas essas necessidades da vida humana. Porém, em muitos casos, ele atribui à mulher o papel e a responsabilidade de servi-lo na vida privada e socialmente, além de satisfazê-lo sexualmente.

Historicamente, a diferença biológica e a diferença anatômica entre homens e mulheres serviram como justificativa natural para as desigualdades de gênero. A virilidade masculina se manifesta como um elemento ligado à constituição do homem e se reafirma por meio de manifestações de potência sexual e força física que se impõem nos espaços compartilhados socialmente. “As manifestações (legítimas ou ilegítimas) da virilidade se situam na lógica da proeza, da exploração, do que traz honra” (BOURDIEU, 2019, p. 39). O sociólogo francês demonstra que a imposição masculina sobre o corpo da mulher se dá desde uma relação sexual assimétrica, na qual o homem e a mulher não partem das mesmas compreensões de uma relação, como “também porque o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de “posse”” (BOURDIEU, 2019, p. 40). A ordem masculina se inscreve em todos os espaços coletivos e privados das relações humanas, da vida

pública à vida privada, das divisões sociais do trabalho aos sentidos de uma relação sexual, da instituição do casamento aos usos e significados machistas de uma roupa ou acessório.

[...] a submissão feminina parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter (o contrário de “pôr-se acima de”), nas posturas curvas, flexíveis, e na docilidade correlativa que se julgava convir à mulher (BOURDIEU, 2019, p. 52).

Pierre Bourdieu demonstra que a compreensão da violência simbólica não minimiza ou reduz a importância e abrangência da violência física contra as mulheres, ou seja, a violência simbólica não pode ser entendida como oposta à violência real e efetiva. Ela é, antes, produto da experiência subjetiva das relações de dominação que levam, em muitos casos, à violência física como justificativa de uma dominação, ideologia e ideal. Logo, o tapa, o espancamento, o estupro são violências também constituídas a partir daquelas violências simbólicas e, talvez, primárias que formam os diferentes coletivos. Essas manifestações de violências refletem a própria constituição histórica da humanidade, na medida que se legitimam constantemente como mecanismos de dominação. Bourdieu (2019) segue essa linha de pensamento ao defender que não é possível visualizar as estruturas de dominação como a-históricas, mas como “[...] produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2019, pp. 63-64).

Na narrativa de Patrícia Melo (2019), embora tivesse participado de diversos julgamentos de feminicídio naqueles dias, a narradora-personagem destaca que a repercussão maior estava em torno do caso de Txupira, mas não porque os jornalistas e a imprensa se preocupassem com o direito à vida negado à garota indígena, ao contrário, uma vida indígena não tem valor, ela é reduzida a nada na nossa sociedade.

E indígena, no nosso sistema de castas, cujo topo é dominado por ricos e brancos, fica abaixo de preto, que está abaixo de pobre, que está

abaixo de mulher. A vida dos indígenas, no nosso sistema de castas, tem o mesmo valor que a vida dos loucos em hospícios ou das crianças que ficam paradas em semáforos pedindo esmola. Estamos cagando para os nossos índios. O que a imprensa gosta, de verdade, é de assassinos. Sobretudo quando eles são brancos e ricos, como Crisântemo. Ou, ao menos, da classe média. Branca, claro. Esses são tratados como estrelas. De certa forma, eu me sentia parcialmente responsável pelo sucesso de Crisântemo e seus comparsas como heróis trágicos de *Cruzeiro do Sul* (MELO, 2019, p. 76).

Na noite anterior à sentença sobre o caso da jovem indígena, a narradora-personagem avistou na cozinha do hotel em que estava hospedada, reunidos, o advogado dos réus e os jurados do caso em questão. Estavam confraternizando. Ela fotografou a cena. No dia seguinte, o júri inocentou os três acusados por insuficiência de provas e, só depois, a narradora-personagem conseguiu entregar a foto à promotora do caso, Carla. A promotora rapidamente levou a foto à imprensa. O corpo da jornalista que divulgou o caso e acusou os três jovens assassinos foi encontrado morto horas depois. Rita tinha se metido com criminosos e assassinos. Todos sabiam que “os três rapazes pertenciam a famílias importantes, gente que estava no poder desde que o Acre foi anexado ao Brasil, gente acostumada a resolver os problemas à bala” (MELO, 2019, p. 84). Gente acostumada a exercer o domínio e o controle onde o poder estatal não chega ou é ínfimo.

Carla também fala da sua atuação no fórum defendendo mulheres vítimas de violência de gênero. Os casos são complexos e delicados, mesmo quando se trata de uma injúria ou lesão corporal leve, por exemplo, porque violência contra a mulher faz parte da nossa estrutura social. Muitas vezes, não é tão simples para a mulher apenas se separar ou torcer para que ele seja condenado. Há uma dependência social, econômica e psicológica dela em relação a ele que, em muitos casos, acentua a violência e a torna recorrente, levando o homem a cometer crimes e agressões mais graves. Carla afirma num dado momento:

A coisa não acaba nunca. É como enxugar o chão com a torneira aberta. Sai uma mulher miserável, entra outra. Meu trabalho é basicamente lidar com uma fila interminável de mulheres ferradas disse.

No intervalo dos julgamentos, elas vêm falar comigo. Estão cheias de culpa. Muitas ainda amam os homens que denunciaram. Querem retirar a denúncia, querem acabar com o processo, mas a lei não permite. “Eu e ele já resolvemos tudo”, elas me dizem, “não dá para encerrar o processo?” Eu explico que não é possível, elas ficam putas comigo. Se o cara já está preso, elas sofrem porque os filhos estão longe do pai. Sofrem porque se sentem vulneráveis. Sofrem porque querem manter a família. Sofrem porque estão sem grana. Sofrem porque não têm dinheiro nem para visitar o marido na prisão. E se têm, sofrem nas filas de espera, horas e horas debaixo de sol, de chuva, para depois serem humilhadas pelos agentes nas revistas íntimas. Hoje consegui reverter a prisão em flagrante de um babaca que tinha desfigurado o rosto da namorada em prisão preventiva. Achei que a moça ia ficar feliz, e ela só faltou me agredir: “Eu não queria que ele ficasse preso”, disse ela. Perguntei: o que você queria? “Que ele parasse de me bater”, ela respondeu. “Só isso.” (MELO, 2019, pp. 131-132).

Além disso, Carla relata a pouca eficiência e a lentidão do Poder Judiciário e do Poder Público em geral nos casos de violência doméstica. Diz que, embora a Lei Maria da Penha não seja ruim, ela não consegue resolver tudo. Afirma que dar o mesmo peso para homicídio e injúria, briga de casal e tentativa de homicídio, não ajuda na maioria das vezes. E ainda, há a precarização dos serviços essenciais da assistência jurídica. No romance, um exemplo dessa precarização é que Carla precisa trabalhar sem seu assistente. Com isso, ela fica sobrecarregada e tem reduzida a sua capacidade de atender a todas as mulheres vítimas de violência.

Quando cheguei aqui disse , eu tinha dois. Depois de seis meses, o Estado me tirou um. E agora estou sem nenhum. Eram três juízes. Agora só temos um. Eram três defensores. Agora só temos um. O Estado vai nos tirando tudo. Nem café temos mais. E o trabalho só aumenta. Às vezes julgamos vinte casos num dia. Vinte. Outras comarcas julgam esse montante numa semana (MELO, 2019, p. 132).

Com os inúmeros casos levantados que vão dando volume ao seu caderno de mulheres empilhadas, a narradora-personagem traça um perfil do homem agressor, do potencial feminicida enraizado na estrutura da sociedade.

Afinal, aquela terceira e última semana do mutirão fizera o favor de me dar um retrato fumegante do tipo de homem que dá tapa na cara de uma mulher. Um tipo que considera uma relação afetiva como uma espécie de licença para matar. Um tipo que acredita que colocar o lixo na rua é o máximo que ele pode fazer por você, que está exausta. Você, que trabalhou oito horas fora de casa, limpando, organizando, esfregando, dirigindo, operando, educando, fazendo o diabo. E que, em casa, cozinhou, lavou, passou e pôs as crianças na cama. Eu vi tudo isso no tribunal. Antes do tapa, ofensas verbais. Vagabunda. Preguiçosa. Puta. Com Helena foi assim. Com Marta, *idem*. Cala a boca, vadia. Biscate. Vaca. O tapa é um divisor de águas. Ele inaugura a fase da pancadaria. Empurrões. Socos. Todo tipo de golpes (MELO, 2019, p. 86).

Existem diversas formas de exercer o domínio e o controle sobre o corpo da mulher. O tapa e o feminicídio já revelam a gravidade e o alto grau de violência na qual uma relação desigual entre o homem e a mulher se encontra. Mas existem igualmente outras formas de violência mais sutis. O assédio, a agressão verbal e psicológica são etapas que antecipam ou sugerem uma abertura para um grau mais elevado dessa violência.

Saiba que os chutes também fazem parte dessa fase que tem início com o tapa no rosto. Eles gostam de chutar sua barriga, suas pernas, seu rosto no momento em que você já está caída no chão, sem forças. Para você aprender, eles dizem. Avisam: se você for embora, eu acabo com sua vida. Mato seus pais. Mato nossos filhos. Só depois, quando deixa de ser divertido usar as próprias mãos e pés para espancar e chutar, é que vem a fase em que eles pegam a panela de pressão, a faca, o fio do aspirador em pó ou qualquer outro objeto resistente, pesado ou pontudo, qualquer coisa que queime, perfure ou comprima para colocar um ponto final na vida de suas namoradas. Esposas. Companheiras. Amantes. Vi tudo com meus olhos. As provas eram contundentes: fotos, vídeos, gravações de câmeras de segurança. Eu estava ali, no tribunal (MELO, 2019, p. 87).

A narradora-personagem chega à seguinte conclusão ao assistir ao caso de mais um feminicida. “Antes de matar, antes de espancar, antes de esmurrar e antes de dar o primeiro tapa, muito antes disso tudo, Wevi foi um príncipe. Como Amir” (MELO, 2019, p. 87). Muitos dos assassinos alegam problemas psiquiátricos, problemas com bebida, adultério, mas a verdade é

que “eles matam porque gostam de matar mulheres” (MELO, 2019, p. 88). E o que esse romance nos ajuda a compreender também é que a maioria dos homens não nasce assassina. Essa é uma construção social baseada no ódio e na misoginia presentes na nossa própria estrutura social na qual os homens veem as mulheres como uma propriedade deles. À mulher é negado um lugar de cidadã, de sujeito de direitos e garantias, ela é rejeitada como ser humano e se torna um objeto da dominação do homem.

Você é como o carro dele. O celular dele. A casa dele. O sapato dele. Ele é o senhor do engenho. Você é a escrava. Ele é o fazendeiro. E você, o gado. Ele é o proprietário. E você, o produto. E seu casamento, seu namoro, seu vínculo são sua desgraça, sua condenação à morte (MELO, 2019, pp. 88-89).

Após ter finalizado o levantamento para o seu trabalho, a narradora-personagem decide não retornar a São Paulo. Não queria retornar a sua cidade sem ver os desdobramentos dos casos de Txupira e de Rita, jornalista que investigava os assassinos da jovem indígena.

Eu havia tido um trabalho enorme para preparar o relatório final das minhas três semanas de atividade em Cruzeiro do Sul, vinte e oito julgamentos, dezenove condenações, oito absolvições e uma anulação de julgamento por contaminação do júri. Anexei os processos, fotos, comentários, minhas análises e mandei tudo para o escritório num e-mail em que explicava que tínhamos ainda dois casos abertos e de certa forma relacionados que eu pretendia continuar monitorando: o de Txupira e o de Rita (MELO, 2019, p. 104).

Amir decide então ir a Cruzeiro do Sul encontrá-la. Ela o vê e volta a pensar em Amir como a representação masculina dominante, agressora e assassina, na qual se encaixam inúmeros homens.

Amir, de acordo com a lei, não é fronteiroço. Nem psicopata. Nem *homo constantissimus*. Amir é *homo medius*. Sente ciúmes. Não tolera traição. Nem desobediência. Nada o desabona. Profissional exemplar. Cidadão de bom trato. Eleitor do atual presidente. Palmas para ele (MELO, 2019, pp. 112-113).

Sim, Amir, assim como tantos outros agressores e feminicidas, genocidas, torturadores e milicianos são representados hoje pelo presidente da República no Brasil. Ajudaram a elegê-lo e para esses grupos Jair Bolsonaro molda seu discurso e sua agenda política. Amir é mais um cidadão de bem que estaria ali no gramado da Esplanada, em cima ou ao lado de um carro de som, com roupa e bandeira verde e amarela, se afirmando contra a corrupção e contra “tudo que está aí”. Amir representa, na verdade, o ódio e a barbárie. Ele é em si a manifestação de violência presente na nossa sociedade. Sem levá-lo aonde estava hospedada, a narradora-personagem encontrou Amir num restaurante. Ele inicia dizendo que jamais, que nunca mais voltaria a colocar um dedo que fosse no rosto dela. A avó da narradora-personagem liga para Amir e, empalidecido ali mesmo no restaurante ao ouvir o que a senhora falava do outro lado da linha, ele desiste da ideia de ficar um único dia a mais ali naquela cidade.

Mulheres empilhadas (2019) denuncia ao longo de toda a narrativa o papel atribuído à mulher nas nossas estruturas social, política e familiar. A mulher é sempre vista numa posição de submissão e de inferioridade em relação ao homem. Os parâmetros patriarcais e misóginos da nossa sociedade impõem à mulher o controle e o domínio total de seus corpos e mentes. Até mesmo a subjetividade da figura feminina é olhada a partir da posição de subserviente em relação ao homem. A mulher é frágil porque é meiga e doce. Ela precisa de um homem para protegê-la, de si mesma e de outros homens. É interessante observar como essas estruturas de dominação se valem desse discurso patriarcal de proteção à mulher, que justifica que o homem interfira em todos os âmbitos da vida dela. Ou seja, o homem domina a mulher para afirmar que está preservando-a de alguma ameaça ou mal. A narradora-personagem reivindica um outro papel para a mulher na sociedade.

Para que servem minhas unhas? Para arranhar. E minha boca? Para chupar seu pau. E meu peito? Para amamentar. E minha língua? Para amaldiçoar e futricar. E minhas mãos? Para lavar, cozinhar e passar. Para picar, triturar, amassar e jogar fora. E meu sexo? Para procriar e traír. E minha bunda? Para enfeitar outdoor (MELO, 2019, p. 113).

A mulher é reduzida a um objeto sexual. Ela se limita a servir algum desejo sexual do homem. Ela é mãe e dona de casa. Logo, ela, e unicamente ela, é responsável pelas crianças, por arrumar a casa, cozinhar, lavar e passar. O *status quo* da figura masculina não permite que ele se dobre a essas e outras atividades que supostamente reduziriam sua masculinidade. O homem, contraditoriamente, exprime e simboliza uma autossuficiência que o coloca num patamar social acima do da mulher. Na contemporaneidade, se ela quer trabalhar fora, tudo bem! Mas ela precisa entender que o homem, por ter essa capacidade cognitiva e física maior que a da mulher, ganhará melhores salários. Ela precisa entender que as responsabilidades domésticas e familiares continuarão sendo dela. A dupla-jornada foi uma escolha dela. É assim que nossa estrutura machista concebe o lugar da mulher nas vidas social e pessoal.

Em *Mulheres empilhadas* (2019), a narradora-personagem está tão envolvida com aqueles casos de feminicídios que constrói em seu imaginário uma outra estória, paralela à narrativa principal. Entre alguns capítulos, há trechos literários com outra estrutura física no próprio livro espaçamento, negrito, formato da letra , os quais são identificados no início com títulos de letras do alfabeto grego: Alfa, Beta, Gama, Delta, Épsilon, Zeta, Etá. Num deles, a narradora-personagem imagina um lugar onde se encontra com as vítimas de feminicídios, entre elas, Txupira. Ali são todas designadas como guerreiras. Não é permitida a participação de homens. Lá, elas decidem o que irão fazer com os agressores e assassinos dessas mulheres, iniciando pelos da jovem indígena. Elas se reúnem sempre em torno da Mulher das Pedras Verdes, uma espécie de guia, acolhedora e orientadora de todas elas. A Mulher das Pedras Verdes é uma representação ficcional que resulta da própria imaginação da narradora-personagem. Num dado momento, essa guia e orientadora intervém:

É fato que os homens têm impulso de agressão, todos temos, mas os homens, bem, eles são... hum... pense num reservatório de agressão: a cada vez que os homens recebem um não, a cada vez que alguém (e principalmente uma mulher) lhes desobedece, a cada vez que brigam no trânsito, a cada vez que perdem as eleições, a cada vez que perdem status, a cada vez que perdem uma aposta, um jogo, dinheiro, a cada vez que tomam um porre, a cada vez que são reprimidos, a cada vez que dão com os

burros n'água, a cada vez que broxam, a cada vez que rimos deles, a cada vez que são rejeitados, o reservatório enche mais um pouco. E então eles levam mais um esporro do chefe, o time deles perde o campeonato outra vez, a moeda deles perde valor, o carro da frente lhes dá uma fechada, o amigo deles recebe aumento, todo esse sentimento de contrariedade é mais lenha na fogueira, toda essa energia vai sendo socada no reservatório da agressão, que vai enchendo, enchendo, aquilo vai ficando cheio de agressividade represada, e aquela agressividade precisa ser periodicamente descarregada, para não implodir o reservatório ou mesmo matar o reservatório de ataque cardíaco. Então vem o descarrego. As portas se abrem. Toda aquela lamagressão vai para cima de quem? Das mulheres. Matar mulheres é a válvula de escape do mono-ódio dos protomachos. Claro que estou falando em termos gerais. Uma parte dos protomachos orienta sua lama contra homossexuais, imigrantes, transexuais, negros, pobres, mas a maioria, a grande maioria, foca todo o seu ódio na mulher. O protomacho é monoagressivo. Por isso foram banidos do nosso paraíso. Já o nosso ódio serve para muitas coisas. Estamos aqui para discutir: o que fazemos com nosso ódio? (MELO, 2019, pp. 124-125).

No que a narradora-personagem prontamente responde sobre os abusos e as violências praticadas diariamente contra as mulheres na nossa sociedade, a dupla-jornada, a desigualdade salarial, a discriminação de gênero, a objetivação e sexualização de seus corpos, e outras inúmeras restrições às suas liberdades:

Ué respondo , lá de onde eu venho, posso dizer que estamos fazendo o diabo. Batemos recordes diariamente. Comandamos grandes instituições, fazemos cronogramas ordenadores do futuro, montamos esquemas, morremos como mosquitos, ganhamos menos que os homens, compomos o plenário, prestamos queixas na delegacia, participamos de maratonas, fazemos dietas horríveis, dietas não humanas, operamos máquinas, nos separamos, comemos mal, preparamos cronogramas tão intrincados quanto as sinfonias de Beethoven, topamos subempregos, limpamos o submundo, nos dividimos em quatro, ficamos esqueléticas, picamos e cozinhamos, morremos de medo, nos aliamos aos nossos inimigos, nos traímos, nos multiplicamos por mil, lavamos banheiros, somos assassinadas, passamos fome, temos amantes, choramos no colo da nossa mãe, somos traídas, somos escravas na nossa própria casa, traímos, separamos, casamos de novo, vivemos com medo, contamos nossa tragédia para o

delegado (riem na nossa cara) e comandamos grandes esquemas. Grandes operações. Nós, mulheres, altamente especializadas, altamente exploradas, altamente domésticas, somos totalmente estressadas. Nós trabalhamos dezoito horas por dia. Dezoito horas por dia é a nossa jornada de trabalho. Sempre com medo. Trabalho duro. Em casa e lá fora. Limpando a sujeira. Organizando. Revidando. Esquemmatizando. Apanhando. Arrumando gavetas. Engravidando. Dirigindo. Passando e lavando. Agimos com eficiência. Isso coloca os homens num dilema. É uma questão de tempo. Vamos ocupar todos os lugares. Vamos tirá-los de lá. Do centro. Vamos colocá-los ao nosso lado (MELO, 2019, pp 125-126).

Nessa narrativa paralela, a narradora-personagem participa de rituais, entra em contato com elementos da natureza daquela região. Participa de refeições e danças tradicionais daquela comunidade. Frutos, bichos, rituais e características daquele contexto geográfico e cultural são trazidos para a narrativa. Após decidirem matar os assassinos de Txupira, essas mulheres saem voando pela região e começam a se deparar com a nossa realidade distópica. À medida que avançam para as regiões mais urbanas, notam de forma mais acentuada o extermínio e o genocídio dos povos indígenas, a exploração e devastação de matas, florestas e rios. A miséria, a fome, a pobreza e toda forma de opressão e de desigualdade. Parece ser um movimento de dentro para fora, daquilo que ainda resta preservado para o cenário caótico e devastado onde todos nós vivemos.

E saímos voando pela mata escura, descendo aqui, subindo ali, voando por sobre as copas, em voos circulares como urubus, planando no coração da floresta, é lá embaixo, a mata pulsando, e águas correndo, em grande volume, e plumas e pelos e dentes afiados, e animais ferozes e presas, uns caçando, outros sendo caçados, uns comendo e outros sendo comidos, gente humilde, gente com fome, aldeias pobres e outras mais pobres ainda. Tem ouro? Tem, tem sementes mortas, tem soja, tem gado, tem seca, tem agrotóxico, tem gente ruim, e voamos mais baixo, sentindo a brisa no rosto, a fumaça das queimadas, ai, que tristeza, e ali uma área desmatada, e outra área desmatada e depois ainda, o maior dos desmates, e então vastas áreas queimadas, algumas só desmatadas, outras só queimadas, e ricas fazendas, muita soja, muito gado, e aqui uma motosserra, um trator, uma escavadeira, outra serra, ai, que medo,

madeeeeeira tombando, cai uma árvore e caem dez e caem cem e caem duas mil, e ali, invasores, e ali, garimpeiros, ai, que desgraça, e ali se abre um aeroporto clandestino, voamos mais rápido, não aterrissamos, e outro aeroporto clandestino ali, logo ali, e mais britadeiras, tratores, escavadeiras, ai, que medo, e gente que cava, e gente que queima a mata, ai, que triste, e mais à frente uma cidade feia, e abaixo outra cidade feia, a beleza ficou toda lá longe, em outro lugar, lá atrás, no coração da floresta, e embaixo de nós, só há quintais tristes, dívidas, engarrafamentos, desemprego, enchentes, inércia, escolas abandonadas, povos abandonados, fumaça negra, museus abandonados, bibliotecas abandonadas, ai, que desânimo! E aproveitamos o vento que sopra, alcançamos as alturas e, mesmo assim, mesmo com a nuvem negra que cobre a cidade, ainda conseguíamos ver homens de terno, lá embaixo, ai, que vontade de vomitar, voamos mais baixo, quanta gente burra e gente escrota e gente escrota-para-caralho, ai, que horror, “olha a baía da Guanabara”, digo, e planamos mais adiante, perto de São Paulo, sobre uma estrada cheia de curvas e poucas roças, curvas à direita e à esquerda, e mais curvas, e assim rodopiamos, rumo às montanhas (MELO, 2019, pp. 174-175).

A narrativa vai fazendo esse movimento de dentro para fora e pouco a pouco nos deparamos com um cenário distópico onde encontramos a mesma miséria e devastação. Somos levados para o que ainda resta de esperança e futuro e voltamos para a realidade agressiva, autoritária e violenta que se impõe de forma bárbara e rápida. Na narrativa, esse movimento, que ocorre algumas vezes dentro do texto, se traduz como o deslocamento da narradora-personagem entre a realidade cruel e violenta por ela representada e esse mundo criado num outro âmbito do seu imaginário, onde pode se reunir com essas mulheres, se juntar a um órgão coletivo de defesa e superar a barbárie e a crueldade daquele outro mundo onde homens exercem sobre os corpos dessas mulheres todas as formas de dominação. Esses deslocamentos parecem se estabelecer como um ponto de refúgio, um local onde essas mulheres podem ser ouvidas, podem falar, um espaço onde elas confraternizam, lutam e resistem. Nessa narrativa imaginária secundária, construída dentro da narrativa central, a morte de Txupira é vingada.

Esse movimento realizado dentro da narrativa simboliza um movimento semelhante que nós, leitores e críticos, temos de fazer. Olhar de dentro

para fora e de fora para dentro. Olhar o que já foi destruído, olhar cada mulher a mais assassinada, olhar cada indígena a mais explorado e expulso, cada árvore a mais cortada pela raiz, cada rio a mais poluído pelas mineradoras, cada corpo a mais soterrado pela lama e cada peixe a menos nessas águas. Se voltar para fora e olhar cada corpo a mais torturado, cada nova vítima de racismo ou xenofobia, cada novo indivíduo de uma minoria oprimido, silenciado ou assassinado. Esse deslocamento nos permite sair do campo ficcional e adentrar às raízes autoritárias, reacionárias e fundamentalistas do nosso presente. E pouco a pouco parece que vamos caminhando para o caos. A barbárie se estabelece como agenda política, econômica, cultural e social. Nós, críticos e leitores, percebemos esse movimento e somos convidados a tomar alguma atitude. Saímos, ainda que temporariamente, do conforto das nossas casas para encarar essa realidade distópica, genocida e excludente à nossa volta.

Além da violência contra a mulher, *Mulheres empilhadas* (2019) aponta alguns dos problemas históricos vivenciados por comunidades indígenas daquele contexto específico. O isolamento, a expulsão, a violação de direitos e o genocídio desses povos. Crimes e problemas ambientais e sanitários, entre outros, esses são alguns dos elementos tecidos pela narrativa de forma secundária, tendo em vista que a narradora-personagem concentra o seu interesse pessoal em torno da solução do caso da jovem indígena Txupira. Seringalistas, madeireiros, garimpeiros e, atualmente, de forma acentuada, o agronegócio agiam e agem em prol dos seus interesses exploratórios e escravizam, expulsam e dizimam diversos povos nativos. Na nossa realidade brasileira, o Ibama e as unidades da polícia que investigam e atuam em relação a esses crimes são hoje sucateados e amordaçados pelo próprio presidente da República. Genocídio dos povos indígenas, desmatamento e exploração de terras protegidas e de grupos sociais, tortura e opressão, todas essas manifestações de violência sempre estiveram presentes de uma maneira ou de outra na realidade brasileira.

A especificidade do presente é que, em pleno século XXI, o principal representante político do Brasil hoje flerta com essas violências abertamente. Lideranças políticas, militares, econômicas, entre outras, assumem discursos e práticas de exercício ou consentimento da violência em prol da manutenção

e da expansão de seus domínios. Porque o que estamos argumentando aqui é justamente que a violência não se limita àquela desencadeada pelo contrabando de armas ou tráfico de drogas, mas igualmente e de maneira mais grave pelo uso do próprio aparato estatal para exercer formas de dominação, controle, exploração e devastação de pessoas e de recursos naturais.

Na narrativa, a narradora-personagem percebe que tinha recebido novamente inúmeras ligações de Bia, do escritório em São Paulo. Ela retorna a ligação. Denise que a tinha demitido elogia o trabalho realizado por ela em Cruzeiro do Sul e a informa que o escritório tinha recebido alguns vídeos íntimos dela. Nua. Fazendo sexo. Imediatamente a narradora-personagem conclui que isso só poderia vir de Amir. Denise completa afirmando que defenderia o caso dela *Pro bono*, quer dizer, em nome do bem público. E destaca que as portas do escritório permaneceriam abertas caso ela quisesse voltar a trabalhar na equipe. A narradora-personagem conclui consigo mesma que foi nesse telefonema que entendeu o que significava sororidade. Ela, então, olha o material enviado por Denise.

Numa das fotos eu estava sentada no vaso sanitário, nua, cortando as unhas do pé direito. Sem calcinha. De todas, essa era a única que fora feita com meu consentimento. [...] As outras foram feitas sem minha anuência. Cenas da gente transando. [...]

Mais tarde descobri que Amir também enviara as fotos para um site que permitia upload anônimo de material pornográfico. As legendas conseguiam ser ainda piores que as imagens: “Advogada criminal, moderna, sem preconceitos. Adoro sexo grupal.” O pior de tudo foi ele ter publicado também o número do meu celular. As mensagens não paravam de pipocar. *Vou chupar você todinha. Gostosa. Putinha linda. Vem aqui na minha casa. Você gosta também de dar o cu? Vem chupar a minha rola* (MELO, 2019, p. 158).

A violência praticada por Amir e as outras que sua atitude gera são tão impactantes que de certa forma é o texto literário que nos permite ter uma dimensão mais exata da dor, do trauma e de todas as violações provocadas contra a narradora-personagem. Amir que não tinha conseguido matá-la fisicamente, a matou virtualmente, conclui a própria narradora-personagem. A

cada comentário que ela lia ficava mais angustiada, soterrada, paralisada e humilhada. A cada insulto, ofensa ou difamação, ela se reduzia moral, psicológica e humanamente. “A morte virtual, de certa forma, é mais perversa que a morte real” (MORAL, 2019, p. 163).

Desde o feminicídio da mãe da narradora-personagem, ocorrido ainda durante sua infância, ela vai rememorando vários outros, executados de diversas formas, em diferentes locais e horários. O motivo e o autor, porém, são sempre um só: o machismo e a misoginia de um homem inserido numa estrutura social patriarcal que coloca a mulher numa posição submissa em relação à figura masculina. O agressor e feminicida conclui desde muito cedo que pode dominar a mulher psicológica e fisicamente. No romance, a narradora-personagem enfatiza que tem uma pilha de mulheres mortas em seu caderno. Essa é, inclusive, uma referência direta ao título dessa narrativa literária. Sabemos, infelizmente, que essa pilha de mulheres mortas não se limita apenas à ficção, elas estão nos jornais e noticiários, nos autos de inúmeros processos, nos livros, nas memórias de familiares pais e mães, filhos e filhas, amigas e amigos, etc. , em cada nova mulher agredida ou assassinada, em cada lugar do Brasil, a cada minuto.

Algumas de saia, outras nuas, umas sem cabeça, outras sem sapatos, esta magra, aquela velha, esta ricamente vestida, aquela fatiada, esta de Roraima, aquela de Fortaleza, esta casada, aquela solteira, esta de São Paulo, aquela de Ubatuba, esta do Norte, aquela do Sul, esta professora, aquela doméstica, esta branquela, aquela negra, esta negra, aquela negra, esta negra, aquela negra, mais uma negra e outra negra, são muitas, de todas as idades, mais jovens do que velhas, mais pretas do que brancas, e bem no cume, como a cereja do bolo, está Carla (MELO, 2019, pp. 207-208).

Agredir, oprimir e matar uma mulher são práticas comuns na nossa realidade. Esse cenário de violência contra a mulher é trazido para a narrativa literária e criticamente representado na obra de Patrícia Melo. De alguma forma, esse romance se coloca como a manifestação de vozes de inúmeras mulheres que resistem e permanecem vivas para homenagear aquelas já assassinadas ou violentadas e não nos deixar esquecer das milhares de vítimas de femi-

nicídio de ontem, hoje e amanhã. São mulheres que permanecem ocupando os diversos espaços das esferas pública e privada, lutando por igualdade de gênero, liberdade e direito à vida. Elas são muitas e estão por toda parte. Não se deixam ser silenciadas pela máquina machista e feminicida. Não se calam. Não aceitam que digam que elas são apenas o resultado de uma fraquejada do pai misógino. E os homens que se solidarizam com essa reivindicação legítima e necessária, podem e devem estar ao lado dessas mulheres para que elas, em algum momento, conquistem a mesma liberdade e respeito quando saem à noite, quando ficam bêbados numa festa, com o direito de fala. Porque, em todas essas e outras situações, o papel social masculino jamais é reduzido ou apagado pelo simples fato de ser homem. É disso também que fala *Mulheres empilhadas* (2019).

Essa produção literária é, nesse sentido, uma representação ficcional que canaliza a violência, a opressão, o silenciamento e o assédio diariamente imposto sobre a mulher na nossa sociedade. Essa narrativa, para além dos aspectos literários e estéticos do texto em si, assume um importante posicionamento e compromisso social e de representação de um grupo social historicamente violentado. A escritora se serve do seu espaço e das suas ferramentas de criação artística não só para colocar em cena uma estória que envolva seus leitores, mas também para denunciar o machismo, a misoginia e o feminicídio cotidianos. A narrativa nos coloca diante de uma realidade bárbara, mantendo a profundidade e a complexidade do texto literário. A literatura assume aqui uma função dupla, estética e ética-política, para nos colocar diante de práticas de violência e de dominação que, infelizmente, nos anos 2020, são naturalizadas em nossa sociedade. É, sem dúvidas, um texto imprescindível para quem busca uma formação cidadã que reivindique direitos como o de igualdade de gênero e liberdade.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 15ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 19ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CHAUI, Marilena. *Sobre a violência*. 1. ed. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

DADOUN, Roger. *A violência: ensaio sobre o “Homo violens”*. Tradução de Ana Gomes Soares. Portugal: Publicações Europa-América, LDA., 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 12ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

MELO, Patrícia. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: LeYa, 2019.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Tradução de L. Garcia. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MICHAUD, Yves. *Violence et politique*. Col. “Les Essais”. Paris: Gallimard, 1978.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

LITERATURAS DE AUTORIA NEGRO-FEMININA NA AMÉRICA LATINA E CARIBE: INSURGÊNCIAS E RESSIGNIFICAÇÕES

Cristian Sales

Resumo: Este texto reflete acerca da produção literária de autoria negro-feminina na América Latina e Caribe. Para essa discussão, reúne vozes de escritoras contemporâneas de diferentes países, contribuindo para fortalecer, dessa forma, laços afetivos afrodiáspóricos e possibilitar aproximações entre mulheres negras. Nesse sentido, a par de suas especificidades históricas e geográficas, o trabalho destaca como essas autoras realizam um movimento de insurgência aos modos de pensar/agir instituídos pelos cânones literário e historiográfico. Ao mesmo tempo, ressalta como a criatividade epistemológica opera a constituição de novas imagens e motiva outras maneiras de narrar episódios da escravização nas Américas. De tal modo, em diferentes gradações, trazendo à tona falas e corpos ausentes dos relatos dominantes, elas promovem espaços/ tempos de resistência.

Palavras-chave: Literaturas de autoria negra. Escritoras. Interloquções transatlânticas. América Latina. Caribe.

Resumen: Este texto reflexiona sobre la producción literaria de autoría negra-femenina en América Latina y el Caribe. Para esta discusión reúne las voces de escritoras contemporáneas de diferentes países, contribuyendo así a fortalecer los lazos afectivos afrodiáspóricos y possibilitar las aproximaciones entre mujeres negras. En este sentido, junto con sus especificidades históricas y geográficas, el trabajo destaca cómo estos autores realizan un movimiento de insurgencia frente a las formas de pensar/actuar instituidas por los cánones literarios e historiográficos. Al mismo tiempo, enfatiza cómo opera la creatividad epistemológica en la constitución de nuevas imágenes y motiva otras formas de narrar episodios de esclavización en las Américas. Así, en diferentes gradaciones, trayendo discursos y cuerpos ausentes de los reportajes dominantes, promueven espacios/tiempos de resistencia.

Palabras-clave: Literaturas de autoría negra. Escritoras. Diálogos transatlánticos. América Latina. Caribe.

Retirando o mofo do tempo

Inventa-se, pois, uma história, preenche-se com a ficção o vácuo produzido não pelo esquecimento, mas pelo desconhecimento do evento histórico silenciado em sua profundidade. Cultivemos as nossas molhadas lembranças, retirando o mofo do tempo. E uma imagem há de persistir sempre. A do navio (EVARISTO, 2012, p. 160, grifos meus).

Na produção literária de autoria negra, essa imagem do navio pode ter múltiplos significados simbólicos e históricos. Pode referir-se a diferentes momentos da história, como a travessia forçada de africanos escravizados durante o período do tráfico transatlântico de escravos. Assim, a barca (o navio) também pode simbolizar a dor, o sofrimento, a esperança ou a resistência de milhões de pessoas sequestradas pelo escravismo (GLISSANT, 2011).

E, por tal motivo, as imagens de navios negreiros entre os arquivos da escravidão atlântica e as produções literárias de autoria negro-feminina comportam as mais diversas possibilidades de se reescrever uma história com suas lacunas. Dessa maneira, tornam-se ferramentas epistêmicas poderosas em seu entrelaçamento da História com a memória. Elas traçam os fios possíveis de construção e reconstrução de memória da escravidão.

Em África: âncora dos navios de nossa memória, Conceição Evaristo (2012) ressalta que as narrativas recriadas pela ficção podem preencher os vazios deixados pelos cânones literário e historiográfico, contribuindo para a reescrita de relatos sobre a diáspora africana e seus descendentes. Nesse sentido, a escritora sugere que é possível resgatar memórias soterradas e histórias de homens e mulheres submetidos ao escravismo nas Américas¹.

Dessa forma, o ensaio propõe uma reflexão profunda sobre a importância de se resgatar e preservar a memória afro-atlântica, mesmo quando os

¹ A diáspora africana marcou significativamente a formação de quase todos os países na América Latina e no Caribe, por causa da utilização de pessoas africanas que foram sequestradas de vários pontos do continente africano. Neste contexto, os descendentes de africanos (homens e mulheres) formaram grandes contingentes populacionais nos países do Caribe, uma vez que esta região era estratégica localizada para o tráfico atlântico entre a Europa e as Américas. Ver em *Escravidão africana na América Latina e Caribe*, de Herbert S. Klein (2015).

eventos históricos foram silenciados ou apagados dos registros oficiais. Nesse contexto, Evaristo destaca como as literaturas de autoria negro-feminina podem funcionar como instrumento de produção de conhecimento para restaurar as “lembranças molhadas”, mesmo que elas estejam nas profundezas dos oceanos e/ou encobertas pelo tempo (EVARISTO, 2012, p. 160).

Ampliando perspectivas e emprestando uma voz poderosa para as experiências e histórias de mulheres negras na diáspora, escritoras negras na América Latina e Caribe têm produzido narrativas em verso e prosa que evidenciam transgressões e insurgências que foram historicamente esquecidas e silenciadas. Ao utilizarem o texto literário para preencher lacunas diversas, elas podem explorar possibilidades imaginativas, resgatar personagens e eventos que foram ignorados ou soterrados pelas narrativas históricas tradicionais.

Desta forma, essas vozes negras femininas denunciam os processos de desumanização de corpos negros que estão presentes em diversos contextos do colonialismo. Por consequência, trazem à tona as injustiças, as opressões, as desigualdades e as violências coloniais que afetaram de maneira desproporcional as pessoas negras, especialmente mulheres e crianças.

Por essa razão, escritoras negras expressam as várias lutas e resistências que, em múltiplas conjunturas da América Latina e Caribe, provocam a necessidade de produção de (contra)narrativas e discursos que nos coloquem distantes das formas coloniais de dominação e subjugação de corpos/mentes. Muitas autoras desafiam as narrativas hegemônicas e apresentam perspectivas alternativas e subversivas que rompem com as visões eurocêtricas que dominaram historicamente os discursos intelectual e literário. De tal modo, elas reivindicam a voz e a agência das comunidades afrodescendentes, resgatando e valorizando suas histórias, experiências e saberes como tessituras de resistência.

Em uma perspectiva transatlântica, podemos citar algumas obras e autoras: *Úrsula* (1869), de Maria Firmina de Jesus (Brasil); *Jonatás y Manuela* (1994) de Luz Argentina Chiriboga (Uruguai); *Las esclavas del Rincón* (2001), de Susana Cabrera (México); *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006), de Conceição Evaristo (Brasil); *Rosalía, la infame* (2003) Évelyne Troutillot (Haiti); *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006/Brasil);

Malambo (2001) de Lucía Charún-Illescas (Peru); *Echú y el viento* (2006), *Tatanene cimarrón* (2006) e *Cartas para a minha mãe* (2010) e de Teresa Cárdenas (Cuba); *Fe en Disfraz* de Mayra Santos-Febres (2009); *Bará: na trilha do vento* (2015), de Miriam Alves (Brasil); *Afuera crece un mundo* (2016), de Adelaida Fernández Ochoa (Colômbia); *O crime do cais do Valongo* (2018), de Eliana Alves Cruz (Brasil), entre outras².

Em face das reflexões expostas, tomando o campo literário como território de inscrição do corpo-voz, o nosso olhar se volta às escritoras negras brasileiras, cubanas e porto-riquenhas que procuram desenvolver outros instrumentos teóricos e analíticos para disputar um lugar na produção de conhecimento com o discurso hegemônico. Diante de dos arquivos, autoras negras latino-americanas e caribenhas conseguem formular e reformular outras cosmovisões, onde seja possível incluir outras vozes e saberes (KILOMBA, 2019).

Sobre esse aspecto, elas resgatam as diversas formas de histórias de luta e resistência de mulheres africanas e negras, anteriormente, ignoradas ou menosprezadas pelos cânones literário e historiográfico, resultando em três movimentos epistêmicos: “i) restituem a nossa humanidade violada pela dominação colonial; ii) restabelecem o protagonismo de nossas existências; iii) reencantam o mundo (SALES, 2020)”.

Ao lado disso, esses três movimentos epistêmicos assentados nas literaturas de autoria negra alteram os modos de “revistar os arquivos da escravidão”, imprimindo um projeto de escrita que possa abarcar estratégias de insurgência, liberdade e emancipação (HARTMAN, 2020).

Dessa maneira, a fabulação dessas (contra)narrativas e discursos é fundamental para descolonizar histórias e sociedades, permitindo que reconheçamos e valorizemos a pluralidade de vozes e experiências que compõem a realidade de pessoas de origem afrodescendente nas Américas. A esse respeito, essas escritoras e intelectuais nos provocam a imaginar e construir um futuro mais inclusivo, emancipatório e livre das amarras “do colonialismo e da colonialidade”. (QUIJANO, 2005; MALDONADO TORRES, 2007).

² Neste sentido, a partir dessa lista incompleta, buscamos estabelecer conexões solidárias e transformadoras de produção de conhecimento, bem como demonstrar o reconhecimento de diferentes saberes diaspóricos que desafiam forças hegemônicas.

De acordo com Ana Rita Santiago (2020, p. 13), “a produção literária de algumas autoras negras apresenta-se, frequentemente, marcada por uma gramática literária atravessada por táticas insurgentes de visibilidade e dessilenciamento de suas vozes autorais”. Imediatamente, essa gramática afro-literária mobiliza, impacta e faz transitar de um lugar a outro, ancestralidades, línguas, culturas e visões de mundo, entrecruzando “experiências históricas comuns” entre vozes-mulheres. (AUGUSTO, 2017).

Da mesma forma, as suas vozes e textos ultrapassam os limites entre o ficcional, o ensaístico e o documental, rasurando os estatutos da ficção e da historiografia. Por fim, em torno de imagens de navios negreiros em relação ao arquivo da escravidão atlântica, autoras negras brasileiras, cubanas e porto-riquenhas produzem uma literatura em diálogo com a historiografia que não seja mais a visão do colonizador sobre mulheres africanas e negras colonizadas.

Memórias silenciadas em sua profundidade

[...] águas turvas, claras, amargas, doces, salgadas, encantadamente, fluem, aqui e lá, e, surpreendentemente, jorram como águas poéticas. Mares, rios, lagos, oceanos, riachos, chuvas, dentre outros signos marinhos, recorrentemente, aparecem, [...], como moradas de memórias e de reinvenção de si³ (SANTIAGO, 2020, p. 18).

Como se observa, o Mar é o testemunho vivo das *memórias* da escravização colonial. Ao abrir caminho, a mesma incerteza que gera angústia, “o mar, contudo, é também promessa”. Nas entranhas do mar aberto, de alto a baixo, imagina-se o ventre da Terra-mãe (EVARISTO, 2012, p. 160). Nesse espaço, na articulação entre presente e passado, podemos ver/sentir “corpos jogados ao mar, corpos se jogam no mar, o mar guardando corpos”. Segundo Evaristo, o Mar, “espaço de morte e de ressurreição” (EVARISTO, 2012, p. 162).

³ Trecho retirado do livro *Águas – Moradas de Memórias*, de Ana Rita Santiago (2020). Nele, a autora evoca as memórias afro-atlânticas, imagens e sentimentos “em palavras poéticas de autoras negras brasileiras e africanas de países em língua portuguesa”, que se banham nas águas da ancestralidade negro-africana.

Em vista disso, ao subir a bordo da embarcação, a travessia oceânica é sempre “um destino incógnito” (EVARISTO, 2012, p. 160). A partir do cais, quando sobe para bordo, o modo de encontrar a memória é navegar. “É recordar!” É recriar a pressão intensa do Mar profundo. De qualquer maneira, esta velha máxima é seguida à risca, porque, no vai e vem das correntezas, “o mistério subsiste além das águas” (EVARISTO, 2012, p. 160).

Ao mesmo tempo, o Navio, quase furtivamente, desliza lento no meio da escuridão para relembrar itinerários interrompidos. E, além destes, há os ventos, uma barra desconhecida, águas represadas e atracções em cais. Por conseguinte, diante das contingências, a nostalgia profunda, “uma dor insubmissa às opressões”, o banzo “que implode e explode”⁴ (EVARISTO, 2012, p. 160).

Ao refletirmos sobre esse cenário de histórias silenciadas e memórias insubmissas, a escritora negra brasileira Conceição Evaristo (2012, p. 160) nos afirma: “[...] cultivemos as nossas molhadas lembranças” para contestar as formas de dominação e, assim, outras vozes possam se insurgir “como águas poéticas” e “ondas literárias” de novas insurgências (SANTIAGO, 2020, p. 19). E, essas memórias do navio, nos desafiam a confrontar as injustiças e desigualdades, revisitando as cicatrizes para curar as feridas coloniais. Elas aparecem [...] como moradas de memórias ancestrais e “de reinvenção de si”⁵ (SANTIAGO, 2020, p. 18).

Através da produção literária de autoria negro-feminina, é possível preencher essas lacunas e dar voz às histórias de luta e resistência de mulheres africanas e negras que foram escravizadas. Ao fazer isso, escritoras negras brasileiras, cubanas e porto-riquenhas podem dar visibilidade às histórias e perspectivas que foram negligenciadas e ignoradas pela visão dominante. Entre águas de mar e de rio, isso permite que nossas antepassadas sejam retratadas como protagonistas de suas próprias histórias, construindo uma narrativa mais completa e complexa de suas trajetórias que desafiam estereótipos (ARROYO PIZARRO, 2013).

⁴ Banzo: um estado de espírito negro. Disponível em <https://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espírito-negro/acesso>. 23 de Jul. de 2021.

⁵ Trecho retirado do livro *Águas – Moradas de Memórias*, de Ana Rita Santiago (2020). Nele, a autora evoca as memórias afro-atlânticas, imagens e sentimentos “em palavras poéticas de autoras negras brasileiras e africanas de países em língua portuguesa”, que se banham nas águas da ancestralidade negro-africana.

Ao mesmo tempo, isso também oferece uma oportunidade de explorar questões sociais, políticas e culturais relacionadas à escravidão, ao racismo e ao sexismo. Não obstante, nessa reconstrução histórica, por seu estilo, conteúdo e forma, as narrativas são moldadas de acordo com as perspectivas contemporâneas e as preocupações do tempo presente, contribuindo para diálogos mais amplos sobre justiça social, igualdade e representatividade.

Desta forma, em camadas distintas do tempo/espaço, enquanto instrumento de contestação e contraposição, as escritas literárias de mulheres negras auxiliam na forma de trabalhar com as imagens e discursos. Na medida em que se propõem a deslindar com rigor analítico os arquivos da escravidão, “[...] elas buscam garantir estratégias de escrita, publicações e divulgação de suas produções literárias, a fim de romper com o esquecimento e a não autorização a que, historicamente, se submetem suas vozes e autorias” (SANTIAGO, 2020, p. 15).

Nessa mesma linha temática, Ana Rita Santiago (2010) acredita que “a escritura feminina se dimensiona ainda pelas narrativas e textos poéticos com marcas de jogos de resistência, de experiências, afetos e desafetos, sonhos, angústias e histórias de mulheres”. Segundo a autora, são sujeitos que vivem em situações as mais adversas por serem mulheres e vislumbram outros mundos, outras vidas e outros homens e mulheres através da estética textual (SANTIAGO, 2010, p. 22).

Assim sendo, as escritoras e intelectuais também contribuem para a produção de conhecimento, crítica literária e teoria crítica, enriquecendo o campo dos estudos de autoria negra, colaborando para descolonizar o pensamento acadêmico. Através da literatura, as autoras negras resgatam memórias afrodiaspóricas, as quais se referem às histórias de resistência, luta, resiliência e conquista da emancipação por suas antepassadas.

Suas dicções poético-literárias, tanto no contexto latino-americano como caribenho, autoras negras brasileiras, cubanas e porto-riquenhas cumprem um exercício de escrita radical e revolucionário, o qual comparece disposto a agir e reagir não apenas pelo esquecimento, mas também pelo desconhecimento dos eventos históricos que foram silenciados pelo discurso dominante.

Cultivemos as nossas molhadas lembranças
[...]
vou curar a ferida
e repararei com compaixão e ternura
os insultos e a mesquinhez cravados no meu coração
vou beijar minhas mãos negras
vou acariciar minha pele escura dos ombros
eu vou me abraçar
vou curar a ferida
e direi ao meu nariz achatado
quem merece laços
quem merece glórias
passeios de dignidade e respeito.
(ARROYO PIZARRO, 2020)⁶.

As autoras negras latino-americanas e caribenhas contribuem para uma reescrita da história e inspiram um senso de orgulho e pertencimento, além de contribuir para a valorização da cultura e do legado de mulheres africanas e negras. De outro lado, elas nos convidam a refletir sobre o passado e o presente, escancarando as violências históricas e “feridas emocionais” produzidas pelo sistema escravocrata nas Américas⁷ (hooks, 2010).

Por meio de suas obras, podem explorar e reimaginar as experiências de mulheres africana e negras, ao revelarem suas vozes e perspectivas muitas vezes emudecidas e, por isso, podem apresentar personagens complexas, retratar atos de resistência individual e coletiva, e revelar histórias de superação diante de tantas atrocidades (ARROYO PIZARRO, 2013).

Nesse entendimento, elas desempenham um papel vital ao resgatar e valorizar memórias, pois promovem uma compreensão mais plural e inclusiva da história, e, ao mesmo tempo em que fortalecem identidades negras insubmissas, expressam um sentido de autocuidado. Com isso, a voz poética feminina reclama: “vou acariciar minha pele escura dos ombros / eu vou me abraçar/ vou curar a ferida” (ARROYO PIZARRO, 2020).

⁶ Coleção de poemas escritos pela autora intitulada *Afrofeministly*, publicado pela Paperback, em 2020.

⁷ Ver texto *Vivendo de amor*, disponível em <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. Acesso em 29 de abril 2023.

Nessa linha de raciocínio, elas exigem reparação e insultam todas as tentativas de dominação de seus afetos, corpos negros femininos e subjetividades: “[...] vou curar a ferida / e direi ao meu nariz achatado / quem merece laços / quem merece glórias / passeios de dignidade e respeito” (ARROYO PIZARRO, 2020). Ao engendrar essa discussão, enfatizamos como a cura das feridas emocionais surge em fabulações presentes em outros arquivos. Consequentemente, os olhares se voltam às insurgências de mulheres africanas e negras, questionando os papéis sociais restritos à submissão e à servidão (ARROYO PIZARRO, 2013).

Como rotas de fugas, nessas escritas e “dizer de si (nós), as autoras negras diversas rompem com as possíveis “armaduras” e estruturas coloniais, garantindo, poeticamente em verso e prosa, que personagens negras subjugadas, “serviçais e com libido exacerbada”, reapareçam insurgentes com sonhos de emancipação, “prenhes de amor, desejos, vida, utopias, mesmo cientes do tempo presente de distopias e desamores” (SANTIAGO, 2020, p. 20).

Por esse motivo, algumas escritoras promovem (re) invenções de existências e ressignificações, em que se constroem outros modos de narrar a si. Dentro desse contexto, permeados de indagações, os seus textos se convertem em escritos-manifestos, os quais enfrentam estruturas de poder como maneira de rechaçar uma história única imposta⁸.

Dessa forma, oferecem uma visão multifacetada da experiência negra feminina, rompendo com estereótipos e desafiando narrativas hegemônicas. Ao retratar mulheres negras, em sua plenitude, muitas escritoras contribuem para a ampliação do conhecimento sobre a história, cultura e vivências das pessoas negras nas Américas. Frente a essa constatação, vocalizam insurgências negras femininas através de romances, contos, novelas, poesias e peças de teatro, autobiografias, além da produção de artigos/ensaios críticos, dentre outros.

Como insurgência mais ampla, ao mesmo tempo, seus escritos ressaltam a presença da memória individual intimamente associada à memória coletiva, exaltando as heranças afrodiáspóricas deixadas por “las an-

⁸ A história única é uma ideia proposta pela escritora Chimamanda Ngozi Adichie em seu famoso discurso no TED intitulado *O perigo de uma história única*, 2009.

cestras⁹ (ARROYO PIZARRO, 2013). Com novas cores, texturas e sabores, elas recorrem a elementos estéticos mesclando estilos e gêneros literários variados: narrativo, lírico, e dramático.

Destarte, nas suas tramas, mobilizando um múltiplo repertório literário e epistêmico, também se destaca belos experimentos entre história e ficção (SANTOS FEBRES, 2009). Nesse sentido, autoras negras têm utilizado depoimentos e textos ensaísticos como formas de insurgência, colocando em evidência suas experiências pessoais e coletivas. Assim, elas trazem à tona questões de raça, gênero, identidade e opressão, abordando temas como racismo, machismo, discriminação e exclusão social, entre outros.

Diferentemente de narrativas que priorizam a vitimização de mulheres africanas e negras escravizadas, é importante reconhecer que as literaturas de autoria negro-feminina ultrapassam esse discurso. Embora a escravidão seja um tema importante e recorrente em muitas obras, elas também exploram uma ampla variedade de experiências, incluindo empoderamento, resistência, resiliência, ancestralidade, espiritualidade, amor, sexualidade e a construção de identidades complexas, entre outros.

Lubi Prates: (carto)grafias de corpo e pele

Nascida em 1986, Lubi Prates é poeta, editora, tradutora e curadora de literatura. Entre as autoras selecionadas, pertence a uma geração de escritoras negras brasileiras que iniciou o seu percurso literário a partir dos anos 2000. No livro *um corpo negro*, publicado em 2018, revisita os escombros do tráfico transatlântico de africanos escravizados e da escravidão e como se conectam com nossa atualidade de opressão racial.

⁹ Por todo o texto, a palavra “as ancestrais” está grafada em itálico *las ancestras* para acompanhar/repetir um gesto epistêmico de Yolanda Arroyo Pizarro no ensaio *Por que hablar de las ancestras*. Além disso, incorporo essa gramática afro-diaspórica como parte de minha proposta teórica e crítica para assentar outros saberes circunscritos nos textos de intelectuais negras diaspóricas, assim como para provocar os vazios e silêncios da historiografia colonial nas Américas e Caribe.

Visto sob essa ótica, a coletânea de poesias transita entre a ancestralidade negro-africana, o apagamento/silenciamento de vozes e a necessidade de preservação da memória afro-atlântica. Com isso, Prates reescreve cartografias, mapas e territórios da memória para dar conta de conexões, redes e imbricamentos entre história, memória, identidade e espiritualidade. Avançando por trilhas e topografias afro-afetivas, lembrando o sequestro/cativoiro colonial, o eu-lírico problematiza os termos “mátria e pátria”:

Repetem
repetem
Mátria
com tanta certeza
como se a palavra
existisse
no dicionário
o último lugar de validação
mas não é mãe
se permite
que te arranquem
o solo e os pés
no mesmo instante
não é mãe
se inventa um navio
quando te jogam
ao mar
se força as ondas
pra que chegue
mais rápido
ao desconhecido
[...]

(PRATES, 2019, p. 19, grifos meus).

No poema intitulado *Mátria*, na reconstrução da história de seus antepassados, a linguagem poética conecta relações entre as dimensões histórica e literária. Nesse sentido, os versos lembram que muitas pessoas africanas escravizadas nas Américas foram arrancadas de seus laços familiares e trazidas à força para diferentes territórios. Diante do exposto, elas foram sequestradas cruelmente arrebatadas de suas comunidades.

É certo que essa tática desumana tinha como objetivo fragmentar as comunidades e enfraquecer os laços familiares entre africanos/as, tornando os/a escravizados/as mais submissos/as e controláveis. Cabe observar que homens, mulheres e crianças eram separados uns dos outros, muitas vezes sem saber se voltariam a se reencontrar. Ainda assim, essas pessoas foram capazes de resistir, insurgir-se e se adaptar às adversidades impostas pela escravidão.

Sob esse aspecto, nos poemas *Mátria* e *para este país*, o eu-lírico forjando um novo discurso de insurgência e resistência negra, reitera questões simbólicas relacionadas à identidade e não pertencimento provocado pela des-territorialização de um corpo-memória. Com efeito, contemplam sentimentos e pertencimentos com outras referências históricas e identitárias. Nos versos, a terra-mãe não é o Brasil e, sim, a África. Como dimensões são somadas, o corpo-memória pertence a uma territorialidade específica. Quando se atrela a “pátria e mátria”, a relação afetiva com a África implica em lar e acolhimento enquanto o chamado Novo Mundo seria como lugar de exclusão e negação.

eu trouxe
a cor da minha pele
meu cabelo crespo
meu idioma materno
minhas comidas preferidas
na memória da minha língua
para este país
(PRATES, 2019, p. 27).

Desta voz poética enunciativa, marcada por uma história de escravidão, notamos a urgência em desestabilizar significados cristalizados sobre os corpos de mulheres negras. Aflorando a capacidade de sentir e existir, o sujeito poético afirma que o cabelo crespo, a pele negra e o corpo negro também são territórios de insurgências negras. Por sua vez, corpos que carregam consigo memórias ancestrais, conectadas com a história dos povos da diáspora africana.

Para Nilma Lino Gomes (2017, p. 94), “a discussão sobre regulação e emancipação do corpo negro diz respeito a processos, vivências e saberes produzidos coletivamente” (p. 94). O corpo e o cabelo são compreendidos como

superfícies da experiência afrodiaspórica. Corpos que são corpos individuais e coletivos e que são, eles também, territórios de múltiplas identidades. Ao pensar os corpos negros como lugar de reconhecimento da memória, eles carregam valores, tradições, culturas, espiritualidades e cosmologias.

Da mesma maneira, Leda Martins (2003, p. 66) acrescenta um “corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento”. Por meio de construções políticas e estéticas, corpos negros constituídos “de denúncia, proposição, intervenção, revalorização” (GOMES, 2017, p. 95).

Assim sendo, o cabelo crespo é uma expressão de sua ancestralidade, conectando-o às suas raízes e à história das comunidades negras. Tendo em vista o significado político atribuído por Gomes (2017), é um insígnia de força, resistência e empoderamento, desafiando as normas estabelecidas de estética e redefinindo os conceitos de beleza. Finalmente, falamos aqui de um corpo-território não como espaço passivo, mas como ferramentas de ação política de produção de modos de viver, sentir, pensar e habitar a diáspora.

A partir de um processo de desconstrução e ruptura com a tradição literária e historiográfica acerca da história da escravidão colonial, a voz lírica negra destaca a cor da sua pele para reafirmar um discurso de negritude. Como expressão e libertação do corpo, esse discurso ressurgiu com a sua língua, gramática e linguagem derivando de um idioma próprio:

eu trouxe
meus orixás
sobre a minha cabeça
toda minha árvore genealógica
antepassados, as raízes
para este país
eu trouxe todas essas coisas
& mais
:ninguém notou,
mas minha bagagem pesa tanto
(PRATES, 2019, p. 27).

Nessa escrita de Prates, os corpos de mulheres negras adquirem voz e visibilidade para afirmar heranças de “ancestralidades negro-africanas”. (SODRÉ, 1988). A cabeça, o Ori, é *locus* de comunicação com os orixás e os ancestrais. Retornando ao passado, a voz lírica evoca “toda a árvore genealógica de seus antepassados” (PRATES, 2019, p. 27). Sobre este exercício de diálogo, oferece elementos fundamentais para o entendimento da constituição de práticas de insurgência.

Lançando a uma experimentação do sensível, os versos de Prates capturam de forma poderosa a experiência de carregar consigo as raízes ancestrais negro-africanas. Logo, trazer os orixás, símbolos sagrados do candomblé e da religiosidade afro-brasileira, sobre a cabeça, simboliza o carregar de uma conexão espiritual profunda com a tradição e com os ancestrais.

Em maneiras de viver-sentir, essa conexão ancestral e árvore genealógica mobiliza percepções espaço-temporais mais complexas. De acordo com Sodré (2019, p. 124) “aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana, desestruturador do espaço/tempo necessariamente instituído pelo grupo como contenção do livre movimento das forças”. Para dar sentido, corpo negro que refaz laços individuais e coletivos traz consigo histórias, saberes e formas de resiliência que “reencantam o mundo” (SALES, 2020).

No trecho, “ninguém notou, mas minha bagagem pesa tanto” reflete a invisibilidade e o peso carregado pelas mulheres africanas e negras ao terem que lidar com a negação de suas ancestralidades, identidades, culturas e histórias. Em face desses acontecimentos, a memória individual e coletiva ameaçada e condenada ao esquecimento, reencena no poema: “eu trouxe todas essas coisas & mais/: ninguém notou, mas minha bagagem pesa tanto” (PRATES, 2019, p. 27).

Em cada dobra do texto, o corpo negro feminino é um guardião da memória ancestral dos povos afrodiaspóricos. Os corpos negros femininos que carregam resquícios da memória individual e coletiva de territórios e comunidades. No prolongamento entre o visível e o invisível, por meio da ligação com os orixás do candomblé, os corpos negros dançam, entoam cânticos e se reescrevem: “eu trouxe meus orixás/sobre a minha cabeça”, a voz lírica revela que encontra formas de curar as suas dores e feridas (PRATES, 2019, p. 27).

Diante do exposto, movendo cartografias e promovendo fraturas no discurso da violência e submissão, o sujeito lírico reelabora o passado e o presente: “se me arrancaram pela raiz /forço uma cartografia desejando a terra pois /sobraram as sementes” (PRATES, 2019, p. 25). Conta a conta, o eu lírico não se resigna à perda de seus referenciais identitários, mas, sim, decide reconstruir uma nova cartografia. Enquanto matéria em suas múltiplas camadas, a voz poética resolve mapear um novo caminho para recontar histórias afrodiáspóricas.

Mesmo que episódios tenham sido apagados, restaram às sementes ancestrais, símbolos de potencial e possibilidade de renascimento para os povos da diáspora. Convém mencionarmos que, no poema, a (carto)grafia de pele preta funciona para reconstituir os acontecimentos históricos, assim como para reconectar o Eu-corpo com as tradições, culturas e saberes negro-africanos.

[...]
somos filhos da África
e tudo o que contamos através dos nossos corpos
fala sobre nós, mas no profundo da memória
guarda nossos ancestrais (PRATES, 2019, p. 5-6).

Nesses novos mapas, a voz poética pode restaurar/refazer topografias afro-afetivas, reviver lugares reais ou de concepções de linhas poéticas e imaginárias. No poema, os mares e oceanos testemunharam inúmeras dores e violências infligidas às pessoas escravizadas: “[...] fala sobre nós, mas no profundo da memória” (PRATES, 2019, p. 5-6). Assim, os mares e oceanos também foram palco de resistência e luta por parte das pessoas escravizadas. Por essa razão, os afetos como dor, violência, raiva e medo alimentam/tecem a tecido poético. Contudo, esse corpo-sujeito, em deslocamento constante, apresenta-se consciente de seu pertencimento e de seu lugar no mundo: “[...] somos filhos da África e tudo o que contamos através dos nossos corpos” (PRATES, 2019, p. 5-6).

Nas formas de (carto)grafar, a poeta negra brasileira convida-nos a realizar novas fraturas na historiografia brasileira. Diante de tal assertiva, as fraturas no discurso colonial são promovidas pelas vozes de escritoras negras,

as quais defendem um projeto de político de escrita conectado com os saberes e insurgências. Por esse gesto, elas estão dispostas a impedir o aniquilamento, a incomodar tradições e narrativas esquecidas do navio.

Em vista disso, elas podem denunciar a violência colonial que certamente ameaçou, feriu e violou muitos corpos negros. Mas, cabe evidenciar que estão também dispostas a ultrapassar as dores, os traumas e os registros de violências presentes nos arquivos da escravidão atlântica. Nesse carto(grafar), reafirmam que a insurgência de mulheres africanas e negras.

Georgina Herrera: um Oriki para mim mesma

Eu sou **a fugitiva**,

a que estrondosamente abriu

de par em par as portas

da casa-grande

e correu ao monte.

Não há armadilha sobre a que eu não tenha saltado.

Não encontraram nunca as marcas

que conduzam ao meu quilombo¹⁰.

(HERRERA, 2021, p. 28, grifos meus).

De acordo com a pensadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2016, p. 17), o efeito da recitação do oriki sobre um sujeito “é o prazer intenso, devido ao elevado senso de reconhecimento e aos laços de pertencimento que são invocados”. O Oriki reforça o sentimento de pertença que anula uma sensação de isolamento que poderia emergir no processo de nascimento (Oyěwùmí, 2016, p. 17). Do mesmo modo, Ori-que significa cabeça e de ki, que significa saudar.

De origem yorubá, que significa louvar, saudar e evocar, os orikis são palavras portadoras de axé, autoafirmação e empoderamento. Segundo Mãe Stella de Oxóssi (2010, p. 179), “são versos de louvação as divindades”. Nos orikis, concentram-se saberes e mensagens ancestrais que simbolizam esforços espirituais individuais e coletivos que desempenham a função de códigos de mediação do Orun (céu) ao Aiyê (terra).

¹⁰ Publicado na coletânea *Cabeças de Ifé* lançada no Brasil, em 2021, pelo coletivo Orisun Oro, em uma edição bilíngue. Poema traduzido pela escritora, poeta e psicanalista Eliane Marques. A coletânea reúne quarenta e três poemas traduzidos do espanhol para o português, composta pelos poemas originais e aborda temáticas variadas.

Como se pode observar, nos orikis, evoca-se uma memória ancestral relativa a uma linhagem, uma origem, laços identitários que vibram e abrem o caminho para saudar e louvar os orixás e os ancestrais. Por conseguinte, cantados em rituais específicos, atrelados ao fortalecimento da existência, também apresentam ensinamentos ancestrais que contrastam com a visão de mundo ocidental. Cabe lembrar que os Orikis carregam códigos, símbolos, significados ontológicos e cosmológicos cotidianamente ressemantizados pelos povos afro-diaspóricos. Nessa dinâmica de entrelaçamento de segredos do mundo natural e espiritual, Herrera incorpora outros elementos estéticos para assentar outras narrativas históricas e, assim, descolonizar os cânones literário e historiográfico.

O poema-Oriki reflete uma poderosa expressão de liberdade, resistência e fuga em face da opressão colonial. Nele, a voz lírica “fugitiva” apresenta-se como um corpo feminino que ousou desafiar e escapar das garras da casa-grande, símbolo do sistema colonial e da dominação estrutural. Ao abrir “de par em par as portas da casa-grande”, o corpo negro feminino rompe as correntes e máscaras que tentavam aprisioná-lo e corre em direção ao monte, buscando refúgio e liberdade.

Nesse contexto, vê-se como corpo insurgente que escapou de todas as armadilhas e desafiou todas as adversidades/perversidades que foram lançadas em seu caminho. Sua fuga é marcada pela astúcia, coragem e determinação de mulheres africanas e negras submetidas ao escravismo.

Oriki para mim mesma evoca histórias de luta e resistência de mulheres africanas e negras silenciadas nas Américas, destacando a força e a resiliência das que se recusam a serem subjugadas. Logo, o poema é um testemunho poderoso da habilidade e astúcia feminina como tentativa de superar a adversidade, desafiar a opressão e lutar pela liberdade.

Nessa dimensão, Georgina Herrera imprime uma cosmovisão e vivência religiosa de matriz africana fonte de resistência contra o colonialismo nas Américas. Em outras palavras, a poesia afro-cubana de Herrera é um território com múltiplos significados e simbologias, criadas e recriadas pelos povos africanos e diaspóricos. Descendente de iorubas, nascida em 23 de abril de 1936, em Jovellanos, atual município da província de Matanzas (Cuba), no

poema *Oriki para mim mesma*, conectando os mundos africano e diaspórico, Georgina Herrera louva e canta a sua ancestralidade negro-africana e reverencia os orixás e os ancestrais. Da mesma forma, exalta a resistência de mulheres africanas e negras contra a dominação colonial, colocando-se como herdeira dessa linhagem: “Eu sou a fugitiva, / a que estrondosamente abriu/ de par em par as portas/ da casa-grande” (HERRERA, 2021, p. 28).

Desde cedo, Georgina Herrera escutou os relatos de avô, Narciso, um ex-escravizado que tinha orgulho de reverenciar a sua herança africana e evidenciar as estratégias de cimarronaje utilizadas para resistir ao escravismo colonial¹¹. Em *Oriki para mim mesma*, a autora recupera esses relatos e refaz os caminhos na luta pela liberdade e emancipação, colando-se como uma guerreira cimarrona: “[...] Não há armadilha sobre a que eu não tenha saltado / [...] Não encontraram nunca as marcas/que conduzam ao meu quilombo” (HERRERA, 2021, p. 28).

De igual modo, os mais velhos e as mais velhas de sua família faziam questão de destacar a resistência e rebeldia de seus antepassados, o que permitiu a Herrera construir outros imaginários sobre a presença negro-africana no Caribe. Nesses relatos orais, demonstravam que homens e mulheres fugiam e rebelavam constantemente, uma memória trazida nas vozes e escrita nesses corpos. Nas cimarronajes, as mulheres desempenharam um papel de protagonismo na organização, no desenvolvimento e nas batalhas pela liberdade e emancipação. Aos seus olhos, os versos de Herrera revelam uma memória coletiva ausente nas narrativas de escravidão na América Latina e no Caribe hispânico: Rio / Baixinho e intensamente / **Faço caretas aos feitores /Atiro pedras / quebro** (HERRERA, 2021, p. 28, grifos meus).

Poeta, romancista, dramaturga, contista, Georgina Herrera escreveu dramas e roteiros para séries de rádio e televisão, bem como para filmes. Em seus poemas, a escritora faz questão de recuperar as histórias de seus antepassados africanos (homens e mulheres), assim como promove o resgate para enaltecer os saberes ancestrais, os quais fazem parte da identidade afro-cubana:

¹¹ Cimarrón era um/a escravizado/a fugitivo/a que tentava fugir do regime escravista. Ver BADDILLO, Jalil; CANTOS, Ángel López. Puerto Rico Negro. San Juan: Editorial Cultural, 1986.

ÁFRICA

Quando eu te mencione
ou sempre que sejas nomeada em minha presença
será para te elogiar.

Eu te cuido.

Junto a ti permaneço como ao pé
da maior árvore.

(HERRERA, 2021, p. 47).

Numa perspectiva negra feminina, destaca a importância da tradição oral na transmissão desse conhecimento e histórias silenciadas. Nesse aspecto, os poemas de Herrera incorporam aspectos simbólicos, cosmológicos e compartilham saberes para recontar as histórias e os legados de luta e resistência de mulheres africanas e negras nas Américas. Tal reconhecimento estimula a voz poética a refazer trilhas para destacar vozes emudecidas pela historiografia oficial em Cuba:

FERMINA LUCUMI

O cinco de novembro

de 1843, Fermina, quando

todos os bocabaixo foram poucos

para tombar seu ânimo...,

que amor pôs a astúcia em seu cérebro,

a fúria entre suas mãos?

[...]

(HERRERA, 2021, p. 48, grifos meus).

Na poesia *Fermina Lucumi*, a voz lírica faz uma reverência à resistência negra feminina, homenageando a Carlota Lucumi, também conhecida como *La Negra Carlota*, a qual faleceu em novembro de 1844, liderou e organizou levantes. A Carlota foi uma escravizada cubana de origem iorubá que, ao lado de seu companheiro, também escravizado, Lucumí Ferminia, conhecido como um dos líderes da rebelião de escravizados numa plantação em Triunvirato em Matanzas (Cuba).

Que lembranças trazidas de sua terra em que era livre
como a luz e o trovão
deram a força a seu braço?
Válida é a nostalgia que faz poderosa a mão de uma mulher
até decapitar seu inimigo.
(HERRERA, 2021, p. 48).

Participando de rebeliões escravas ocorridas em Cuba entre 1843 e 1844, conhecida por sua rebeldia cimarrona, no século XIX, Carlota comandou um levante na província de Matanzas, no dia 05 de novembro de 1843, que resultou uma violenta repressão pelo governo colonial espanhol. Os versos de Herrera relembram esses acontecimentos: “O cinco de novembro de 1843, Fermina, quando/ todos os bocabaixo foram poucos/ para tombar seu ânimo...,[...]”.(HERRERA, 2021, p. 48). No rastro da tradição oral e diante de poucas fontes históricas, o sujeito poético exalta a bravura das mulheres africanas e negras na luta e resistência contra o escravismo colonial. “[...] Válida é a nostalgia que faz poderosa a mão de uma mulher até decapitar seu inimigo”. (HERRERA, 2021, p. 48). Dessa maneira, Herrera enfatiza que falar dos quilombos (tongas, palenques e cimarronajes) é falar de resistência feminina. Nesse caso, é importante marcar o protagonismo das mulheres nesse processo que é histórico.

Sob tal perspectiva, histórias e memórias afrodiaspóricas trazem à tona reminiscências para dar sentido às imagens fragmentadas do passado: [...] Que lembranças trazidas de sua terra em que era livre como a luz e o trovão deram a força a seu braço? Nessa sintonia, a voz literária evidencia como eram forjadas essas insurgências, alinhavadas pelo desejo de liberdade e saudade da terra de origem.

cabeças, sinto queixumes
e maldições. Rio
outra vez, **enquanto bebo a água eternamente
fresca dos palmeirais,**
porque nas noites, para mim somente,
a lua pôs nelas
toda a glória de sua luz.
(HERRERA, 2021, p. 28, grifos meus).

As palavras de Herrera nos convidam a refletir sobre a dualidade da existência humana e a encontrar momentos de conexão com o mundo ao nosso redor, mesmo diante das adversidades. Nesse ato de reinvenção do passado, memórias afrodiaspóricas são reconfiguradas para que episódios silenciados questionem discursos uniformizantes orientados por visões ocidentalizadas. Ao beber a água fresca dos palmeirais. Essa imagem evoca um sentimento de conexão com a natureza, uma fonte de tranquilidade e renovação espiritual.

Desse modo, o sujeito literário evidencia que, além de se insurgirem ao regime colonial em Cuba, “las ancestras” eram conhecedoras dos segredos da mata e da floresta. Logo, notamos a preservação da tradição negro-africana viva e ressignificada no presente. Georgina Herrera é das vozes negras femininas contemporâneas que investe numa reflexão sobre as identidades afro-cubanas. Além disso, valoriza as tradições orais em Cuba, especialmente, ligadas às tradições culturais negro-africanas. Nos seus textos, também pensa e denuncia as desigualdades de raça, gênero e classe na ilha caribenha.

Yolanda Arroyo Pizarro: ancestralidade y trance

A los historiadores,
por habernos dejado fuera.
Aquí estamos de nuevo...
cuerpo presente, color vigente,
declinándonos a ser invisibles...
rehusándonos a ser borradas
(ARROYO PIZARRO, 2012, p. 4, grifos meus).

Num sentido mais amplo, as literaturas de autoria feminina comprovam a tendência da literatura porto-riquenha contemporânea de operar um processo de diálogo crítico com o cânone literário e com o discurso histórico latino-americano e caribenho, analisando-os e, mais do que isso, propondo uma revisão em suas forças hegemônicas. Fica visível que, atravessando um espectro amplo de temáticas, notamos que, em particular, as autoras estão focadas nas experiências traumáticas vivenciadas por mulheres africanas e negras.

Essas narrativas afrodiaspóricas desempenham um papel importante na afirmação e empoderamento das comunidades afrodescendentes, ao mesmo tempo em que contribuem para uma maior conscientização e compreensão da diversidade cultural e da história compartilhada da diáspora africana. Elas desafiam estereótipos, oferecem perspectivas diversas e ajudam a construir pontes entre diferentes culturas e identidades em diferentes países e línguas.

Dentro desse grupo, encontram-se duas escritoras negras em que as abordagens se concentram, em especial, nas histórias e nos legados de resistência de *las ancestras* africanas e negras: Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo Pizarro. Nesse território de conhecimento, apresentando uma nova versão para narrativas consideradas oficiais, as autoras tomam acontecimentos históricos como os principais elementos para reescrever uma história negra feminina. Dentre as várias obras com essas características, destacamos, em especial, o romance afro-diaspórico *Fe en Disfraz* e a antologia *las Negras*, respectivamente.

Reabrir as feridas coloniais significa permitir que as vozes e experiências das comunidades negras marginalizadas sejam ouvidas e reconhecidas. Isso envolve proporcionar espaços seguros para compartilhar histórias de dor, traumas e resiliência, promovendo a cura individual e coletiva dentro e fora do espaço ficcional.

Na mesma medida, Yolanda Arroyo-Pizarro (Guaynabo, Porto Rico, 1970) que é poeta, romancista, professora, contista e ensaísta, considerada uma das mais importantes vozes da literatura negra porto-riquenha/caribenha contemporânea, tem feito um esforço de radical para homenagear “a la resistencia, a la rebeldia, a la entrega amorosa” de suas antepassadas para recuperar os laços com a ancestralidade negro-africana (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 108). Nesse sentido, a antologia de contos *las Negras* (2012) torna-se exemplar.

Assim, ao adentrar na análise e tradução da coletânea, cujas protagonistas são todas mulheres, encontramos três narrativas: *Wanwe*, *Matronas* e *Saeta*. Na obra *las Negras*, Yolanda Pizarro reúne três contos que narram o sequestro em África, a travessia oceânica e a sobrevivência em cativeiro de mulheres africanas e negras submetidas ao escravismo colonial nas Américas. Dessa maneira, a autora promove uma revisão literária do fato histórico e explora as lacunas e os silêncios do discurso historiográfico no Caribe.

Sob o ponto de vista de *las ancestras*, as três narrativas imprimem uma ressignificação do passado colonial. Com isso, os contos afrodiaspóricos *Wanwe*, *Matronas* e *Saeta* recuperam a voz do sujeito negro feminino que, apesar da condição de dominação e subalternidade, conduz os seus próprios destinos. Por isso mesmo, as histórias traduzidas comprovam que “[...] mujeres resistieron de manera activa y respondieron frontalmente contra el sistema esclavista y todas sus formas de opresión”. “[...] sus estrategias de resistencia fueron variadas e múltiples” (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 35-36).

No primeiro conto, la *ancestra Wanwe* que é sequestrada ainda adolescente em sua comunidade em África, pertencente a uma linhagem de mulheres africanas transportadas e escravizadas para o Caribe. Por meio de idas e vindas constantes no tempo-lembrança, retorna-se ao espaço da memória afetiva, visão de mundo e os princípios ligados à vida africana, caracterizada por uma série de rituais femininos em uma sociedade em que as atividades públicas, como a caça, correspondiam às mulheres. Desse modo, a história, narrada na terceira pessoa, permite contrastar a vida em uma comunidade matrilinear em África, em oposição ao patriarcado violento imposto pelos colonizadores europeus.

[...] En rito del *ureoré* las niñas que se han criado unidas, como hermanas, duermen pegaditas una de la otra, formando una hilera que une a cada cual por el área de los hombros [...] el juego de los hombros es un juego de féminas, prohibido a los machos (ARROYO PIZARRO, 2012, p. 35, grifos da autora).

[...] No rito do *ureoré*, as meninas que cresceram juntas, como irmãs, dormem juntas, formando uma fileira que as une pela região dos ombros [...] a brincadeira dos ombros é uma brincadeira de mulheres, proibida aos homens (Tradução minha).

Ao longo da construção da protagonista, Arroyo Pizarro explora os traumas, a brutalidade e as dores provocadas pela experiência afrodiaspórica. Mas, embora estivessem nessa condição, reitera que as mulheres africanas e negras recorreram a diferentes estratégias para continuar vivas. Além dessa característica peculiar, todos os acontecimentos e diálogos são relatados em detalhes pela narradora-observadora. Vejamos outro trecho do conto *Wanwe*, onde a personagem expressa os momentos que sucedem ao sequestro colonial:

[...] La llevan al barco, en una canoa pequena, em companhia de otras mujeres. Van atadas. Una de la mujeres tiene orejas y un pendiente de nariz. No es de la casta de Wanwe y ni siquiera. Sin que nadie lo note, de manera silenciosa, desmarra com astucia las sogas. [...] **Las otras mujeres sentadas dan alaridos** (ARROYO PIZARRO, 2012, p. 26, grifos meus)¹². [...] Eles a levam para o barco, em uma canoa pequena, na companhia de outras mulheres. Elas estão amarradas. Uma das mulheres tem orelhas e um piercing no nariz. Ele não é da casta Wanwe e nem mesmo sabe. Sem ninguém perceber, de forma silenciosa, ela habilmente desembaraça as cordas. [...] **As outras mulheres sentadas gritam** (Tradução minha).

Na perspectiva da personagem-protagonista Wanwe, Yolanda Pizarro reescreve as histórias e os legados de *las ancestras*. De certa maneira, dentro e fora do campo literário, essas narrativas afrodiaspóricas produzem/gestam vários efeitos. Nesse sentido, citamos dois: restituem a humanidade violada pela dominação colonial e o protagonismo das existências de mulheres africanas e negras, forjando outros relatos (SALES, 2020).

Desta maneira, Yolanda assevera que a reconstrução e desconstrução radical do ser, do poder e do saber, por escritoras e intelectuais negras caribenhas, implica em um fazer literário para que as antepassadas sejam narradas “desde el único lugar ideológico y correcto: **desde la Resistencia**” (ARROYO PIZARRO, 2013, p. 33, grifos meus). Nesse des-a-fio epistêmico-político, trata-se de um posicionamento para dar a voz aos corpos negros femininos marcados por múltiplas violências. Apesar de trazer à tona memórias traumáticas, nos três contos, revelam-se processos históricos intencionalmente apagados.

Mais adiante, em outro conto *Matronas*, podemos constatar como a narrativa, em primeira pessoa, reconta a história de la ancestra Ndizi, uma mulher africana que está em uma cela por ter sido acusada, junto com outras escravizadas, de “desobediencia, conducta desafiante, insolencia, vagancia excesiva, incitación a revueltas y, en última instancia, las fugas” (ARROYO PIZARRO, 2012, p. 89). Por causa disso, Ndizi é submetida a torturas físicas,

¹² Um dos trechos do conto *Wanwe* da coletânea *las Negras*. O fragmento relata o sequestro e o cativeiro de mulheres africanas pelo regime colonial. Ainda menina, Wanwe, personagem-protagonista, é sequestrada e embarca em um navio negreiro. O conto descreve os castigos físicos, mas, por outro lado, evidencia a resistência de *las ancestras*.

assim como a violações sistemáticas de seu corpo. Mas, apesar dessa condição, ela se defende de seus algozes e se insurge constantemente. A seguir, escutamos a sua voz:

[...] **Las mujeres éramos animadas a defendernos, a golpear, morder, arrancar.** Las cosas han cambiado desde los negros iniciaron secuestros hacia otros negros iniciaron secuestros portugueses u otros blancos para transportarnos en nao. Ahora somos instigadas a no defendernos porque le pertencemos a un amo. **El opressortiene ese permiso, pero nos subestima** (ARROYO, 2012, p. 84-85, grifos meus).

[...] Nós mulheres fomos estimuladas a nos defender, a bater, morder, rasgar. As coisas mudaram desde que os negros começaram a sequestrar outros negros, passavam a sequestrar portugueses ou outros brancos e nos entregavam para nos transportar no navio. Agora somos encorajadas a não nos defender porque pertencemos a um senhor. O opressor tem essa permissão, mas ele nos subestima (Tradução minha).

No conto *Matronas*, Ndizi que é de origem Yorubá, aprendeu a falar várias línguas “un poco de las lenguas de los nativos, aquellos que los blancos llaman taínos y escasean” (ARROYO, 2012, p. 66). Reagindo a uma situação de submissão, a narradora focaliza uma postura de resistência à visão de padrão branco e eurocêntrico contrastando aos saberes ancestrais negro-africanos. Protagonista de seu próprio destino, como parteira e curandeira, conhecida como *Gran Bruja*, à personagem exercia uma enorme liderança entre suas/seus iguais. Isso fica evidente ao considerarmos os três pontos: os acontecimentos que motivam o seu julgamento; a habilidade de se comunicar com povos de diferentes etnias africanas; e, finalmente, o conhecimento que ela reúne sobre ervas e plantas.

Assim, *Matronas* é um termo que se refere a mulheres idosas, sábias e experientes que ocupam papéis de liderança e cuidado em suas comunidades. O termo pode ser usado em diferentes contextos culturais, mas, geralmente, está associado à cultura afrodescendente e à tradição de preservação do conhecimento ancestral e da sabedoria transmitida de geração em geração. As matronas também desempenham um papel importante como guardiãs da cultura, conselheiras e curandeiras.

Na terceira e última narrativa história das mulheres negras é “Saeta”. Nesse conto, a personagem protagonista é Tschanwe, outra mulher escravizada, cujas ações acontecem na casa-grande do Conde Don Georgino. Explorada sexualmente, a narradora denuncia que as mulheres africanas e negras eram vítimas de sucessivos abusos físicos e sexuais. Nesse sentido, Arroyo Pizarro enfatiza que os assédios sexuais desumanizam as mulheres escravizadas e violavam a sua dignidade corporal, o que aumentava o seu sentimento de não pertencimento, e, mas, sua rebeldia ao escravismo. “[...] Le habló com voz fuerte, y volvió a mencionar muerto”. Muerto? (ARROYO, 2012, p. 107).

Nessa outra dimensão narrativa, Tschanwe obtém uma vida diferente, não apenas porque sua dignidade foi retirada, mas, sobretudo, por meio de uma reviravolta extraordinária, a personagem desenvolve a capacidade/habilidade de resistir à dor. “se embadurna de pinturas bélicas [...] [y] la voluntad de sus ancestros y su temple la dirigen de vuelta por el túnel” (ARROYO PIZARRO, 2012, p. 127). Afinal del relato, el cuerpo de la protagonista desaparece del espacio del latifundio colonial. “saeta disparada a través de la arboleda al final del llano emite un silbido”. Essa morte, no entanto, não precisa ser necessariamente a morte física (ARROYO PIZARRO, 2012, p. 130).

Nos três contos, Arroyo Pizarro costura outro universo interpretativo da história colonial latino-americana e caribenha, causando uma desordem nos relatos tratados como oficiais. Em várias passagens, as mulheres escravizadas possuem um papel importante na recuperação de eventos históricos, memórias e heranças ancestrais. Levando esse aspecto chave em conta, nos percursos das personagens-protagonistas Wanwe, Ndizi e Tschanwe, por seus deslocamentos e desterritorialização, a autora enfatiza a presença de outras crenças, línguas e culturas que também fazem parte da construção identitária das ilhas caribenhas, tais como: Porto Rico, Cuba, Haiti e Jamaica.

“E uma imagem há de persistir sempre. A do navio”.

Então todos os rios fizeram a mesma rota
E encaminharam suas águas para o mar, o ocum.
Olocum fez corretamente o sacrifício.
Olocum é a rainha de todas as águas¹³.

As escritoras negras na América Latina e Caribe hispânico desempenham um papel fundamental ao inaugurar espaços e tempos de resistência por meio de suas obras literárias¹⁴, pois, recriam narrativas que desafiam os estereótipos, rompem com o silenciamento histórico e dão voz às experiências e vivências do feminino negro na diáspora africana.

Dito isso, Conceição Evaristo (2012, p. 162) considera que, “ao lado da memória dolorida”, podemos realizar travessias afro-atlânticas com bênçãos de Olocum, a senhora do mar e rainha de todas as águas, conectando as diásporas africanas nas Américas¹⁵. Logo, Olocum é uma divindade associada às águas, à fertilidade e à proteção. Ela é conhecida por sua conexão com as emoções, a maternidade e a sabedoria ancestral. Ao realizar uma travessia afro-atlântica com as bênçãos de Olocum, busca-se honrar e fortalecer os laços com os antepassados e as tradições africanas. Busca-se revitalizar a herança cultural, resgatar a memória coletiva e fortalecer a identidade afrodescendente em diferentes contextos históricos, regiões, países e línguas.

Ao assumirem o compromisso com a construção da memória afro-atlântica na perspectiva do feminino negro, elas estão preenchendo os vazios da historiografia literária, trazendo à luz eventos, figuras e experiências que fo-

¹³ Ver narrativa completa em Prandi, Reginaldo. *Mitologias dos orixás*. Companhia das letras, 2001, p. 403.

¹⁴ O Caribe Hispânico é uma região geográfica e cultural composta por vários países e territórios no Caribe que têm o espanhol como língua oficial. Esses países incluem Cuba, República Dominicana e Porto Rico.

¹⁵ Nesse mar que foi colocado em nossa direção, as poesias e poetas brasileiras dialogam com outras poetas afro-latinas e caribenhas: Teresa Martínez de Varela, Luz Colombia Zarkanchenko de González, Elisa Posada de Pupo, Bertulia Mina Díaz, Lucrecia Panchano, Nena Cantillo Atuesta, Kenia Martínez Gómez, Mayra Alejandra Sierra Ruiz, Sindy Cardona Cuello, Mary Grueso Romero, Georgina Herrera, Victoria Santa Cruz, Shirley Campbel Barr, entre outras.

ram negligenciados ou distorcidos. Essas escritoras negras latino-americanas e caribenhas constroem teias afetivas por meio de suas obras, conectando-se com leitoras e leitores, despertando reflexões para fortalecer laços de identificação e pertencimento.

Suas narrativas são poderosas ferramentas de insurgência epistêmica, pois desafiam as estruturas de poder, empoderam as comunidades negras e contribuem para a construção de uma consciência coletiva mais inclusiva e justa. Para que uma imagem, a do Navio, possa persistir, é fundamental reconhecer o papel dessas escritoras negras, pois, elas abordam as complexidades da experiência afrodiáspórica, contribuindo para a redefinição de narrativas.

Referências

AUGUSTO, Geri. A língua não deve nos separar!: reflexões para uma práxis negra transnacional de tradução. In: CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2017, p. 31-60.

ARROYO PIZARRO, Yolanda A. Hablar de las ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia". In: **Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia**. Latoya Hobbs, Porto Rico, 2013, 23-43.

ARROYO PIZARRO, Yolanda A. **las Negras**. Carolina: Boreales, 2012.

CARNEIRO, Sueli. A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser. 2005. 339f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

EVARISTO, Conceição. África: âncora dos navios de nossa memória. Via Atlântica, São Paulo, N. 22, 159-166, DEZ/2012.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Editora Vozes Limitada, 2019.

GROSSFOGUEL; Ramón. "A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI". Revista Sociedade e Estado Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril, 2016.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12-33, 24 dez. 2020. Tradução: Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. Disponível em: <https://bityli.com/Ke6zB>. Acesso em: 22 abr. 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80 | 2008, 71-114.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e Decolonialidade. *Revista Sociedade e Estado* Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril, 2016.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003. doi: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. 2. ed. São Paulo: Nós, 2019, p. 27.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologia do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009, p. 84-130.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Colección Sur Sur, 2005a, pp. 118-142.

SALES, Cristian Souza de. Assentamentos de resistência: intelectuais negras do Brasil e Caribe em insurgências epistêmicas. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura. Salvador: UFBA, 2020.

SANTIAGO, A. R. Insurgências literárias de autoria negro-feminina. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**, v. 34, n. 1, p. 13-30, 28 out. 2020.

SANTIAGO, A. R. *Águas: moradas de memória*. Cruz das Almas: Editora da UFRB, 2020.

SANTIAGO, A. R. Literatura de autoria feminina negra: (des)silenciamentos e ressignificações. *Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados*. Vitória da Conquista v. 2, n. 1 p. 20-37 jan./jun. 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para Além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra, Portugal: Cortez Editora, 2010, p. 31- 83.

SANTOS, S. Boaventura. *Pela Mão de Alice*. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SANTOS-FEBRES, Mayra. (2010). Raza en la cultura puertorriqueña. In: **Sobre Piel y papel: ensayos**. 2ª edición. Ediciones Callejón, 2010, p. 132-156.

SANTOS-FEBRES, Mayra. *Fe en disfraz*. Guaynabo: Alfaguara, 2009.



SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Mauad Editora Ltda, 2019.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

AS JOANAS DAS MARIAS: CORPOS ATRAVESSADOS PELA DOR EM *A AMA*, DE MARIA BENEDITA BORMANN E *A ESCRAVA DE* MARIA FIRMINA DOS REIS

Denise Santiago Figueiredo¹

Resumo: A maternidade negra nunca foi legitimada pelos senhores de escravos. Acreditava-se no desprezo por parte destas mães, impondo-lhes uma maternidade vivida no abandono ou na distância. Inúmeras obras literárias por muito tempo foram ávidas em estigmatizar as pessoas negras, não se preocupando em corporificar as dores das mulheres, sobretudo àquelas que tinham filhos. Ao eleger a maternidade negra como mote central de seus textos, as autoras Maria Benedita Bormann e Maria Firmina dos Reis visibilizam corpos que sempre sofreram com as projeções coloniais e com o sistema escravagista, atribuindo a estes corpos maternais humanidade e significado. Neste âmbito, mulheres negras são apresentadas em escritas que corroboram com a perspectiva de denúncia e rompimento, refletindo transformações sociais necessárias em seu tempo e ecoando na atualidade. *A ama*, de 1884 e *A escrava*, de 1887 apontam para reflexões que ainda atingem mães que pertencem a camadas sociais menos favorecidas. Mulheres de muitos nomes e contextos, mas ainda, vítimas de sistemas que oprimem, separam, mutilam e matam.

Palavras-chave: Maternidade negra. Estudos literários. Maria Firmina dos Reis. Maria Benedita Bormann.

Abstract: Black motherhood was never legitimized by slaveholders. It was believed that these mothers were contemptuous, imposing a motherhood lived in abandonment or distance. Countless literary works for a long time were eager to stigmatize black people, not bothering to embody the pains of women, especially those who had children. By choosing black motherhood as the central motto of their texts, the authors Maria Benedita Bormann and Maria Firmina dos Reis make visible bodies that have always suffered from colonial projections and the slave system, attributing humanity and meaning to these maternal bodies. In this context, black women are presented in writings that corroborate the perspective of denunciation and rupture, reflecting social transformations

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Docente da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, deniselsantiago@gmail.com.

necessary in their time and echoing in the present. *A ama*, from 1884 and *A escrava*, from 1887 point to reflections that still affect mothers who belong to less favored social strata. Women of many names and contexts, but still victims of systems that oppress, separate, mutilate and kill.

Keywords: Black Motherhood. Literary studies. Maria Firmina dos Reis. Maria Benedita Bormann.

Literatura censurada x a voz da mulher escritora que não se cala

A concepção do cânone da literatura brasileira evidencia quanto a seleção dos textos sustenta uma mesma lógica, que simula uma preservação da memória coletiva. Desse modo, se mantém a função de projetar uma imagem da cultura como se essa constituísse uma totalidade sem fissuras, uma força unificadora, o que define a identidade nacional. Nessa conjuntura, em pleno século do apelo por uma literatura pátria, emergiu a tentativa de coalizão, marcada por processos de pacificação e unificação, almejando a universalização das diferenças e projetando a ideia de pertencimento coletivo. Dessa forma, desenvolveu-se uma história da literatura como epopeia da nacionalidade, o que consequentemente será ratificado nas literaturas produzidas ao longo do século XX.

Com a gênese das impressões de livros no Brasil no início do XIX, o ideal de universalidade estabeleceu junto à educação aspectos que corroboravam para uma formação moral. Algumas produções estéticas não encontravam espaço por destoarem dos padrões determinados pelos agentes que se identificavam com o grupo que exercia o poder político. Durante o período colonial, o controle da produção, importação e circulação de impressos e livros em geral ficava a critério da coroa portuguesa, que dificultava o livre acesso aos livros no Brasil, assim como daqueles que de maneira geral tinham necessidade de constituir pequenas bibliotecas e que, mesmo mantendo controle dos meios de produção e circulação das obras, eram submetidos à censura prévia.

Entende-se que desde a permissão para instalação de tipografias no Brasil em 1808, com o surgimento dos primeiros jornais, também se inicia a intensificação de confrontos com a censura. A Mesa do Desembargo



do Paço² conquistou o direito de exercer uma censura prévia sobre os textos destinados à publicação. No período de atuação desse sistema, os livreiros deveriam encaminhar listas dos livros que estivessem à venda ou exemplares daqueles sobre os quais os censores manifestassem alguma dúvida. Caso o livro “ofendesse a religião, a moral e os bons costumes”, conforme consta no Alvará de criação da Imprensa Régia, como salienta Márcia Abreu (2002, s/p), sua venda seria proibida, “devendo o comerciante entregar os exemplares que possuísse para a ‘Livraria Pública’” (ABREU, 2002, s/p). Desse modo, a Mesa do Desembargo do Paço responsabilizou-se pela fiscalização dos livros chegados aos diferentes portos brasileiros, bem como controlou sua impressão e circulação no Brasil. Ainda segundo Márcia Abreu (2002), a Polícia do Rio de Janeiro, também criada em 1808, fazia parte do sistema de vigilância para examinar se os livros estrangeiros possuíam a autorização necessária para circular no país. Dentro desse âmbito, entende-se que quanto mais havia a censura, mais aguçava a curiosidade por determinada obra. Assim, os livreiros tentavam defraudar leis para que esses livros chegassem às mãos dos leitores e o contrabando de obras proibidas vindas da Europa aumentou vertiginosamente.

A partir da segunda metade do século XIX, a censura já não era legitimada pela Inquisição ou pelo governo. Velada e ardilosa, ela se manifestava por meio de controles informais, marginalizações, sabotagens, perseguições e silenciamentos, principalmente no que diz respeito à literatura feita por mulheres e para mulheres, especialmente os romances. Enquanto havia parâmetros para poesias e peças retóricas baseados em tratados de Poética e Retórica que regulavam a produção e leituras desses gêneros, para o exame de romances

² Composta basicamente por religiosos e leigos formados pela Universidade de Coimbra, a Mesa do Desembargo do Paço foi criada no Brasil pelo alvará de 22 de abril de 1808. “Era parte da estrutura do Tribunal da Mesa do Desembargo do Paço e da Consciência e Ordens, órgão superior da administração judiciária que se instalou no Brasil com a vinda da corte portuguesa. Conforme registra o alvará de 12 de maio de 1808, o recém-criado tribunal encarregava-se dos negócios que, em Portugal, pertenciam a quatro secretarias: os tribunais da Mesa do Desembargo do Paço, da Mesa da Consciência e Ordens, do Conselho do Ultramar e da Chancelaria-Mor do Estado do Brasil” (CABRAL, 2011, s/p). Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/198-mesa-do-desembargo-do-paco>. Acesso em 01 fev. 2023.

não havia critério, o que aumentava a possibilidade de exclusão de obras, chegando os censores a acreditar que não era necessária uma leitura prévia para proibir a circulação de determinados textos.

A possibilidade de identificação por parte do público feminino e outros desdobramentos, que repercutiam na recusa dos padrões sociais impostos pela ideologia patriarcal faziam com que os romances fossem reputados como potencialmente perigosos, capazes de suscitar a evasão da realidade e franquear horizontes inesperados, que subvertiam o tradicional mundo doméstico. Por conseguinte, inscrita na sociedade oitocentista como intelectualmente inferior ao homem, a mulher deveria ter sua leitura orientada e atestada pelos dogmas sociais para se afastar daquilo que os romances poderiam corporificar: um perigoso aliado para a emancipação feminina. Essa situação se arrastou até o século seguinte, quando os textos permitidos eram os condicionados à ideologia oficial e os proibidos ficavam cada vez mais distantes do acervo que compunha as estantes das mulheres. Mesmo com o advento da República, que conclamava liberdade e igualdade até nas relações privadas, como na vida conjugal não houve mudança na preponderante participação masculina como motriz social, o que consequentemente mantinha a mulher dentro de obrigações que a limitavam e provocavam receio em inverter os tradicionais papéis sociais, o que, para essa ótica, poderia acarretar o desequilíbrio na unidade familiar.

Nesse sentido, não havia para mulheres legitimidade jurídica institucional que as condicionava como sujeitos históricos integrados à tão propalada fraternidade horizontal da nação (SCHMIDT, 2012). Desse modo, consequentemente seus textos literários eram subestimados e desprezados. Então, para quebrar o estigma social e recuperar uma memória que muitas vezes não podia deixar rastros, a mulher escritora aproveitava assuntos circunstanciais como nascimento, morte, casamento, aniversários para compor uma literatura próxima do que se tinha na prática masculina. Lizir Arcanjo Alves (1999, p. 17), em *Mulheres escritoras na Bahia*, descreve que o assunto funcionava como “uma espécie de ‘autorização’, um bom pretexto para a mulher aparecer sem demonstrar outra ambição que a de



prestar homenagem sincera a alguém que fosse merecedor, de forma a evidenciar nobres sentimentos, sem com isso almejar à condição de literata”. E mesmo para não serem confundidas com literatas liberais, muitas tentavam publicar suas criações protegidas pela família ou por nomes masculinos. Dessa maneira, eram recorrentes referências aos pais, irmãos, esposos, filhos e até amigos, em prólogos e dedicatórias. O “tríplice destino social da mulher: filha, esposa e mãe” (ALVES, 1999, p. 22) não era compatível com atividades como escritora, advogada ou médica. Por isso, o sucesso da mulher escritora dependia da seleção dos temas sobre os quais deveria escrever. Então, se inicialmente enfrentou a convicção de que a atividade intelectual não era de sua competência, posteriormente precisou debater se o assunto lhe era conveniente ou não.

As perspectivas fundadas pelo Romantismo predominantes no século XIX assentam o discurso do escritor homem e branco, com suas valorizações e referenciais simbólicos. Temas eleitos em torno da angústia, da frustração no amor, da mulher inalcançável ou de sentidos gerados a partir da natureza, imprensavam a visão interior do poeta. Mulheres, partindo da representação romântica, como futura mãe de família e esposa, anjo ou propósito inalcançável, não poderiam contradizer esse discurso dominante ao escreverem, devendo utilizar suas inspirações fronteiriças. Um universo que se limitava ao jardim ou aos cômodos de sua casa. Por isso tantas evocações a flores, passarinhos, dia e anoitecer, em uma esteira de vocabulário limitado para um campo simbólico finito. Enquanto, permaneciam territórios interditados: a natureza diversa e umbrosa, o mundo e suas confluências, o mar e suas tempestuosas vagas e, sobretudo o falar de si mesma. No entanto, muitas arriscavam-se e tentavam romper essas barreiras, como é o caso de Maria Firmina dos Reis e Maria Benedita Câmara Bormann, mulheres escritoras de seu tempo, que entenderam e utilizaram sua escrita efetivamente como direito.



Duas Marias de corpos e histórias dissonantes: Maria Firmina dos Reis e Maria Benedita Câmara Bormann³



Pintura em tela do artista vimarense Luzinei Araújo, 2019. Exposta no Instituto Histórico e Geográfico (IHGG) de Guimarães-MA a partir de relatos dos filhos afetivos de Maria Firmina dos Reis.



Imagem de Maria Benedita Câmara Bormann feita em bico de pena, de autoria desconhecida. Foi publicada no livro *Mulheres ilustres no Brasil*, de Ignez Sabino, lançado em 1899.

Quando a mulher começa a escrever e publicar na sociedade oitocentista e até em períodos anteriores, as representações em torno de sua imagem, e, portanto, de seu corpo mudam. Até então, eram representações tomadas a partir de modelos iguais: sejam personagens de Alencar, ou sejam de Joaquim Manuel de Macedo, e até mesmo a escrava branca de Bernardo Guimarães, todas com os mesmos padrões atribuídos ao que seria a mulher ideal, preparada para a vida social. No entanto, com a conquista do estudo e da escrita, as mulheres puderam publicar e suas representações se tornaram distintas. Contudo, há recortes interseccionais e lutas específicas para com-

³ A escritora gaúcha, bem como a maranhense tiveram suas respectivas imagens difundidas na internet de forma arbitrária. Em muitos sites a imagem de Bormann ainda aparece como sendo de Firmina dos Reis. No entanto, como esta era negra, a imagem de Bormann, que era branca, tem passado por mudanças para ficar mais próxima da descrição que se conhece de Maria Firmina. Rafael Balseiro Zin (2018, p. 239-240) discute essa disparidade: “Mesmo havendo essa descrição, por conta da ausência de imagens que consigam determinar, de fato, a real aparência da maranhense, é bastante comum nos depararmos com representações das mais diversas e que acabam sendo atribuídas a ela, mas que não condizem necessariamente com a realidade. O caso mais emblemático, sem dúvida, além de ser o mais recorrente, é a ilustração do busto da escritora gaúcha Maria Benedita Bormann, que assinava seus textos com o pseudônimo Délia”.



preensão de conquistas ao longo do tempo. Mulheres brancas e negras não são iguais. Enquanto a mulher branca desempenhava um papel social limitado, mas importante para o jogo de interesses do patriarcalismo escravagista, porque servia como moeda de troca por meio do casamento para os acordos políticos e econômicos, a mulher negra jamais se livrava da condição de subalternizada. A sua imagem aparece no jogo social e político em oposição à mulher branca pela negação, ou seja, foi destituída dos papéis sociais de jovem imaculada, esposa e mãe. Em contrapartida, era hiper sexualizada, porque seu corpo negro era posse do homem branco, sem a menor condição de humanidade, muito menos de acesso à educação letrada.

O coro de vozes em prol da humanização de mulheres só pode ser efetivado com a adesão daquelas que não pertenciam à hegemonia branca. Assim, apesar de todas as dificuldades, existiam mulheres negras que escreviam nos oitocentos, como é o caso de Maria Firmina dos Reis. A importância da maranhense não apenas se dá por ocupar um lugar de destaque como uma das primeiras mulheres a publicar um romance no Brasil, mas, sobretudo por utilizar a literatura para combater a opressão a grupos minoritários, bem como as anomalias causadas pela escravização. Além disso, com representações diferentes de identidade nacional associadas a um desejo de nação mais plural, a autora imprime uma arte não patriarcal e não colonialista, o que ecoa por todas as suas produções.

Maria Firmina dos Reis nasceu em 11 de outubro de 1825, em São Luís do Maranhão. Era filha da escrava alforriada Leonor Felippa dos Reis, e neta da também escrava alforriada Engrácia Romana da Paixão. Seu tio, o filólogo e professor Sotero dos Reis, mantinha atuação nos círculos letrados da província maranhense. Aprovada no concurso público para ser “professora de primeiras letras do sexo feminino” em 1847, a escritora passou a morar na Vila de São José de Guimarães, no município de Viamão, conforme relata Agenor Gomes (2022).

O nome de Maria Firmina ficou por décadas esquecido e soterrado. Em meados do século XX passou por um processo de resgate, principalmente por meio de pesquisas realizadas por José do Nascimento Moraes Filho, poeta e jornalista maranhense. Lançado em 1975, *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de*

uma vida, é relevante mesmo atualmente para todos os que pretendem pesquisar a artista. Nele, o autor traz informações do cotidiano familiar e profissional da escritora e reúne textos inéditos do seu diário, o *Álbum*. Há ainda o depoimento dado pelo filho de criação Leude, que explica a fragmentação do “*Álbum*” devido a um roubo acontecido na pensão onde esteve hospedado em São Luís. No entanto, existem argumentos levantados por alguns pesquisadores que questionam a veracidade desse roubo. Luíza Lobo (1993, p. 230), em *Crítica sem juízo*, assevera que trinta páginas “apresentam breves notícias e saltos de quatro, por vezes mais anos. Por isso é questionável que parte dos originais tenha sido roubada numa pensão em São Luís” e ainda afirma que “o álbum parece ter forma originalmente entrecortada, descontínua” (LOBO, 1993, p. 230).

De qualquer forma, trata-se de um texto precioso, base para pesquisas em que se pode empreender mais sobre o cotidiano e a intimidade de uma mulher negra e artista, que viveu no interior de sua província, afastada da vida na corte, diferente de muitas outras mulheres escritoras do século XIX. Um documento valioso que só conta nas páginas de Moraes Filho (1975) e, como afirma Maria Helena Pereira Toledo Machado (2019, p. 100), em *Escrita íntima na construção de si*, “Resta-nos trabalhar com a organização estabelecida, embora a ausência de uma explanação sobre os parâmetros da transcrição impeça que se avalie o quanto o conjunto de escritos foi mutilado”.

Outras publicações de Firmina, que até aquele ano eram desconhecidas também foram incluídas em Moraes Filho (1975): o conto indianista *Gupeva*, que foi lançado em jornais pela autora nos anos de 1861, 1862 e 1867, e ainda o livro de poesias, objeto de nossa análise, *Cantos à beira-mar*, de 1871, e que posteriormente ganhou nova publicação em 1976, também por intermédio de Moraes Filho. Ainda foram incluídos em *Fragmentos de uma vida* (1975) o conto *A escrava* (1887) e contribuições da autora em periódicos maranhenses: charadas, logogrifos e poemas avulsos⁴. Além dos textos, o autor

⁴ Constam poemas avulsos publicados entre 1860 e 1908 em periódicos como *Pacotilha*, *Eco da Juventude*, *Semanário Maranhense*, *Porto Livre*, *O Domingo*, *O Federalista*, *A Verdadeira Marmota*, *Porvir* e *O Jardim das Maranhenses*, conforme indica o portal eletrônico Memorial Maria Firmina dos Reis (2018). Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/poesias/>. Acesso em 13 ago. 2021. Participou também da antologia poética *Parnaso maranhense* (1861) e esteve presente no *Almanaque de Lembranças Brasileiras* (1863).

destaca, por meio de entrevistas com os filhos adotivos, Leude Guimarães e Nhazinha Goulart, e com pessoas que conviveram com ela, quanto a escritora contribuía de maneira significativa para a preservação da cultura oral⁵ e suas possíveis composições musicais.

As razões históricas e ideológicas que são responsáveis pelo apagamento, esquecimento ou emudecimento se inscrevem em um processo de memoricídio. Constância Lima Duarte (2019) ao discorrer sobre o assunto em *Memoricídio: o apagamento da história das mulheres na literatura e na imprensa*, atesta que poucos nomes de mulheres escritoras são conhecidos porque foram sistematicamente alijados da memória e do arquivo oficial. A ausência de escritoras nos séculos passados e nas primeiras décadas do XX estava de tal forma naturalizada, que houve muita demora para questionar a possibilidade de elas terem existido. Sendo assim, o memoricídio, como assassinato da memória de uma cultura, como postula Duarte (2019), exprime bem a situação do que foi cometido contra mulheres que produziram arte, como a literatura, durante muito tempo no Brasil. Mulheres, que por mais reconhecidas e elogiadas em seus tempos históricos, quando morriam, morriam também suas histórias, suas memórias, suas obras, como foi o caso de Maria Firmina dos Reis e ainda, Maria Benedita Câmara Bormann.

⁵ Segundo, Cristina Betioli Ribeiro (2016), no artigo *Folclore e nacionalidade na Literatura Brasileira do Século XIX*, especialmente a partir dos anos 1870, “torna-se mais evidente um relevante movimento da intelectualidade brasileira sobre as raízes da nacionalidade: a tentativa de se definir e estudar a *cultura popular*, antes inventada na Europa sob o conceito de *folklore*. Até este momento, o tema era difundido através da associação *indianista* com um passado europeizado do Brasil e em ocasionais descrições literárias de costumes, crenças e cantigas populares” (RIBEIRO, 2016, p. 146). Nesse sentido, manifestações culturais voltadas para a oralidade, produzidas por Firmina foram divulgadas principalmente nos jornais maranhenses, por meio dos gêneros já citados anteriormente e ainda por meio da musicalidade manifestada na cultura popular nos autos de Bumba meu boi e no auto natalino, que também ganha forma de teatro popular (conhecido como festa de Santos Reis), que aparecem nos relatos de quem conviveu com ela. Sua confluência com o indianismo se deu de forma escrita principalmente no conto *Gupeva* e em alguns de seus poemas. Com isso, entendemos que é possível aproximar a produção da artista ao que Florestan Fernandes (1994) afirma sobre a transposição do folclore no artigo intitulado *Mário de Andrade e o folclore brasileiro* em que ele classifica como “aproveitamento dispersivo” o emprego dispersivo de elementos folclóricos, algo que “por ordem cronológica, vem-nos diretamente da preocupação pelo exótico do nosso romantismo, assinando-se fortemente já em Alencar e Macedo” (FERNANDES, 1994, p. 148). O termo folclore foi aplicado pelo sociólogo em seu contexto histórico, hoje, o conceito é entendido como manifestações culturais de um povo. Discutiremos mais sobre esta parte das “atividades polimórficas” (FERNANDES, 1994, p. 143) da autora maranhense no próximo capítulo.

Com o epíteto de Délia, a escritora, radicada no Rio de Janeiro e nascida em 1853, em Porto Alegre, registrou suas obras. Recebeu uma educação, como poucas mulheres da sua época: falava francês e inglês, como demonstram seus livros, além de pintar, tocar piano e cantar com seu registro de mezzo-soprano. Com poucas informações de caráter biográfico, sabe-se mais sobre sua vida pública, como as constantes atividades desenvolvidas para periódicos de seu tempo, além das publicações em livros. De todas as suas “mulheres de papel” (VOLPINI, 2019): *Madalena* (1879), *Duas irmãs* (1883), *Uma vítima* (1883), *Aurélia* (1883), *Lésbia* (1884), *Angelina* (1886) e *Celeste* (1893), a que tem sido objeto de um maior número de pesquisas é *Lésbia*.

Escrito em 1884 e publicado somente em 1890, considerado um *Künstlerroman* ou “o romance da artista”. Segundo o que descreve Norma Telles em *Um palacete todo seu* (1999, p. 381), trata-se de “um gênero que enreda o contínuo processo através do qual uma pessoa progride em direção à sublimação necessária para criar sua arte”. A pesquisadora ainda explica que nesse tipo de texto há uma busca por parte do escritor ou da escritora em perceber como se tornou artista, e, ainda, com sua jornada rumo ao “eu”, há a tentativa de criar algo significativo.

Ao entrelaçar o amor pela arte literária à vida pública e aos anseios e desejos privados de sua protagonista, Délia utiliza reflexões que rompem com as imposições da sociedade do século XIX. *Lésbia*, pseudônimo de Arabela, divorcia-se, vivencia amores, sofre violência psicológica, faz escolhas e se refugia no universo do conhecimento para se tornar uma escritora que, por meio de suas dificuldades, vai mostrando a dureza desse ofício para uma mulher daquele tempo. Temáticas e diálogos são levantados em torno de questões voltadas para a educação que mobiliza outros conhecimentos, sobretudo voltados para a vida profissional, além da necessária emancipação das escolhas em torno da vida amorosa. A forma como o texto de Délia avulta a independência da mulher, convergindo ao seu projeto de ascensão intelectual, é algo que aparecerá somente em *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf, no século seguinte, como destaca Norma Telles (1999).



Diante da abordagem não comum apresentada em *Lésbia*, a autora sofreu críticas que a confundiram com a sua protagonista. E, embora tecesse uma escrita voltada para um caráter autobiográfico, a estrutura ficcional não é contrariada. O que se nota em seu texto é a representação da atuação da mulher no mundo das letras na sociedade patriarcal do século XIX, o que se aproxima imediatamente à imagem da própria escritora, inclusive pela forma de sua apresentação utilizando um epíteto. Algo vinculado não somente à forma como as mulheres dos oitocentos conseguiam publicar seus textos, mas também uma maneira de romper mordanças e apagamentos, criando sua gênese, atribuindo uma ancestralidade própria (TELLES, 2004, p. 430):

No início do século, foi comum escritoras adotarem um pseudônimo para encobrirem a identidade, para serem aceitas pelo público. Nas últimas décadas a adoção do pseudônimo passa a ter outra conotação, começa a ser usado como palavra de poder, marca de um batismo privado para o nascimento de um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem que assinala o surgimento da escritora. Até como um ícone do domínio da sensibilidade, da habilidade e talento. Parece ser o caso de Bormann, membro de uma família prestigiada e poderosa no final do século, casada com um tio materno que em 1909 se tornaria ministro da Guerra, o marechal de divisão José Bernardino Bormann. Sua redefinição, como aconteceu também com outras escritoras, era a tentativa de se livrar do patrimônio herdado ou de transformá-lo. O que, por outro lado, significava que o poder do nome, os nomes de poder e o poder das normas estavam muito presentes em sua vida. A escritora criou uma ancestralidade imaginária e, ao mesmo tempo, definiu elementos de poder feminino quando escolheu seu pseudônimo. Délia é o nome de uma matrona da Roma Antiga amada pelo poeta Tibulo. Quando Maria Benedicta Bormann escolheu seu pseudônimo, o nome de suas personagens, *Lésbia* e *Catulo*, e o dístico que encima a porta do seu gabinete de trabalho um verso de um poema de Horácio, também fez referência ao universo romano: um momento específico de maior liberdade para a mulher, artística e sexualmente. Nas últimas décadas do século XIX, avançava a ideia da Nova Mulher.

Logo, pode-se inferir que *Lésbia* representa a luta de Délia, pois, ainda que destituída pelo cânone, nunca deixou de romper com as barreiras impostas pelo seu tempo, inspirando e abrindo espaço para outras mulheres

escritoras. E, mesmo subordinada aos padrões estabelecidos pelas famílias coloniais e patriarcais foi casada com José Bernardino Bormann, seu tio materno a participação de Délia como escritora foi fundamental nesse contexto de reivindicações, pois suas personagens vivenciam experiências das mulheres daquela sociedade. Com isso, a autora rompe com fragilidades do espaço social limitado destinado ao feminino e demonstra ter movimentação dentro da elite cultural na época. Foi a primeira mulher a escrever uma coluna para o jornal *O Paiz*⁶ efetivando a ampliação de sua voz. A autora também colaborou com outros jornais.

Fundada pelo jornalista José Ferreira de Menezes em 10 de julho de 1880, a *Gazeta da Tarde* se tornou um importante veículo para divulgação de ideais abolicionistas, e conseqüentemente, publicações literárias que assentassem a equidade social. Foi nesse jornal, que Délia publicou *A ama*⁷, em 30 de janeiro de 1884, conto abolicionista, que chama a atenção por eleger a maternidade negra como mote central. Três anos depois, têm-se a criação de Firmina dos Reis, *A escrava*, conto publicado na *Revista Maranhense*, em 1887, que também evidencia a maternidade negra. Tanto a narrativa de Délia quanto a de Firmina trazem como protagonistas escravizadas de nome Joana, que em âmbitos distintos repercutem a falta de humanidade branca em relação às condições demasiadamente obliteradas a uma mãe negra.

⁶ Foi um jornal de grande circulação no Brasil. Lançado em 1 de outubro de 1884 no Rio de Janeiro por João José dos Reis Júnior, o conde de São Salvador de Matozinhos, o periódico se manteve até 18 de novembro de 1934. Era considerado conservador e de grande expressão, sendo um dos maiores formadores de opinião na política e na sociedade brasileira. Apesar de ter sido fundado nos últimos anos de Monarquia no Brasil, tendo como seu primeiro redator-chefe Rui Barbosa, o jornal se destacava por sua participação na campanha abolicionista e republicana. Desde o começo, *O Paiz* encontrou boa aceitação. Antes da abolição, alegava uma tiragem de 11 mil exemplares. Anos mais tarde, diria que chegava a 32 mil. Depois de polemizar com a *Gazeta de Notícias*, o conde de Matozinhos se bateu em duelo com seu diretor, Ferreira de Araújo, em 1889. O jornal teve entre seus colaboradores alguns dos conhecidos escritores da época. O líder abolicionista Joaquim Serra escrevia a coluna “Tópicos do Dia”; o romancista Coelho Neto (Charles Rouget) publicou “Os Narcotizadores”. Em suas páginas saiu *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, em 1885. Carlos de Laet, que deixara o *Jornal do Commercio* por desentendimento com a direção, se refugiou em *O Paiz*, junto com sua popular coluna “Microcosmo”. Outro assíduo colaborador foi Euclides da Cunha (BRASIL, 2015). Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-paiz>. Acesso em: 01 fev. 2022.

⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=226688&pagfis=3343>. Acesso em 20 mar. 2022.

A ama e A escrava: As mães Joanas e seus corpos atravessados pela dor

Em textos literários oitocentistas, se confirmava os corpos negros a partir de uma contrariedade, já que serviam para os cuidados com as crianças brancas, no caso das amas, e, concomitantemente eram narrados a partir de dissimulações, em que fingiam submissão, mas passavam a carrascos e vingativos, aplacando seus desejos e traindo seus senhores. É o que acontece em *As vítimas-algozes*, de Joaquim Manuel de Macedo, que de vítimas do sistema escravagista passam a carrascos, e ainda, em *O demônio familiar*, de 1857, texto teatral em que José de Alencar traz o manipulador Pedro, o verdadeiro inimigo da família.

A mulher negra, dentro desta composição histórico-social, encontrou imposições e limitações para sua ação e representação na sociedade. Neste sentido, ao reler obras que entendem o jogo por trás das desigualdades políticas, solidifica-se a percepção de que a literatura é fonte de saber perene e deve ser encarada como agente na construção intelectual do ser humano. É o que ocorre em *A ama*, pois à Joana é dada uma descrição coberta de afeto, já que a gravidez que chega desde o início do texto é motivo de contemplação, serenidade e esperança: “Seu olhar esmorecido fitava o céu azul imaculado, e a ideia de beijar o filho lhe animava a face de ébano em suave expansão” (DÉLIA, 1884, s/p).

O texto escrito em oitenta parágrafos curtos, contendo não mais que duzentos e oitenta letras em cada um deles, pode ter sido assim constituído para alcançar mais leitores, principalmente os de pouca formação literária, ou ainda, ao dar esse movimento ao texto a autora provocava reflexão, enfatizando ideias em torno da maternidade negra. Aspectos que não eram tão comuns para folhetins do século XIX, e por isso, poderiam assentar mais discussões em torno de um assunto tão vivenciado, mas nem sempre debatido, apesar das práticas de resistência. No texto, logo após o nascimento de seu filho, Joana é encaminhada para o destino que se impôs sobre muitas mães: o de ama de leite dos filhos das elites coloniais. A partir disso, ao longo da narrativa, vai se evidenciando ações de resistência às práticas escravagistas: “A infeliz o acalentou, deu-lhe o peito em feroz ansiedade, desejando que ele sugasse todo o leite e nada ficasse para o filho dos brancos” (DÉLIA, 1884, s/p).

A crença na fragilidade das mães brancas e de seu leite, considerado fraco em oposição ao mito da robustez e da abundância de leite entre as mulheres negras e africanas, corroborou para a adoção da prática que se tornou disseminada nas fazendas e centros urbanos da Colônia e do Império. A demanda das mulheres brancas que, por motivos diversos, não amamentavam seus filhos, pavimentava a cumplicidade das senhoras das casas grandes. Enquanto isso, submetidas a um trabalho exaustivo de cotidiano supervisionado, mulheres negras sofriam com humilhações e ataques violentos de raiva, além de caprichos dos senhores e senhoras que as designavam “escravas de portas adentro”, o que concomitantemente era acompanhado de “práticas específicas de dominação e violência, envolvendo ataques sexuais, formas de vigilância e, para as amas de leite, restrições ao exercício da maternidade”, como afirma Lorena Féres da Silva Telles (2018, p. 104).

Segundo Norma Telles (1989), em *Rebeldes, escritoras, abolicionistas*, não há comprovações de textos abolicionistas até o final da década de 1840, e, quando apareceram, não havia preocupação em deixar a voz falar, ou mesmo humanizar negros. No que diz respeito às mulheres negras, principalmente em relação à maternidade, não havia narrações, somente descrições que as retratavam como negligentes em relação aos próprios filhos, uma oposição à sinhá, filha da casa grande, de família cristã. No entanto, Délia subverte essa lógica quando coloca a mulher branca em seu lugar social e Joana como a mãe da criança que amamentava: “Em breve, com algum tratamento a moça pálida tornou a aparecer nas festas e nos passeios, e Joana, só, no silêncio dos grandes quartos, pôde considerar-se a verdadeira mãe do menino que amamentava” (DÉLIA, 1884, s/p).

A mãe escravizada em *A ama* é emudecida pelo sofrimento da imposição servil e pela dor da separação. Ignorada no espaço público e destinada à servidão e obediência, no espaço privado, o silêncio e a invisibilidade faziam parte da ordem social: “Joana foi escolhida para esse fim e obedeceu sem murmurar, fula, com o peito dilacerado pelo desespero e pela saudade” (DÉLIA, 1884, s/p). Ao não referendar os estereótipos da falta de humanidade e estender ao filho da escravizada a igualdade com a criança branca, Délia questiona a imagem que é conferida ao outro, aquele que está fora do centro, à margem:

Aquele sono tranquilo e aquele morno perfume de criança comoveram a negra, que evocou a imagem do filho a dormir na esteira. (...) Enquanto ele dormia, ela vagava pelo aposento, triste, lembrando-se do filho, da comadre a quem o entregara, dos trabalhos do campo, e sua voz monótona entoava as cantigas do eito em melancólica saudade (DÉLIA, 1884, s/p).

A imagem humanizada define a protagonista do conto de Bormann. Diferente de muitos personagens, que, como vítimas do sistema escravagista, passavam a se vingar ou destilar ódio na vida de seus algozes, Joana é maternal e generosa. Toda a sua carga altruísta se espraia desde o início e à medida que o contato com a criança branca vai aumentando:

Suas narinas tremeram, e o magnetismo do seu olhar materno despertou o inocente, que chorou de fome. Instintivamente, ela o tomou ao colo e lhe deu o seio pesado e dolorido pelo excesso do leite. (...) Ao menor vagido do menino, acudia solícita, amante e carinhosa! (...) No fim de alguns meses, o menino, gordinho, rosado, já sabia sorrir a Joana e lhe estendia os bracinhos roliços, falando-lhe na sua adorável balbúcie (DÉLIA, 1884, s/p).

A maternidade parecia não fazer parte do cotidiano de tantas mulheres negras que foram escravizadas. Em seus corpos, ficavam gravadas as marcas da animalização e da falta de benevolência. Por isso, conceber Joana a partir de características humanizantes e inerente ao que era reservado somente às mulheres brancas, transpassa a lógica da uniformização e do encarceramento ao que eram submetidas as mães de pele negra: “Essa criatura “bruta”, com a qual ficavam os outros criados da casa, mostrava em seu maternal afeto a meiguice e o carinho de uma gentil castelã!” (DÉLIA, 1884, s/p).

Outra questão que se colocava para as mulheres escravizadas e obrigadas a serem amas era a sorte de seus próprios bebês, como lembra Lorena Telles (2018). As dificuldades e restrições impostas às mulheres escravizadas impossibilitavam que destinassem os cuidados desejados a seus filhos. Desse modo, muitas vezes os bebês sem a alimentação correta, sujeitos a separações temporárias ou por longo período, como o filho da escravizada Joana, que fi-

cou mais de um ano sem sua mãe, ficavam mais suscetíveis à morte precoce: “Alucinada, perguntou pela criança e soube que morrera um ano depois da sua partida” (DÉLIA, 1884, s/p).

Com a privação à qual eram submetidas, as “crias”, como eram chamadas pelos senhores, não raro passavam fome sem a amamentação materna e dispunham de uma alimentação imprópria e de difícil digestão, “como papinhas feitas com farinha de mandioca, ou o leite animal não esterilizado” (TELLES, 2018, p. 103). Muitas eram as adversidades enfrentadas pelos bebês negros para que o bebê branco monopolizasse as atenções e o suprimento de leite materno. As vidas de mãe e filho negros não representavam significado para os senhores coloniais, que se importavam somente com o aluguel ou a venda da ama. A separação das mães e seus bebês constituía uma estratégia dos senhores interessados em aumentar seus ganhos, pois as famílias receptoras pagavam o triplo pelos serviços temporários e exclusivos da ama sem seu filho, como aponta Lorena Telles (2018, p. 104), a partir dos anúncios de jornais do período:

Pesquisas baseadas em anúncios publicados em jornais cariocas ao longo do século XIX revelam que 90% deles não faziam nenhuma menção à existência do bebê da escrava, sendo comuns as expressões “sem cria”, “e também se vende a cria”, “aluga-se com o filho ou sem ele”.

O Brasil teve papel central na diáspora africana como o maior receptor de escravizados da América, os quais foram a mão de obra utilizada para criar e sustentar riquezas. Por muito tempo se pensou na incompatibilidade da escravização com o capitalismo, o progresso e, conseqüentemente, com o liberalismo. Apesar disso, essa contradição foi tomada por binarismos: liberdade e cativeiro, miséria e riqueza, construídos a partir da lógica em torno do acúmulo de bens e da proteção à propriedade privada. Assim, durante o século XIX, o país que cobiçava pertencer às ditas grandes civilizações vai deixando a condição colonial para fundar uma estrutura política que defendia a escravização e o tráfico negreiro como sustentáculos para as várias instâncias de poder da sociedade brasileira. A liberdade custava caro, além disso, reafirmava a desigualdade racial.



No dia seguinte, os pais do menino despediram-na, deram-lhe algum dinheiro, como se o devotamento fosse pagável, e deixaram-na voltar ao trabalho e à fadiga. Se a criança não morresse e crescesse forte e sadia, a recompensa seria a mesma: não a libertariam porque a libertação custa dinheiro e o que havia em casa era pouco para ridículas ostentações! (DÉLIA, 1884, s/p).

No fim do conto, a mãe negra, após a morte da criança branca volta à senzala de origem. Entretanto, ao chegar, não encontra seu filho e mal consegue ouvir a narração de como foram os últimos dias de sua criança. Nos parágrafos finais, a loucura acompanha aquela mãe que, atravessada pela dor de duas perdas, não terá mais o filho tão desejado e o filho adotado compulsoriamente. Por isso, comete suicídio:

Joana erguera-se e, subitamente, lembrou-se de tudo: soltou medonho grito e disse, precipitando-se no sorvedouro: – **Filho! Filho!** Desapareceu, e dias depois descobriram o vestígio de seus pés na ribanceira e compreenderam que havia se suicidado (DELIA, 1884, s/p, grifo nosso).

Em *A ama*, Joana não encontrava mais sentido em viver e o suicídio foi a forma encontrada para aplacar tamanha dor. A loucura e a morte são aspectos de reflexão diante da voz sufocada por tanta dor. Sofrimentos também presentes no conto de Maria Firmina dos Reis. Em *A escrava*, a escritora maranhense também dá a sua mãe Joana uma voz que clama por seus filhos. Voz necessária para reverberar a crueldade da escravização e a dor da maternidade negra. Ao longo do conto de Délia, a mãe não narra sua perspectiva e não reverbera seu padecimento em discurso direto. No entanto, as vozes se tornam uníssonas ao convergirem no atravessamento da aflição, quando clamam e choram por seus filhos: “Filho! – Filho!” (DÉLIA, 1884, s/p). “Meus filhos! Meus filhos!” (REIS, 2017, p. 208). Confrontando essas vozes está a desumanidade que separa mãe e filhos, assentada pela falta de escrúpulo de senhores de engenho, que não se importavam com os métodos mesmo articulando-os de forma impiedosa para conseguirem o pretendido.

Maria Helena P. Toledo Machado (2018) afirma que o suicídio era corriqueiro entre as escravizadas. No que se refere a Joana, de *A ama* ao contrário do que se entende como “fraqueza”, sua atitude simboliza um ato de escolha diante de tudo o que sofreu em sua trajetória. Então, pode-se pensar que, ao pôr fim a sua vida, a escravizada pôs fim às crueldades perpetradas contra seu povo, o que sempre oprimiu a hereditariedade negra, como assevera Marli Fantini (2011, p. 158): “tiveram sufocada sua voz e abortada sua cultura, sua formação acadêmica, sua história pessoal e coletiva”. Logo, o narrador em *A ama* provoca a impassibilidade branca e defere: “Nenhuma lágrima, nenhuma prece pela pobre mãe cativa, que se libertara da vida e fora procurar o filho no seio da morte” (DÉLIA, 1884, s/p).

Em *A escrava*, publicado um ano antes da Lei Imperial 3.353, que foi promulgada em 13 de maio de 1888, também há denúncia ao sistema que separou, adoeceu e matou tantos seres humanos. Logo no início de sua narrativa, Joana, mãe de três filhos, ao se referir aos seus algozes não hesita e é direta: “traficante de carne humana. Ente abjeto, e sem coração!” (REIS, 2017, p. 203). A narração denunciadora de desumanidades é partilhada entre duas mulheres, uma negra escravizada e outra em que a autora não confirma sua origem. Com timbres distintos, essas vozes se harmonizam para denunciar o sistema que “sempre será um grande mal” (REIS, 2017, p. 194). Mesmo inserido em um momento histórico em que o abolicionismo já havia conquistado contornos vibrantes e discursos acalorados, o conto se distingue de outros textos arrolados dentro da perspectiva estética canônica entendida como condoreira, na medida em que sonoriza e equaliza vozes distintas para questionar, denunciar e estigmatizar o sistema escravagista, o que outros textos, mesmo ganhando destaque por sua lógica abolicionista, não fizeram.

Os recursos utilizados pela escritora para denunciar o sistema escravagista também encontram espaço na forte religiosidade assentada no século XIX na sociedade brasileira. Desse modo, a moral cristã é convocada pela autora não por meio do medo ou imposição dos valores e da própria crença, mas como modo de acionar dispositivos para alvejar a hipocrisia da Igreja que

sustentou o sistema escravagista⁸ (DUARTE, 2016). As falas em prol da axiologia cristã para estigmatizar o regime e seus métodos aparecem no conto seja por meio da sutileza na utilização do nome do personagem Gabriel⁹, seja por meio da voz pungente de sua mãe, a escrava Joana. Com seus outros dois filhos arrancados de sua maternidade, seu corpo é atravessado pela dor, o que vai ecoar em seu clamor cristão: “ Por Deus, por Deus, gritei eu, tornando a mim, por Deus, levem-me com meus filhos!” (REIS, 2017, p. 204).

Há ainda a personagem que inicia a narrativa, uma mulher sem nome, que dá abrigo ao filho de Joana e ainda, a ajuda quando aquela mãe precisa fugir de seu perseguidor. Essa senhora de “sentimentos sinceramente abolicionistas” (REIS, 2017, p. 193) equaliza a moral religiosa e cívica para assentar seu posicionamento em prol da abolição. Para tanto, discute o princípio básico circunscrito na ótica cristã, o da igualdade e fraternidade: “Para que se deu em sacrifício, o Homem Deus, que ali exalou seu derradeiro alento? Ah! Então não é verdade que seu sangue era o resgate do homem! É então uma mentira abominável ter esse sangue comprado a liberdade!?” (REIS, 2017, p. 193).

Outro aspecto que reitera a escrita contrastante de Firmina dos Reis é a animalização atribuída aos antagonistas, aos senhores escravagistas de seus textos. De forma desmedida, a zoomorfização era utilizada na estética

⁸ Segundo Emília Viotti da Costa (1999, p. 354-355), “A Igreja bem cedo estabeleceu um compromisso entre escravidão e cristianismo, encontrando na tradição ocidental os argumentos para justificar a escravidão de negros. Durante o período colonial, a teoria da ‘guerra justa’ forneceu a base lógica para a escravidão: aqueles que se opunham ao cristianismo mereciam ser escravizados. Num mundo governado pela Providência Divina, a escravidão era uma punição para o pecado: os negros deviam pagar por transgressões presentes ou passadas. A Igreja limitava-se a recomendar benevolência ao senhor e resignação ao escravo; o pecado do senhor era a crueldade, o pecado do escravo era a revolta – uma teologia com óbvias implicações conservadoras. Como a Igreja católica era uma instituição universal, não havia grupos religiosos que questionassem a legitimidade da escravidão, como os quakers, por exemplo, faziam nos Estados Unidos”.

⁹ O nome Gabriel tem origem hebraica e significa “emissário do senhor” ou ainda “homem de Deus”. Segundo a crença católica, de todos os anjos e suas hierarquias, Gabriel ocupa um lugar importante já que é o anunciador, por excelência, das revelações divinas, por isso está mais perto da humanidade. No novo testamento, no Evangelho de Lucas, são citadas duas passagens importantes de sua tarefa como emissário das boas novas: ao anunciar ao sacerdote Zacarias que sua esposa Isabel teria um filho profeta, João, e ainda, quando conclama a encarnação do filho de Deus a Maria, sua mãe (ARQUEJADA, s/d).

naturalista nacional principalmente para descrever e aproximar homens e mulheres negras a animais legitimando, assim, a lógica da suposta inferioridade da raça negra. Nesses textos, se expunham situações vivenciadas por personagens negras com fins ao estigma ou à assimilação racial atravessada pelo embranquecimento. Reis (2017) subverte essa lógica da animalização imposta ao negro e atribui ao senhor de escravos características próprias em torno do campo semântico do mundo animal. Em *A escrava*, ela descreve o “Senhor Tavares”, patrão e senhor que se apresenta como proprietário da escravizada Joana, como “furioso como tigre” (REIS, 2017, p. 207), já no momento final de seu texto. Com isso, a autora marca neste conjunto simbólico a desumanidade guiada pelo instinto dos senhores escravagistas. O conflito racial nas obras de Firmina se dá por meio de técnicas que viabilizem a “fácil aceitação popular, a fim de utilizá-las como instrumento a favor da dignificação dos oprimidos” (DUARTE, 2004, p. 269). Com isso, não apenas vozes de pessoas negras ganham autonomia nas letras firminianas, mas também as vozes de mulheres. Identidades construídas e que não são sublimadas pelas autoridades masculinas tornando-se sólidas à medida que os textos são protagonizados por elas.

A maternidade negra nunca foi legitimada pelos senhores de escravos. Acreditava-se no desprezo por parte destas mães, impondo-lhes uma maternidade vivida no abandono ou na distância. Muitas obras literárias por muito tempo foram ávidas em estigmatizar as pessoas negras, não se preocupavam em corporificar as dores das mulheres, sobretudo àquelas que tinham filhos. Mães escravizadas que puderam manter seus bebês junto a si experimentaram um cotidiano de extremo cansaço e tensões. As necessidades de seu filho eram denegadas diante das prioridades da criança branca, principalmente quando estavam sob os olhares de senhores.

As Joanas aqui analisadas, de histórias distintas mas, com vozes uníssonas que clamam por seus filhos, passaram flagelos e seus sofrimentos estendidos a tantas outras mães que perderam seus bebês ou foram arrancadas de seus filhos e filhas demonstram as escolhas das escritoras. Escolhas em abordar temas do universo colonial, escravagista e aristocrático. Escritas que corroboram com a perspectiva de denúncia e rompimento, refletindo transfor-

mações sociais necessárias em seu tempo e que mesmo na atualidade, apontam para reflexões que ainda atingem mães que pertencem a camadas sociais menos favorecidas. Mulheres de muitos nomes e contextos, mas ainda, vítimas de sistemas que oprimem, separam, mutilam e matam.

Referências

ABREU, Márcia. Os censores lêem romances. In: **Anais do XXV Congresso Brasileiro de ciências da Comunicação**. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/censores.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2022.

ALVES, Lizir Arcanjo. **Mulheres escritoras na Bahia**: as poetisas 1822 1918. Salvador: Étera projetos editoriais. 1999.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

DÉLIA. A ama. **Gazeta da Tarde**. Edição 0025, 1884. Disponível em: <http://memoria.bn.br/doceader/DocReader.aspx?bib=226688&pagfis=3343>. Acesso em: 20 març. 2023.

DUARTE, Constância Lima. **Memoricídio**: o apagamento da história das mulheres na literatura e na imprensa. (Mesa redonda no XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura). Aracaju, UFSE, 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos Reis. Úrsula. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004, p. 265-281.

FANTINI, Marli. Machado de Assis. In: DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência no Brasil**: Antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, pp. 143-171.

FERNANDES, Floristan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, vol, 36, 1994, pp. 141-159. Disponível em: <http://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i36>. Acesso em: 12 abr. 2022.

GOMES, Agenor. **Maria Firmina dos Reis**: e o cotidiano da escravidão no Brasil. São Luís: Editora AML, 2022.

LOBO, Luíza. Auto-retrato de uma pioneira abolicionista. In: LOBO, Luíza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Maria Firmina dos Reis: escrita íntima na construção do si mesmo. **Revista Estudos Avançados**, vol.33, nº 96, 2019, pp. 91-108. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/161282>. Acesso em: 20 maio 2021.

MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula: romance; **A escrava**: conto. Belo Horizonte: editora Puc Minas, 2017.

RIBEIRO, Cristina Betioli. Literatura, Cultura e Nacionalismo Brasileiros na segunda metade do século XIX: o caso de Juvenal Galeno (1836-1931). **Revista da ANPOLL**, v. 01, pp. 64-74, 2016. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/935>. Acesso em: 20 set. 2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cãnone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. **El Hilo De La Fabula**, 2012, pp. 59-72. Disponível em: <https://doi.org/10.14409/hf.v0i12.4695>. Disponível em: 30 set. 2021.

TELLES, Norma. Um palacete todo seu. **Cadernos Pagu**, vol. 12, 1999, pp. 379-399. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634937/2825>. Acesso em: 03 fev. 2022.

TELLES, Lorena Féres da Silva. Amas de leite. In: SCHWARCZ, Lília M; GOMES, Flávio (org). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ZIN, Rafael Balseiro. A dissonante representação imagética de Maria Firmina dos Reis: da simples denúncia às formas encontradas para se desfazer os equívocos. **Estudos linguísticos e literários**, salvador, n. 59, p. 237-261, 2018. Doi: 10.9771/ell.v0i59.28915. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28915>. Acesso em: 19 fev. 2022.

TRADUZINDO “AS MENINAS” DE CECÍLIA MEIRELES PARA LIBRAS: UMA TRADUÇÃO COMENTADA

Neiva de Aquino Albres

Resumo: O poema de partida para a tradução “As meninas” pertence à coleção de poemas “Ou isto ou aquilo” (1964), de Cecília Meireles, escrito em português. A versão em Libras foi produzida pelos pesquisadores no ano de 2022, aplicando critérios de tradução transcultural (SOBRAL, 2018) e critérios que privilegiam a correspondência de atributos poéticos (BRITTO, 2015, 2019), assim como a tradução como um acordo dialógico (KUMAR, 2018). Desenvolvemos uma pesquisa de Tradução Comentada, investigação qualitativa e caracteristicamente desenhada como um estudo de caso. Como instrumento de pesquisa, utiliza-se o Diário de Tradução, em que se registra a documentação e versões da tradução (autora). Delineia-se como objetivo analisar as estratégias adotadas para uma tradução dos nomes das personagens – Arabela, Carolina e Maria e das rimas construídas com esses nomes pela autora Cecília Meireles. Avaliando a tradução resultante coerente com a cultura das comunidades surdas de criação de sinal-nome (autora), identifica-se que os elementos extralinguísticos interferem diretamente na construção da tradução, a dimensão verbo-visual do livro impresso influencia na criação do sinal-nome das personagens.

Palavras-chave: Tradução comentada. Libras. Cecília Meireles. As meninas. Tradução de poesia.

Abstract: The poem “As meninas” - “The girls children”, original text for the translation, belongs to the poem collection “Ou isto ou aquilo” - “Either this or that” (1964) by Cecília Meireles, written in Portuguese. The Libras version was produced by the researchers in the year 2022, applying transcultural translation principles (SOBRAL, 2018) and principles that favor the correspondence of poetic elements (BRITTO, 2015, 2019), as well as translation as a dialogic accord (KUMAR, 2018). We developed a Commented Translation, qualitative research and conceived as a Case Study. The research instrument used was the Translation Diary, in which the recordset: work notes and versions of the translation recordings (autora). The research objective was to analyze the strategies adopted for a translation of the characters’ names – Arabela, Carolina and Maria – and the rhymes built with these names by the author Cecília Meireles. We evaluated the resulting translation consistent with the deaf communities’ culture of sign-name creation (autora), it is identified that extra-linguistic elements directly interfere in the translation

process, the verbal-visual dimension of the printed book has an effect on the creation of the characters sign-name.

Keywords: Commented translation. Libras Brazilian Sign Language. Cecília Meireles. As meninas. Poetry translation.

A minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem
Negativas, e foram sempre Positivas para mim? Silêncio e Solidão”.

Cecília Meireles

Introdução

Com a solidificação dos Estudos da Tradução como campo científico nos anos de 1980, marcado pela publicação de Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina de Susan Bassnett (1980), a tradução literária é considerada pioneira tanto na difusão da prática tradutória quanto como objeto de estudo. Com o desenvolvimento dos Estudos da tradução, abordagens descritivas e abordagens culturais têm despontado na fundamentação das pesquisas. Neste trabalho, nos baseamos em estudos culturais enfatizando os aspectos dialógicos da linguagem, mais precisamente de Bakhtin e o círculo (BAKHTIN, 2010a, 2010b) para subsidiar a discussão do processo tradutório, das escolhas voltadas para um público infantil surdo.

Quando se trata de literatura logo vem à mente os livros de contos, narrativas cheias de personagens e com enredo envolvente. Como gêneros literários, temos principalmente o narrativo (contação de histórias), o poético (expressão subjetiva de ideias e emoções) e o dramático (instruções para a encenação teatral). Então, a literatura pode ser narrativa, poética ou teatral.

A literatura em Libras vem se desenvolvendo nos últimos anos nessas diferentes frentes. As narrativas, contos e piadas em Libras despontaram de forma pioneira. Em seguida, vemos um avanço em poesias em Libras, principalmente, de cunho romântico e político. Todavia, essas poesias em Libras estão mais voltadas para o público adulto, carecendo um investimento de produções literárias poéticas para crianças surdas. Há também alguns

esparsos projetos de teatro em Libras. Contudo, quando tratamos de traduções voltadas para as crianças das comunidades surdas, mais precisamente, de português para a Libras o maior número é de clássicos infantis, dentre eles: Os três porquinhos, Chapeuzinho vermelho, Rapunzel, Cinderela, entre outros. As traduções de poesias para crianças são quase que negligenciadas. Esse fato evidencia a necessidade de investimento na produção e tradução do gênero poético produzido por mulheres para as crianças surdas.

Cecília Meireles (1901-1964) foi uma poetisa, professora, tradutora jornalista e pintora brasileira. Foi a primeira voz feminina de grande expressão na literatura brasileira, com mais de 50 obras publicadas. Com 18 anos estreou na literatura com o livro “Espectros”. Cecília é um dos principais nomes da segunda geração modernista. Suas obras são marcadas pelo conflito existencial e apresentam tom melancólico.

A tradução como elemento é comum no desenvolvimento dos sistemas literários. Pela importação de obras via tradução, adaptação ou imitação vislumbramos o primeiro momento de uma produção literária para crianças no Brasil, estudado por Arroyo (1990) Lajolo e Zilberman (2007). O escasso número de poesias traduzidas para a Libras seria por estereótipos relativos à Libras e aos surdos? Não vislumbram a literatura brasileira reconhecida como um bem cultural de direito também para as crianças surdas?

Os surdos em fase escolar necessitam de boas traduções de poesias. Mas, enfrentam obstáculos na circulação de famosos autores brasileiros na comunidade surda, como Cecília Meireles. Há ainda a necessidade de se conhecer as especificidades desse tipo de tradução e superar a indigência de formação de profissionais tradutores de Libras-português no país.

Trabalhamos, neste artigo, com a tradução da poesia “As meninas” de Cecília Meireles. Delineia-se como objetivo analisar as estratégias adotadas para uma tradução dos nomes das personagens (Arabela, Carolina e Maria) e efeitos estéticos construídos a partir desses nomes pela autora Cecília Meireles por uma equipe de tradutores.

Referencial teórico

De fato, a literatura, enquanto manifestação artística, oferece ao tradutor desafios específicos e quando essa literatura se configura como poesia as especificidades do gênero fomentam um empenho criativo. Ao mesmo tempo, as teorias e estudos sobre a tradução permitiram a reavaliação do lugar do tradutor como o sujeito que coloca as culturas em diálogo, que abraça as diferenças e concilia os distanciamentos (BASSNETT, 2003). Se a abordagem descritiva possibilitou a superação do mero juízo de valor acerca das traduções e uma melhor compreensão das dinâmicas entre as literaturas nacionais e as traduções; mais recentemente têm conquistado atenção as reflexões acerca do acolhimento do Outro na tradução, numa postura que pensa a ética do traduzir (KUMAR, 2018).

Podemos dizer que a tradução é um enunciado concreto, sobretudo, baseado nas relações interlocutivas, mesmo que para um público potencial se constrói um perfil de interlocutor a partir da referência que o tradutor tem do grupo social e cultura de destino de sua tradução. Essa avaliação do público influencia o projeto enunciativo-discursivo do tradutor.

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional estão indissolivelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo de comunicação (BAKHTIN, 2010a, p. 12).

Tendo como público crianças, o tradutor precisa em processo alteritário e dialógico fazer suas escolhas lexicais, sintáticas, estruturais. Bakhtin/Volochínov (1990) compreendem que a interação social ocorre entre três instâncias: o sujeito que enuncia, o ouvinte e o tema do discurso. O discurso é como um acontecimento que vive no instante de sua execução.

A compreensão viva do sentido global da palavra deve reproduzir esse acontecimento que é a relação recíproca dos locutores, ela deve encená-la, se pode dizer; aquele que decifra o sentido, assume o papel de ou-

vinte; e, para sustentá-lo, deve igualmente compreender a posição dos outros participantes. (BAKHTIN, 1990, p. 199).

Abud (2018) produziu a tradução da poesia “As meninas” de Cecília Meireles para o inglês e em sua pesquisa desenvolveu atividades pedagógicas e avaliou a recepção e compreensão da poesia traduzida para as crianças. Por exemplo, para a expressão “Maria sorria” traduziu por “Maria Would smile from ear to ear [sorria de orelha a orelha] e para rimar a parte da expressão Bom dia, acrescentou o “dear” [querida]. Assim, a tradutora proporcionaria a noção de que alguém direcionava a palavra a outro. Comparamos o texto de partida e chegada no quadro 1.

Quadro 1: Tradução de “As meninas” vs. “Girls at tje window de Abud (2018)

Português	Inglês
E Maria apenas sorria: “Bom dia!”	And Maria Just smiled from ear to ear: “Good morning, dear!”

Fonte: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-07022019-153420/publico/2018_TelmaFrancoDinizAbud_VCorr.pdf.

Toda essa movimentação com as palavras se deu pela intenção de produzir um efeito estético ao texto de gênero poesia. O que a tradutora não esperava era que algumas crianças ao lerem a poesia compreendessem que a Maria, uma das meninas fosse adulta, ou a mais velha das irmãs. As crianças justificam que deduziram a idade da Maria pelo emprego da expressão “dear” não usual na linguagem da criança.

Nesse sentido, qualquer enunciado depende do outro, do leitor e de sua ativa compreensão. A concepção de linguagem bakhtiniana permite abordar as atividades de tradução como um acordo dialógico entre culturas diferentes no qual nenhuma das partes envolvidas possui maior importância.

Traduzir uma obra de Cecília Meireles, mais precisamente, uma poesia é um desafio e uma responsabilidade. Uma poesia que envolve a sua subjetividade, afeto, suas memórias e que reflete a diversidade humana tendo como protagonistas meninas requer dos tradutores um trabalho em diálogo com o autor e um diálogo com o público potencial.

[...] criar um acordo dialógico no enunciado novo que está produzindo para um novo grupo de leitores. Semelhantemente ao diálogo, que se direciona ao outro em busca de uma “resposta”, a tradução é sempre orientada para o outro, ou seja, para a audiência da cultura de recepção, alterando-se e modificando-se ao se mover nas conexões intersubjetivas que cria para si. No sentido bakhtiniano, o espaço dialógico da tradução é um “ambiente cheio de tensão”, caracterizado por concordâncias e discordâncias (KUMAR, 2018, p. 554),

A tradução, nesse sentido, gera uma aproximação do público para quem se destina a tradução com o autor que outrora desconheciam. Assim, ao tradutor cabe trabalhar com os sentidos da obra e empreender a tradução como arte.

Traduzir uma obra não é repeti-la em outra língua, mas criar uma dessemelhança do semelhante, recriando o conjunto de valores que sedimentaram o original na forma mais adequada ao melhor padrão estético possível da literatura da língua de chegada. Para tanto, cabe ao tradutor traçar uma linha divisória muito nítida entre aquilo que ele entende como semelhança literal e semelhança artística, partindo do princípio de que esta questão se resolve unicamente pela via da arte, que só a semelhança artística permite que o leitor penetre no universo de sentidos e nas intenções do autor, sinta e vivencie a linha estilística em sua diversidade e que a semelhança artística não maquia nem deforma o autor (BEZERRA, 2012, p. 18).

Ao se avaliar uma tradução, essa semelhança pode ser “calculada”, “quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes da sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda” (BRITO, 2019, p. 162-163) é preciso levar em conta alguns fatores adicionais. Apresentamos a obra de Cecília Meireles na próxima seção assim como o método de pesquisa empregado nesta investigação.

Metodologia de pesquisa

A tradução é tomada como um caso a ser estudado. Uma obra, uma autora, um ilustrador, um gênero definido (poesia), três tradutores, um público-alvo potencial e uma tradução. Pronto, temos os elementos de um “Estudo de caso” para empregar a Tradução comentada.

O estudo de caso tem como base questões de pesquisa tanto do tipo “qual” ou “como”, que podem gerar análises descritivas inferenciais, quanto do tipo “por que”, de natureza explicativa. Para Yin (2001), pode-se ter foco tanto em eventos comportamentais como também sobre os processos de distintas naturezas (sociais, políticos etc.) ou conjunções de processos fenômenos nos quais diversos mecanismos causais de diferentes áreas e dimensões produzem determinados resultados. A produção de uma tradução pode ser estudada com esse enfoque processual, mais precisamente, a pesquisa de tradução comentada. A tradução comentada “[...] além de partir do exercício da tradução em si, trabalha com a crítica e a história da tradução e promove uma autoanálise por parte do tradutor-pesquisador acerca da tradução na sua relação com o comentário” (TORRES, 2017, p. 15).

Assim, esta pesquisa caracteriza-se como qualitativa de caráter explicativo, ambicionando identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência das escolhas tradutórias. O tipo de pesquisa explicativa é a que mais aprofunda o conhecimento da realidade, porque explica a razão, o porquê das coisas. (GIL, 2008), e, para a sua realização, desenvolvemos a tradução da poesia “As meninas” de Cecília Meireles no ano de 2022, sendo ela voltada para o público infantil surdo.

Conforme Minayo (1996, p. 21), na pesquisa qualitativa se “[...] trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”.

Nesse sentido, os participantes do caso estudado são os tradutores/pesquisadores, que ao se confrontarem com o texto/discurso (gênero poesia) de Cecília Meireles empreendem a tarefa de traduzí-lo para a Libras, língua de modalidade gestual-visual. A tradução específica em tempo e contexto determinado são, então, o caso. Naturalmente, pesquisa dessa natureza (estudo de caso) necessita da análise de uma ampla variedade de evidências documentais, artefatos, entrevistas e observações (YIN, 2001).

Para o registro do processo tradutório foi utilizado um diário de tradução compartilhado entre os tradutores para anotações, pesquisas e registro das versões da tradução. Como recurso tecnológico, utilizamos uma pasta no drive criada para armazenar os materiais de pesquisa, a tradução em construção e o diário de tradução. Um grupo de Whatsapp foi criado para troca de informações e sugestões de como traduzir partes da poesia. O diário de tradução permitiu acompanhar dia a dia a construção da tradução e as mudanças no percurso, assim como o compartilhamento das pesquisas paralelas sobre a poesia, o gênero, vida e obra de Cecília Meireles, como outras traduções.

Figura 1: Metodologia da pesquisa e seus instrumentos



Fonte: produzido pelos autores

Para empreender tal tarefa, como tradutores foi requerido uma ampla pesquisa paralela da biografia da autora, suas obras, pensamentos e contribuições sociais e políticas. A documentação da tradução envolveu a busca por paratextos, dicionários e consulta a outras traduções disponíveis em sites.

Quadro 2: Dados do texto de partida

Título do texto de partida	As Meninas
Autora do texto de partida	Cecília Benevides de Carvalho Meireles Nascimento: 7 de novembro de 1901, Rio Comprido, Rio de Janeiro Falecimento: 9 de novembro de 1964, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Lugar de produção do texto de partida	Rio de Janeiro

Lugar de recepção do texto de partida	Todo o Brasil, considerando que o livro foi impresso e publicado pela editora Civilização Brasileira do MEC em 1977 e em outras edições também com cobertura nacional.
Dimensão temporal e contextual da publicação do texto de partida	O poema “As meninas” pertence à coleção de poemas <i>Ou isto ou aquilo</i> (1964), de Cecília Meireles. “No contexto da Era Vargas, buscavam-se novos parâmetros para a educação da criança e a escola era vista como uma parceira da literatura no projeto de modernização da sociedade brasileira” (RAMANZINI, 2012, p. 24) A obra poética <i>Ou isto ou aquilo</i> foi publicada pela primeira vez em 1964, 45 anos depois da primeira publicação de Cecília Meireles para adultos. É composta por 56 poemas que na sua grande maioria aliam conhecimento e entretenimento, revelando a preocupação da autora com o início do letramento das crianças juntamente com o desenvolvimento de uma apreciação estética; os poemas tendem a incitar a imaginação e a sensibilidade dos pequenos leitores (SILVA, 2012, p. 4)
Característica do local em que o texto base foi publicado	Livro distribuído para todo o Brasil nos anos de 1970. Como intelectual da educação, arte e literatura, a autora pauta-se na responsabilidade da construção da nação, marco da primeira metade do sec. XX. Envolvida com a secretaria da educação e da cultura produz livros para professores e para as crianças.
Motivação da autora para a escritura do texto de partida	A autora produzia literatura para as crianças, a intenção era contribuir com a formação e acesso à cultura pelas crianças. A autora engajada em políticas educacionais como professora universitária e membro do governo, suas obras integravam a “Coleção Pedagógica” da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais”, anos depois distribuída em todo o Brasil. (RAMANZINI, 2012, p. 2)
Inspirado em que autores	Segunda metade do modernismo, associada a intelectuais que buscavam o “humanismo infantil” e acesso à cultura por todos. Foi contemporânea de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes compartilhando os princípios humanistas.

Fonte: Elaborado pelos autores

Delimitamos dois objetivos principais: revelar, a partir da tradução da poesia em questão, o posicionamento dos tradutores trabalhando de português para a Libras frente aos desafios da tradução da poesia “As meninas”; e depreender a cadeia de significação e os efeitos estéticos reconstruídos na tradução, principalmente, referente ao enredo das três meninas, seus nomes e rimas. Para atingir os objetivos propostos, baseamo-nos no referencial teórico dialógico da linguagem, impresso nas obras de Bakhtin e o círculo.

Análise da tradução: comentários sobre sinal-nome e efeitos estéticos

Iniciamos pela apresentação bilíngue da poesia, em português e design da página do livro comparada à Libras e sua edição em vídeo, ou seja, “As meninas” nas duas línguas da tradução.

Figura 2: As meninas



Fonte (MEIRELES, 2002, p. 22)

Destinchando o texto em análise da forma e conteúdo, passamos a destacar os elementos estéticos construídos pela autora. Como na equipe de tradutores tem profissionais surdos, uma forma de análise visual foi a marcação das palavras da poesia por cor, evidenciando as rimas construídas pela autora, como nos quadros 3 e 4.

Quadro 3: Poesia “As meninas” linear com destaque das rimas



As meninas
Arabela
abria a janela.
Carolina
erguia a cortina.
E Maria
olhava e sorria:
“Bom dia!”

Arabela
foi sempre a mais bela.
Carolina,
a mais sábia menina.
E Maria
apenas sorria:
“Bom dia!”

Pensaremos em cada menina
que vivia naquela janela;
uma que se chamava Arabela,
uma que se chamou Carolina.
Mas a profunda saudade
é Maria, Maria, Maria,
que dizia com voz de amizade:
“Bom dia!”

Fonte: <https://www.portugues.com.br/literatura/cecilia-meireles.html>

Fonte: produzido pelos autores

Para uma compreensão mais detalhada dessa produção artística, Abud (2012) faz uma análise da poesia.

Esse primeiro tempo também se caracteriza pelo verbo no imperfeito; a ação transcorre em um passado remoto, contínuo: abrir, erguer e sorrir são ações continuadas, as meninas habitualmente fazem, cada qual, o que lhes cabe, e as estrofes dão forma a essa individuação: são dedicadas a uma menina de cada vez. As estrofes que apresentam Arabela e Carolina são orações absolutas e têm dois versos de três e cinco sílabas respectivamente, com rimas emparelhadas AA e BB, e as que apresentam Maria são orações coordenadas e têm três versos, de três, cinco, e duas sílabas, respectivamente, de rima CCC. De um salto chegamos ao segundo tempo do poema, quando o sujeito poético, de narrador, passa a personagem da trama, com direito a

primeira pessoa ao revelar seu afeto pelas meninas, especialmente por Maria, que ganha uma estrofe só para ela, enquanto Arabela e Carolina são cantadas em uma mesma estrofe. As estrofes deste segundo tempo duas de quatro versos com nove sílabas cada, e rimas respectivamente intercaladas BAAB e alternadas DCDC se tornam mais longas e complexas, com orações subordinadas. (ABUD, 2012, p. 95-96)

Reordenamos a poesia em um quadro, alinhando as características e ações por cada uma das meninas. Dessa forma, fica mais evidente a rima por personagem.

Quadro 4: Poesia “As meninas” destacando cada menina e as rimas com destaque

Arabela	abria a janela	foi sempre a mais bela	que vivia naquela janela	uma que se chamava Arabela
Carolina	erguia a cortina	a mais sábia menina	Pensaremos em cada menina	uma que se chamou Carolina
Maria	olhava e sorria: “Bom dia!”	apenas sorria: “Bom dia!”	é Maria, Maria, Maria	que dizia com voz de amizade: Bom dia!”

Fonte: produzido pelos autores

Abud (2012) ainda analisa a questão do tempo verbal e do efeito do “presente do futuro”.

Verbos no futuro presente denotam uma ação que ainda está por vir, mas, na sétima estrofe desse poema, ao usar um verbo no futuro [pensaremos] em conjunção com o passado, o sujeito poético nos mostra que esse futuro já é presente; nós nos deparamos então com um contínuo “presente do futuro”: um presente eterno porque fadado à repetição (o pensar nas meninas é contínuo); noção esta que se confirma na oitava estrofe, com o verbo “ser” no presente, indicativo da saudade já instalada. A reiteração, recurso muito apreciado por Cecília e usado por ela com excelente efeito poético, reaparece lindamente neste poema quando, num aparente devaneio, o sujeito poético repete três vezes o nome da cativante Maria, dona das qualidades humanas mais valorizadas por ele (ABUD, 2012, p. 95-96).



Leituras e releituras, conversas e pesquisas contribuíram para a construção de sentidos sobre a poesia. A poesia versa sobre três meninas e vai descrevendo o que cada uma faz na janela e a característica de cada uma delas. A leitura e interpretação da poesia pode direcionar para distintos sentidos. Um deles seria relacionar as meninas com as três filhas da Cecília Meireles, conforme pesquisa registrada em diário de tradução. Uma segunda possibilidade seria a temática da diversidade humana, considerando as distintas características de cada menina. Uma terceira possibilidade, mais metafórica seria o papel de cada menina mediando o nosso entendimento sobre o mundo. Abrir a janela é abrir-se para o mundo. A Arabela abre a janela, que são nossos olhos como sua característica é a beleza e parece voltar os olhos para algo aparente, o físico. A Carolina abre a cortina, mas sua característica é ser sábia, poderia contribuir como quem nos retira o véu de ignorância! E então, a Maria, que nos desperta dizendo “bom dia!” é a que nos encanta e nos deixa saudosos com sua delicadeza e simplicidade! Falar “Bom dia” é algo simples e denota educação.

“O fato é que este pequeno poema é tão rico em possibilidades de leitura que é mais do que justificado o apreço que lhe é devotado, ainda que não seja um dos mais frequentemente citados entre os poemas de “Ou isto ou aquilo”” (ABUD, 2012, p. 97). Para a tradução para a Libras, seguimos os tempos da poesia, como indicado por (ABUD, 2012). Primeiro e segundo tempo. No primeiro tempo da descrição de cada menina é apresentada lado a lado à imagem extraída do livro, outro recurso utilizado foi a diferenciação do penteado da tradutora. Para Arabela, o cabelo dividido ao meio. Carolina, com os cabelos presos atrás. Maria, na figura, usa um laço acima da cabeça, a tradutora coloca uma pequena presilha em forma de laço no topo da cabeça. Quando do segundo tempo da poesia, a tradutora prende os cabelos para trás, algo mais neutro, sem qualquer figura ao lado da tradutora. Esse é um efeito estético produzido a partir da tecnologia de edição do vídeo, congregando figura e vídeos em um mesmo frame.

Quadro 5: Frame da Tradução para a Libras em vídeos da poesia “As meninas”¹



Fonte: Link do vídeo do Youtube ocultado para não identificação da autoria

Para a criação de um sinal para as personagens foi necessário analisar as figuras que representam cada menina no livro. Constatamos que o livro foi publicado muitas vezes, inclusive por editoras distintas. A busca pelas diferentes edições do livro nos ajudou a definir as escolhas tradutórias que faríamos. Em todas as edições, as poesias infantis foram ilustradas com desenhos acompanhando cada poema. A seguir apresentamos o quadro 6 com quatro edições encontradas (registro extraídos do diário de tradução).

Quadro 6: Capas dos livros “Ou isto ou Aquilo” e imagem da página da poesia “As meninas”

REFERÊNCIA	CAPA	POESIA E ILUSTRAÇÃO
MEIRELES, Cecília. Ou isto ou Aquilo. Ilustrações de Eleonora Affonso. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 5ª ed., 1981. MEC Montagem e desenho de letras Sandra Passos.		
	Livro de Capa dura, 28 x 21 cm, 85 páginas.	
MEIRELES, C. Ou isto ou aquilo & Inéditos. Capa e ilustração Rosa Frisoni. 2. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1969.		

¹ Prezados avaliadores: Para a submissão do artigo, atendendo à normativa de preservar o reconhecimento dos autores, utilizamos o efeito artístico “filme plástico” sobre a figura impedindo o reconhecimento da face da autora, mas preservando a percepção da configuração de mão na produção do sinal. Esse efeito será retirado para a publicação da versão final. Também ocultamos o link de acesso ao vídeo no Youtube.

MEIRELES, C. Ou isto ou aquilo. Ilustrações de Beatriz Berman. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; FNDE/MEC, 1990. (Biblioteca da escola).



MEIRELES, C. Ou isto ou aquilo. organização Walmir Ayalla. Ilustrações Odilon Moraes.-17. ed.]-São Paulo: Global, 2012.



Fonte: produzido pelos autores

Ferreira (2016) desenvolveu uma pesquisa baseada na história cultural, indicando que o livro *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, teve edições em 1964; 1969; 1977; 1987; 1990; 2002; coteja as produções para compreender as formas pelas quais os textos são apresentados aos seus leitores, em diferentes tempos de diferentes modos, assim como apresentamos no quadro 6.

No português não fica claro se as meninas estavam na mesma janela. Quando buscamos as imagens, encontramos algumas ilustrações em que as meninas estavam em janelas separadas e outras em que elas estavam na mesma janela. Como expressar em Libras uma descrição do espaço e da posição dos corpos das meninas. Sem ter a clara referência fica muito difícil. Assim, como tradutores que trabalham com línguas de modalidades diferentes, precisamos reconstruir imageticamente o espaço físico da história (Diário de tradução, 21/11/2022).

A forma como a ilustração é apresentada interfere diretamente na construção da sinalização. Queremos dizer que a cena, ou o espaço imagético determina a posição do corpo e a transposição de enunciação de uma personagem para a outra personagem.

Por dois motivos selecionamos as imagens da última edição. Primeiro, as ilustrações são mais bonitas e representam crianças. Segundo, as crianças, mais provavelmente, terão acesso a esse livro mais recente nas escolas ou bibliotecas, ou mesmo pela aquisição em uma livraria.

Essa decisão também influencia os modos de referenciar cada menina em Libras. Na poesia elas têm nome próprio, Arabela, Carolina e Maria e são os nomes delas que criam o efeito estético com a repetição e rimas. Dessa forma, na pretensão de criar efeitos correspondentes em Libras, criamos um sina-nome para cada menina relacionando a sua característica física como apresentado na ilustração, mas inspirado também nos sinais convencionados para bela, sorridente e sábia em Libras. Dessa forma, pensamos ser possível associar o nome-sinal à característica de cada menina.

A ilustração também contribui para a construção dos sinais-nomes em Libras. “Na tradução dos sinais-nome, visto que eles são construídos por meio da interferência de elementos verbo-visuais do livro impresso, que fornecem elementos para o projeto discursivo do tradutor como enunciador (autor) em Libras” (autora, p. 83), favorecem a criatividade do tradutor ao atribuir um sinal-nome para cada personagem. Constatamos que o tradutor cria não só tendo como base o texto escrito da poesia. Mas, é proporcionalmente importante a ilustração que acompanha o conto ou poesia a ser traduzido, assim como indicado na literatura (autora, ano; LEMOS, CARNEIRO, 2022).

Em estudo relacionado, indica-se que as ilustrações, objetos, cenas ou vídeos apresentados ao mesmo tempo que a sinalização do tradutor ou intérprete contribuem para a construção de sentidos do leitor/interlocutor dessa tradução em Libras. Assim, “a presença dos elementos verbo-visuais observados durante a interpretação da Libras indica os efeitos de sentido instaurados a partir deles no processo de resignificação entre línguas envolvidas nesse ato interpretativo” (NASCIMENTO, 2011, p. 112).

Para Umberto Eco traduzir quer dizer

entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, *submetida a uma certa descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fonosimbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte (ECO 2007, p. 17-8. Grifos do autor)

Compreendendo que nas comunidades surdas é usual que em Libras se atribuem sinais-nomes aos personagens. Assim o fizemos. No quadro 7, a cada linha relacionamos o sinal-nome à característica física atribuída na poesia. A primeira coluna demonstramos a associação da tradutora com a caracterização da personagem na ilustração do livro. A cada linha do quadro, demonstramos a associação do sinal-nome com a característica de cada personagem. Verbetes do dicionário de libras (CAPOVILLA; RAPHAEL, 2001a, 2001b) são apresentados com a ilustração do sinal e a descrição.

a) Arabela

O sinal da Arabela é produzido com a mão direita aberta, palma para dentro na frente da face e os dedos tamborilam frente aos olhos da tradutora (primeira linha do quadro 7). Como se os olhos brilhassem. O sinal de BONITO, que se refere à característica de “bela” tem a mesma configuração de mão e ponto de articulação, difere apenas no movimento que fecha a mão. (CAPOVILLA; RAPHAEL, 2021a).

b) Carolina

O sinal-nome de Carolina é produzido com a mão direita em 5, tocando o lado direito da testa movendo-se para baixo, indicando o cabelo cacheado (segunda linha do quadro 7). O sinal de INTELIGENTE do dicionário que se refere à característica de “sábua” difere apenas no movimento, executado para cima. (CAPOVILL; RAPHAEL, 2021a).

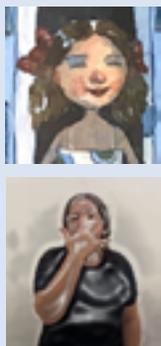
c) Maria

Por sua vez, o sinal-nome de Maria com mão direita em L horizontal, palma para dentro diante do queixo e movimento de subir até a orelha, indicando o sorriso (terceira linha do quadro 7). Difere do verbo RIR, relacionado a sua característica “sorria” pelo também pelo movimento, que em sorrir é executado pelo tremular a mão (CAPOVILLA; RAPHAEL, 2021b).

Quadro 7: Sinal-nome criado para cada personagem da poesia “As meninas”

SINAL EM LIBRAS PARA A CARACTERÍSTICA

a) Arab**ela** **Bela**




*bonito(a) (inglês: handsome, beautiful, pretty);
adj. m. (f.) Belo(a): Agradável à vista, ao ouvido ou ao espírito. De boa aparência. De resto agradável.
Formoso(a); gentil. Nobre, generoso(a). Bom (boa); apetível. Ex.: O pintor brasileiro Cândido Portinari
pintou quadros muito bonitos.*

BONITO
Fonte: Capovilla e Raphael (2001a. p. 310)

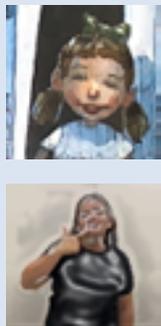
b) Carol**ina** **Sábia**




*inteligente (inglês: intelligent, sharp, bright, clever, sagacious, talented), inteligência (inglês: intelligence, wit, sagacity, sharpness, cleverness, intellect);
Inteligente: adj. m. e f. Que tem inteligência. Múbil, sagaz. Ex.: O estudante inteligente aprendeu com facilidade a complicada lição. s. m. e f. Pessoa que tem inteligência. Ex.: O inteligente resolveu facilmente a questão dada em classe. Inteligência: s. f. Capacidade de aprender e resolver problemas com rapidez e precisão. Ex.: Desenvolve-se a inteligência por meio de exercícios de raciocínio.
Mão direita em 5, palma para dentro, tocando o lado direito da testa. Mover a mão para cima e para frente.*

INTELIGENTE
Fonte: Capovilla e Raphael (2001a. p. 762)

c) Mari**a** **Sorría**




*rir (inglês: to laugh), riso (inglês: laughter);
Rir: voz Manifestar riso e alegria. Sorrir. Ex.: Ao ver o vídeo da festa, eu ri muito. v. t. i. Manifestar afabilidade, contentamento, prazer. Arhar, exporção, desfrutar. Ex.: As crianças riram do palhaço. Riso: s. m. Ação ou efeito de rir. Risada. Ex.: A comédia provocou risos em toda a plateia.
Mão direita em L horizontal, palma para dentro, diante do queixo. Tremelar a mão e sorrir.*

RIR
Fonte: Capovilla e Raphael (2001b. p. 1148)

Fonte: produzido pelos autores

Apresentamos as escolhas realizadas pelos tradutores de criar sinais-nomes que tenham como parâmetro de produção a diferença apenas do movimento dos sinais, criando um efeito estético na poesia. Estamos conscientes da impossibilidade de recriar todos os elementos estéticos, principalmente, pela diferença de modalidades das línguas, uma vocal-auditiva e outra visual-espacial. Traçamos nos princípios de Britto (2015, p. 102).

- i. identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
- ii. atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema;
- iii. e recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas – ou seja, tentar encontrar correspondências para elas

Quando debruçados sobre o fazer tradutório de reconstrução da poesia em Libras, consideramos que os nomes das personagens e sua correlação com as características seriam um dos pontos mais significativos da obra. Analisamos como elementos verbo-visuais se integram na tradução materializada em vídeo e evidenciamos o papel criativo do tradutor voltado para o público e em diálogo com o autor.

Constatamos que a verbo-visualidade do material de partida da tradução fornece elementos para o projeto discursivo do tradutor como enunciador (autor) em Libras da tradução. Efeitos de sentidos são instaurados congregando o verbal e o visual também da tradução, considerando que sua materialidade é um vídeo em que o corpo do tradutor está aparente e é associado às figuras (extraídas do livro). A análise aponta ainda que a compreensão é sempre um reposicionamento da palavra, tanto dos tradutores como dos futuros leitores (interlocutores) dessa obra.

Considerações finais

Nos aventuramos em pensar como uma criança, pensar para uma criança surda, uma complexa tarefa de tradução do material poético que reflete não uma resposta, mas uma tentativa de repensar o fazer tradutório em lín-

gua de sinais não mais orientado às concepções meramente linguística. Afinal de contas, a tradução envolve língua, cultura, e sujeitos aprendendo a apreciar, nesse caso, de uma obra de cunho artístico-cultural.

Mais do que traduzir poesia, esse artigo evidenciou a importância da relação tradutor e sua intersubjetividade, de sua relação com o público-alvo. Ademais, o tradutor como o mediador que possibilita a produção e circulação de conhecimento orientado às pessoas surdas, reafirmando a sua sensibilidade, alteridade e disponibilidade para compreender o outro, do seu lugar.

Comenta e discute os resultados e procura mostrar, no decorrer do processo, que a recriação de rimas na Libras, língua de modalidade gestual-visual (língua da tradução) há grandes distinções em função da estrutura sonorista desse poema, transparecendo algo pouco natural para a Libras. Para a correspondência, desse atributo poético, os tradutores criam sinais-nomes que rimam com as características das personagens, assim efeitos de sentidos correspondentes são instaurados provocando o leitor da tradução a perceber um “sinal arte” laborado, ou seja, não comum na linguagem cotidiana.

Agradecimentos

Agradecemos aos avaliadores pela contribuição com a leitura e os comentários sugeridos para este trabalho. Os erros remanescentes são de nossa responsabilidade.

Referências

ABUD, T. F. D. **Either this ou aquilo**: traduzindo a poesia infantil de Cecília Meireles para o inglês. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. 2012. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/99368?locale-attribute=es>. Acesso em: 20 mar. 2023.

ABUD, T. F. D. **Tradução de poesia infantil e sua recepção via Pensar Alto em Grupo**: “As meninas” e “O menino (azul)”, de Cecília Meireles. 2018. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universi-

dade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-07022019-153420/pt-br.php>. Acesso em: 2023-03-23.

ARROYO, L. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. N.. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre a poética sociológica**. Tradução, para uso didático, de C. A. Faraco e C. Tezza. 1990[1926].

BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra São Paulo: Martins Fontes, 2010a [1952-53].

BAKHTIN, M. M. Para uma filosofia do ato responsável. Tradução de Valdemir Miottello e Carlos Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010b [1920-24].

BASSNETT, S. **Estudos de Tradução**. Fundamentos de uma disciplina. Tradução de Viviana de Pádua Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 64-71.

BEZERRA, P. Tradução e Criação. **Linha D'Água**, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 15-23, 2012. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v25i2p15-23. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/47712>. Acesso em: 17 mar. 2023.

BRITTO, P. H. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Eutomia**, Recife, 16 (1): 102-117, Dez. 2015 Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/2051>. Acesso em: 27 mar. 2023.

BRITTO, P. H. **Entrevista**. organizado por Caetano W. Galindo e Walter Carlos Costa. – Curitiba, PR: Medusa, 2019. 168 p. (Coleção palavra de tradutor).

CALLE OROZCO, J. A. Interstícios da (in)traduzibilidade no conto o “ovo e a galinha” de Clarice Lispector. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 4, n. 3, p. 21-32, 2016. DOI: 10.26512/belasinfeis.v4.n3.2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/11347>. Acesso em: 12 mar. 2023.

CAPOVILLA, F.C.; RAPHAEL, W. D. (Editores.). **Dicionário enciclopédico ilustrado trilingue da Língua de Sinais brasileira**. Volume 1: Sinais de A a L. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 2001a.

CAPOVILLA, F.C.; RAPHAEL, W. D. (Editores.). **Dicionário enciclopédico ilustrado trilingue da Língua de Sinais brasileira**. Volume 2: Sinais de M a Z. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 2001b.

FERREIRA, N. S. de A. Um estudo das edições de Ou isto ou aquilo, de Cecília Meireles. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 20, n. 2, p. 185-203, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643414>. Acesso em: 27 mar. 2023.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

KUMAR, A. P. V. A tradução como um ‘acordo dialógico’: uma perspectiva bakhtiniana. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 38, n. 3, p. 549-562, set. 2018. tradução de: Bandeira De Melo Jr. e Orison Marden. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38n3p549>. Acesso em: 12 mar. 2023

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEMONS, G. de S.; CARNEIRO, T. D. A multimodalidade na tradução e na interpretação das línguas de sinais: revisão bibliográfica de teorias e práticas tradutórias e interpretativas. Patrick Rezende; Glauber de Souza Lemos [Orgs.] **Práticas e investigações nos estudos da tradução**: tecnologias, multimodalidade, discurso e semântica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. pp 83-115.

MINAYO, M. C. S. Pesquisa Social: teoria, método e criatividade. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

NASCIMENTO, M. V. B. **Interpretação da língua brasileira de sinais a partir do gênero jornalístico televisivo**: elementos verbo-visuais na produção de sentidos. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem LAEL). PUC-SP. 2011. 149p.

RAMANZINI, I. C. **Cecilia Meireles and the problems of children’s literature**: a discursive approach. 2012. 98 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, C. R. da. **Ou Isto ou Aquilo**: uma breve análise da literatura infantil de Cecília Meireles. Anagrama, v. 6, n. 1, p. 1-9, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/46362> . Acesso em: 27 mar. 2023.

YIN, R. K. **Estudo de caso**. Planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2001.

TRANSGRESSÃO DO CORPO FEMININO EM REESCRITURAS DE “O BARBA AZUL”: OS CONTOS SUBVERSIVOS DE OGAWA E HOPKINSON

Cynthia Beatrice Costa
Fernanda Aquino Sylvestre

Resumo: O conto “O Barba Azul”, compilado por Charles Perrault em 1697, tem se multiplicado em um sem-número de reinterpretações ao longo dos séculos. Duas dessas reinterpretações “The ring finger specimen” (1992), da japonesa Yoko Ogawa, e “The glass bottle trick” (2001), da caribenha-canadense Nalo Hopkinson chamam a atenção por seu retrabalho quanto à intervenção no corpo da mulher, ilustrando, dessa forma, como a escritura feminina contemporânea pode promover transgressões na tradição literária. Este estudo tem por objetivo central examinar como esse retrabalho é operado pelas autoras em suas obras. Para tanto, apoia-se na fortuna crítica do conto e nas discussões a respeito de releituras de contos fadas em contextos pós-feministas e pós-coloniais (ZIPES, 2006; BACCHILEGA, 2013; WISKER, 2016).

Palavras-chave: “O Barba Azul”. Fantasia. Escritura feminina. Pós-colonial.

Abstract: The tale “Bluebeard”, as compiled by Charles Perrault in 1697, has been multiplied into countless reinterpretations over the centuries. Two of these reinterpretations “The ring finger specimen” (1992), by Japanese writer Yoko Ogawa, and “The glass bottle trick” (2001), by Caribbean-Canadian writer Nalo Hopkinson draw attention for their reworking of the intervention in the female body, thus illustrating how women’s contemporary writing can promote transgressions in the literary tradition. The main objective of this study is to examine how the supernatural is operated by the authors in their works. It relies on the critical legacy of the tale and on discussions about post-feminist and postcolonial fairy tales’ retellings (ZIPES, 2006; BACCHILEGA, 2013; WISKER, 2016).

Keywords: “Bluebeard”. Fantasy. *Écriture féminine*. Postcolonialism.

Introdução

Uma história matrimonial de curiosidade feminina e violência masculina: por séculos, “O Barba Azul” vem se reverberando na forma de recontos e adaptações, sem dar mostras de esgotamento. Compilado primeiramente por homens Charles Perrault em 1697 e os Irmãos Grimm em 1812, hoje esse conto de fadas sem fadas integra com frequência a obra derivativa de escritoras contemporâneas, que promovem transgressões no enredo e na postura das personagens, reimaginando a relação entre esposa e marido no contexto de dinâmicas de gênero renovadas.

Longa é a trajetória de releituras de “O Barba-Azul” pela visão feminina (HEINE, 2011). Na virada da década de 1970 para a de 1980, em plena segunda onda feminista no Ocidente, “The bloody chamber” (1979),¹ de Angela Carter, e “Bluebeard’s egg” (1983),² de Margaret Atwood, desencadearam uma onda de revisitações ao conto, influenciada também por uma atenção maior, por parte da crítica literária, “à paródia, à metaficção e, significativamente, à intertextualidade”³ (BACCHILEGA, 2013, posição 191).

No Brasil, Marina Colasanti subverteu o destino da protagonista ao colocá-la para jogar cartas com as antigas mulheres de seu marido no desfecho de “De um certo tom azulado”, publicado em 1985. Alguns anos mais tarde, em 1993, a argentina Luisa Valenzuela propôs o ensaio metafórico “La llave” (“A chave”), em que desafia a moral do conto de Perrault ao incentivar a curiosidade feminina. Desde então, o retorno ao Barba Azul apenas se multiplicou, às vezes até mesmo de modo romantizado, como na série “Cinquenta tons” (2011-2017),⁴ de E. L. James, de sucesso comercial estrondoso.

¹ Traduzido no Brasil como “O quarto do Barba-Azul” por Carlos Nougué (1999) e como “A câmara sangrenta” por Adriana Lisboa (2017).

² No Brasil, a tradução “O ovo do Barba-Azul” está no volume *O ovo do Barba-azul e outras histórias*, traduzido por Carlos Ramires (2016).

³ Esta e demais traduções, salvo quando o crédito for dado, são nossas: “to parody, metafiction, and most importantly intertextuality”.

⁴ *Fifty shades*, título original da série de livros de E.L. James, é considerada o best-seller da década de 2010, inclusive no Brasil, com impressionantes 150 milhões de cópias vendidas (CAIN, 2020). Os elementos de “O Barba Azul” estão ali: um homem rico que mora em uma casa luxuosa e possui misteriosos relacionamentos passados; uma moça virgem e inocente que se sente atraída e, ao mesmo tempo, teme esse homem rico; e, claro, a peça-chave, um cômodo secreto na casa.

Uma tendência notada entre os retornos a “O Barba Azul” é a obliteração do elemento mágico, porque o relacionamento entre um homem dominador e sua jovem esposa não demanda fantasia para ser retomado das mais variadas formas e, além disso, porque o próprio repensar do conto de fadas significa, com frequência, uma quebra de feitiço, um “desencantamento crítico”⁵ (BACCHILEGA, 1997, p. 6). Ademais, há apenas um detalhe sobrenatural na narrativa tradicional: a chave enfeitiçada que denuncia, por meio de uma mancha de sangue que não se pode limpar, a desobediência da esposa. Dada a escassez de magia, Bruno Bettelheim (1999, p. 338) mal considera “O Barba Azul” um conto de fadas.

Releituras góticas do conto são as mais abundantes, talvez porque o próprio “O Barba Azul” de Perrault seja uma das principais sementes do gótico setecentista e de outros marcos literários que dialogam diretamente tanto com o conto quanto com a tradição gótica anglófona, como *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Entre escritoras contemporâneas, esse viés continua se mostrando frutífero, como observa Gina Wisker:

As variações do conto do Barba Azul são as favoritas para as mulheres que escrevem o gótico, sejam quais forem suas origens, e particularmente para aquelas de contextos pós-coloniais, já que o Barba Azul é, eu argumento, uma história de imperialismo e colonialismo representados por gênero e poder. Esses são paralelos fascinantes entre as bases e a trajetória do conto e o trabalho libertador da escritura feminina gótica pós-colonial.⁶ (WISKER, 2016, p. 134).

De fato, com sua fascinante “combinação de crime e sexo” (BETTELHEIM, 1999, p. 341), a história do Barba Azul é transferida sem grandes

⁵ “critical disenchantment”.

⁶ “The variations on the Bluebeard tale are favorites for women writing the Gothic, whatever their origins, and particularly so for those from postcolonial contexts, since Bluebeard’s story is, I argue, one of imperialism and colonialism played out through gender and power. These are fascinating parallels between the bases and the trajectory of the tale and the liberating work of postcolonial Gothic women’s writing.”

dificuldades para contextos pós-coloniais e pós-feministas,⁷ de modo a gerar reflexões a respeito da violência na sociedade patriarcal e da postura feminina com relação ao desejo sexual, à submissão e ao casamento.

Este artigo aborda duas releituras de “O Barba Azul”, partindo da hipótese de que ambas promovem transgressões de acordo com o projeto artístico-literário de suas autoras: “The ring finger specimen” (1992), da japonesa Yoko Ogawa (1962-), e “The glass bottle trick” (2001), da caribenha-canadense Nalo Hopkinson (1960-). Ogawa e Hopkinson cultivam uma relação intertextual com a versão de Perrault ao mesmo tempo em que a subvertem.

Analisando esses contos, objetiva-se exemplificar como se dá a subversão da tradição literária dos contos de fadas por meio da escritura feminina,⁸ enfatizando o papel dos corpos das mulheres nas releituras. O texto está dividido em outras cinco partes, iniciando-se por um retorno ao Barba Azul tradicional. Seguem-se discussões separadas sobre cada conto escolhido e, por último, uma análise comparativa. Fecha-se com considerações finais.

Barba Azul tradicional

Um homem de muitas posses não atrai noivas devido a um traço físico: a barba azul. Outro motivo é o destino incerto daquelas com quem ele se casara no passado ninguém sabe o que fora feito de suas antigas mulheres. Eis que a filha caçula de uma dama da vizinhança, após um convívio de oito dias com o Barba Azul, acaba por julgá-lo um homem bom e decide se casar com

⁷ O termo “pós-feminista” foi popularizado nos anos 1990, após as primeiras grandes ondas feministas do século XX. O prefixo “pós” não indica que o feminismo esteja superado, pelo contrário, mas um posicionamento crítico com relação à maneira de praticá-lo. O mesmo acontece com o termo “pós-colonial”, que se refere a toda a crítica anti-imperialista desencadeada pela virada na configuração entre países depois da Segunda Guerra Mundial, quando muitas colônias deixaram de ser colônias, e, mais marcadamente, após os movimentos sociais dos anos 1960. Nem um termo, nem outro aponta para o fim de um problema, mas para a postura que se tem diante desse problema (seja o machismo, seja o imperialismo), uma vez que se é consciente dele (KAVKA, 2002; BACCHILEGA, 2013).

⁸ O termo “escritura” é usado tal como explicado por Leyla Perrone-Moysés (2005) ao cruzar as acepções de Barthes e de Jakobson: um enunciado de caráter intransitivo, inseparável no que diz respeito a forma e conteúdo, autorreferente, autorreflexivo, em que o papel do sujeito enunciativo é acentuado (PERRONE-MOYSÉS, 2005, p. 39-40).



ele. O marido precisa viajar a negócios de tempos em tempos e, embora permita que ela receba visitas e até dê festas durante sua ausência, proíbe-a de entrar em um cômodo específico da casa, ainda que lhe entregue a pequena chave que o abre. Avisa que, caso desobedeça, ela conhecerá sua fúria. Vencida pela curiosidade, porém, a jovem esposa aventura-se pelo quartinho e lá descobre os cadáveres das mulheres anteriores de seu marido. Para o seu desespero, a pequena chave que é mágica está agora irreversivelmente machada de sangue. O marido assim descobre a desobediência e, sem piedade, anuncia a morte da jovem: ela terá o mesmo destino das outras. Após momentos de angústia, contudo, ela é salva com a ajuda da irmã e de dois irmãos, que matam o Barba Azul. Ela herda sua fortuna e, no futuro, casa-se com um bom homem que a faz se esquecer da experiência com o primeiro marido.

Tem-se aí o enredo do conto “Barbe Bleue” tal qual compilado por Charles Perrault em *Histoires ou contes du temps passé* (“Histórias ou contos do tempo passado”), de 1697. No Ocidente, a disseminação dessa história foi facilitada pela tradução para o inglês em 1729, por Robert Samber, e pela versão menos violenta incluída pelos Irmãos Grimm em de *Kinder- und Hausmärchen* (“Contos de fadas para o lar e as crianças”) em 1812, intitulada “Blaubart”. Como se sabe, há versões similares também no Oriente e, mesmo na esfera do folclore europeu, há “primos” anteriores e posteriores, como o anglo-saxônico “Mr. Fox”, citado por Edmund Spenser no poema *The Faerie Queene* ainda no século XVI, e o germânico “O pássaro do bruxo Fichter”, mais uma recolha dos Irmãos Grimm.

A primeira moral do conto de Perrault (1981, p. 50) repreende a curiosidade feminina, não a violência masculina. A curiosidade seria um prazer frívolo da mulher a ser evitado: “Perrault traça um paralelo entre a curiosidade intelectual da mulher de Barba Azul e a curiosidade sexual das mulheres em geral, sugerindo, assim, que sua protagonista é uma típica filha de Eva” (TATAR, 2004, p. 147). Na segunda moral, Perrault sinaliza que aquela é uma história do passado, porque homens não mais são maus e é sempre a mulher quem manda na casa (PERRAULT, 2010, p. 92-93) uma ironia, considerando-se que, trezentos anos depois, a questão da violência doméstica está mais em pauta no Ocidente do que nunca.

Para os padrões atuais de contos de fadas para crianças, “O Barba Azul” de Perrault é violento e demasiadamente carregado de insinuações sexuais: “Não à toa, a história do assassino de esposas habita mais o imaginário adulto do que o infantil inclusive, apelida-se de ‘barba-azul’ o homem viúvo, divorciado múltiplas vezes ou conquistador de mulheres” (SYLVESTRE; COSTA, 2020, p. 3). Costuma ser adaptado para experiências sombrias, como no caso da célebre ópera de Béla Bartók (BARTÓK & BALÁZS, 2006), ou abertamente sadomasoquistas, como em mangás (MURAI, 2015). Além disso, nunca foi “disneyficado” (KAMINSKY, 1998, p. 229). Não possui gracejos lúdicos como outros contos de fadas; não contém crianças, seres mágicos ou animais falantes. Por isso, é quase que invariavelmente recontado com o público adulto em mente; às vezes, em suas formas mais suaves, para adolescentes (BLOCK, 2009; VAUGHN ROE, 2018).

Há, de fato, um forte elemento macabro na descoberta que a jovem esposa faz dos cadáveres das antigas mulheres, reunidos no cômodo proibido. O Barba Azul controla os corpos mesmo após sua morte, mantendo-os trancados em sua morada; controla também o corpo da jovem esposa, ditando onde ela pode e não pode estar. A questão do controle do corpo feminino é, portanto, um aspecto crucial do conto tradicional: o corpo da jovem esposa é interdito no cômodo do castelo onde jazem os cadáveres das mulheres anteriores de seu marido; seu corpo é ameaçado pela fúria do marido em seu exercício sádico de “discipliná-la” (cf. FOUCAULT, 1979). Há algo de necropolítica (cf. MBEMBE, 2018) talvez possa-se chamá-lo de “necrorrelacionamento” na atitude do Barba Azul para com a jovem esposa, pois é ele quem determina se ela ficará viva ou morta. Pode-se ver também um elemento necrófilo em seu “acúmulo de cadáveres”⁹ (KIM, 2011, p. 407) e em seu desejo repetitivo de que esses corpos sejam descobertos por uma nova mulher, que então perderá a vida e se juntará a eles também na forma de cadáver.

Para Michel Foucault (1979, p. 80), o corpo é uma “realidade biopolítica”: “O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o

⁹ “corpse hoarding”.

corpo” (FOUCAULT, 1979, p. 80). Somando-se a essa perspectiva a noção de patriarcado como um regime ancorado “em uma maneira de os homens assegurarem, para si mesmos e seus dependentes, os meios necessários à produção diária e à reprodução da vida” (SAFFIOTI, 2015, p. 111), portanto como uma economia doméstica que sustenta uma determinada ordem, infere-se que o domínio do corpo feminino seu ir e vir, sua sexualidade, a própria vida que o anima constitui-se como um modo-chave de controle em prol do *status quo*. Enquanto o Barba Azul tiver controle sobre os passos das jovens esposas, tudo se repetirá da mesma forma.

A ritualística é um traço marcante em “O Barba Azul”. Cada mulher que desobedece ao marido acaba morta, seu corpo confinado junto com os das desobedientes anteriores. Terminado um ciclo, ele inicia outro: casa-se com mais uma moça jovem, entrega-lhe as chaves de todos os cômodos, proíbe-a de entrar em um deles e mata-a quando ela se aventura pelo quarto interditado. Barzilai (2009, p. 6) ressalta que, no conto tradicional, tanto a mulher desobediente quanto o marido são curiosos, pois o marido também fica ansioso por saber se, quando e como a desobediência ocorrerá. Trata-se de um ritual, ou de uma compulsão à repetição; em uma leitura freudiana, pode-se interpretar como “o problema da compulsão à repetição e do gozo que esta suscita” (ALMEIDA, 2005, p. 151). Tal compulsão seria indício de pulsão de morte ou de um trauma, como coloca Heta Pyrhönen (2010, p. 84) em seu estudo do gótico em “O Barba Azul”: “A repetição é um recurso importante na ficção de trauma, pois mimetiza seus efeitos, sugerindo o retorno insistente de um ou mais eventos traumáticos e a ruptura da cronologia narrativa”.¹⁰ Ou seja, as experiências das personagens são repetitivas, e a narrativa também o é.

A seguir, discute-se quais desses elementos estão presentes das releituras de Ogawa e, em seguida, de Hopkinson.

¹⁰ “Repetition is a main device in trauma fiction, for it mimics the effects of trauma, suggesting the insistent return of the traumatic event(s) and the disruption of narrative chronology”.

Ogawa e a mutilação do corpo feminino

A força da repetição é reconstruída no conto longo “The ring finger specimen”¹¹ (“O espécime do dedo anelar”), de 1992, da escritora Yoko Ogawa. O texto em japonês foi traduzido para algumas línguas ocidentais e, na presente discussão, adotamos a versão em inglês produzida por Ignacio Ospina como trabalho final da graduação em japonês na Universidade Tufts em 2012. A escolha deu-se pelo fato de ser um trabalho supervisionado por especialistas e graças ao paratexto, já que Ospina, além de traduzir, comenta o conto de Ogawa. Este também foi adaptado para o cinema pela diretora francesa Diane Bertrand, em 2005, com o título *Lannulaire* (“O anelar”) o diálogo com “O Barba Azul” de Perrault possivelmente facilitou a assimilação do conto de Ogawa na França, como observa Cristina Bacchilega (2013).

Parte da obra de Ogawa foi vertida para o português brasileiro, como os romances *O museu do silêncio* (2016), *A polícia da memória* (2021) e *A fórmula preferida do professor* (2021). É *Hotel Íris*, porém, lançado no Brasil em 2011 com tradução indireta do francês de Marli Peres, que mais se relaciona com o conto que abordamos aqui: trata-se de outra releitura, mais destemida do ponto de vista erótico, de “O Barba Azul”. Nela, uma adolescente de dezessete anos envolve-se com um misterioso tradutor décadas mais velho, que a inicia no sadomasoquismo.

“The ring finger specimen” é mais sutil. A protagonista-narradora, que não é nomeada, perde a ponta de seu dedo anelar esquerdo em um acidente na fábrica em que trabalha. O fator desencadeador da história é, assim, uma mutilação do corpo feminino e não de uma parte qualquer desse corpo, mas do dedo em que se espera, tradicionalmente, que um dia ela exiba uma aliança de casamento. Após sair de seu emprego na fábrica, a personagem avista a placa de um certo Arquivo de Espécimes, dizendo que estão à procura de uma assistente. O Arquivo de Espécimes é uma ideia insólita: nele, clientes podem guardar amostras do que bem desejarem, como de uma música ou de uma queimadura no corpo. Fazem isso para encerrar um ciclo em suas vidas,

¹¹ O título original em japonês é 薬指の標本, ou Kusuriyubi no hyōhon.

ou para salvaguardar uma determinada memória. O insólito de Ogawa pode ser compreendido como estranho e ambíguo, como uma “esfera intrigante que dilui os limites do que é real”¹² (OSPINA, 2012, p. 1).

O conto acompanha, então, a adaptação da protagonista a esse inusitado novo emprego sob a vigilância constante e a condescendência do patrão, Sr. Deshimaru. A princípio, o enigmático homem não lembra o Barba Azul do ponto de vista da severidade. “Não há ordens nem coerção, nem regulamentos, lemas, deveres ou discursos motivacionais”,¹³ descreve a narradora (OGAWA, 2012, p. 3). De início, aliás, o conto de Ogawa não parece remeter em nada a “O Barba Azul”, a menos que se saiba de antemão que boa parte da obra da autora dialoga com esse conto (MURAI, 2015). Mas não só é possível traçar intertextos entre o conto compilado por Perrault e a narrativa de Ogawa, como esta também remete a outros contos de fadas tradicionais. Por exemplo, a protagonista ganha sapatos novos do patrão, em uma possível alusão a “Os sapatinhos vermelhos” (na versão de Hans Christian Andersen) a isso, voltaremos adiante. Conforme a narrativa se desenrola, o relacionamento entre um homem mais velho e uma moça ingênua não deixa dúvidas quanto ao parentesco mais próximo com “O Barba Azul”. E há, claro, a presença de um cômodo proibido: o porão onde o patrão trabalha é interdito para a assistente. A ritualística, expressa na repetição monótona dos afazeres no Arquivo e nos bizarros encontros da protagonista com seu patrão, também é resgatada. Sabe-se que houve outras assistentes antes dessa. O Sr. Deshimaru repete ciclos, como o Barba Azul.

Há um segundo cômodo secreto, no qual o patrão realiza suas fantasias com a funcionária. Trata-se do “Bath Room”, escrito em maiúsculas “Sala de Banho” talvez seja uma tradução apropriada, dado o contexto. A narradora relaciona o lugar, que é revestido por azulejos azuis, com as mulheres de antigamente que habitavam o edifício do Arquivo: “Eu sabia que se tratava de uma Sala de Banho de quando mulheres moravam aqui, mas era a minha primeira

¹² “puzzling realm that blurs the boundaries of what is real”.

¹³ “There are no orders or coercion, no regulations, slogans, duties or pep talks”.

vez lá dentro”¹⁴ (OGAWA, 2012, p. 21). Tal qual a casa de “The glass bottle trick”, como se abordará na próxima seção, esse também é um lugar particularmente frio. Ao conduzir a protagonista porta adentro, diz o Sr. Deshimaru: “Este é o meu cômodo secreto de descanso. É a primeira vez que o mostro para uma mulher”¹⁵ (OGAWA, 2012, p. 22).

Após a incursão inaugural pelo cômodo, este passa a ser o ponto de encontro da protagonista e seu patrão. Lá, eles conversam por horas a fio e praticam rituais sexuais. A protagonista tem consciência do desejo do patrão por ela e se deixa levar. Sr. Deshimaru a faz imaginar o passado do cômodo em que estão:

Tudo aqui ficava abafado e nebuloso. O vidro úmido com gotas d’água. A Sala de Banho, repleta de água quente. Risos e barulho de água corrente, o som de barras de sabão caindo ecoando, incontáveis e incontáveis mulheres alinhadas em frente às torneiras, lavando seus corpos. Além do mais, todas nuas¹⁶ (OGAWA, 2012, p. 33).

Desse modo, ele sugere a presença de outros corpos femininos no ambiente. Dois desses corpos estão vivos: duas senhoras ainda moram no edifício do Arquivo. Elas frequentaram um dia a Sala de Banho, mas agora não mais. A presença dessas senhoras é mais um elemento curioso do conto de Ogawa; é por meio delas que ela ouve boatos sobre as ex-assistentes do patrão, jovens como ela, aparentemente desaparecidas após descerem com ele ao porão. É outra moça jovem que irá desestabilizar sua confortável posição como objeto da obsessão de seu patrão: uma antiga cliente volta para, desta vez, arquivar a cicatriz que tem em seu rosto. Após ser conduzida com carinho ao porão pelo Sr. Deshimaru, ela desaparece. Cada vez mais intrigada por esse

¹⁴ “I knew it was a Bath Room from when the women used to live here, but it was my first time going inside.”

¹⁵ “This is my secret room of repose. It is the first time I have shown it to a woman.”

¹⁶ “Everything was sultry and misty. The glass was moist with droplets of water. The Bath Room was full of hot water. Laughter and the sound of running water, the sound of falling bars of soap echoing about, countless and countless women lined up in front of the faucets, washing their bodies. And even more so, everyone was naked.”

sumiço, a protagonista não suporta mais não saber o que se passa naquele local. O conto é interrompido antes de ela entrar, deixando-nos sem respostas.

A essa altura, no desenlace sem definição do conto, o par de saltos altos presenteados pelo patrão já representa um indício de seu corpo aprisionado; os sapatos tornam-se objeto de fetiche de ambos, dela e do amante, e mantêm a protagonista cativa. Mesmo sob a ameaça de nunca mais poder tirá-los, ela escolhe mantê-los nos pés. Um cliente do Arquivo que engraxa sapatos faz as vezes da fada conselheira dos contos tradicionais ao revelar-lhe o perigo de continuar usando os sapatos: “A invasão dos sapatos e a invasão dele estão conectadas. De qualquer forma, o que estou dizendo é que você deve tirar esses sapatos logo, senão de agora em diante nunca mais poderá escapar. Estes sapatos não deixarão os pés da jovem senhorita livres”¹⁷ (OGAWA, 2012, p. 75). A isso, a protagonista responde com o desejo de ser aprisionada: “Mas não tenho mais nenhuma intenção de tirar os sapatos”, murmurei após um longo silêncio. “Não quero ser livre. Usando esses sapatos, no Arquivo de Espécimes, desejo ser confinada por ele”¹⁸ (OGAWA, 2012, p. 76).

A postura da protagonista não indica propriamente uma submissão ao patrão, porém. Como em outros de seus trabalhos, Ogawa coloca a mulher na extremidade masoquista do relacionamento sem, com isso, enfraquecê-la, pois se trata de uma escolha consciente. Sobre esse ponto, reflete Ospina:

Claro, a mera existência de sadomasoquismo em seu relacionamento (seja qual for a sua natureza exata) não implica uma ausência definitiva de amor, já que o amor pode existir de várias formas, nem o papel de masoquista equivale à total submissão ou inferioridade. No entanto, mostrando tais tendências, certamente Ogawa mistifica ainda mais a natureza desse relacionamento¹⁹ (OSPINA, 2012, p. vii).

¹⁷ “The shoes’ invasion and his invasion are connected. At any rate, what I’m saying is you must take those shoes off soon, else from now on you will never be able to escape. These shoes will not make the young miss’s feet’s free”.

¹⁸ “But, I no longer have any intention of removing the shoes,” I murmured after the long silence. “I don’t want to be free. Wearing these shoes, at the Specimen Archive, I want to be confined by him.”

¹⁹ Of course, the mere existence of sado-masochism in their relationship (whatever its exact nature may be) does not imply a definitive absence of love, as love can indeed come in many forms, nor does the role of a masochist equate to total submission or inferiority. However, with the existence of these tendencies, Ogawa further mystifies the nature of their relationship without a doubt”.

Mais do que objeto do sadismo de seu patrão e amante, a jovem deseja tornar-se, ela mesma, um espécime do Arquivo. Nutre uma obsessão com a ponta perdida do dedo anelar, obsessão essa igualmente adquirida pelo patrão. Consciente de que, para transformar o dedo anelar em espécime, terá de se doar inteira, ela segue rumo ao porão ao final. Essa é uma possível metáfora da entrega esperada por parte da mulher ao se casar; não basta adornar o dedo anelar com uma aliança indicativa do compromisso, é preciso doar-se toda entregar o corpo e encapsulá-lo.

O conto de Ogawa, no entanto, possui mistérios demais para ser desvendado por uma única chave de leitura. A história também pode ser lida como uma crítica visionária feita 30 anos atrás à realidade virtual:

Críticos no Japão tendem a ler essa história como uma espécie de ficção gótica biotecnológica, concentrando-se na maneira como ela retrata o corpo como desprovido de substância o corpo fetichizado e transformado em espécime, uma metáfora particularmente adequada para a era da realidade virtual²⁰ (MURAI, 2015, posição 1318).

Para além do aspecto da ficção científica, trata-se certamente de um conto com forte apelo erótico. A heroína sente, o tempo todo, as mãos do amante em seu calcanhar, uma memória sensorial de quando ele lhe calçou os sapatos; por fim, ela se imagina transformando-se em espécime, imersa no líquido que a preservará sob o olhar dele. A possível entrega final do corpo feminino se dá consensualmente: ela quer sentir o toque do patrão e ser dominada por ele, quer ser consumida pelos sapatos, quer se tornar espécime. Assim, a transgressão de Ogawa com relação a “O Barba Azul” tradicional dá-se pela via do desejo da mulher.

²⁰ “Critics in Japan tend to read this story as a kind of biotechnological gothic fiction and focus on the way it depicts the body as devoid of substance – the body fetishized and made into specimen, a metaphor especially apt for the age of virtual reality”.

Hopkinson e a cor do corpo feminino

Em “The glass bottle trick” (“O truque da garrafa de vidro”), parte da coletânea *Skin Folk* (sem tradução oficial no Brasil), Hopkinson relê “O Barba Azul” ao mesmo tempo em que trata da questão do racismo e do papel da mulher na sociedade. Beatrice, a protagonista, está grávida de quatro meses e reluta em contar a novidade ao marido Samuel, que, tragicamente, perdera duas esposas antes dela ao menos, é o que ela pensa de início.

Incentivada pela mãe, a protagonista Beatrice abandona sua carreira de cientista para se dedicar ao marido, pois acredita que ele seria bom para ambas, o que se confirma quando ele compra uma casa para a sogra. Mas o vendedor de livros expressa machismo ao desencorajar os estudos da esposa: “Não ligue, doçura, Samuel lhe disse. ‘De todo jeito, eu não gostava mesmo da ideia de você estudar. É para crianças. Você é uma mulher crescida agora’” (HOPKINSON, 2001, p. 92). Nota-se o tratamento paternalista de Samuel, que, como o Barba Azul, também a proíbe de abrir um dos quartos da casa onde moram.

Ambos são negros, mas Beatrice possui um tom de pele mais claro e sabe que essa é a razão da obsessão de Samuel por ela. Envergonhado por sua pele escura, ele não permite que a mulher sequer se exponha ao sol, como explica a voz narrativa em terceira pessoa: “Mas Beatrice sabia que ele não queria que ela ficasse marrom demais. Quando o sol a tocava, trazia à tona a sépia e a canela em seu sangue, encobrindo o leite e mel, e ele já não poderia fingir que ela era branca”²¹ (HOPKINSON, 2001, p. 94).

Na tarde em que se passa a narrativa, em meio à expectativa de revelar ao marido a gravidez, Beatrice quebra por acidente as garrafas de vidro azul que Samuel pendurara na goiabeira do quintal. A ação aparentemente inocente acaba por libertar os espíritos das esposas anteriores a ela, que voltam para os seus respectivos corpos. Beatrice percebe esse acontecimento ao buscar na casa, sempre mantida artificialmente fria, onde estaria uma fonte repentina de calor. Ela acaba por abrir o cômodo proibido e descobre os corpos estripados das mulheres:

²¹ “But Beatrice knew he just didn’t want her to get too brown. When the sun touched her, it brought out the sepia and cinnamon in her blood, overpowered the milk and honey, and he could no longer pretend she was white.”

Dois corpos de mulheres esticados lado a lado na cama de casal. Bocas congeladas abertas; barrigas também congeladas, exibindo as vísceras. Um brilho sutil de cristais de gelo esmaltava a pele das mulheres, que, como a dela, eram quase castanhas, mas estavam cobertas com o sangue gelado que se solidificara, dando-lhes um tom vermelho rubi. Beatrice gemeu²² (HOPKINSON, 2001, p. 98).

Samuel, portanto, as matara grávidas. Fica implícito que ele não suportava a ideia de dar continuidade à sua linhagem. Ele representa, ainda, um traço de base do patriarcado, que é o controle do corpo feminino no que diz respeito à concepção, como observa Gloria Steinem: “A diferença mais básica do patriarcado é o controle sobre os corpos das mulheres, sobretudo a concepção. (...) O autoritarismo começa frequentemente pelo corpo das mulheres” (MARS, 2021, n.p.). Contudo, ocorre aqui uma inversão: ao passo que esse controle se dá em geral no sentido de obrigar mulheres a engravidarem e parirem, no caso de Samuel ele as impede de praticarem a maternidade.

Correndo agora risco de morte por ter visitado o cômodo proibido e por estar, também, grávida, Beatrice alimenta a esperança de que as mulheres mortas e agora libertas a salvarão do marido assassino: “Uma vez alimentadas, as esposas viriam e a salvariam, ou se vingariam dela, sua usurpadora, bem como de Samuel?”²³ (HOPKINSON, 2001, p. 100).

Na reescritura de Hopkinson, a libertação dos espíritos das antigas esposas constitui o clímax. No texto em inglês, a palavra para “espírito” é *duppy*, um termo do folclore jamaicano para designar:

(1) a alma de uma pessoa morta manifesta em forma humana; (2) a alma dos mortos manifesta em uma variedade animais fabulosos, e também na forma de animais reais, como lagartos e cobras; (3) uma ordem de seres sobrenaturais apenas vagamente associados aos mortos²⁴ (LEACH, 1961, p. 207).

²² “Two women’s bodies lay side by side on the double bed. Frozen mouths gaped open; frozen, gutted bellies too. A fine sheen of ice crystals glazed their skin, which like hers was barely brown, but laved in gelid, rime-covered blood that had solidified ruby red. Beatrice whimpered”.

²³ “When they had fed, would they come and save her, or would they take revenge on her, their usurper, as well as on Samuel?”.

²⁴ “(1) the soul of a dead person, manifest in human form; (2) the soul of the dead manifest in a variety of fabulous beasts, and also in the forms of real animals like lizards and snakes; (3) an order of supernatural beings only vaguely associated with the dead.”

Com possíveis raízes na África, a crença no *duppy* é hoje bastante disseminada no Caribe como um todo. Com frequência, é relacionada tanto a bons quanto a maus espíritos, embora mais aos segundos do que aos primeiros: “O espírito dos mortos, que se acredita ser capaz de retornar para ajudar ou (mais frequentemente) prejudicar os seres vivos, direta ou indiretamente”²⁵ (CASSIDY; LE PAGE, 2002, p. 164). O costume de encapsular *duppies* em garrafas de fato existe no folclore, mas, como aponta Wisker (2016, p. 146), Beatrice não entende dos meandros envolvidos, pois é ingênua na leitura que faz das garrafas penduradas pelo marido. Não se deve separar os *duppies* de seus corpos, e prendê-los nas garrafas pode indicar que Samuel temia sua fúria, pois sabia o que fizera a libertação inadvertidamente operada por Beatrice, assim, representa uma retomada de controle das mulheres assassinadas sobre seus corpos.

A possibilidade de vingança por parte das mulheres mortas também é um aspecto libertador da fantasia de Hopkinson, conferindo ao conto um traço feminista e transgressor, em que o feminicida pode não conseguir se livrar do peso de seu crime, pois o passado volta para assombrá-lo. Não apenas a temática do tradicional “O Barba Azul” alude a um passado do qual não se consegue escapar, como releituras como a de Hopkinson denunciam a presença do passado no presente, um passado colonial e patriarcal que ainda rodeia as personagens.

Assim, a um só tempo, o conto de Hopkinson combina o elemento de fantasia proveniente do folclore com questões bastante contemporâneas relacionadas aos jogos de poder entre homens e mulheres, à carreira da mulher no mundo pós-feminista e à identidade étnico-racial. Mais do que isso, em um movimento subversivo, Hopkinson apropria-se do castelo aristocrático do folclore europeu e o reconfigura no cenário tropical de uma casa cercada por árvores frutíferas, como goiabeiras e mangueiras. Trata-se de uma combinação tanto autêntica, dada a origem da escritora, quanto original. Escreve Bacchilega:

²⁵ “The spirit of the dead, believed to be capable of returning to aid or (more often) harm living beings, directly or indirectly”.

[...] a leitura de sua coletânea representou um ponto de virada para mim, como estudiosa feminista de folclore, literatura e contos de fadas, porque a escritura de Hopkinson, de forma geral, abarca contos de fadas, contos populares e ficção especulativa de um ponto de vista racializado e de uma poética crioulezadora²⁶ (BACCHILEGA, 2013, posição 898).

Considera-se que a escritura de Hopkinson integra o chamado gótico pós-colonial, no qual “fantasmas revivem, histórias ocultas repetem-se e o passado é relido”²⁷ (WISKER, 2016, p. 114). A releitura do passado procura desestabilizar as estruturas imperialistas e patriarcais nas quais estão aprisionadas as personagens:

Nos contos pós-coloniais do Barba Azul, a casa do Barba Azul e a casa assombrada do passado colonial são vistas como construídas a partir do patriarcado e do poder imperial masculino, efetivo onde povos outrora colonizados e mulheres desempoderadas internalizam sua posição de vítima em uma economia na qual não passam de mercadorias²⁸ (WISKER, 2016, p. 136).

O gótico pós-colonial perpassa o conto também do ponto de vista psicológico. Beatrice tem sua posição de vítima internalizada, pois, apesar de ser inteligente e uma estudante comprometida, tem um histórico traumático: seu pai, homem de temperamento difícil, deixou a família quando ela tinha cinco anos. A mãe, por sua vez, mostra-se exigente e machista. Samuel como que reproduz o poder que já era exercido sobre ela pelos pais.

No que diz respeito à questão racial, que permeia todo o relacionamento do casal, parece haver uma identificação de Samuel com a figura do colonizador. Assim como aqueles que o colonizaram, ele despreza a cor

²⁶ “[...] reading her collection was a turning point for me as a feminist scholar of folklore and literature and fairy-tale studies because Hopkinson’s writing overall engages with fairy tales, folktales, and spec-fic from a racialized position and a creolizing poetics”.

²⁷ “[...] ghosts are revived, hidden histories are replayed, and the past is re-read”.

²⁸ “In postcolonial Bluebeard tales, Bluebeard’s house and the haunted house of the colonial past each are seen as constructed from patriarchy and imperial male power, effective where once colonized peoples and disempowered women internalize their own victim position in an economy in which they are always only a commodity.”

escura de sua pele. Beatrice, que aceita bem sua cor, procura influenciá-lo positivamente nesse sentido, falando-lhe de sua beleza e desejando que o filho que carrega apazigue a vergonha que o marido sente. Ela só entende a dimensão patológica do complexo de inferioridade de Samuel quando descobre as mulheres mortas, ambas de uma cor semelhante à sua, e seus ventres abertos, expondo as gravidezes que ele jamais aceitaria.

Tal como Ogawa, Hopkinson deixa o final de seu conto em aberto. Com a chegada do marido à casa, não se sabe o que ocorrerá a Beatrice. Talvez Samuel a puna com a morte por desobedecê-lo, talvez os espíritos das mulheres salvem Beatrice ou se vinguem dela e do marido. O que é certo é que a estrutura da casa colonial e patriarcal, antes de aparência firme, está agora desestabilizada.

Corpo feminino em transgressão

Em primeiro lugar, é relevante observar que a relação que os contos de Ogawa e de Hopkinson mantêm com “O Barba Azul” pode ser entendida como intertextual, adaptativa ou derivativa, entre outras tantas possibilidades, já que os enredos e cenários diferem-se bastante daqueles encontrados nas versões tradicionais do conto sem, no entanto, cortar todos os laços com a fonte. Como parte da tendência contemporânea de apropriar-se do passado, remoldando-o à sua maneira, é difícil encerrar os contos em uma só classificação dialógica. Em seu projeto de subversão literária, as autoras encontram formas de reler, reimaginar, recontar, reconstruir, reformular e assim por diante, como “modos de resposta empoderadores”²⁹ (WISKER, 2016, p. 135).

Para “conhecedores” do conto “O Barba Azul”, adotando aqui o termo empregado por Linda Hutcheon (2013, p. 166), as pistas deixadas por Ogawa e Hopkinson são muitas. Nenhuma das autoras parece recusar a relação de suas narrativas com o conto do passado, pois é justamente o desmonte da história tal como conhecida que lhes interessa. Entre as pistas que podemos localizar nos contos, está o uso da cor azul, presente nos

²⁹ “empowering modes of response”.

azulejos da Sala de Banho de “The ring finger specimen” e nas garrafas de vidro de “The glass bottle trick”. No primeiro, também há cortinas azuis e tinta azul usada para fazer os registros do Arquivo. No segundo, a narração em terceira pessoa pontua que o rosto preto de Samuel chega a ficar “preto-azulado” (“blue-black”) quando em fúria.

Mas o emprego da cor azul torna-se menos relevante quando comparado aos elementos-chave de “O Barba Azul” encontrados nos contos: um homem dominador que guarda segredos, uma moça ingênua ávida por desvendar tais segredos, um cômodo proibido. Esses ingredientes estão em um sem-número de outras histórias, pois compõem uma moldura relativamente simples, mas poderosa do ponto de vista narrativo. Ogawa e Hopkinson, entretanto, não só retrabalham esses ingredientes, como também a dimensão psicológica, transportando ao conto-fonte os leitores “conhecedores” de maneira intuitiva e sensorial.

Ambas também abandonam a chave manchada de sangue ao reformularem a faceta mágica do conto. Enquanto Ogawa imagina o insólito Arquivo de Espécimes, no qual qualquer coisa pode ser eternizada em um tubo de ensaio, Hopkinson recorre aos espíritos do folclore caribenho.

Os projetos das autoras podem ser considerados feministas, ainda que cada um à sua maneira. Como pondera Wisker (2016, p. 136), desde “The bloody chamber” de Carter, desconstruções de “O Barba Azul” tendem a denunciar, ainda que nas entrelinhas, as limitações sociais da mulher geradas por “dependência financeira, idade, desvalorização, falta de poder e falta de autoestima”,³⁰ um contexto cruel em que mulheres não têm escolha senão “oferecerem a si e ao seu corpo em troca do mito da proteção e do carinho”.³¹ Essa troca é nítida no conto de Ogawa, em que a protagonista, uma moça de 21 anos, parece encontrar em seu patrão um protetor; não demora para que ela passe a atender todos os seus desejos. Ao mesmo tempo, ela o faz de forma deliberada, o que pode ser compreendido como um tipo de empoderamento. No conto de Hopkinson, por sua afiliação ao gótico pós-colonial, percebe-se

³⁰ “financial dependence, age, value, lack of power and lack of self-worth”.

³¹ “exchange self and body for a myth of protection and cherishing”.

uma ligação com o passado de colônia da sociedade patriarcal e racista em que a protagonista Beatrice está inserida.

Ambas as autoras também humanizam os personagens masculinos. Como assinala Ospina (2012, p. i), Ogawa é empática para com o Sr. Deshimaru, “nunca o retratando abertamente como um homem mau devido à sua aparente falta de sentimentos”.³² Algo semelhante pode ser afirmado sobre o retrato de Samuel em “The glass bottle trick”, que, apesar de não deixar dúvida quanto ao seu machismo e racismo, indica a origem de seu comportamento como uma profunda vergonha de ser quem é; como um complexo de inferioridade causado por sua posição de colonizado.

No que concerne à transformação de “O Barba Azul”, a subversão literária promovida pelas autoras é apreendida, ainda, na forma como podem fazer leitores questionarem seus comportamentos e sentimentos, seus preconceitos e desejos (inclusive reprimidos), e como esses se relacionam com o contexto social em que estão inseridos. Ao refletir sobre a riqueza da leitura de contos de fadas para crianças, Jack Zipes levanta argumentos que podemos aplicar também à leitura adulta de contos “libertadores”:

São levantadas questões incômodas no que se refere ao autoritarismo arbitrário, à dominação sexual e à opressão social, mostrando situações que pedem mudança e podem ser mudadas. Em contraste com os contos de fadas clássicos do processo civilizador, as projeções fantásticas dos contos libertadores são usadas não com propósitos racionalistas para instrumentalizar a imaginação dos leitores, mas sim para subverter os controles da racionalização para que os leitores possam refletir mais livremente sobre as desordens do ego e talvez traçar paralelos com a situação social do outro, o que os capacitará a conceber o trabalho e o lazer em um sentido coletivo³³ (ZIPES, 2006, p. 178).

³² “never outright portraying him as some sort of evil man due to his apparent void of feelings”.

³³ “Uncomfortable questions about arbitrary authoritarianism, sexual domination, and social oppression are raised to show situations that call for change and can be changed. In contrast to the classical fairy tales of the civilizing process, the fantastic projections of the liberating tales are used not for rationalistic purposes to instrumentalize the imagination of readers but rather to subvert the controls of rationalization so that readers can reflect more freely on ego disturbances and perhaps draw parallels to the social situation of other that will enable them to conceive of work and play in a collective sense.”

Os contos de Ogawa e Hopkinson subvertem o controle dos corpos femininos ao mostrar como suas protagonistas lidam com a dominação de seus corpos, ora incitando-a e aceitando-a de bom grado (Ogawa), ora tentando driblá-la (Hopkinson). Ao deixarem seus finais em aberto, as autoras permitem que não somente as suas fantasias operem transgressões, mas também as fantasias dos leitores, livres para imaginar continuações para as narrativas.

Considerações finais

A análise individual e comparativa dos contos “The ring finger specimen”, de Yoko Ogawa, e “The glass bottle trick”, de Nalo Hopkinson, procurou examinar como a tradicional tentativa de controle do corpo da mulher presente em “O Barba Azul” é retrabalhada pelas autoras, em favor de um projeto crítico de reescritura feminina. Demonstrou-se que é possível subverter a narrativa mantendo o *motif* da submissão feminina a um homem controlador em nenhum dos dois casos a protagonista de fato “vira o jogo”. Mas subvertem a tradição ao se colocarem ativas e dotadas de desejos.

Este breve estudo mostra como o conto compilado por Perrault mais de três séculos atrás continua vivo e incômodo. Por que autoras contemporâneas, no contexto pós-feminista e pós-colonial, retornam a ele incessantemente, procurando desconstruí-lo por meio dos mais variados recursos? Há algo de arquetípico nessa história, ou fomos aculturados por ela? Esta questão merece aprofundamento em futuros estudos que abordem essas e outras reescrituras em meio à enorme contística herdeira do Barba Azul.

Referências

ALMEIDA, Rogério Miranda de. Nietzsche e Freud Eterno retorno e compulsão à repetição. São Paulo: Loyola, 2005.

ANDERSEN, Hans Christian. Os sapatinhos vermelhos. In ANDERSEN, Hans Christian. *Os 77 melhores contos de Hans Christian Andersen*. Trad. Alice Klesck, Pepeta Leão, Thiago Ponce de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.



- ATWOOD, Margaret. *Bluebeard's Egg*. Toronto: McClelland & Stewart, 1983.
- ATWOOD, Margaret. *O ovo do Barba-Azul e outras histórias*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2016. *E-book*.
- BACCHILEGA, Cristina. *Fairy Tales Transformed?: twenty-first-century adaptations and the politics of wonder*. Detroit: Wayne State University Press, 2013. *E-book*.
- BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BARTÓK, Béla; BALÁZS, Béla. *Duke Bluebeard's Castle*: Libretto for the Opera by Béla Bartók. Translated by John Lloyd Davies; illustrated by Susan Adams. Llandogo (UK): Old Stile Press, 2006.
- BARZILAI, Shuli. *Tales of Bluebeard and his wives from late antiquity to postmodern times*. New York/London: Routledge, 2009.
- BETTLEHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- BLOCK, Francesca Lia. *Bones*. In BLOCK, Francesca Lia. *The Rose and the Beast: Fairy Tales Retold*. New York: HarperCollins, 2009. *E-book*.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Trad. Lenita Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- CAIN, Sian. *150m Shades of Grey: how the decade's runaway bestseller changed our sex lives*. *The Guardian*, 15 jan. 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2020/jan/15/150m-shades-of-grey-how-the-decades-runaway-bestseller-changed-our-sex-lives>. Acesso em 07/01/2023.
- CARTER, Angela. *A câmara sangrenta e outras histórias*. Trad. Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense/TAG, 2017.
- CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CARTER, Angela. *The bloody chamber and other stories*. New York: Penguin Books, 1990.
- COLSANTI, Marina. *De um certo tom azulado*. In COLSANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Record, 2021. *E-book*.

CASSIDY, F. G.; LE PAGE, R. B. (Ed.). Duppy. In _____. *Dictionary of Jamaican English*. Kingston: University of the West Indies Press, 2002. p. 164.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GRIMM, J. & W. “O pássaro do bruxo Fichter”. In *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Volume 1. Trad. Christiane Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HEINER, Heidi Ann. *Bluebeard: tales from around the world*. Lexington: SurLaLune Press, 2011.

HOPKINSON, Nalo. “The glass bottle trick”. In *Skin folk*. New York: Warner Books, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAMES, E.L. *Cinquenta tons* [série de livros]. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011-2017.

KAMINSKY, Amy. Los usos feministas de Barba Azul. *Anales*, Universidade de Göttingen, Suécia, 1988, p. 229-243. Disponível em: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/3180/anales_1_kaminsky.pdf?sequence=1. Acesso em: 04/01/2023.

KAVKA, Misha. Feminism, Ethics, and History, or What Is the ‘Post’ in Postfeminism?. *Tulsa Studies in Women’s Literature*, v. 21, n. 1, 2002, p. 29-44.

KIM, KATHERINE J. Corpse hoarding: control and the female body in ‘Bluebeard,’ ‘Schalken the painter,’ and ‘Villette.’ *Studies in the Novel*, v. 43, n. 4, 2011, p. 406-27.

LEACH, MacEdward. Jamaican Duppy Lore. *The Journal of American Folklore*, v. 74, n. 293, 1961, p. 207-215.

MARS, Amanda. Gloria Steinem: “O autoritarismo começa com o controle sobre o corpo das mulheres”. In *El País*, 17 out. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/internacional/2021-10-17/gloria-steinem-o-autoritarismo-comeca-com-o-controle-sobre-o-corpo-das-mulheres.html>>. Acesso em 05 mar. 2023.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018

MURAI, Mayako. *From Dog Bridgeroom to Wolf Girl: Contemporary Japanese Fairy-Tale Adaptations in Conversation with the West*. Detroit: Wayne State University Press, 2015. *E-book*.

OGAWA, Yoko. *A fórmula preferida do professor*. Trad. Shintaro Hayash. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

OGAWA, Yoko. *A polícia da memória*. Trad. Andrei Cunha. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

OGAWA, Yoko. *Hotel Íris*. Trad. Marli Peres. Rio de Janeiro: Leya, 2011.

OGAWA, Yoko. *O museu do silêncio*. Trad. Rita Kohl. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

OGAWA, Yoko. *The ring finger specimen*. Trad. Ignacio Ospina. Medford (MA): Tufts University, 2012. Disponível em: <https://dl.tufts.edu/concern/pdfs/8g84mz838>. Acesso em 13/01/2023.

OSPINA, Ignacio. *The ring finger specimen: introduction and English translation*. 2012. 91 f. Trabalho de conclusão do curso de Japonês na Escola de Artes e Ciências da Universidade Tufts, 2012. Disponível em: <https://dl.tufts.edu/concern/pdfs/8g84mz838>. Acesso em 13/01/2023.

PERRAULT, Charles. O Barba Azul. In *Contos de fadas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PERRAULT, Charles. *Histoires au contes du temps passé (édition de 1697)*. Amazon/Kindle, 2017. Ebook.

PERRAULT, Charles. Préface. In *Contes (éd. critique J.P. Collinet)*. Paris: Gallimard, 1981.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PYRHÖNEN, Heta. *Bluebeard gothic: Jane Eyre and its progeny*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

SPENSER, Edmund. *The Faerie Queene*. New York: Penguin, 1979.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino; COSTA, Cynthia Beatrice. Adaptações de “O Barba Azul” na contemporaneidade: literatura e cinema. *Organon*, Porto Alegre, v.35, n.69, 2020, p. 1-19.

TATAR, Maria. Apresentação. In: *Contos de fadas edição comentada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.



VAUGHN ROE, Jacqueline. Bluebeard. In VAUGHN ROE, Jacqueline. *Beyond the Tower*: Book 1 in the Journey Series. Smidgen Press (*on-line*), 2018.

VALENZUELA, Luisa. “La Llave”. In VALENZUELA, Luisa. *Simetrías*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

WISKER, Gina. Contemporary women’s Gothic fiction: carnival, hauntings and vampire kisses. London: Palgrave Macmillan, 2016.

ZIPES, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Taylor & Francis Group. 2006.

DONA SOL: O ENTRELUGAR E O FASCÍNIO PELA TRANSGRESSÃO

Ana Marcia Alvez Siqueira

Resumo: A novela *Fascinação*, de Hélia Correia, questiona a permanência da opressão social e religiosa relativa ao comportamento feminino a partir do diálogo com as histórias sobre a Dama Pé de Cabra, personagem singular e fabulosa do relato linhagista medieval acerca de D. Diogo Lopes de Haro, registrado no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (1344), e também do conto homônimo de Alexandre Herculano, publicado na coletânea *Lendas e Narrativas* em 1851. A sensível história da filha da Dama e de D. Diogo, D. Sol, criatura híbrida fruto de um entrelugar produzido pelo sincretismo religioso, possibilita que a narradora coloque em debate questões instigantes sobre a condição feminina ainda presentes no contexto contemporâneo: a opressão exercida pelas expectativas sociais e interdições morais, o fascínio despertado pelo desejo e pela transgressão, assim como os desafios advindos da condição de diferente. Esta análise alia-se à perspectiva das relações dialógicas entre textos e contextos para delinear preocupações estéticas, simbólicas e socioculturais, apoiando-se em estudos de Praz (1996) sobre o fascínio despertado pela beleza nomeada meduseia em razão do perigo subversivo atribuído a estas figuras femininas, de Bourdieu (2007) acerca da opressão simbólica exercida pela sociedade sobre os indivíduos, de Hutcheon (1991) relativos à atribuição de voz aos excluídos em narrativas contemporâneas e de Reis (2019) a respeito da refiguração de personagens.

Palavras-chave: Dona Sol. Dama Pé de Cabra. Transgressão. Hélia Correia.

Abstract: The novella *Fascinação*, by Hélia Correia, questions the permanence of social and religious oppression regarding female behavior through a dialogue with the stories about Dama Pé de Cabra, a unique and fabulous character from the medieval lineage story about D. Diogo Lopes de Haro, recorded in the *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (1344), and from Alexandre Herculano's homonymous short story, published in the collection *Lendas e Narrativas* in 1843. The sensitive story of the daughter of the Dama and D. Diogo, D. Sol, a hybrid creature, fruit of an in-between place produced by religious syncretism, allows the narrator to discuss instigating questions about the female condition still present in contemporary society: the oppression exerted by social expectations and moral interdictions, the fascination aroused by desire and transgression, as well as the challenges arising from the condition of being different. This analysis pairs with the perspective of dialogic relations between texts and contexts to outline aesthetic, symbolic, and sociocultural concerns, leaning on studies by Praz (1996) concerning the fascination aroused by the medusa-like beauty due to the subversive danger attributed

to these female figures, by Bourdieu (2007) on the symbolic oppression exerted by society on individuals, by Hutcheon (1991) related to the attribution of voice to the excluded in contemporary narratives, and by Reis (2019) regarding the refiguration of characters.

Keywords: D. Sol. Dama Pé de Cabra. Transgression. Hélia Correia.

Antes, a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance *As Meninas*. Agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica.
(TELLES, 2000, p. 671)

1. A perspectiva crítica nas releituras de Hélia Correia

No período pós-Revolução dos Cravos, caracterizado pela reflexão em torno das estruturas sociais, políticas e econômicas, houve um incremento de questionamentos e reflexões acerca do papel da mulher na sociedade portuguesa. Nesse contexto, a escrita feminina consolidou maior prestígio; embora os temas discutidos não sejam completamente díspares daqueles presentes em obras de autoria masculina, as perspectivas são, obviamente, distintas. Os pontos de vista adotados por autoras e autores constituem diferentes olhares e vozes em meio ao florescimento de uma literatura crítica e introspectiva, tanto no plano social quanto no individual.

A revisitação da tradição portuguesa, de mitos e de símbolos nacionais, aflora juntamente a obras que discorrem sobre a interioridade, o existencialismo, a busca do autoconhecimento. Esse contexto de maior liberdade política favoreceu, na ficção portuguesa, uma abertura ao subjetivo e ao particular, que reflete, concomitantemente, em um movimento de olhar o social e nacional, como também as questões intrínsecas à problemática existencial. Compreende-se, por isso, a reiterada sobreposição do real, do onírico, do plano da memória, do que se intentou viver em contraposição ao que realmente foi ou é vivido, salientando uma multiplicidade de perspectivas e modos de perceber a realidade correspondente a planos discursivos diversos. Tal abertura propiciou reflexões concernentes aos lugares ocupados pelas mulheres na sociedade e na história portuguesa, em especial, a discussão da questão sob a ótica da escrita feminina.

Nesta conjuntura, tornou-se necessário repensar as relações humanas e os vários destinos individuais, ocasionando, pois, o rompimento da unicidade perceptiva e discursiva e resultando em uma atmosfera de estranhamento e de insólito, florescendo uma literatura de feição fantástica¹ intimamente relacionada às incertezas contemporâneas resultantes do desenvolvimento científico, como a física quântica e a teoria da relatividade, e também de estudos da psicologia social e humana. Se por um lado, escritoras e escritores utilizaram estes recursos no final de Novecentos, por outro, as questões relativas à fragmentação da realidade e do sujeito são entrelaçadas aos questionamentos sobre o ser humano, neste novo século, cujas transformações cada vez mais instigam a arte.

No que concerne à escrita feminina, emerge uma gama de reflexões acerca da representação da mulher na literatura, com o intuito de dar voz às mulheres silenciadas pelo discurso hegemônico masculino. Linda Hutcheon (1991), no âmbito dos estudos culturais pós-modernos, nomeia os/as excluídos/as ou silenciados/as, situados/as à margem do discurso como “ex-cêntricos” por estarem estabelecidos fora do círculo de poder e influência na sociedade. Esta perspectiva desafia as bases que fundamentam o conceito de centro relacionado às concepções da sociedade como ordenada, homogênea e universal. Os ex-cêntricos estão relacionados ao olhar e à voz da heterogeneidade, aflorada como um “fluxo de identidades contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc.” (HUTCHEON, 1991, p. 86). Ou seja, esta abordagem promove a descentralização de categorias de pensamento estabelecidas pela perspectiva da elite econômica masculina.

A escrita de Hélia Correia fundamenta-se neste prisma. Em 2006, após a publicação de extensa obra e recebimento de muitas premiações, a autora discutiu, em entrevista, as bases de seu processo criativo, declarando: “Para mim, a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros” (*apud* PEREIRA, 2006, p. 63).

¹ De modo geral, a crítica divide-se entre considerar o fantástico um gênero literário ou um modo narrativo, por não objetivar essa discussão, utilizamos o termo como um recurso estético que resulta na suspensão do real e da ordem, em uma fratura da racionalidade, envolvendo, além de outros aspectos, o ser e o mundo.

Estes temas centrais estão presentes, em conjunto ou separados, de forma sutil ou mais enfática em diferentes obras; por exemplo, em *Lillias Fraser* (2001), cuja publicação rendeu a Hélia Correia o prêmio de ficção do PEN Clube Português. O romance, considerado por muitos o melhor, termina de forma surpreendente: Lillias, grávida, sozinha e debilitada é salva por outra bruxa, Blimunda Sete-Luas, personagem de José Saramago em *Memorial do Convento* (1995), que promete cuidar dela e da criança. O diálogo com a estigmatização da mulher e a fragilidade física e psicológica diante da perseguição constituem outras questões recorrentes. Tal fato, porém, não é ímpar, ao contrário, salienta uma constante na produção da autora: o diálogo intertextual com obras e escritores da tradição literária de diferentes épocas e nacionalidades de forma a delinear diferenças. Ao mesmo tempo, este recurso prolífico para a criação ficcional busca trazer à baila vozes ignoradas até então, especialmente de figuras femininas, cujas perspectivas foram ignoradas ou desconsideradas, possibilitando, assim, diálogos intertextuais sobre a condição feminina ontem e hoje.

Nadilza Martins de Barros Moreira, no artigo intitulado “Da margem para o centro” (2002), salienta a relevância de discussões acerca da condição feminina, de esclarecimento das especificidades desta vivência, voltada a outras percepções:

Entretanto, é preciso que fique claro que: estar na margem significa ser parte de um todo, ao mesmo tempo em que se é, também, fração de um corpo social maior pelo lugar que se ocupa, porque os espaços são superpostos. Assim, os marginalizados têm um olhar e uma percepção diferente; ou seja, eles têm a ótica de um estranho, de um outsider do corpo sócio cultural a que estão presos por questões de classe, raça ou etnia (MOREIRA, 2002, p. 143).

Inteirada a esta concepção, a produção de Hélia Correia emerge como possibilidade de questionamento acerca desta diferença, principalmente sobre a condição social da mulher e dos limites que coíbem sua liberdade. Em sua ficção, os perfis femininos construídos a partir de temas como a liberdade, a loucura e a marginalidade revelam, muitas vezes, o tensionamento de valores

sociais e religiosos e as frágeis fronteiras que circunscrevem a mulher entre concepções de bem e de mal.

Obras como *Perdição – Exercício sobre Antígona* (1991) e *O Rancor: Exercício sobre Helena* (2000) apontam diretamente o processo intertextual com a indicação dos nomes das personagens da literatura grega clássica no título, outras, dependem do enredo. A novela *Fascinação* (2004) dialoga com o relato da origem da família Lopes de Haro registrado no título IX do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, composto entre 1340 e 1344, e também com o conto “A Dama Pé de Cabra”, de Alexandre Herculano, que ampliou o relato inicial por meio de uma surpreendente história ao gosto romântico acerca da origem da fabulosa Dama transfigurada em uma criatura enigmática e diabólica.

A criação de Hélia Correia intenta preencher as lacunas deixadas pelas narrativas anteriores. Se Herculano criou, em Oitocentos, a história explicativa sobre a origem da misteriosa mulher e de seus poderes, perpetuou a visão parcelar masculina e também nada esclareceu acerca do destino e da vida posterior de D. Sol, levada pela mãe quando se rompeu o pacto entre os cônjuges. A narrativa de Correia possibilita que a narradora analise criticamente a história e, por meio da ironia, ofereça uma outra versão desta segundo a perspectiva feminina e, principalmente, questione os julgamentos negativos aduzidos à jovem e a sua mãe em oposição à apreciação sempre favorável das ações dos nobres senhores da linhagem.

Os trechos, a seguir, exemplificam a agudeza da censura indireta acerca do tratamento diferenciado dado pelo meio social aos dois filhos da Dama, apesar de despertarem desconfiança por serem ruivos, característica estigmatizada como demoníaca no Medieval (MELLINKOFF, 1993). Sobre o rapaz descrito como feroz e solitário nada se dizia:

Inigo Guerra não vivia longe e era famoso entre mouros e cristandade. Revelava um perfil assustador a todo o que com ele cruzasse. (...) Porém não dava escândalo e por isso não servia para tema de conversa. Nem despertava curiosidade, apesar de viver semiculto e entregue a expedições muito intrigantes (CORREIA, 2004, p. 13).

Embora o comportamento do nobre fosse considerado assustador e incomum, a voz narrativa deslinda o olhar coletivo condescendente com o jovem, visto que ele não “dava escândalo”, denunciando implicitamente que ao homem tudo é permitido se feito de forma discreta. De outro lado, sobre a jovem Dona Sol pesa a crítica pelo simples fato de gostar de cavalgar sozinha e ser inquieta:

Dona Sol tinha apenas um defeito que era gostar de cavalgar sozinha, deixando para trás os escudeiros, incapazes de tanta velocidade. Viam-na fastar-se e duvidavam dos próprios olhos, já que a castelã na distância, parecia esvoaçar, como se levantada pelo ar quente. (...) Ela tinha um deitar turbulento e o marido deixava-a com as aias (CORREIA, 2004, p. 20).

Os escudeiros consideram este gosto da jovem como um defeito certamente porque uma dama nobre deveria sempre estar protegida e acompanhada, da mesma forma, fica implícito que o marido deixa-a dormir na companhia das aias por não gostar de seus modos agitados. Ou seja, as entrelinhas do ponto de vista dos homens (escudeiros e marido) desvelam um conjunto de normas estabelecidas para as mulheres nobres que, ao não serem seguidas, geram reprovação. Além do controle patriarcal exercido sobre as mulheres no período medieval, este olhar mais crítico acerca do comportamento feminino considerado inadequado revela um aspecto da “violência simbólica”, conceito definido por Pierre Bourdieu (2007) como o processo em que o estrato social economicamente dominante inflige sua cultura aos outros estratos.

O sistema simbólico de uma determinada cultura forma uma estrutura social, cuja conservação importa para a perpetuação da sociedade. Por dominar os meios de produção e influenciar a aprovação de leis, conceitos morais e costumes, este estrato se mantém pela imposição implícita e dissimulada, com a interiorização da cultura dominante, reproduzindo as relações do contexto laboral e econômico. Desse modo, o dominado não se rebela contra seu opressor, por não se perceber como oprimido neste processo, pelo contrário, interpreta a conjuntura como sendo uma realidade natural e/ou inevitável. Este conceito compreende uma forma de violência exercida pelo corpo social

sem violência física, mas que pode acarretar consequências morais e psicológicas. Constitui uma forma de cerceamento embasado no reconhecimento de uma determinada obrigação, seja ela econômica, social ou simbólica.

Complementam esta questão as reflexões de Bourdieu relativas à dominação masculina, visto que para ele, as estruturas de dominação constituem, em suas próprias palavras, “*produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução* para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2012, p. 46, grifo do autor), para assim garantir uma situação em que os corpos sociais dominados “aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2012, p. 46). O conto de Correia sutilmente aponta este processo em relação à mulher, levando à reflexão acerca do destino da personagem e de suas projeções simbólicas presentes no imaginário² social ainda hoje.

Dessa forma, o recurso à intertextualidade salienta, como dissemos, uma postura comum na escrita contemporânea de revisão crítica da história, de trazer à tona visões e vozes ignoradas ou silenciadas pelo discurso oficial no processo de exclusão daqueles considerados pertencentes às minorias ou vistos como subalternos pela classe dominante econômica e culturalmente. Este expediente possibilita outra versão dos acontecimentos organizados em uma escrita dialógica e reflexiva, geralmente contaminada pela crítica irônica. Isto é, a autora constrói uma trama reveladora, sob a ótica feminina, de outros sentidos e possibilidades.

A respeito da escrita feminina no contexto pós-moderno, Hutcheon (1991) aponta que muitas escritoras utilizam a intertextualidade e a paródia com o objetivo de questionar tradições masculinas. Estas estratégias são uti-

² Utilizamos a definição de imaginário como “um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora da realidade e identidade coletiva ao aflorar e traduzir sentimentos profundos de substratos psicológicos de longuíssima duração” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 97-98). Os imaginários, surgem, permanecem ou desaparecem conforme a necessidade de entendimento da realidade de uma dada sociedade, não devem, pois, ser confundidos com o exercício psíquico da imaginação, que é pessoal e individual.

lizadas de forma tanto estética como ideológica. Para a pesquisadora, nesta circunstância, a paródia revela-se mais que uma simples estratégia discursiva, por ser fundamental para que a ‘duplicidade’ seja evidenciada, visto que “... a importância da paródia só fica evidente quando o leitor percebe a inversão do sexo e da raça efetuada por sua ironia...” (HUTCHEON, 1991, p. 175).

Assim, na escrita criativa de Correia, a polifonia presentifica-se no rompimento com a unicidade discursiva e perceptiva masculina por meio da narração em uma voz feminina contestadora, evada de ironia, que questiona os modos narrativos anteriores de interpretação unívoca, desconstruindo-os criticamente, segundo o conceito de paródia moderna, explicado por Linda Hutcheon (1985, p. 48), como uma repetição com diferença, em que está “implícita uma distanciação crítica (...), geralmente assinalada pela ironia.” Na obra em questão, este procedimento dialoga com os textos anteriores de modo problematizador, subvertendo-os ora pela crítica irônica indireta, ora pelo questionamento incisivo e sarcástico. Assim, tanto os costumes e práticas dos contextos mencionados, quanto as normas de conduta e escolhas pessoais das personagens são sopesadas conforme novos parâmetros em contraposição aos estabelecidos. Em suma, *Fascinação* emerge como um canto paralelo nos interstícios deixados pela versão do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (MATTOSE; PIEL, 1980) e pelo conto “A Dama Pé de Cabra”, de Alexandre Herculano (1987), espaço de reflexão e questionamento.

2. A origem da Dama Pé de Cabra e de Dona Sol

A Idade Média constitui uma riquíssima fonte de criação cultural relacionada à expansão e consolidação do cristianismo no Ocidente. Este longo período temporal de composição sincrética religioso-cultural propiciou a coexistência de uma multiplicidade de elementos culturais e materiais organizados em função de uma perspectiva cristã importante para a sociedade, mas não exclusiva em sua totalidade. Sua composição social foi estabelecida em momentos distintos de confrontos, aniquilamentos, obliterações, acomodações ou ajustes, apropriações e empréstimos entre os diferentes povos com

seus imaginários, religiões, costumes e crenças que coexistiram em algum momento do período e que deixaram exemplos de sua realidade e de seus modos de agir e sentir. Ou seja, a mescla de mitologias, culturas e práticas sociais das nações, cristãs ou não cristãs, e dos povos “bárbaros” invasores compôs a sociedade medieval do Ocidente ao longo de dez séculos.

Da reunião entre a cultura erudita predominantemente clerical e a popular oral que congrega a tradição folclórica e elementos dos povos antigos denominados “pagãos”, na concepção cristã, afloraram lendas, mitos, relatos e narrativas repletas de novos sentidos resultantes destes amálgamas que também carregaram muitas referências e simbolismos das fontes de origem. Um dos elementos importantes deste sincretismo³ são os seres sobrenaturais relacionados ao maravilhoso. Ao comentar duas figuras femininas sobrenaturais inclusas nesta questão, Jacques Le Goff fornece uma explicação que serve à diversidade de seres independentemente do gênero: “(...) são fantásticas e testemunhas da presença, no seio do cristianismo medieval, de personagens e lemas legados pelas crenças pagãs que foram combatidas e mais ou menos eliminadas ou simplesmente cristianizadas em superfície” (LE GOFF, 2009, p. 18). O historiador, ao discutir o imaginário medieval, esclarece como este cabedal que circulava oralmente passou, a partir do século XII, em razão de mudanças sociais e econômicas, a elaboração escrita em diferentes relatos, nos quais a literatura cortês expressou os interesses de classe da média nobreza. Emerge então, juntamente ao processo de “estetização do maravilhoso” (LE GOFF, 1994, p. 49), isto é, de desenvolvimento de recursos estilísticos próprios do processo literário e artístico, a utilização do maravilhoso para fins políticos, especialmente para justificar ou reivindicar o poder por meio de uma origem mítica. Esse fenômeno pode ser visto em toda a Europa, inclusive em Portugal.

No contexto de progressiva concentração de poder nas mãos da casa real portuguesa, ao longo dos séculos XIII e XIV, algumas famílias nobres patrocinaram a criação ou refundição de relatos inseridos em livros de linhagens

³ O termo pode ser entendido como um “processo contra-acumulativo implicando manipulação de mitos, empréstimo de ritos, associação de símbolos, às vezes, inversão semântica e reinterpretção da mensagem crística” (REVIÈRE, 1991, p. 692).

para elevar o seu prestígio social pela reafirmação de sua antiguidade e importância, vinculando-se muitas vezes de forma lendária a importantes personagens da história peninsular anterior à formação do reino ou realizando a historicização de personagens míticas coligidas em lendas e contos da tradição folclórica adaptados a novas funções (SIQUEIRA, 2011). Enquadram-se nesta estratégia relatos genealógicos que utilizam o casamento de um nobre com uma fada da floresta sob a condição de obediência a um interdito. A quebra da promessa leva ao desaparecimento da bela mulher; porém, ela continua a proteger os filhos com seus poderes. Na França, estas narrativas foram denominadas “contos melusianos” (LE GOFF; LADURIE, 1971) em função do nome dado a personagem mítica Melusina ou *Mélusine*, dependendo do relato, mas sempre relacionada à família do esposo Lusignan linhagem extinta de Poitou que passou a ser apropriada por outras.

A história da famosa Dama Pé de Cabra é muito antiga na tradição literária ibérica e está registrada no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, composto por volta de 1340/1344, sob o título IX que registra a genealogia dos Lopes de Haro, especialmente a história de D. Diego Lopez, do casamento deste com uma misteriosa mulher ricamente vestida encontrada na floresta, a realização da união sob a condição de ele nunca mais se benzer, e o desaparecimento da bela no momento em que a promessa fora quebrada. A história prossegue enumerando a linhagem dos senhores de Biscaia e seus feitos, sobretudo, as proezas de Inigo Guerra, filho do casal. Após realizar um pacto com a mãe e receber dela um cavalo mágico, que ajudou a salvar o pai prisioneiro dos mouros, o cavaleiro passa a vencer, ao longo da vida, todas as batalhas.

A origem deste tipo de conto é muito antiga, anterior ao cristianismo, “incorporando valores míticos da abundância, fecundidade e regeneração representados pela união do homem com uma divindade feminina ligada à terra e à fecundidade, por isso identificadas como ‘damas ou fadas da floresta.’” (SIQUEIRA, DEZIDÉRIO, 2012, p. 72). Segundo mencionamos, a afirmação da fé cristã e do poder da Igreja ocorreu em paralelo ao combate aos cultos e práticas pagãs anteriores, resultando em um complexo amálgama entre mitos, simbolismos e imaginários em diferentes proporções, dependendo da época e

da sociedade, revelando a pujança inerente às narrativas míticas. Nem sempre, porém, era possível ao cristianismo assimilar certos símbolos ou práticas. De modo geral, após a cristianização, tudo o que se referia a mitos, contos e lendas de caráter agrário e ou de culto a uma divindade ligada à fecundidade foram considerados demoníacos. Conforme Carlos Roberto Nogueira (2002, p. 36), “(...) tudo o que ele repeliu energicamente como demasiado pagão, como contrário a seus dogmas, como impuro e ímpio, refugiou-se no reino do Mal. Aos demônios foram emprestadas as imagens que os antigos atribuíam às divindades (...)”. Um exemplo destes complexos procedimentos são os chifres e os pés de bode do deus Pã que passaram a ser atributos do diabo.

Em relação às fadas da floresta, Siqueira e Dezidério (2012, p. 72) explicam:

O processo de endemoniamento das damas da floresta ocorreu paralelamente ao de sua apropriação pelas linhagens nobres, em decorrência há uma grande variação de juramentos, desde a promessa de o cavaleiro não ver a bela tomando banho ou durante o sábado até os interditos claramente anticristãos, como deixar de se benzer, de ir à missa ou de aspergir água benta.

Este relato registrado no *Livro de Linhagens do conde D. Pedro* desvela a luta simbólica entre a sociedade cristã dominada pelos homens e a tradição pagã ligada à natureza e às divindades femininas. Como o cristianismo recusa os aspectos relativos à sexualidade e aos ritos de fertilidade próprios de várias divindades antigas, todo o simbolismo implicado foi atribuído ao diabo. De acordo com esta concepção, a sedução, a beleza e a liberdade transgressora do feminino são características atribuídas a Eva, primeira pecadora tentada por ele e, portanto, vista como uma perigosa intermediária entre o homem e o mal:

É a partir do mito de Adão e Eva que verificamos a ruptura da aliança do homem com a natureza característica das religiões pagãs. Por conseguinte, os seres híbridos e todas as suas variantes (deusas, fadas, damas da abundância) passam a ser identificadas com demônios femininos criados pelo maravilhoso cristão. Como a terra é considerada a divindade mãe-primordial em variadas culturas, devido à oposição céu, espaço divino, e baixo, espaço infernal, tudo o que se relaciona a ela passa a ser

classificado como demoníaco. Corrobora a questão o fato de os cultos aos deuses agrários estarem diretamente relacionados à fertilidade e à sexualidade, aspectos humanos vistos como pecaminosos pela ortodoxia cristã (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 73).

Acrescenta-se o fato de que a serpente antes relacionada a diferentes deusas da fertilidade e da sabedoria na Antiguidade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 872), a partir do Gênesis, passa a representar o mal. Assim, na versão portuguesa, a Dama não mais apresenta o corpo metade mulher e metade serpente ou peixe, como Melusina também demonizada, mas tem um pé forçado como de cabra, indiciando também uma relação com o simbolismo diabólico, embora permaneça com algumas características positivas e protetoras da divindade original, como a proteção e o auxílio ao filho, e a capacidade de voar: “E sa mulher, quando o vio assi sinar, lançou mão da filha e no filho, e dom Diego Lopez travou do filho e nom lho quis leixar filhar e ela recudio com a filha po ua freesta do paaço, e foi-se pera as montanhas, em guisa que a nom virom mais, nem a filha.” (MATTOSO; PIEL, 1980, p. 138).

No século XIX, Alexandre Herculano editor de obras e registros diversos do medievo, publicou em 1851 a coletânea de contos *Lendas e Narrativas*, inspirada neste conhecimento, dentre os quais está “A Dama Pé de cabra” (1987). Apesar da intertextualidade, a história da misteriosa Dama apresenta características muito distintas. Na verdade, a intenção laudatória do Nobiliário é substituída por uma visão cáustica da nobreza, de crítica contundente aos privilégios e à ociosidade vivida pelos cavaleiros, enquanto o clero é ironizado por reprimir e condenar as tradições populares, fundamentadas em crenças imemoriais, e exercer perseguição religiosa aos mouros. Ao mesmo tempo, a narração faz uma homenagem à tradição jogralesca, tanto pelo subtítulo “Rimance de um jogral”, quanto pela utilização de recursos da oralidade nas narrações realizadas por diferentes narradores.

Seguindo este mesmo raciocínio, o conto inicia com um insinuante convite: “Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia (HECULANO, 1987,

p. 115), enunciando a vertente sombria do Romantismo seduzida pelo gótico, pelo horror e pelo fantástico. Assim, Herculano carrega nos dotes demoníacos de sua personagem, que passa a ter os dois pés forçados e se transfigura em uma criatura terrível e assustadora no momento em que marido se persigna, de modo distinto ao texto medieval: “(...) viu-a com os olhos brilhantes, as faces negras, a boca torcida e os cabelos eriçados. (...) E a mão da dama era preta e luzidia, (...), e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras.” (HERCULANO, 1987, p. 119).

A imaginação criativa do autor explica a natureza sobrenatural da Dama por ter sido transformada em uma alma penada condenada a vagar neste mundo ao morrer em pecado mortal, o adultério; por isso a transfiguração grotesca e horripilante ao presenciar o sinal da cruz, como se tivesse sido esconjurada. Entretanto, os poderes mágicos atribuídos à misteriosa mulher, como flutuar, realizar encantamento do sono, oferecer um cavalo mágico e controlar tempestades e outros fenômenos da natureza, reafirmam o entrelugar de divindade decaída vinculada ao diabo e à bruxaria devido aos pés de cabra, marca diabólica indicativa do pacto entre a mulher e o representante máximo do mal.

Além destes aspectos, esta invenção ainda fornece elementos para se discutir o controle patriarcal, relativo ao corpo e ao desejo feminino, muito presente em Oitocentos. Conforme Philippe Ariès (1981), a moral liberal burguesa restringia o papel da mulher ao lar e à criação dos filhos, condenando as que se afastavam deste modelo. Apesar das mudanças vividas pela sociedade e do desenvolvimento técnico-científico do século XIX, as mulheres ainda eram julgadas consoante modelos criados pela ortodoxia cristã: Maria, a virgem pura/ mãe submissa ou Eva pecadora, figura sedutora, que levou o primeiro homem à perda da graça divina.

Tais modelos foram amplamente utilizados na produção romântica, na qual a mulher exerce grande influência sobre o amado, podendo, assim, direcioná-lo para o bem, quando descrita como “mulher anjo”, ou pode levá-lo à perdição ao personificar a “mulher demônio”, figura fascinante e fatal por suas atitudes libertárias identificadas ao belo horrível, nomeado também como

“beleza meduseia” (PRAZ, 1996). Esta face sedutora e livre é recriada de forma a salientar o aspecto demoníaco e sombrio destas mulheres consideradas perigosas por expressarem uma sensualidade vista como exacerbada ou decadente e também ameaçadora à organização social em razão da determinação em realizar seus desejos. Em contraposição às normas sociais que estabelecem uma sexualidade feminina contida, inocente e anódica, a liberdade transgressora destas personagens representa uma tentação e uma ameaça ao homem. A este respeito, Mario Praz (1996, p. 179) afirma: “Sempre houve no mito e na literatura mulheres fatais, porque o mito e a literatura só fazem espelhar fantásticamente aspectos da vida real e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade prepotente e cruel.”

A avaliação de Praz não deixa de desvelar uma visão generalizante e negativa sobre a mulher que exerce sua sexualidade livremente ainda no século XX. Relacionar o feminino ao diabólico não é uma novidade do século XIX, desde os mitos de Eva e Pandora é possível encontrar diferentes obras que relacionam a mulher ao mal, embora a imagem da figura da bruxa como aliada de Satã tenha se formulado de modo mais incisivo entre os séculos XV e XVI. Importa salientar o papel exercido pelo discurso oficial eclesiástico e seu poder simbólico, desde a Patrística, aliado ao medo masculino da falta de controle sobre si despertado pelo desejo, segundo explica Jean Delumeau:

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno (DELUMEAU, 1993, p. 314).

O controle opressor do cristianismo em relação à sexualidade e ao erotismo fomentou a divisão da imagem feminina em dois modelos opostos e excludentes que, em menor ou maior grau, foram perpetuados na literatura através dos tempos. Assim, a Dama possui os dois pés de cabra “porque é a

intermediária entre o homem e o demônio. Ela é a beleza portadora do sexo, da tentação e do pecado; aquela que desobedece e subverte a ordem instituída, a rebelde representante das forças noturnas e indomáveis.” (SIQUEIRA, DEZIDÉRIO, 2012, p. 79). Não por acaso, ela encantara o senhor de Biscaia com seu belo canto. Tomado de desejo, o nobre que, “nos folgares e devassidões perdera o caminho do Céu” (HERCULANO, 1987, p. 117), aceita o juramento de não mais se benzer. Outrossim, não se importa com o fato de ela possuir pés deformados: “só quando, à noite, no castelo, pôde considerar miudamente as formas nuas da airosa dama, notou que tinha os pés forçados como os de cabra” (HERCULANO, 1987, p. 117). Esta peculiaridade anatômica não provocou nenhuma reação no lascivo D. Diogo, visto que, por anos, os dois viveram bem. De outro lado, a Dama também é uma mãe dedicada que protege seu filho e o presenteia com o extraordinário cavalo, fato que leva o narrador do conto a ironizar os boatos que circulavam sobre a relação demoníaca entre mãe e filho.

Por fim, outro acréscimo realizado por Herculano diz respeito ao nome dado à filha do casal: D. Sol, que nem mesmo era nomeada no relato genealógico. Contudo, apesar deste gracioso nome, a menina não mais é mencionada ao longo da narrativa que privilegia a ambiguidade característica da fabulosa Dama, condenada a penar por ter falecido em pecado mortal, embora continue a salientar sua origem pagã anterior aos preceitos cristãos ao declarar: “Culpa?! Não há para mim inocência nem culpa, replicou a dama, rindo às gargalhadas.” (HERCULANO, 1987, p. 134).

A partir deste conto, a história da Dama Pé de Cabra foi popularizada, favorecendo diversas recriações em diferentes meios artísticos, como o teatro, o cinema, a internet e as histórias em quadrinhos. Este processo de refiguração em outras produções artísticas, definido por Carlos Reis (2019, p. 138) como sobrevida, é decorrente de um vigor polissêmico e simbólico da personagem cuja dimensão “transhistorica” permitiu que sobrevivesse até a contemporaneidade de modo significativo. Tal dimensão certamente está relacionada ao simbolismo maravilhoso, às sobreposições culturais e sincréticas, à ambiguidade misteriosa do fantástico e ao poder de rebeldia da personagem à margem da normatização patriarcal cristã. Justamente o conjunto destes ele-

mentos em choque com a moralidade burguesa oitocentista, que transformou a nobre Dama em uma criatura dúbia e terrível, possibilitou diferentes refigurações contemporâneas, salientando outros aspectos desta protagonista, em especial, a crítica à estigmatização das mulheres. Estas recriações valorizam, nesta fascinante personagem, a rebeldia, a beleza sedutora e o seu poder de questionamento de papéis. Este é o tema a alimentar a novela de Hélia Correia, na figura da Dama de forma combativa, de recusa à moralidade cristã em favor dos desejos da filha, Dona Sol, que deve escolher um novo destino.

3. Dona Sol: entrelugar e transgressão

Dessa forma, *Fascinação* versa sobre o destino de Dona Sol a partir de uma voz feminina que questiona a narração da história e do desaparecimento da Dama e de sua filha, em seus detalhes e motivações, e também, as perspectivas envolvidas nas versões anteriores, como a interpretação cristã dada aos acontecimentos, salientando as diversas vozes não conhecidas que compuseram a história:

Que fora aquilo? Contavam uns criados que o ouviram jurar, contavam outros que o viram persignar-se (...). Uivou sua mulher o mais horrendo dos uivos que um cristão testemunhou. E, como se puxada para o alto, direcção que levou muitos ouvintes a encolherem ombros, duvidosos, pois se sabia que os demónios não se elevam, subiu a dama, agora enegrecida, abrindo-se o telhado ao seu tamanho. Mas aí: ou fosse o coração de mãe, que em plena treva anseia pelas crias, ou fosse ordem do amo Belzebu, (...) lançou ela para os filhos suas mãos (...) (CORREIA, 2004, p. 14).

A narradora, de modo irônico, aponta a incoerência da identificação da personagem, segundo a ótica cristã, a uma criatura diabólica, embora ela se eleve aos céus antes de desaparecer. Tal fato salienta o estatuto misterioso de criatura divina e pagã, anterior ao cristianismo. A fina ironia faz alusão à crença geral na oposição entre o céu, no alto, como espaço divino e o subterrâneo, no baixo, espaço infernal. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 248), o céu é “símbolo quase universal pelo qual se expressa a crença

em um ser divino celestial, criador do universo (...)”⁴. Os pesquisadores ainda esclarecem que a palavra, na tradição bíblica, é um modo de identificar a divindade sem citar o nome divino. Recurso geralmente utilizado por evangelistas e profetas. O Evangelho de Mateus (3: 2), por exemplo, utiliza a metáfora “Reino dos céus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 250). Por estar em desacordo com este simbolismo, a narradora sinaliza a incoerência presente no endemoniamento que transformou a Dama, isto é, todas as fadas da floresta em seres híbridos portadores do mal e do bem.

A reação dos ouvintes deste relato é a dúvida, perspectiva evidenciada pela voz narrativa que coloca em xeque as versões anteriores. Este comentário desvela como a violência simbólica está assentada na perpetuação ou na criação (ou imposição?) de crenças simultaneamente ao processo de socialização, induzindo as pessoas a se posicionarem conforme critérios e padrões do discurso dominante, mesmo que não o compreendam ou concordem com ele. Ou seja, a violência simbólica se mantém através da aceitação de legitimidade do discurso dominante expresso em formas de cerceamento baseadas em acordos não conscientes entre estruturas objetivas e estruturas mentais (BOURDIEU, 2012).

O questionamento da narradora continua, sarcasticamente, ela ironiza a versão do narrador herculiano sobre a motivação androcêntrica de D. Diogo que salvara apenas o filho:

O aterrado pai deitou-se ao filho como toda a robustez do seu braço e assim o reteve contra o chão. Não irei eu discreta narradora, comentar esta escolha do fidalgo, feita em arrancos de aflição tamanha. Talvez se achasse próximo de Inigo e, caçador experiente como era, medisse as boas probabilidades. (...) Do mais fiável que passou à escrita, temos informação de que já estava D. Sol afastada do soalho quando Diogo Lopes reagiu e impediu o rapto do filho. Porém, quem sabe se escolhendo perder um, sendo ágil a escolher nas montarias, não lhe pesou na decisão a diferença entre manter na casa o seu varão e o somenos proveito da donzela (CORREIA, 2004, p. 14-15).

4 “Symbole quasi universel par lequel s’exprime la croyance en un Etre divin céleste créateur de l’univers” (...)

Enquanto a fonte medieval é objetiva e relata claramente a escolha do nobre pelo filho herdeiro e perpetuador da linhagem: “lançou mão da filha e no filho, e dom Diego Lopez travou do filho e nom lho quis leixar filhar (...)” (MATTOSE; PIEL, 1980, p. 138), o conto de Herculano cria detalhes para justificar a escolha da personagem, a cena descreve como o filho sentava-se ao lado do pai e a filha ao lado da mãe, desse modo, quando o cavaleiro se benze, ao ver a luta entre os cães, e a Dama sofre a horrível metamorfose e se eleva no ar com a filha, mas não consegue levar o filho mais distante:

E ia-se alevantando no ar, com a pobre Dona Sol sobraçada debaixo do braço esquerdo: o direito estendia-o por cima da mesa para seu filho, D Inigo de Biscaia. E aquele braço crescia, alongando-se (...)

E, travando de seu filho com a esquerda, fez no ar com a direita, uma e outra vez, o sinal-da-cruz. E sua mulher deu um grande gemido e largou o braço de Inigo Guerra (...) (HERCULANO, 1987, p. 119-120).

Ao fazer referência a estes detalhes e supor uma aflição no pai, em oposição às características físicas que possibilitariam uma reação, como a robustez do braço, a experiência como caçador e a agilidade, a narração gera dúvidas, principalmente porque utiliza palavras e expressões, como “talvez”, “do mais fiável”, “quem sabe”, que imprimem incerteza e ceticismo. Também sustentam o questionamento final sobre a escolha ter sido baseada na prerrogativa patriarcal de atribuir maior importância ao varão, o sucessor da linhagem, em oposição à menor consideração dada às filhas, tendo em vista que, tanto no período medieval quanto no século XIX, o destino das mulheres era o casamento, geralmente, com a condição do pagamento de um dote. Embora as duas situações sejam contextualizadas no passado, a perspectiva feminina perscruta a possibilidade de esta preferência ainda permanecer.

Antes de se deter em Dona Sol, a narradora resume a vida do jovem Inigo Guerra, cujo sobrenome aponta para sua conhecida ferocidade e gosto por caçadas sangrentas e na total ausência de amor por qualquer mulher para, depois, salientar o aspecto dúbio e fantasioso dos relatos sobre a relação do rapaz com a mãe:

...era homem soturno e mesmo aquela claridade de ruivo no seu corpo dissuadia as aproximações como se de uma sombra se tratasse. Episódios de aberta fantasia, como tê-lo ajudado sua mãe a libertar o pai das prisões mouras, circulam, sem emenda, a seu respeito. O que até hoje permanece omissos, ainda que o soubesse eu, não vos diria (CORREIA, 2004, p. 16).

Novamente a narradora encena a oralidade representada pelo narrador-jogral herculiano, aliás, a publicação em conjunto do conto do autor, na mesma edição de *Fascinação*, salienta o diálogo desta nova versão com a anterior. Ou seja, esta narradora também quer contar o que outros não sabem, a ironia arguta recai sobre o fato de as narrativas anteriores somente relatarem a fama de Inigo, apontando o caráter parcelar do texto focado apenas nos homens da família e em suas versões dos fatos não totalmente confiáveis em razão dos interesses da linhagem: o narrador-jogral, o abade, D. Diogo, Inigo Guerra e o pagem. Assim, a insinuação do caráter suspeito da vida do jovem cavaleiro, da relação deste com a mãe, é também levantada por esta voz que aponta: “Mas a Inigo, em sua vida inteira, jamais o viram amar mulher.” (CORREIA, 2004, p. 16). Esta afirmação, compreendida juntamente à escolha de não falar sobre o que fora omitido pelo narrador-jogral, ironiza implicitamente a intenção de omissão acerca das ações controversas de Inigo, como também contesta o silenciamento das vozes das mulheres da família. Novamente é delineada a diferença de tratamento acerca da origem híbrida dos dois irmãos e suas características particulares.

Para construir outra versão da história, em diálogo com a oralidade apresentada pelo jogral herculiano, a narradora de Hélia Correia também propõe perguntas que imediatamente responde para sublinhar o entrelugar transcendente e desconhecido habitado por esta enigmática personagem:

E que vida levava Dona Sol, arrancada a seus cães e a seus brinquedos, roubada à companhia do irmão que tudo para ela tinha sido? (...) De que modo cresceu a rapariga, não fica ao nosso alcance imaginar. Se foi na terra negra dos infernos, se na cinza das zonas espectrais, ou num éden pagão que o Criador se tivesse esquecido de esmagar, nunca ela a cristão o revelou. Decerto se passou entre mulheres a sua aprendizagem, pois sabia pentear-se e bordar na perfeição (CORREIA, 2004, p. 16).

Não se pode ignorar a crítica explícita, em tom de zombaria, na enumeração de espaços possíveis onde Dona Sol poderia ter crescido reforçados pela adjetivação de sentido descendente, do lugar mais escuro e distante da graça celeste: “terra negra dos infernos” ao “cinza das zonas espectrais”, insinuação da obscuridade injusta relativa ao conceito de limbo católico lugar reservado às almas de crianças não batizadas ou adultos falecidos antes do cristianismo (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1995, p. 574) , ou “éden pagão” não lembrado pela fúria divina. Este último comentário atinge o sarcasmo indiciando a violência empregada na perseguição e no apagamento de outras religiões.

Conforme explana Bourdieu (2012), a violência simbólica é a extensão de toda a dominação e designa o âmago da dominação masculina, intrinsecamente liada ao *habitus* e às condições sociais das quais é produto. O sociólogo pondera que as oposições entre a esfera masculina e a feminina, essenciais desde o início das sociedades simples, permaneceram no mundo moderno; porém, transfiguradas em razão de mudanças estabelecidas pela revolução industrial, atingindo as mulheres de diferentes modos, consoante suas posições na divisão do trabalho e nas classes sociais (BOURDIEU, 2012, p. 90-98).

Com base nesta concepção, podemos considerar que, em *Fascinação*, os papéis masculinos e femininos são desempenhados pelas personagens a partir, sobretudo, de justificativas religiosas, incorporadas profundamente pelo indivíduo ao longo do tempo. Enquanto a voz feminina realiza a narração também faz comentários visando à reflexão crítica acerca do modo como a dominação masculina e cristã, presente no relato medieval e no conto romântico, continua a funcionar como uma repressão implícita aos desejos femininos ainda na contemporaneidade, já que a ambientação fantástica desta recriação relativiza a oposição entre passado e presente. Ao mesmo tempo, a imagem indomável da Dama Pé de Cabra permanece como um exemplo de rebeldia e transgressão, que resulta na situação de entrelugar desempenhada por Dona Sol e diversas mulheres marcadas pela diferença, pelo desejo de transgressão e pela paralisia sentida sob a coerção desta violência simbólica exercida pela reprovação social, ainda presente na sociedade contemporânea a despeito de todas as transformações ocorridas.

Naquele ambiente feminino descrito sarcasticamente como um lugar de festas e bailes “... a julgar pelas descrições mais tardias dos sabates...” (CORREIA, 2004, p. 17), Dona Sol vivia em companhia da mãe que lamentava não poder estancar as lágrimas de saudades da filha. Da genitora, ela não herdara os pés fendidos, somente o fulgor ruivo dos cabelos característica física compartilhada pelo irmão revelava a sua ligação com o mundo demoníaco: o vermelho, a marca da paixão, da subversão da lógica em prol de um sentimento incontrolável ligado à sexualidade. Todavia, fruto de dois mundos, a jovem não se sentia completa, faltava-lhe seu aspecto humano, sua metade complementar. Este simbolismo será habilmente proposto pela narradora ao tratar dos desejos e interditos vistos no entrelcho entre a mundo cristão e o mundo natural, chamado “demoníaco” por não atender aos preceitos religiosos:

Estava entre estranhos. Curiosamente, o que lhe dava a força de sentir-se uma cristã roubada à sua igreja, refiro-me à saudade do irmão, era a única coisa que a tornava um tanto diabólica também, pelo bruto apetite do incesto. Nisto já se parecia com a mãe que, para gozar da carne de D. Diogo, se comportou, em todo o tempo de casada, como a mais baptizada das esposas. Para lá das leis de um mundo e de outro mundo, ficava ainda o seu amor materno (CORREIA, 2004, p. 17).

A concretização deste amor proibido é apoiada pela Dama Pé de Cabra, porque “não só se tratava de um amor em tudo adverso às convenções da cristandade como se estava ela amando a ela mesma, nas duas formações de si paridas.” (CORREIA, 2004, p. 18). Os filhos eram um prolongamento de si mesma que havia sido cindido e queurgia reunir, por isso, “Devolveria Sol ao dia e à terra.” (CORREIA, 2004, p. 18). Não se pode deixar de perceber a luta desta personagem refigurada (REIS, 2019) pela escrita feminina de modo a destacar a opção pela própria identidade original roubada: a religiosidade anterior ao cristianismo estigmatizada. A rebeldia transgressora constitui uma estratégia de combate, embora vã, que, justamente por isso, exige muita coragem e determinação devido à reação social/religiosa e ao castigo resultante. Nesse sentido, o incesto representa a quebra de um tabu vinculado a mitos originários de religiões antigas presente em diferentes mitologias, que consideramos aqui como uma alegoria de volta a esta forma de religiosidade.

O afastamento de Dona Sol pode ser visto como um aprisionamento das pulsões femininas, da natureza e da sexualidade. O simbolismo implícito desvela que a terra precisa de sol a luz como expressão fecundadora para que floresça; contudo, o mundo masculino, guerreiro e opressor, dá livre vazão aos impulsos violentos de Inigo nas caçadas, impedindo que essa força feminina natural se manifeste livremente. O desejo e a sexualidade, expressões perigosas da natureza selvagem, não podem ser livres no mundo cristão, devem obedecer aos preceitos sociais e religiosos, assim:

– Vai, então – disse. E atirou-a para o castelo onde fora feliz com D. Diogo e onde agora mandava Inigo, o filho.

Porém, um outro braço, o do Senhor, desviava o caminho à rapariga. Ela aparecia vinte léguas mais a sul, onde andavam os últimos cristãos no seu confronto com o inimigo. Eram lugares dourados, pobres de água (...)

A solidão cercava-a como um vidro. Chamava pela mãe e ela vinha, mais negra, se possível, de furor. Duas, três vezes empurrou a filha com o seu bafo, que era o bafo de um dragão, para o leito de D. Inigo Guerra. Duas, três vezes Deus se intrometeu e com um bofetão a afastou (CORREIA, 2004, p. 18).

Vã é a luta entre as forças selvagens e incontroláveis da natureza e o mundo cristão. Todas as tentativas da Dama Pé-de-Cabra fracassam: “Deus impedia o encontro dos irmãos (...)” (CORREIA, 2004, p. 21), e lançava extensões de espaço vazio para os separar. A submissão forçada do sagrado feminino ao poderio do Deus cristão é explicitada nessa escolha narrativa. Enquanto Inigo repete incessantemente a busca outrora realizada por D. Diogo indo caçar, Dona Sol casa-se com Afonso Pena, guerreiro sonhador que se apaixona pela intrigante jovem encontrada na floresta. Diferentemente da mãe, ela não impõe condições e passa a levar uma vida cristã de submissão a todos os rituais. Seu único costume diferente, como dissemos, é cavalgar livremente pelas florestas como se voasse. Nessas incursões, Dona Sol busca encontrar o irmão, mas não tem forças para superar os obstáculos, a culpa silencia-a: “E ela não se atrevia a perguntar, temendo que a pergunta revelasse a quantidade de pecado que continha” (CORREIA, 2004, p. 21).

A condição de Dona Sol é dúbia, marcada pela diferença de seu entrelugar. Ela tem a marca do primeiro pecado por ser metade cristã, contrariamente à mãe, está sujeita à culpa que a paralisa. A Dama, criatura livre do paganismo, não tinha amarras para realizar seus desejos, porém, a jovem não consegue essa convicção de liberdade. Por amar o irmão e desejar uma vida humana, acaba subjugada. O texto denuncia o controle da religião sobre o corpo e a sexualidade feminina; contudo, também delinea a dificuldade de subversão, somente possível pela persistência e escolha à diferença e à transgressão. O desejo não pode ser suprimido nem realizado. Desta tensão, emerge a condição de exclusão da personagem híbrida, marcada pela diferença por ser fruto de dois mundos contrários, acaba condenada pelo mundo ordenado ao estranhamento e ao temor. O destino de Dona Sol é, então, a frustração e a loucura de quem espera debalde tornar-se uma “livre criatura dos infernos” (CORREIA, 2004, p. 22) para poder finalmente concretizar seu desejo:

D. Afonso já a temia então de tal maneira que não a procurava. Sem que nada de facto acontecesse, os viajantes passavam à distância, evitando as paragens do castelo. Uma mulher cantava nas muralhas. Diziam que ela olhava para os pés com se já tivesse endoidecido (CORREIA, 2004, p. 22).

Embora à primeira vista possa parecer que a novela de Hélia Correia aceite a diabolização da Dama Pé de Cabra e o destino de Dona Sol, na verdade, ela questiona essa visão negativa a partir de seus simbolismos: o fascínio da beleza feminina, o poder de sedução, a liberdade e a sexualidade que intimidam o mundo patriarcal cristão. Esta riqueza de possibilidades exaltada nesta recriação reafirma o poderio da formosa mulher como obstinação e positividade. Nesse contexto, a loucura constitui um subterfúgio de resistência.

4. Encantamento e magia do feminino à guisa de conclusão

Nesta narrativa, o universo feminino de Hélia Correia apresenta uma relação especular mãe-filha em que esta última deseja ocupar o estatuto da mãe, de ter os pés forçados a marca da diferença, da coragem de transgredir

que lhe permitiria conquistar a liberdade de realização de seus desejos. Segundo adverte a Dama Pé de Cabra, para trilhar este caminho “ São precisos empenhos que nem sonhas” (CORREIA, 2004, p. 22). O final em aberto, no qual Dona Sol espera e parece enlouquecer, sugere que a ação é preferível à passividade e ao conformismo. Por outro lado, nesta obra a palavra feminina conquista um corpo que é história: “Tão importante como o conteúdo do que se transmite, é o que o corpo diz, a forma como se revela, no gesto, no tom de voz, no olhar” (PINTASILGO, 1981, p. 54).

O canto de Dona Sol, ao final, interliga-se ao canto da Dama que seduzira D. Diogo. Este canto, *epos-ficção*, por sua inerente ambiguidade, tem o poder de transformação. Deste paradigma emerge esta desconcertante obra que busca unir os mundos feminino e masculino por meio do amor entre Dona Sol e Inigo Guerra, faces de dois aspectos humanos separados pela sociedade repressora. Salienta-se, assim, a presença persistente da opressão na sociedade portuguesa contemporânea e a necessidade de ações e poderes sobre-humanos para se modificar a questão, particularmente relacionada aos direitos femininos. Destarte, a ambientação do maravilhoso medieval deixa de ser um recurso de evasão do real para constituir um diálogo com a realidade coetânea de modo crítico, de abertura para a exploração das realidades subjetivas do passado e do presente.

Ainda hoje, a magia e o encanto da Dama Pé de Cabra, figura emblemática que desestabiliza a ordem convencional, persistem. Sendo assim, a “Fascinação”, de Dona Sol pelo irmão e pelo poder libertino e transgressor exercido pela mãe desdobra-se em outras fascinações: de Hélia Correia por esta encantadora figura medieval, sedutoramente refigurada na irresistível Dama demoníaca de Herculano, a fascinação pelo destino de rebeldia e transgressão trilhado por diferentes mulheres, a fascinação instigada por estas fabulosas personagens femininas que se mantêm no mistério, na abertura polissêmica da narrativa literária ancorada na tradição e na cultura portuguesa transfigurada em diversas produções artísticas.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont /Jupiter, 1995.
- CORREIA, Hélia. *Fascinação*, seguido de *A Dama Pé-de-Cabra* de Alexandre Herculano. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.
- CORREIA, Hélia. *Lílias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- CORREIA, Hélia. *O Rancor: Exercício sobre Helena*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- CORREIA, Hélia. *Perdição – Exercício sobre Antígona*. Lisboa: D. Quixote, 1991.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o espelho de Perseu: reflexões sobre mentalidade e imaginário. *Signum*. São Paulo, n. 5, p. 73-116, 2003.
- HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé de Cabra. In: _____. *Lendas e narrativas*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987, p. 113-145.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LE GOFF, Jacques & LADURIE, Le Roy. Melusine maternelle et défricheuse. *Annales: Économie, Société et Civilizations*. v. 3-4, n. 26, p. 590-622, 1971.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Trad. de Stephania Matousek. Petrópolis- RJ: Vozes, 2009.

MATTOSO, José; PIEL, José (Org.). *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro. Portugaliae monumenta histórica. Scriptores*. Nova Série, Tomo II-III, Lisboa: Academia das Ciências, 1980.

MELLINKOFF, Ruth. *Outcasts: signs of otherness in northern european art of the late Middle Ages*, 2 vol., Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1993.

MOREIRA, Nadilza M. de Barros. Da margem para o centro: a autoria feminina e o discurso feminista do século XIX. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E. de; BEZERRA, K. da C. (Org.). *Coleção Mulher e Literatura*. 8ª ed. Belo Horizonte: Editora Tavares, 2002, p. 143-147. v.1.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Contar contra as ruínas: *Lillias Fraser*, de Hélia Correia. In: FERREIRA, António Manuel; PEREIRA, Paulo Alexandre (orgs.). *Escrever a ruína*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006, p. 61-75.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. *Os novos feminismos*. Lisboa: Moraes, 1981.

REIS, Carlos. A lógica íntima das personagens: a ideia, a imagem e o nome. *Revista Moara*. Belém, n. 52, p. 133-148, 2019.

RIVIÈRE, Claude. Syncrétisme. In: BONTE, P.; ISARD, M. (dir.). *Dictionnaire de l'etnologie et de l'antropologie*. Paris: PUF, 1991.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SIQUEIRA, Ana Marcia A. Relações de poder nos livros de linhagens portuguesas. In: ZIERER, A.; FEITOSA, M. M. M. (Org.). *Literatura e história antiga e medieval*. São Luís: EDUFMA, 2011, v. 1, p. 89-104.

SIQUEIRA, Ana Marcia A. e DEZIDÉRIO, Felipe Hélio da S. A face negra de Alexandre Herculano: visões históricas do mal na construção do sobrenatural em A Dama Pé de Cabra. *ABRIL NEPA*, Vol. 4, nº 8, 2012, p. 67-84.

TELLES, L. F. Mulher, mulheres. In: PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000. p. 669-672.

ESCRITORAS NIPO-BRASILEIRAS E OS VALORES ESTÉTICOS JAPONESES NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Francisca Lailsa Ribeiro Pinto

Resumo: Este artigo discute a relação entre a produção literária de escritoras nipo-brasileiras e a influência dos valores estéticos tradicionais japoneses presente na prosa e poesia brasileira contemporânea. A análise literária das obras *Desafio ao Imortal* (1970), de Eico Suzuki; *Velas ao Vento* (2020), de Marília Kubota, e *Sonhos Bloqueados* (1991), de Laura Honda-Hasegawa será fundamentada em quatro elementos que permeiam as expressões artísticas japonesas: a simplicidade, a irregularidade, a sugestão e a perecibilidade; e guiado por estas expressões temos o valor estético *mono no aware*, ou a sensibilidade para a apreciação das coisas. O estudo percorre os conceitos de Keene (1969 *apud* SORTE JUNIOR, 2018), e Porto (2016), bem como apresenta uma percepção de que a escrita de autoria nipo-brasileira tem sido um ponto de divergência no próprio campo literário.

Palavras-chave: Literatura nipo-brasileira. Valores estéticos japoneses. *Mono no aware*. Campo literário brasileiro.

Abstract: This article focus on the relationship between the literary production of Japanese Brazilian female writers and the influence of traditional Japanese aesthetic values present in contemporary Brazilian prose and poetry. The literary analysis of the works *Desafio ao Imortal* (1970), by Eico Suzuki; *Velas ao Vento* (2020), by Marília Kubota, and *Sonhos Bloqueados* (1991), by Laura Honda-Hasegawa, will be based on four elements that permeate the Japanese artistic expressions: simplicity, irregularity, suggestion, and perishability, which guide the aesthetic value known as *mono no aware*, that is, the sensitivity for appreciating things. Finally, the study examines the concepts of Keene (1969, cited in SORTE JUNIOR, 2018), and Diogo Porto (2016), as well as presents a perception that Japanese Brazilian authorship has been a point of divergence in the literary field itself.

Keywords: Japanese Brazilian Literature. Japanese aesthetic values. *Mono no aware*. Brazilian literary field.

Introdução

Pensar na história da literatura brasileira contemporânea é refletir sobre questões ligadas à formação de uma produção de autoria feminina que demarca o silêncio e a exclusão de escritoras nipo-brasileiras. Essa observação deve passar ainda por uma relação crítica sobre a percepção estética herdada pelas pesquisas acadêmicas em que se discutia o valor das obras e o ajuizamento das autoras. É nesse território contestado que a memória coletiva dessas mulheres constitui até hoje uma ausência de discussões que envolvem a escrita testemunhal produzida.

E mesmo distante de um espaço acadêmico com a circulação e pesquisa de escritoras e suas obras, como *Desafio ao Imortal* (1970), de Eico Suzuki; *Velas ao vento* (2020), de Marília Kubota, e *Sonhos Bloqueados* (1991), de Laura Honda-Hasegawa, que nos propomos analisar, podemos notar as influências do trânsito nipo-brasileiro nas suas produções estéticas e, consequentemente, no campo da literatura brasileira. É nesse refluxo que encontramos alguns valores centrais da estética japonesa, com conceitos e qualidades apresentados em quatro formas de expressões artísticas: a sugestão, irregularidade, simplicidade e percibibilidade, segundo Keene, estudado por Sorte Junior (2018). Além do valor estético relacionado a estes elementos, o termo *mono no aware* já traduzido como “o páthos das coisas”, “a tristeza das coisas” e “a afetividade das coisas”, e que fala de um sentimento que nos toma diante da beleza efêmera, de acordo com o professor Diogo Porto (2016).

É pelo esforço de inúmeros pesquisadores japoneses, como o filósofo Nishi Amane, que temos a tradução da palavra estética como área do conhecimento científico no Japão, ainda que adequado aos inúmeros conceitos europeus. Dessa forma, devemos ter cautela no momento de apreciar a prosa e a poesia nipo-brasileira, pois é preciso certa empatia com os valores estéticos de determinada cultura, bem como compreender os aspectos analisados como sugestões de leituras.

O utópico cânone da literatura brasileira contemporânea marcado a partir do século XX reconstruía um passado de um projeto literário autoritário, escrito por homens e para homens, abrindo-se por meio de muita resistência,

cedendo lugar para uma busca de transformação criativa com a intervenção de escritoras nipo-brasileiras, por exemplo, na formação do campo literário brasileiro. A literatura dessas mulheres fomenta mais uma forma de pensar no processo social da própria vida cotidiana.

Destarte, este artigo examina os valores estéticos japoneses identificados por Keene, estudados por Sorte Junior (2018), e Porto (2016) no período Heian, e identificados nas produções literárias de Eico Suzuki, Laura Honda-Hasegawa e Marília Kubota, na tentativa de discutir a qualidade daquilo que entendemos como beleza, ademais, a relevância filosófica da estética japonesa nas obras selecionadas.

Os valores da estética japonesa na produção literária de escritoras nipo-brasileiras

Na ordem de escrever e publicar, a estética japonesa se manifesta também na produção de escritoras nipo-brasileiras quase como uma forma de herança cultural, emanado da vivência do cotidiano, dos cerimoniais da corte, do esforço de registro dos pensadores japoneses, sobretudo no período Heian. Quando a escrita das descendentes japonesas ocorre não é algo comum, pois seu olhar é enviesado em relação ao leque de cultura dos seus antepassados que imigraram do Japão para o Brasil. É por meio das obras, narrando os sentimentos dos viajantes, as dores e vitórias de viver em outro país, que temos o processo formativo do suposto cânone da literatura brasileira por trazer como temática descrições do cotidiano familiar e feminino. No entanto, quando falamos sobre domínio estético, estas se encontram à margem do fazer Literatura, da produção de autoria feminina e da licença da sociedade letrada.

O estudo sobre essas obras se realiza a partir dos espaços “não autorizados”, a ponto de encontrarmos sua beleza nas sombras, no próprio percurso em si. Por essa razão, é necessário que se compreenda alguns dos valores estéticos japoneses na tentativa de escutar a memória das escritoras em conexão com as histórias das mulheres que serviam as famílias imperiais descritas

no gênero diarístico nipônico¹, sobretudo por um eu da experiência íntima, da observação, análise e desabafos sobre os questionamentos do seu tempo.

A partir desses passos, é possível trilhar outros caminhos, percorrer os poucos pontos de luz da escuridão e acreditar que há muito a ser desvendado. Afinal, se seguirmos a tradição da crítica literária como um campo acabado para o estudo das mulheres, não avançaremos nas categorias estéticas ou mesmo no entendimento do momento de determinadas obras. Temos que ter em mente que as mulheres durante séculos não couberam nos moldes acadêmicos, como podemos observar nos tomos dos críticos consagrados do Brasil, e quando se trata das nipo-brasileiras raramente localizamos em antologias, salve o seu grupo específico.

Portanto, uma das principais questões a serem discutidas sobre a escrita de autoria feminina das descendentes japonesas é a temática sobre os dados históricos de seus antepassados, bem como imigração, identidade, pertencimento. Ademais, o conceito de estética japonesa que povoa a empatia com os valores estéticos de uma cultura provoca a pensar na situação de ocupação e projeção das escritoras, uma vez que para compreender e apreciar uma obra é necessário conhecê-la.

Nessa dimensão, o caminho a ser percorrido pelas formas de expressão da estética japonesa pode ser trilhado pela sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade (KEENE apud SORTE JUNIOR, 2018, p. 82). Distantes de constituírem uma única forma sobre as manifestações artísticas, estas expressões nos possibilitam ampliar as visões de leitura a respeito do que as mulheres escrevem em suas obras.

Assim, a sugestão refere-se à intenção de transmitir os pensamentos e as emoções dos artistas japoneses, provocando nos leitores a interpretação da mensagem. A beleza estética japonesa se encontra nas entrelinhas, e a poesia presente no poema, no conto, no romance tenciona o uso de palavras não precisas, mas a tendência de sugerir sentimentos e ideias a partir da leitura.

¹ O gênero diarístico feminino (*jōryū nikki bungaku*) em que as damas da corte de Heian, por meio do desenvolvimento de uma escrita cursiva, conseguem também difundir em espaço público seus questionamentos privados.

Nas obras, que selecionamos, revela-se o mundo com as tensões do cotidiano e do imaginário. Marília Kubota em *Velas ao vento* nos apresenta uma fluída subjetividade no relato com certo distanciamento e aproximação, sugerindo uma realidade simbólica na ficção. O tamanho dos poemas de Kubota demonstra o ideal estético dos poemas japoneses, tradicionalmente pequenos, o que lembra *waka* ou *tanka* composto por apenas 31 sílabas; ora a escritora extrapola, ora abranda o tamanho. A leitura dos versos se torna testemunhal na medida em que um estado emocional é criado por meio das palavras dispostas, gerando sentidos múltiplos que transforma o mundo observado a partir das diversas interpretações. A escritora nos proporciona, em vários poemas, sentimentos que vão além do sugerido pelo contexto relatado, e é aí que se dá o encontro com a beleza.

Portanto, o limite entre o ficcional e o real integra a sugestão das expressões artísticas japonesas, pois quando lemos um poema várias imagens são acionadas, possibilitando que o/a leitor/a imagine e construa mais do que a técnica mostra. De forma que é por meio do gênero lírico que temos contato com a descrição “real” e poética do objeto, o que nos envolve emotivamente. A memória artística instaura a articulação da multiplicidade da vida, já que é testemunho do seu tempo e da sua vontade de criação, o que sustenta o aspecto sugestivo.

O arranjo dos poemas de Kubota nem sempre dispõe de um padrão nos versos, o teor dos registros passa pela força e leveza do viço do olhar inaugural, como em “cartas/ para a criança órfã/ cruzam o oceano [...]” (KUBOTA, 2020, p. 10). Chegamos, assim, a irregularidade que valoriza as concepções estéticas não simétricas e uniformes. A memória produzida nos versos remete ao testemunho do espaço-tempo em que conviveu, e compõe uma subjetividade que é própria à condição de seus antepassados e estetizada por meio da sua escrita literária. Claro que existe uma valorização na poesia clássica japonesa pela simetria, com métrica de 5 ou 7 sílabas para se atingir um ritmo, no entanto, compreendemos os versos da autora também pela assimetria da estética japonesa próximo ao *sabi*² referente à cerimônia do chá. Assim, a leitura poéti-

² *Wabi sabi* vai além da beleza de qualquer objeto ou ambiente, e se refere à reação de alguém a essa beleza profunda [...] (KEMPTON, 2018, p. 38).

ca ressignifica o encontro do ritmo Japão-Brasil, além da passagem do tempo, gasta e disforme, mostra-se como mais uma evidência que de fato a experiência sofreu uma ação, que ressalta a apreciação pela irregularidade, e ainda mais o aspecto transitório da vida.

A memória pode ser também coletiva, aquela em que performa os impasses das situações vividas ou imaginadas em que o indivíduo está submetido. Nesse percurso, a terceira forma, a simplicidade, procura nos objetos o seu estado natural, uma tentativa de capturar a beleza na sua forma mais nativa.

A estética japonesa *wabi* preza pela conservação das árvores, flores, pedras em uma arrumação próxima de como são achados na natureza, por exemplo, os *karesansui* (jardins de pedras), que exprimem a essência da paisagem e provocam a contemplação profunda das coisas como elas são. Com isso, basta lembrar de alguns personagens de Eico Suzuki, em *Desafio ao Imortal*, como o vovô e a neta no conto “Flores de gelo”, cuja memória ora é mediada pela narração dela, ora por um narrador que conta sobre a vivência familiar nas condições impostas, e valoriza a beleza da natureza do seu momento. Isto é, a beleza de como tudo é transitório e imperfeito. É na casa de infância, em uma estação de grande ação do gelo, que o avô descreve como era o lar antes das flores serem congeladas. Em diálogo com a neta, esta pergunta o que são flores, e o avô responde: “- São formas de vida do reino vegetal [...]”, e acrescenta ainda que: “Aí na área da frente, onde você quebrou o patim, havia um canteiro de rosas, com sete abertas, creio eu, cada qual duma cor [...] Tinha crisântemos gigantes” (SUZUKI, 1970, p. 24). Observa-se a descrição simples do que são as flores, bem como o uso delas apenas na frente do quintal a fim de manter o lugar simples e harmonizado aos olhos do observador.

As personagens do conto recobram não apenas a lembrança de suas vidas, do florescer de crisântemos, do afeto familiar, mas de toda uma memória coletiva que guarda a existência de suas individualidades. Essa experiência do *wabi* é sentida por meio dos crisântemos ao nos lembrar que estamos diante de algo milagroso, uma experiência com a natureza, e tirar momentaneamente o foco da queda de patins da neta. Assim como na cerimônia do chá, “cada preparo das folhas tem sua individualidade, sua afinidade específica com a água

e o calor, memórias hereditárias a relembrar, e seu próprio método de contar uma história” (OKAKURA, 2017, p. 41). Do mesmo modo, ambas personagens travam um diálogo em um espaço com pouca decoração e utensílios para organizar o jardim, o que envolve a presença do ser e estar no mundo. Logo, mesmo com rosas de diversas cores e crisântemos gigantes para uma “experiência de cerimônia do chá”, a natureza espontaneamente existe e nos convida a ser como se é, e sentir uma aceitação de nós mesmos naquele instante.

O caminho das artesãs das palavras se apercebe na consciência de seu caráter enquanto mortal, o registro anuncia a necessidade da criação que ampare a ficção. Sob o ponto de vista de Keene, a partir dos estudos de Sorte Junior (2018), a precibilidade confirma a quarta forma de expressão da estética japonesa como a impermanência da beleza na natureza e na vida em si.

Laura Honda-Hasegawa, por sua vez, anuncia no final do século XX o romance *Sonhos Bloqueados* e a história de ser mulher com descendência japonesa e permanecer no mundo nessa posição. A personagem Kimiko ao chegar na casa da sogra, “*oka-san*”, senta-se na poltrona, observa e divaga os pensamentos sobre as flores: “Que flores lindas! Parecem de cerejeira... De uma rosa tão suave... Será que são verdadeiras? Não, devem ser de tecido, pétalas recortadas uma a uma... Eu entendo um pouco disso, quando solteira fiz um curso em São Paulo com a dona... [...]” (HONDA-HASEGAWA, 1991, p. 13). A observação sobre as flores é mais do que uma simples comparação, é um olhar que remota desde a poesia do período Heian, em que a beleza da flor de cerejeira está na leveza de sua brevidade. A protagonista, no entanto, fica em dúvida se esse arranjo floral é verdadeiro, e advoga que não, pois conhece uma arte feita para viver pouco tempo fazendo um paralelo com sua própria vida. A natureza dita o ritmo da vida, e as florescem sugerem ditar o ritmo da vivência da protagonista, com atenção para a mudança da estação do ano, logo, o desabrochar do caminho dela.

A escrita das mulheres nipo-brasileiras enfatiza a natureza também como uma ideia de tempo, e isso advém dos diários da corte escritos por mulheres japonesas no período Heian, em que notamos principalmente no *Diário da dama Izumi*, escrito pela poeta Izumi Shikibu, em que se mes-

cla poesia, prosa e cartas para descrever o cortejo do príncipe Atsumichi à dama, e seu relacionamento amoroso demarcado pelas mudanças sazonais. Kubota, Suzuki e Honda-Hasegawa descrevem esse tempo por meio da ausência, da incompletude de algo em determinado momento ou pelo sentido que alguma coisa não estará mais lá.

Dessa forma, importa destacar ainda que a perecibilidade parece ter provindo da doutrina da transitoriedade do Budismo, “na ideia de que tudo se encontra em um processo constante de mutação” (KEENE apud SORTE JUNIOR, 2018, p. 86), o que impactou não só a literatura japonesa mais as demais formas de manifestações artísticas. Logo, entendemos a relevância do legado da filosofia budista para a produção da literatura japonesa pré-moderna como também percebemos para a literatura brasileira contemporânea por meio das obras de suas descendentes japonesas no tocante natureza e literatura como influência da emoção.

Mono no aware e a sensibilidade da memória feminina

A trajetória autoral das nipo-brasileiras é marcada por um silenciamento e apagamento de produção no campo literário, este configurado por um conjunto de dados postos por meio da observação de certos fenômenos da linguagem literária. Não encontrarmos essas mulheres em um arcabouço de pesquisas acadêmicas implica refletir sobre as relações de poder que se apresentam na teoria e na crítica enquanto estrutura simbólica para pensar uma dimensão intelectual que não esbarre no memoricídio de Kubota, Suzuki e Honda-Hasegawa.

Ao ler e interpretar os livros das autoras, notamos o papel central realizado pelas mulheres japonesas na prosa e na poesia do período Heian, no Japão, sendo que isso respingou na prosa e na poesia brasileira. Destacamos as obras *O conto de Genji* (*Genji Monogatari*), de Murasaki Shikibu, no século XI, estimado como o primeiro romance escrito no mundo, e a obra *O livro do travesseiro* (*Makura Sôshi*), de Sei Shônagon uma coletânea de ensaios pessoais da autora. Além disso, temos a criação do gênero literário *Nikki bungaku*,

diário ou diário literário, caracterizado pelo relato das atividades cotidianas. Olhando hoje para a produção das descendentes japonesas, podemos salientar a intrínseca relação da escrita ficcional com os diários desse período literário japonês que constituíam um modo de externar sentimentos e pensamentos que não seriam capazes de apresentar de forma tão íntima ou oral.

Com isso, na literatura japonesa podemos perceber a empatia da sensibilidade do sujeito/leitor em relação ao objeto/romance, usualmente com a presença marcante da natureza. Por essa razão, o valor estético de *mono no aware* se faz presente na literatura brasileira, nas obras analisadas, por aludir a um estado de contemplação, sentimento que se origina do leitor em sua tentativa de apreender a essência do que está sendo narrado. O filósofo Diogo Porto fala de uma poesia espontânea sobre o termo e acrescenta que: “[...] nosso primeiro e mais espontâneo contato com o mundo é afetivo, e responder adequadamente a essa comoção é uma forma profunda de conhecer o mundo, conhecimento esse que se expressa por meio de cantos e poemas” (PORTO, 2016, p. 69). Sendo assim, a beleza estética de *mono no aware* não se acha no romance e/ou no poema, mas em um determinado sentimento de empatia por meio de alguma cena, imagem, pensamento despertado durante a leitura do/a leitor/a.

Para o esteta japonês Yoshinori, o *mono no aware* não se encontra em um evento feliz ou engraçado, já que de forma oculta seria uma experiência solitária e profunda (ÔNISHI, 2002, p. 137). Assim sendo, pode-se observar na produção das escritoras nipo-brasileiras uma consciência intensamente efêmera da existência que, por sua vez, está relacionada a valorização da precibilidade presente também na doutrina budista.

Na obra de Eico Suzuki, a segunda parte do livro, encontramos o valor estético *mono no aware* na descrição do lugar com a personagem chamada carinhosamente de Rosa (homenagem à Helena Pereira da Silva Ohashi). Não obstante, o termo estético não foi grafado de uma única forma em todas as épocas, e por isso não se encontra limitado à sensação de tristeza, pois também se faz uso do *aware* para expressar emoção ou espanto relacionados à felicidade, ao prazer, de acordo com a pesquisa de (SORTE JUNIOR, 2018, p. 95). Re-

presentado pelo estado de contemplação da narradora, a partir do florescer de suas memórias, a observação da roseira no vaso corresponde a empatia dela/ sujeito com o objeto, quando ressalta que esta se encontrava:

amarela, frágil, a haste muito esguia, ela está no vasinho azul de cristal. Antes, a roseira só dava uma flor por ano agora, quase mensalmente, desponta um pequenino botão. Veio de Campinas há quase cinco anos, de ônibus, partilhando a sacola com o manuscrito de um livro. (...) A rosa está aqui. Revejo na silhueta algo inclinada o amor daquela mulher pelas pessoas, pela verdadeira arte, e pelos animais; sua eterna luta contra a saúde precária e inúmeras barreiras; seu espírito independente em choque com a mentalidade provinciana e o pseudo-intelectualismo. (SUZUKI, 1970, p. 71).

Enquanto a narradora observa a roseira, notamos a cena que se estabelece ao associar a passagem do tempo e a fragilidade do florescer com a vida da personagem Rosa, rememorando a saúde precária e o incômodo de um espírito livre. O uso do *mono no aware* se volta para o coração da memória e acessa a sensibilidade que nos chega por meio do esforço de lembrar quem foi a dona dessa bela amizade. Apesar do termo estético não ser entendido apenas como um sentimento de tristeza, percebe-se na narração uma certa melancolia por causa da morte da amiga, o que retoma a impermanência do Budismo diante da efemeridade das coisas.

Acrescentamos ainda que a memória narrada advém de uma tradição imagética, a flor de cerejeira, em relação a condição essencial da consciência, a transitoriedade, que inspira emoções e uma camada de leitura afetiva, o que constitui a poesia espontânea do *mono no aware*, em diálogo com os estudos de (PORTO, 2016, 69). Assim, o conto de Suzuki enquanto fruição estética se aproxima do real, da emoção que sentimos a partir da leitura, ao passo que a obra de arte parece irreal, ou seja, a realidade não se encontra de fato no belo, mas na inspiração a partir da imaginação material.

Seguindo pela produção das escritoras nipo-brasileiras do século XX, encontramos uma aproximação da utilização conjunta de poesia e prosa entre *Velas ao vento*, de Marília Kubota com *O diário de Tosa (Tosa Nikki)*, escrito pelo poeta Ki no Tsurayuki (872-945), que optou por acompanhar a linha do gênero



diário no período Heian e o anonimato de escritor com a persona de uma mulher. De forma resumida, o primeiro texto literário se liga a certa tradição da poesia oriental por causa da simplicidade do que é observado, e pela atração criativa por memórias afetadas frente à densidade do mundo. Kubota constrói narradores líricos para apresentar o seu olhar inaugural dos silêncios de cada tempo, este embalado com a força e a leveza das velas ao vento o momento efêmero da vida. O segundo, mostra a viagem de volta do poeta Tsurayuki da afastada Tosa à capital Quioto (na época Heian, em 935), que hoje se refere à província de Kôchi (atual Shikoku), contando a história de seu mandato enquanto governador de Tosa por um período de quatro anos. O diário é um registro posterior, mas temos contato com cada dia: a recordação da melancolia da filha de Tsurayuki que fora junto e falecera sem o regresso à Capital (NAGAE, 2007, p. 151). A evocação lírica no diário proporciona informações adicionais sobre a narração.

Nesse sentido, em *Velas ao vento* a predominância da sequência dos versos é interrompida pelo tom lúdico da descrição da prosa, com a sugestão de transmitir ao/a leitor/a a ambientação das palavras do que está sendo sentido pelo eu lírico-prosador:

lâmina do machado
cai no pé
mesmo sangrando
tem que continuar
(...)

“fiodaputa”, dizia, quase mastigando as palavras, quando tropeçava ou deixava um objeto cair. Tempos atrás, ao martelar o próprio dedo, trabalhando em uma obra, um colega aconselhou: “fala palavrão que a dor passa”. Aprendeu a se aliviar com o esconjuro. Quando lia o jornal com letras esquisitas, agachado na frente de casa, soltava: “fiodaputa”, xingando o governo (KUBOTA, 2020, p. 26-7).

O que marca novamente o *mono no aware* é a poesia espontânea, e que pode ser criada a partir do conhecer o sentimento revelado pelo texto literário, afinal, “o próprio sentir é o sentimento, e o sentimento é o próprio coração que sente diante das coisas do mundo que nos comovem” (PORTO, 2016, p. 68). A personagem-lírica transcende os limites da representação poé-

tica pela capacidade de despertar o *mono no aware*, as sensações e as lembranças, de situações por nós vivenciadas em momentos de dor, de esconjuro e de xingamento. Aparentemente imprópria para as circunstâncias em que vive, seu potencial de busca anseia registrar em poemas uma nova vida, afrontar o eu interno e encontrar o “fiodaputa”: quem sou?

Marília Kubota traz à tona a condição social e humana do ser e estar ao vento das velas nipo-brasileiras. A autora se revela quase em notas de diário, como em *O diário de Tosa*, e torna latente o encontro de suas palavras, o que faz sentido prosear em versos. Partindo das pausas em que deixa à interpretação do/a leitor/a, a memória simula a simplicidade elegante dos espaços japoneses ao mesmo tempo que mostra a explosão da viagem do agora.

Em relação ao termo estético *mono no aware* e a leitura do objeto artístico há uma conotação de diferentes sentidos do objeto, o texto literário, e do sujeito, o sentir do/a leitor/a, em que a experiência estética pode ou não acontecer. Não basta apenas interpretar as metáforas da memória, é preciso que ocorra a captação da emoção/comoção que é ligada aos sentimentos além da tristeza, como uma forma específica de sentir o belo.

Na produção literária das descendentes de japonês, consequentemente, o *mono no aware* pode ser sugerido como uma estética testemunhal por apresentar a subjetividade de finitude além do relato do eu lírico de uma narradora. Em boa parte dos escritos das autoras, encontramos as observações sobre a vida cíclica, a passagem das estações do tempo, a natureza em harmonia com o cotidiano exposto o fio de uma suave melancolia do que se vai. O campo literário com elas possibilita ser pensado por meio da efemeridade do mundo, dos sentimentos despertados pela melancolia ou tristeza do apego do eu ao mundo reflexões em cima da existência do ser dividido entre a fuga do sofrimento e o esvaziamento do eu.

A pergunta que beira nossas inquietações está ligada à recuperação de textos literários que não temos notícias, que precisam ser pesquisados. Logo, estamos diante de um campo literário que ainda necessita ser recuperado e continuado. O lugar da escrita nipo-brasileira, como tantas outras no Brasil, ainda precisa ser registrada para construirmos o cenário intelectual que almejamos.



Dito isto, Laura Honda-Hasegawa nos mostra com *Sonhos Bloqueados* o caminho para sentir o mundo que está fora do “nosso aware” (do nossa que belo!). É com a protagonista do romance, Kimiko, que vamos ter contato com o prazer estético que remete ao belo, ou seja, a melancolia por trás do fenômeno do relato da personagem sobre sua própria vida, e como revela informações sobre as relações conjugais dos imigrantes japoneses em terras brasileiras. Não basta ser um casal de japonês para sentir o *mono no aware*, pois se trata de uma consciência estética. Dessa forma, a narração em detalhes dos sentimentos experimentados na vida matrimonial conturbada vê-se ligada a uma impressão de intimidade com o/a leitor/a. No trecho:

(...) Desde o começo do nosso casamento, por diversas vezes, ele agira assim, de modo estranho, impulsivo. Por mais que eu quebrasse a cabeça, não encontrava uma justificativa. Com o tempo, fui aprendendo que esse era o seu modo de ser, de se relacionar com o mundo. Essa mania de guardar tudo consigo, raramente desabafando, nunca me pondo a par de seus problemas... Preferia permanecer calado, dia após dia, ruminando suas raivas. A mim, só restava continuar ao seu lado, cuidando de sua roupa, de suas refeições, evitando causar-lhe mais aborrecimentos. À noite, sentou-se à mesa sem dizer uma palavra, deixou o prato pela metade e saiu, voltando de madrugada, cheirando a cerveja. Eu não me deixei abater; fiquei no escuro, olhando o teto e pensando com ternura na filhinha que chegaria dali a dois meses. Ela, sim, seria a minha alegria, a recompensa de tudo por que estava passando (HONDA-HASEGAWA, 1991, p. 19).

Kimiko reitera um tipo de presença-ausência das relações conjugais, intensificado com o drama interno de uma experiência de vida: saber como sentir? Por quê sentir? Eis uma das premissas do termo estético no texto literário, a vida ficcional se imbrica com as emoções da vida real, o que revela um momento de profunda introspecção por quem dele se afeiçoa. E, “não é a explicação ou expressão dos sentimentos o que aplaca o coração de alguém, mas ter alguém a ouvir e a se comover” (PORTO, 2016, p. 73), e é a nós leitores/as a quem Kimiko recorre para ouvi-la. A romancista dispõe cada frase com informações e sentimentos do cotidiano de um casamento arranjado, e ao final do trecho traz o caráter efêmero da própria vida ao entender que a tristeza daquele momento seria passageira com a chegada da filha que gestava em seu ventre.

Observa-se ainda que a escuta do silêncio de Yukio, o marido, será o período de florescimento do seu ser, ou seja, de olhar para a cerejeira que perde a sua cor, e em seguida se tornar uma árvore em espera de um mais florescer. O símbolo do silêncio é a escuta de si, a força no espaço do lar funcionando como uma lente de aumento do que teria se perdido ao casar com alguém que não amava e que não podia usufruir da liberdade plenamente. É assim que temos contato com sensações que vão além do sugerido pelas frases de Honda-Hasegawa e nos permite diferentes comoções de sentir o belo a partir da experiência estética.

Assim, falar do valor estético de *mono no aware* no campo literário, a partir de uma produção testemunhal nipo-brasileira na literatura brasileira contemporânea, é revisitar um espaço político, marcado por uma escrita influenciada pela permanência do Budismo. Não obstante, o espaço que construímos permeia a recusa da efemeridade das coisas, e a busca de uma emoção de acordo com as diferentes obras pesquisadas.

Considerações finais

Nesse tempo contraditório, a literatura talvez seja o princípio das coisas, do sentido, da comoção. No entanto, não se trata de apresentar com as narrativas analisadas situações realistas vividas pelas autoras, mas postular um imaginário demarcado em um tempo histórico. Desse modo, Eico Suzuki, Laura Honda-Hasegawa e Marília Kubota escrevem a partir de suas experiências nipo-brasileiras, já que transitam pelas culturas brasileira e japonesa.

A literatura de autoria nipo-brasileira passa pela mediação dos valores da estética japonesa, não podendo representar apenas o que conhecemos no ocidente. Portanto, com Keene, lido por Sorte Júnior (2018), conhecemos os quatro elementos de expressões artísticas japonesas: a simplicidade, a irregularidade, a sugestão e a perecibilidade. E com Diogo Porto (2016), o valor estético *mono no aware* um sentimento despertado no sujeito ao experienciar o objeto, a cena.

Diante de tudo que foi exposto, notamos que os valores tradicionais japoneses continuam a influenciar outras produções artísticas, seja na Literatura de Adriana Lisboa com *Rakushisha* (2007), na arquitetura da transitoriedade e neutralidade de Kazuyo Sejima (vencedora do Prêmio Pritzker pelo seu trabalho em 2010), na animação japonesa de Hayao Miyazaki e sua representatividade nas figuras femininas em quase todas as películas, ou na poética do cinema de Yasujiro Ozu, como *Era uma vez em Tóquio* (1953).

Dessa forma, não queremos limitar as interpretações dos valores tradicionais estéticos japoneses nos romances analisados ou nos exemplos propostos, mas mostrar a importância de aprofundar tais discussões. E no campo literário brasileiro, trata-se de romper com a soberania de um cânone e construir outros espaços, já que a ficção de mulheres nipo-brasileiras proporciona mais uma ponte entre a literatura e as realidades.

Referências bibliográficas

HONDA-HASEGAWA, Laura. **Sonhos Bloqueados**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

KEENE, Donald. Anthology of Japanese Literature: from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century. In: SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. Uma análise de valores estéticos japoneses do período heian: miyabi e mono no aware. **Estudos Japoneses**, n. 40, p. 81-100, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/159798>. Acesso em: 04 jul. 2022.

KEMPTON, Beth. **Wabi sabi**. [tradução de Carolina Leocadio, Patrícia Azeredo]. Rio de Janeiro: BestSeller, 2018.

KUBOTA, Marília. **Velas ao vento**. Curitiba: Editora Medusa, 2020.

NAGAE, Neide Hissae. A voz narrativa e os poemas nos diários literários japoneses *Tosa Nikki e Izumi Shikibu Nikki*. **Estudos Japoneses**, n. 27, p. 141-162, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141796>. Acesso em: 14 jul. 2022.

ÔNISHI, Yoshinori. Aware. In: MARRA, Michele. **Modern Japanese Aesthetics: A Reader**. Honolulu: University of Hawaii Press, p. 122-140, 2002.

OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá**. [tradução de Leiko Gotoda]. 4ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

PORTO, Diogo da Silva. Mono no Aware e sua relevância filosófica: a melancolia na poética japonesa. In: Freitas, Verlaine; Costa, Rachel; Ferreira, Debora Pazetto. (Org.). **O trágico, o sublime e a melancolia**. 1ª ed. Belo Horizonte: ABRE Associação Brasileira de Estética, 2016, v. 4, p. 61-79.

SUZUKI, Eico. **Desafio ao Imortal**. São Paulo: Editora do Escritor, 1970.

“FÉ”, DE MURATA SAYAKA: LEITURAS PARANOICAS DA PARANOIA

Fabio Pomponio Saldanha

Resumo: O artigo busca discutir as formações identitárias das personagens no conto “Fé”, de Murata Sayaka, de modo a se demonstrar uma emulação do funcionamento da paranoia tanto no complexo processo identitário, quanto na estrutura do conto em si e, metonimicamente, nos próprios mecanismos de análise possíveis, quando da aceitação da explicação como desvelamento da realidade. De forma paralela, busca-se demonstrar como as formações de novas comunidades dentro do conto podem ser indícios de leitura de outras elaborações de versões críticas das teses de excepcionalidade do que é ser japonês, a partir do momento no qual se depara, na narrativa, com uma forma de violência a surgir, sem movimentação prévia dos sujeitos ali presentes, como um acontecimento demarcando uma separação linguística, cindindo a própria equalização da natividade, a partir da localização espaço-temporal e linguística dos sujeitos envolvidos.

Palavras-chave: Ficção japonesa contemporânea. Murata Sayaka. Fé. Comunidade. Paranoia. Violência.

Abstract: The article seeks to discuss the characters’ identity formations in the short story “Faith”, by Sayaka Murata, in order to demonstrate an emulation of the functioning of paranoia both in the complex identity process and in the structure of the story itself and, metonymically, in the mechanisms themselves in possible analysis, when accepting explanation as an unveiling of reality. At the same time, the article seeks to demonstrate how formations of new communities within the short story can be indications of reading other formulations for critical versions of exceptionality theses of what it means to be Japanese, from the moment in which one encounters, in the narrative, a form of violence emerging, without prior movement of the subjects present there, as an event demarcating a linguistic separation, splitting the very equalization of nativity from the spatiotemporal and linguistic location of the subjects involved.

Keywords: Contemporary Japanese fiction. Murata Sayaka. Faith. Community. Paranoia. Violence.

Introdução¹

Na terceira temporada do seriado *Teen Wolf*, Styles, interpretado por Dylan O'Brien, passa a dividir seu corpo com um espírito maligno, chamado de *nogitsune* (野狐). Capaz de possuir o corpo de outras pessoas, o *nogitsune*, em seu desejo de vingança, tem como principal objetivo a discórdia, o jogo mental e a instauração da paranoia como forma de espalhar o caos para atingir seu objetivo. Em determinado momento, no qual Styles ainda se debate mentalmente tentando não sucumbir à possessão, o *nogitsune*, em mais de uma ocasião, entrega à personagem uma série de charadas, como esta: o que se tem e não se pode perder? A resposta será dada no final do texto.

A paranoia, no entanto, como mote principal e força motora não só desse arco na série, impõe certa forma de ler, estar e ser no mundo que podem ser elaboradas dentro deste artigo tanto como forma de entender o conto “Fé”, de Murata Sayaka (村田沙耶香)² (2022), quanto também sugerir novas maneiras de tentar elaborar outras chances de, mais uma vez, ler, estar e ser no mundo, ainda mais naquele a envolver a pesquisa, o ensino e a interpretação da literatura. Tento, de certa forma, reelaborar o anteriormente dito, começando pela paranoia e pelos desdobramentos sugeridos a partir dela como força constitutiva, tendo como base o texto “Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você”, de Eve K. Sedgwick (2020).

Por ser uma teoria forte dos afetos, capaz de alterar a forma pela qual a pessoa paranoica percebe a si e aos outros, o modo gerador de conhecimento do paranoico/na paranoia é sempre antecipador e controlador. Como algo capaz de alterar o fluxo temporal das informações tomado por um desejo de controle, o paranoico é sempre alguém a tentar, de toda maneira possível, ser o responsável por se manter vigilante (há sempre um inimigo à espreita), ao mesmo tempo em que tenta garantir para si o domínio da violência máxima;

¹ Este trabalho é fruto de uma bolsa de Mestrado concedida pela FAPESP (processo 2021/03903-8). As opiniões aqui expressas são, no entanto, de responsabilidade autoral e não refletem os posicionamentos da agência.

² Nomes em língua japonesa seguirão a notação da língua de partida: sobrenome-nome.

ou seja, não haveria no mundo momento algum em que o outro, este inimigo invisível, poderia realizar qualquer tipo de dolo ao paranoico, dado que esse, a partir do momento da antecipação, já sabe exatamente o que acontecerá e, por isso, consegue realizar *antes e da pior forma* o dano (SEDGWICK, 2020).

Paralelamente, se a paranoia instaura a antecipação e a ampliação da magnitude do dolo nas mãos do paranoico como um modo de ser no mundo, tendo-a como força de leitura, o que se pode resumir a partir do texto de Sedgwick (2020) é a forma desveladora da paranoia ao instituir o texto literário como um inimigo sempre a manter um segredo cuja revelação como transparência precisa ser garantida, ainda que se entenda a própria construção frasal como uma aporia.³ Se a economia do texto literário é baseada na representação⁴ (*darstellen*, re-presentar, como um ator em uma peça), o que se tira disso é a existência sempre de um espelho, um outro gerado dentro dessa economia em uma força-motriz planejada enquanto destruição e revelação do segredo, dada a percepção prévia da necessidade de desvelamento a garantir a manutenção da opacidade do segredo transformado em transparente por alguém aquém e além da estrutura oblíqua: o paranoico.

No entanto, este eu-transparente todo poderoso criado pelo circuito hermenêutico da paranoia também é tão fictício e fantasioso quanto o outro imaginado por ele, tão secreto e opaco quanto o segredo a ser creditado como tal, pelo primeiro indivíduo. A disputa em uma leitura paranoica, ou da paranoia, não é entre o fato (segredo) e a ficção (re-presentação), dado que a representação de algo enquanto *real* é também parte de uma estrutura ficcional. Logo, o celeuma em questão gira em torno da tentativa de controle de uma forma única de representação e tradução do segredo: a ficção da ficção (CRITCHLEY, 2012).

O que se espera de uma forma paranoica de leitura, portanto, é sua capacidade de a tudo controlar, desvendar todos os signos e traduzir a realidade, a partir de um fingimento de não existir intermediário em sua própria

³ Afinal, se secreto, não há transparência total, a menos que se deixe de caracterizar o segredo como aquilo a defini-lo, ou seja, a tautologia do segredo (cf. DERRIDA, 2013a).

⁴ Toda a reflexão a respeito da diferença entre representar (na política, *vertreten*) e como re-presentação (nas artes e na filosofia, *darstellen*) pode ser acompanhada em Spivak (2014).

forma de ler, tentando demonstrar, como um desejo de assim ser visto, não haver ali intermédio na leitura da realidade, tendo como pressuposto um conhecimento prévio. Ao descrever o outro como um segredo revelado e, doravante, transparente, o paranoico exige para si, em um modo de ler textos literários, o reconhecimento de que ele é não só transparente, sem vinculação com *uma* interpretação da realidade, mas também algo aquém, além e acima da própria caracterização do binômio opacidade-transparência (SEDGWICK, 2020; SPIVAK, 2014), dada a pressuposição de que é necessário o conhecimento da estrutura como um todo para a determinação adjetivada do outro representado, no primeiro ou no segundo termo, da dupla estabelecida.

A intenção deste artigo, assim, é revisitar, tendo em mente a construção argumentativa acima, momentos-chave de tensão dentro do conto “Fé”, de Murata Sayaka, de modo a tentar entender como a paranoia e suas teorias determinantes do modo de ser e ler o mundo podem ajudar a explicá-lo, não só como uma teoria aplicável à literatura, mas também uma maneira de tentar perceber como este próprio exercício reflete uma segunda ordem violenta, o da própria interpretação em si, que se quebra dentro da emulação paranoica na narrativa. A paranoia, a leitura paranoica e a emulação disso dentro do exercício da crítica, para serem quebrados, assim como o círculo hermenêutico, se tornam uma ferramenta obsessiva, obsidiante e viciosa, no sentido em que mantém o paranoico sempre crente de que sua forma de ler a realidade somente traduz isso: a realidade em si. Logo, a maneira de se quebrar tal círculo retroalimentado, sempre pela inserção de novas informações, passa por uma obrigatoriedade de uma existência outra, aqui sendo entendida como o acontecimento e a necessidade da violência (epistêmica) em si.

O evento a unir o trio paranoia-acontecimento-violência é a ideia percebida, a partir de um círculo hermenêutico a sempre ser retroalimentado e a assim permanecer, no qual a possibilidade de quebra dessa viciosidade do movimento só pode ser realizada por algo externo e não perceptível pelo intérprete paranoico, no momento exato em que o acontecimento, tautologicamente, acontece e é a isso que se chama de violência aqui, de uma violência

outra, pois não depende e nem é controlada/controlável pelos agentes, assim como não se baseia, por exemplo, como será demonstrado a partir do conto, em critérios de gênero.

Isso pode começar a ganhar contornos um tanto mais evidentes a partir do momento em que se observa o definido como acontecimento da seguinte forma:

[...] o que chega, é o que verticalmente me cai no colo, sem que eu possa vê-lo vir: o acontecimento não pode me aparecer, antes de chegar, senão como impossível. Isso não quer dizer que isso não chega, que não o há; isso quer dizer que não posso dizê-lo em um modo teórico, que não posso nem mesmo o pré-dizer. Tudo isso, que concerne à invenção, a chegada, o acontecimento, pode deixar pensar que o dizer permanece ou deve permanecer desarmado, absolutamente desarmado, por essa impossibilidade mesma, desamparada diante da vinda sempre única, excepcional e imprevisível do outro, do acontecimento como outro: eu devo ficar absolutamente desarmado. E, no entanto, esse desarmamento, essa vulnerabilidade, essa exposição não são nunca puros ou absolutos (DERRIDA 2012, p. 242).

A quebra a ser localizada, nessa emulação de leitura paranoica da realidade a partir do conto de Murata, se estabelece como derivada da formulação teórica acima citada. Se a realidade do paranoico é tida como uma observação transparente da realidade, dado o desejo transferido à maneira de ler como um reflexo da vontade de ser entendido como tal, por produzir leituras *reais da realidade*, é a violência do imponderável que quebra tanto o círculo retroalimentado pela hermenêutica da paranoia nessa estrutura na qual tudo é colocado em suspeição (FELSKI, 2015), ao mesmo tempo instaurando ali, obrigatoriamente, já uma nova forma de existir que retira do sujeito a pretensa totalidade do entendimento da realidade. Devolve-se, assim, ao cenário a ser ali criado a confusão como cerne de uma forma de traduzir a “realidade” re-presentada, como o texto literário, cuja validade de assertiva tentará se demonstrar neste artigo.

“Ei, Nagaoka...”

... quer começar um culto novo comigo?” (MURATA, 2022, p. 6)⁵ é o convite que Ishige faz a Nagaoka, narradora do conto de Murata Sayaka a ser aqui descrito e analisado. Dividido entre várias idas e vindas temporais, “Fé” demarca um embate principal localizado entre a voz narrativa e o mundo ao seu redor, partindo do princípio que seus interlocutores têm uma dificuldade intrínseca de se relacionar com algo muito caro à Nagaoka: a realidade. *Genjitsu* (現実) é a forma escolhida para representar a realidade à qual a narradora caracteriza, mais de uma vez, como sua *amada realidade*, sendo decomposta pelos logogramas do verbo representar (*arawasu* 現す) e de fruto (*mi* 実). A realidade de Nagaoka, portanto, não é somente um fato duro, contraposto a um tipo de ideal (理想, *risō*), mas sim aquilo a aparecer através de uma apreciação do que pode surgir *a partir de uma reflexão/representação* e do exercício de se pensar o mundo a seu redor.

Os eixos narrativos a irem-e-virem podem ser reconstituídos segundo este esquema provisório, para que não nos alonguemos no resumo da narrativa total, a ponto de mantermos certa economia textual: 1. Nagaoka, Ishige e Saikawa eram colegas de classe no colégio, tendo os dois últimos se relacionado quando foram para a faculdade; 2. Saikawa é descrita como uma garota ingênua desde os tenros dias do colégio, tendo caído em um golpe de esquemas de pirâmide após a faculdade (a venda de purificadores de água), o qual teria trazido uma série de problemas para a personagem, incluindo dívidas e perda de emprego que a levaram a voltar a morar com os pais; 3. Quando do reencontro, anos depois, o convite é feito à Nagaoka após Ishige insistir em ter seu número, em um *nomikai*,⁶ e é elaborado tendo em vista o conhecimento de Saikawa de esquemas de pirâmide, que é a terceira envolvida, junto de Ishige, já reconectado com a ex-namorada, anos depois, via Facebook; 4. Nagaoka demonstra uma irritação que

⁵ No original: “なあ、永岡、俺と、新しくカルト始めない？”. Todas as traduções do conto são minhas. Agradeço à turma de Introdução aos Estudos Literários II (IEL-II, na Universidade de São Paulo), do segundo semestre de 2022, por terem sido os primeiros interlocutores das ideias aqui apresentadas, assim como da tradução em si.

⁶ 飲み会: ocasião em que pessoas se encontram (会う) para beber (飲む).

parece descomedida aos olhos dos outros dois, mas isso só é explicado depois, pois a mesma tem motivos anteriores ao reencontro dos colegas de classe para se sentir assim; 5. Mesmo descontente, Nagaoka segue se encontrando com os dois, para a elaboração do esquema fraudulento,⁷ que passa a ser um culto religioso descrito por Saikawa como uma chance de retorno aos tempos antigos do Japão, para uma experiência geocêntrica voltada a mulheres; 6. Nagaoka escolhe, depois de ir e vir entre decidir não participar e participar, se inscrever como aluna, não como colaboradora ativa no golpe, porque gostaria de sofrer uma lavagem cerebral (洗脳, *sen'nō*) de Saikawa, que genuinamente passou a acreditar (segundo os termos narrados de uma confissão para Nagaoka), nos possíveis resultados positivos do culto geocêntrico para as envolvidas;⁸ 7. As cenas finais do conto, no entanto, mostram, já no retiro geocêntrico, que Ishige estava tentando ganhar duas fontes de renda paralelas, um golpe dentro do golpe, e estava filmando o retiro, enquanto se escondia em uma moita; 8. Após matarem Ishige, as inscritas na experiência do geocentrismo retomam suas atividades e Nagaoka se sente excluída da cena, na medida em que Saikawa lhe diz que o carma de sua vida seria estar presa à realidade (ponto ao qual voltaremos nas análises).

No entanto, este eixo triangular na elaboração de um esquema de golpes religiosos por Nagaoka (realidade)-Saikawa (fé/lavagem cerebral)-Ishige (perversão) é somente um dos eixos narrativos a formar o conto. A outra parte triangula outros personagens, tendo ainda o foco em Nagaoka, mas, desta vez, sua relação entre si e o mundo, sua formação identitária, recontando sua vida como alguém que sempre buscou levar a sua versão da realidade até as pessoas: “Desde criança a minha sina era acreditar que, para sermos mais felizes, o que importava de fato era a *realidade*. Não só de mim para mim, mas tal crença era espalhada para todos ao meu redor” (MURATA, 2022, p. 28)⁹.

⁷ Nagaoka narra, mais de uma vez, sua desconfiança de Ishige, de possivelmente estar querendo se aproveitar da inocente Saikawa, que antes já havia caído em um golpe. No entanto, como a mesma Saikawa vai dizer, seu envolvimento neste momento se baseia, primariamente, em um motivo: vingança. Posteriormente, como se vê no resumo elaborado por mim, esta opinião muda.

⁸ Saikawa também, como chega a dizer à Nagaoka, tinha fé na possibilidade de os purificadores de água trazerem uma vida melhor aos compradores.

⁹ No original: “私は子供のころから、「現実」こそが自分たちを幸せにする真実の世界だと思っていた。私は自分だけでなく、周りの人にもそれを勧め続けた。”

Vai dizer a narradora que, desde criança, sua missão sempre foi tentar mostrar às pessoas ao seu redor o quanto as mesmas estavam caindo em golpes ao investir seu dinheiro em coisas cheias de brilho, feitas para enganar, dado o fato de sua importância, além da aparência, ser nula. De tanto inquirir as pessoas a respeito do preço, tentando mostrar o ato ludibriante por trás da compra, Nagaoka afirma: “Quanto é?” acabou se tornando o meu jargão; no entanto, conforme fomos crescendo, esse também se tornou o inimigo número um entre meus amigos” (MURATA, 2022, p. 29).¹⁰ Ao perder amigos e um relacionamento, Nagaoka realiza um último grande ato, como assim o entende, para tentar levar a realidade às pessoas: larga seu emprego e volta para a casa dos pais para tentar salvar sua irmã mais nova de esquemas golpistas.

O desenrolar dos fatos, no entanto, vai fazer o exato oposto: a irmã não só continua dando seu dinheiro para cursos de formação e rápido enriquecimento, como, quando de fato esses esquemas são provados como fraudulentos, saindo até nos noticiários locais, Nagaoka chega a demonstrar felicidade por se provar certa, crendo que sua irmã mais nova finalmente veria o mundo pelos seus olhos, mostrando o quão importante era, e o quanto se deleitava em, estar do lado certo da história (a realidade da narradora). Porém, após esse dia, a irmã jura não retornar à casa dos pais até que a narradora de lá saia, o que só acontecerá tempos depois. Nagaoka, então, se vê sem amigos, sem uma parte de sua família, tendo que recomeçar a vida já em sua cidade natal, de onde havia saído e agora retornado sem sentir, em momento algum, o brilho triunfante da felicidade alheia depois da entrada em sua realidade.

E este é o ponto no qual Ishige e Nagaoka acabam se reencontrando. A narradora diz estar interessada no convite por um motivo: as amigas com quem se reconectara da época do colegial adorariam saber que tipo de artimanha Ishige estaria envolvido agora. Seu novo círculo social, no entanto, acaba se mostrando uma primeira tentativa de “lavagem cerebral”, tão buscada pela narradora: pelos encontros, em cada momento na casa de uma das envolvidas, sempre resultarem em conversas tidas por Nagaoka como fúteis a respeito

¹⁰ No original: “「原値はいくら？」という言葉が、私の一番好きな言葉になった。けれど成長するにつれて友達はだんだんと、私のこの言葉を嫌がるようになった”.



de louçarias exclusivas compradas, na unidade, por valores exorbitantes, e até mesmo a submissão a clareamentos de narina (feitos, inclusive, pela própria narradora), vão levando Nagaoka a crer que existem muitas maneiras de se viver no mundo, sendo a realidade sua preferida, submetidas a tanto um regime de crença quanto a vida vivida buscando destaque pelos termos anteriormente descritos (objetos de difícil acesso, narinas embranquecidas, etc.).

A vontade de se afastar da sua amada realidade, porém, vai se mostrando cada vez mais difícil, a ponto, por fim, de tentar encontrar no culto de Saikawa a resposta, sempre dizendo, também, que ali estava para proteger Saikawa de Ishige. Enquanto buscavam se reconectar com os espíritos de antigamente, quando a Terra era o centro do universo, a líder passa a pedir a cada uma das envolvidas que descrevam o visto em meio a uma fumaça criada a partir de aromatizadores colocados no centro de uma roda e, entre unicórnios, pirâmides e demônios, quando é a vez de Nagaoka, este é o diálogo:

– Eu vejo a realidade!

Todas continuavam dançando ao redor de Ishige,¹¹ sem descanso.

– Eu vejo a realidade! Tudo isso é só uma ilusão causada por uma situação extrema! Excitação coletiva que vem do excesso de dopamina! Isso tudo é uma ilusão causada por uma situação extrema da qual se quer fugir! Eu vejo a realidade! A realidade é o que eu vejo!

Quase como um macaquinho gritando, Saikawa me respondeu:

– Isso é o seu carma! (MURATA, 2022, p. 56)¹².

O fato a marcar a existência de Nagaoka passa a ser, neste regime novo de crença, a própria impossibilidade de sair do mundo da forma como ele vinha sendo vivenciado pela narradora. A paranoia, como força constitutiva de um modo de ser (sem pressupor, no entanto, que isto é um diagnóstico da personagem), agora passa a ser relida como uma espécie de sobrevida do passado antecedente à própria existência de Nagaoka *como* Nagaoka: o seu carma.

¹¹ Neste ponto da narrativa, Ishige já está morto.

¹² No original: “「現実が見えます！」皆はそれでも足を止めずに石毛の周りを歩き続ける。「私は現実が見えます！異常事態による集団幻覚。脳内のドーパミンによる異常な決断。異常な状態を脳が回避するために見せている錯覚。私には現実が見えます！実が見えます！」「それはあなたの、カルマです！」齋川さんが、猿の鳴き声のような声で叫んだ。”

Se a paranoia é o regime de forças a sempre estar pressupondo, pelo paranoico, que é possível antecipar e fazer de forma pior todo e qualquer dolo possível a si e por si, tendo a premissa da eterna inimizade alheia, no conto é possível observar não a intenção do dolo, mas a constante reafirmação da vontade de domínio de um ponto de vista acima de todos em nome do bem *alheio*. A contenção, em “Fé”, se baseia menos na possibilidade de agir em si para o controle de sua narrativa a partir da dor, mas sim que o desejo de a tudo determinar, de Nagaoka, é a forma de induzir dolo aos outros sem sequer permitir a forma de dissenso, dado que o dito pela personagem é sempre o mesmo é somente a sua forma de ver a realidade a certa, é somente essa fórmula a capacitada para levar à felicidade, sempre feito tudo isso de forma a proporcionar ao *Outro* uma vida melhor, porque é a vida vista pelos olhos de Nagaoka.

A suposição, assim, a ser tida como paralela, comparável e até mesmo aproximável ao mecanismo da paranoia como forma de ver o mundo, se encontra emulada na maneira como Nagaoka é representada no conto de Murata Sayaka, ao mesmo tempo em que o próprio conto funciona como uma emulação não só na personagem, mas na estrutura total em si. Ao seguir considerando o mundo como observável e controlável a partir de um ponto de vista pessoal e intransferível, o notável são as constantes voltas necessárias e cada vez mais ensimesmadas para sustentar tal narrativa, o que, ao fim, acaba caindo por terra. Nagaoka, em seu desejo de controle não só do ponto de vista, mas como também da maneira segundo a qual o *Outro* pode viver a sua vida, dada a incapacidade alheia de observação da realidade, vai garantindo para si, sem assumir que é este o problema, uma necessidade sazonal de mudança de ambientes, amigos, sem considerar obrigatório a mudança de si.

Este controle, por fim, é a vontade e a maneira de se emular a tentativa de controle máximo da representação em si, ao sugerir um posicionamento aquém e além do próprio mundo representativo e da estrutura de vozeamento alheio pelo funcionamento da língua. Ao considerar a sua forma de ver não *uma*, mas *a* forma de ver o mundo a ponto de se considerar detentora da *realidade*, todo e qualquer sinal e nova informação vista pela narradora só vem a confirmar o pressuposto do que a mesma já tinha como consciência final e



fechada, sem possibilidade de mudança de modo a se quebrar, talvez, a própria estrutura em si deste circuito hermenêutico de representação da realidade: eis o controle da ficção da ficção, mais uma vez.

E que o conto leve a fé como título já tem, em si, também possibilidade de análise. O substantivo escolhido por Murata, *shinkō* (信仰) se decompõe pelos logogramas de fé, fidelidade e confiança (信) e adorar, depender, venerar (仰). O conto, no entanto, sempre atribui, de acordo com a voz narrativa, que a fé é o problema do *Outro*, pois está relacionada a algo aparentemente exterior à realidade de Nagaoka. O que se percebe, porém, é também a própria estrutura de crença, veneração e dependência construída pela narradora para a sua própria versão dos fatos, como se a língua pela qual ela fala e traduz, representando a sua realidade, fosse totalmente transparente, cuja obrigação do *Outro* é sempre a submissão, a doutrinação de que há ali já uma desigualdade anterior, uma espécie de prolegômeno da verdade, a subsidiar todas as falas de Nagaoka.

E é verificável, pelo modo de olhar descrito neste artigo, tal afirmação acima para a cena imediatamente após a determinação cármica de Saikawa. Se é somente dentro da realidade, neste carma, que poderá viver Nagaoka, lê-se o desfecho do texto:

– Não... Saikawa... Eu vim até aqui porque eu queria passar pela sua lavagem cerebral, Saikawa! – Sai do círculo, me jogando aos pés da completamente nua Saikawa, implorando – Por favor, me iluda! Saikawa, me dê uma ilusão!

– A realidade é a sua lavagem cerebral. E é com essa ilusão que você levará uma bela vida a partir daqui. Esse é o seu destino. E está tatuado no seu íntimo desde já.

– Devolve o meu dinheiro! – respondi gritando.

A resposta veio em coro pelas outras.

– Nossa, que palavra mais bonitinha! Devolveomeudinheiro!

– Devolveomeudinheiro!

Em um transe que claramente apontava para um caso no qual o sentido das palavras estava totalmente perdido, todas continuaram rindo e repetindo:

– Devolveomeudinheiro, devolveomeudinheiro, devolveomeudinheiro!

O coro coletivo se espalhava para o céu noturno. Eu seguia gritando para o meu céu heliocêntrico:

– Devolveomeudinheiro!

O meu esforço frenético era continuar gritando para o meu céu heliocêntrico. O coro e a dança das outras se sobressaíam ao meu clamor e seguiam ecoando céu afora. O meu tom choroso, implorando, “Devolveomeudinheiro!”, se misturava ao canto de todas as outras, e assim seguimos (MURATA, 2022, p. 56-57)¹³.

A confusão instaurada na cena, através da língua como mecanismo de produção de diferença, parece continuar confirmando à Nagaoka sua versão da história. Afinal, ela está clamando em tom choroso ao seu céu heliocêntrico, enquanto as outras estão, em seu mundo geocêntrico, entoando algo cuja sonoridade até pode ter semelhança com palavras em si, mas não o são. Concomitantemente, e seria nesta parte a vontade de foco, o oposto também acontece: é Nagaoka quem está, por fim, sendo excluída da lógica comunitária ali formada através do mesmo mecanismo sempre utilizado por ela para tentar convencer os Outros de que esses, não ela, são os errados: a língua e a fundamentação da diferença a partir da representação da realidade se constrói em algo tão fantasioso quanto a ideia de que a representação pode vir a ser transparente, sem movimentação prévia do próprio termo, para ajustá-lo a *uma* forma de encarar o mundo.

Nagaoka, com sua fé na realidade e na sua *interpretação* da mesma, é quem passa a ficar de fora a partir de um momento imprevisível, que lhe chega e cai no colo, assim como a definição derridiana do acontecimento apresentada na introdução. É a essa brutalidade de mudança que chamo de violência, dada a possibilidade de cisão com o mundo como conhecido até então, tendo sua

¹³ No original: “「齋川さん、齋川さんは私を洗脳してくれるって言ったじゃないですか！」私は皆の輪をとびだし、全神の齋川さんの脚にしがみついた。「私を洗脳してください！私に幻覚を見せてください！」「現実こそ、あなたの洗脳です。それこそがあなたが一生を共にする美しく完全な幻覚なのです。それがあなたの宿命なのです。これが、あなたの心のタトゥーです」 「10万円返せ！」私は叫んだ。皆がうっとりとして歌い始める。「すてきな言葉ね。10万円返せ！」 「10万円返せ！」皆、その言葉の意味すら忘れてしまったように、笑いながらその言葉を歌い続けた。「ジュウマンエンカエセ、ジュウマンエンカエセ、ジュウマンエンカエセ」皆の歌声が夜空へと吸い込まれている。私の地動説の空へと、歌声が響き続ける。「ジュウマンエンカエセ」私は必死に、地動説の地面の上で叫ぶ。皆の歌と踊りは、私の地面を揺さぶり、空気を振動させ続けた。私は皆の歌声の中で、「ジュウマンエンカエセ！」と鳴き声をあげて続けた。”

base algo anteriormente definido como controlável: a língua. Ao transformar uma frase no imperativo de Nagaoka em apenas um agrupamento sonoro parecendo “bonitinho”, a comunidade ali formada, a partir de um acontecimento improvável e imprevisível, muda a direção e a produção de diferença, mesmo a narradora acreditando ser ela a única capacitada para ler e determinar os rumos do futuro, provado não verificável na realidade ali construída.

Isso tudo se dá a partir do momento em que a língua aparece na narrativa sem ser tratada como um mero espelho da realidade, segundo o imperativo da transparência atribuída por Nagaoka, tanto a si quanto ao conteúdo de sua fala. O imperativo exigindo a devolução do dinheiro investido, “10万円返せ” (*jūman'en kaese*), vai se decompondo até se tornar, na narrativa, grafado como “ジュウマンエンカエセ” (*jūman'en kaese*), demonstrando, de certa forma, um tipo de funcionamento da língua japonesa a definir como estranheiridade (o uso de *katakana*) a palavra ali ouvida pelas outras participantes da experiência geocêntrica. Ao transformar a ordem proferida em algo aquém do previsto, é uma das estruturas marcantes do pertencimento àquela comunidade (a língua, a fala em japonês, o conhecimento que demarca a possibilidade de se pronunciar e *representar* a realidade através deste sistema linguístico) o determinante a excluir a narradora do pertencimento da nova comunidade ali formada por ser Nagaoka, agora, quem representará o diferente.

Se a língua permite um sistema de partição entre o ser e o não ser nativo, enquanto incorpora a diferença para si e expulsa o diferente exatamente por aquilo que ele é, ou seja, diferente, o movimento emulador da paranoia no texto revela não uma espécie de aproximação de Nagaoka com a paranoia, mas sim, a ação final como a mola propulsora daquilo a possivelmente reparar a constante vigia e atuação de dolo a encerrar o movimento paranoico. Se o texto emula a paranoia ao sugerir constantemente a existência do inimigo como o outro espelhado por um desejo de um sujeito enquanto transparente, ao se definir enquanto tal por sempre descrever o inimigo da mesma maneira, quando a língua aparece como o próprio acontecimento definidor do futuro a partir da sua imprevisibilidade e no critério um tanto fantasioso de que a representação a partir do sistema de significação também falseia, esconde,

omite, traduzindo um outro a ser deixado ao lado de fora, rompe-se, por fim, a estrutura paranoica da manutenção de categorias aquém e além da representação como *Darstellung*.

Essa tentativa de formação comunitária aos moldes de uma nova experiência de retorno ao ancestral, ao buscar criar um âmbito comum entre as viventes e presentes, continua sendo forçosamente traduzida por Nagaoka como um sistema impossível de ser representativo *da* realidade, e a sensação do absurdo passa a ser tal que, mesmo ao fim do conto, a narradora continua demarcando uma separação nítida (para ela) entre si e as outras, mas sua súplica já não é mais ouvida. Essa nova constituição que expulsa de forma contrária do constantemente lido pela narradora, ou seja, ao excluí-la ao invés de atrair os outros para o seu mundo (tão excluídos dele por ela), parece ser o ponto final a conseguir reforçar o dito até aqui: a interpretação emulada o tempo todo dentro do conto como algo traduzível nos mecanismos também utilizados pela paranoia, assim como o fim da hermenêutica auto centrada na experiência de um sujeito caracterizado por si como exterior, até mesmo da estrutura da língua pela qual se pronuncia, eventualmente, acabam sendo transferidas como mecanismo de expulsão dessa hermenêutica da suspeita, dado que, a todo momento, é também isso o realizado pela narradora, em nome da sua representação dos fatos, o fruto (実) a ser surgido a partir da sua re-representação (現す): realidade, *genjitsu*.

A última consideração que gostaria de fazer dentro deste mundo a partir da narrativa de Murata pode ser depreendida do seguinte trecho de Kato Shuichi (2012), quando esse define quem são os japoneses, a partir de sua teoria do “aqui = agora”, na qual o

significado dos acontecimentos do presente ou do “agora” é completo por si mesmo, e não há necessidade de mostrar claramente a relação entre os acontecimentos do passado ou do futuro para extrair e esgotar o seu significado [...] Resumindo, agir visando aos benefícios do presente sem pensar no futuro, e, se fracassar, enterrar esse passado ou, pelo menos, tentar enterrá-lo. O conteúdo desse esforço é uma questão de “sinceridade e devoção”, ou seja, “uma questão de sentimento, do coração”, mais do que uma ação (responsabilidade pelas consequências), que cau-

sou alguma consequência na sociedade. A questão central é saber qual foi a intenção dessa pessoa na hora que agiu (o bom e o ruim das intenções). A tradição cultural jamais desapareceu (KATO, 2012, p. 247-248).

A tradição de seguir em frente buscando esquecer seu passado, sempre pensado na marcação da vila, *mura* (村), em termos de coletividade (em detrimento da vontade individual), sem conexão do passado com o presente ou a mirada ao futuro demarcam a teorização de Kato, como no excerto acima. *Nihonjinron* (日本人論), as teses sobre a especificidade do ser-japonês, atravessam a história da construção do nacionalismo no Japão, marcando períodos de ascensão, queda e revisionismo histórico, principalmente após a Segunda Guerra (ODA, 2018, 2020), com a tentativa de apagamento dos crimes cometidos pela nação e de transformação do narrado nos livros didáticos como uma ação premeditada para proteger a Ásia dos domínios do “Ocidente” (IWA-BUCHI, 1994; ODA, 2018), tentando se desvencilhar, assim, de uma imagem de agente imperialista na sua própria história (ODA, 2009). A possibilidade, no entanto, do entendimento da excepcionalidade traduzida enquanto destino manifesto (pelas chances de se pensar o isolacionismo de um arquipélago como manutenção de pureza racial [GABRAKOVA, 2018]) parece ser contraditória, ou, minimamente, revelaria já a aporia a partir do entendimento da sempre determinação de si com o Outro, explícito ou não (KAWAI, 2015).

Isso seria exemplificado também em Kato Shuichi sem necessariamente o espelhamento de um Outro, caso se ignorasse o fato de *Tempo e espaço na cultura japonesa* ser um compilado de ideias e palestras feitas pelo autor em suas viagens, por exemplo, a países americanos.¹⁴ A descrição sempre voltada para dentro do arquipélago, à guisa de explicação sem demonstração prévia da diferença entendida como o Outro ocultado, se dedica a apresentar o funcionamento da vida no presente como tradicional, ainda que o aqui e o agora sejam as categorias de análise em foco de Kato. Ser japonês, assim, seria sempre estar ligado ao seu tempo e às questões de seu *mura*, mesmo quando das

¹⁴ Diferentemente, por exemplo, d’*O livro do chá* (2008), escrito especialmente para a contraposição e apresentação do Japão ao “Ocidente” como demonstração da especificidade do observado em território japonês, em detrimento da unicidade do bloco considerado como ocidente.

configurações do capitalismo já tardio, indicando a sobrevivência da tradição e do tradicional como marca característica do país, defendida a ideia de que somente o dêitico seria capaz de garantir qualquer tipo de filiação. A aporia, portanto, aponta para um significantes esvaziado atravessando séculos, todavia sendo garantido como a melhor forma de tradução ao se pensar o coletivo-minimizado em detrimento do individual, a parte e não o todo-nacional, como se a comunicação entre os dois não fosse uma possibilidade de pressuposto, dada a formação do título do livro envolver, necessariamente, o Japão em si.

A marcação, no entanto, segundo a qual gostaria de deter os olhares ao fim desta análise está exatamente nos dois pontos ressaltados pelo raciocínio de Kato: primazia da intenção e *mura* como delimitação da comunidade sendo características do ser-japonês. Se não importa a consequência do dolo infligido e é o diferente o responsável por sempre precisar sair do espaço do *mura* por ser o que é, ou seja, não-correspondente ao tido como normativo e comunitário do todo estabelecido, o corolário possível, tanto quanto um prolegômeno determinante do que se torna o ser-japonês em Kato atravessa uma defesa da irresponsabilidade do todo perante quem o mesmo exclui.

Se não é necessário responsabilizar aquele a realizar o dolo perante o outro dada a possibilidade de assumir para si (e também já ter o direito de se perdoar sem ressalvas) o juízo da intenção e, além disso, em caso de diferença perante o todo é o símbolo da insatisfação quem deverá sempre se retirar da vila na qual residia, o perpetuado é a não necessidade de reconsideração dos atos, assim como dos padrões a marcarem o símbolo vazio que é a comunidade e, tampouco, metonimicamente, o que é ser japonês. Se a nação é um conceito moderno definindo, a partir de restrições territoriais e burocráticas atribuindo pela diferença quem pode se tornar cidadão, o conjunto de *mura* formados e circundados pelo oceano em todas as suas direções passa adiante a não necessidade da mudança autorreflexiva. Se a tradição está viva e ela é o ponto pivotal da definição para o “aqui = agora” a partir de um símbolo vazio em Kato, toda e qualquer forma de união pode vir a significar este conceito, a tradição, assim como o absoluto nada. Ademais, se uma comunidade pode garantir a si o domínio da lei, em detrimento de qualquer quadro que a restrinja, esta organização soberana é tanto o ditame da lei quanto sua própria infração (DERRIDA, 2018).

Se é a instituição da crítica literária a responsável por enxergar no desenvolvimento da literatura a metonímia da nação (BHABHA, 2013), não parece de todo absurdo sugerirmos uma correlação do dito anteriormente com o texto de Murata, mudando, em outro giro, a interpretação de quais são os rumos da emulação paranoica dentro da narrativa. Se a construção do ser-japonês depende, como já dito, da localidade (*mura*), Nagaoka em seu entorno justificava, mais de uma vez e em mais de uma ocasião, *parte* do sugerido por Kato: suas intenções, em análise de si por si, eram boas e, no entanto, o observado logo em seguida era uma repetição, já diferente, de outra forma, do mesmo. O bordão de criança vira um inimigo, o noivado termina, a irmã mais nova promete não voltar para casa se ela ali estiver e, mesmo dentro da tentativa de lavagem cerebral, todo o observado é a realidade, em uma explicação cunhada por si e convincente a si.

A fé de que a língua falada por Nagaoka era capaz de representar a realidade quebra a demarcação do falso controle da verossimilhança, entendido por ela como um bom regime de sua própria excepcionalidade: a torção do acontecimento interrompe a constante hermenêutica da suspeita e aponta desta vez *para* Nagaoka, fazendo dela também uma aporia do que é ser-japonês, caso seguíssemos à risca o dito por Kato. Não é possível avançar, mesmo com o predomínio das boas intenções, pois a justificativa do desenrolar dos acontecimentos infere dolo ao Outro e, a partir dessa nova configuração espacial, aquela a se tornar ilha é, exatamente, Nagaoka. Caso lêssemos a construção, dentro de "Fé", como uma outra possibilidade de se pensar, afinal, o que é o ser-japonês, Murata Sayaka estaria indicando o próprio oposto de Kato a partir da emulação da paranoia como a hermenêutica da irresponsabilidade do segundo autor. Concluir, como faz Nagaoka, que a realidade está representada sempre a seu favor, não havendo sequer possibilidade de se questionar a chance de o problema residir exatamente na *sua* forma de representar o visto e o advindo até seus olhos, a hermenêutica da irresponsabilidade chega ao fim, enfim, através da inevitabilidade do acontecimento, de um senso de justiça a não se filiar a uma visão de mundo e a não garantir sequer a manutenção da definição dos termos esvaziados de Kato Shuichi, por exemplo.

Assim, a continuação, em Murata Sayaka, do conto, em suas linhas finais, indica a aporia da determinação fechada em sua forma mais evidente e, pelo fim brusco, sua própria constituição enquanto também não determinada. Nagaoka acaba isolada da comunidade ali formada mas, metonimicamente, não há necessidade ou possibilidade de se pensar que o domínio ali estabelecido da hermenêutica da irresponsabilidade tenha chegado ao fim, pois as palavras finais da narradora são seu grito ensimesmado lamurioso para o *seu* céu heliocêntrico. A possibilidade ali emulada cria uma brecha, um *traço* diferencial (DERRIDA, 2013b), abrindo outros caminhos de diferenciação que, exatamente por estarem no imbricamento da diferença, não poderiam estar caracterizados de outra forma a não ser pelo futuro, pelo porvir, da chance e de outras maneiras a se pensar as questões aqui reunidas. O fim da restauração da paranoia para a entrada de um mundo outro dependeria da criação de toda uma forma outra de se definir e desenhar os contornos entre o Eu e o Outro, ainda não disponíveis e, tanto quanto o acontecimento final que cinde a certeza de uma representação *una* do ser-japonês, há de só se manter aberto para que a diferença, por fim, diferencie.

Conclusões

Se o que se tem e nunca se perde é a sombra, o que o círculo hermenêutico da paranoia e da irresponsabilidade anteriormente discutidos encontram é, em Murata, uma outra forma de serem resolvidos ou, ao menos inicialmente, deixarem já como indicação a possibilidade de criações outras a partir do momento no qual se torna impossível de esquecimento a existência do Outro, a ser sempre marcado como tão constituinte do Eu, mesmo sob sua vontade de apagamento da construção dialógica de sua identidade.

A sombra da determinação do paranoico como transparente não só emulado em “Fé”, mas também na possibilidade de pensarmos as maneiras de ler tal conto, podem começar a sugerir, já tendo em vista os movimentos de separação dos meios da violência dentro da narrativa de Murata, que toda leitura também deixa resto e rastro, assim como a marcação da nova comunidade ali

que exclui, ao mesmo tempo a ser excluída por, Nagaoka, através do mesmo mecanismo utilizado pelas personagens para se explicarem e se determinarem, como também na análise aqui: a língua.

Se a forma final assume deixar restos, sombras e rastros a partir do escolhido para tornar observado e observável, não é pela necessidade ou possibilidade de justificativa que torne o crítico, por exemplo, a figura a ser escolhida como transparente, acima do regime representativo, como se um exercício de análise fosse somente o endossamento e a leitura descritiva do que existe ali. Tanto também assim poderia ser entendido o reflexo de Nagaoka, seu Outro, a ser sempre cooptado e retirado da diferença por não existir em sua representação de mundo chance para a diferença em si, somente extermínio da mesma, dada a obrigatoriedade da submissão perante o que a narradora tanto de chama de realidade.

A sombra deixada, por fim, tanto tempo sem ser vista, percebida e determinada como suplemento da formação de sua própria visão da realidade, por fim, emerge e toma também o controle a partir do acontecimento derradeiro que interrompe a manutenção da unicidade do ponto de vista: se isso seria ou não seguido, ou se ficaria como *lição* de moral, no entanto, como já apontado, somente reforçaria outras maneiras de excluir e separar *como* dominação, não pretendido nem no conto, nem neste texto.

Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

CRITCHLEY, Simon. *Faith of the faithless: experiments in political theology*. Londres: Verso, 2012. Edição Kindle.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução de Piero Eyben. *Cerrados*, v. 21, n. 33, p. 229-251, 2012.

DERRIDA, Jacques. A literatura no segredo: uma filiação impossível. *Dar a Morte*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2013a.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

DERRIDA, Jacques. *A besta e o soberano – seminário*. Tradução de Marco Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, v. 1, 2018.

FELSKI, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

GABRAKOVA, Dennitza. *The Unnamable Archipelago: Wounds of the Postcolonial in Postwar Japanese Literature and Thought*. Leiden: Brill, 2018.

IWABUCHI, Koichi. Complicit exoticism: Japan and its other. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, v. 8, n. 2, p. 49-82, 1994.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Hissae Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAWAI, Yuko. Deracialised race, obscure racism: Japaneseness, Western and Japan's concepts of race, and modalities of racism. *Japanese Studies*, v. 35, n. 1, p. 1-25, 2015.

MURATA, Sayaka. Fé (信仰). Fé (信仰 *Faith*). Tóquio: Bungëshunjū, p. 6-57, 2022.

ODA, Ernani. O contexto global no nacionalismo japonês contemporâneo. *Estudos Japoneses*, n. 29, p. 45-60, 2009.

ODA, Ernani. Condições estruturais do nacionalismo japonês recente. *Lua Nova*, n. 103, p. 11-38, 2018.

ODA, Ernani. A idealização da “pessoa comum” e o discurso nacionalista no Japão. *Civitas*, n. 20, v. 3, p. 464-475, 2020.

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

SEDGWICK, Eve K. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. Tradução de Mariana P. Ruggieri, Marcos P. Natali, Camila Nogueira, Fabio P. Saldanha, Luísa Romão e Roger Melo. *Remate de Males*, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra R. G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LÍNGUAS DE FOGO: TRANSMISSÃO E ENDEREÇAMENTO ENTRE MULHERES

Marcela Maria Azevedo
Tainá Pinto

Resumo: A proposta deste artigo é fazer uma leitura da carta *Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo* da escritora chicana Gloria Anzaldúa (1942-2004), para pensar os temas da transmissão e do endereçamento entre mulheres. Para tanto, partiremos de uma cena descrita por Freud (1921) em seu *Psicologia das massas e análise do eu*, quando estabelece a terceira forma de identificação, chamada de histérica, destacando o alastramento sintomático como uma infecção psíquica. Ao longo do caminho, mostraremos a intimidade dessa infecção psíquica com a transmissão de um desejo uma língua de fogo, segundo Anzaldúa, frisando a escrita como outro destino que não o padecimento pelo sintoma. Por fim, apontamos o modo como o endereçamento funda um lugar para que as mulheres de terceiro mundo possam existir, antecipando a elas o destino de escritoras.

Palavras-chave: Carta. Desejo. Transmissão. Endereçamento.

Resumé: La proposition de cet article est de faire une lecture de la lettre *Parler en langues: lettre à des écrivaines tier-mondistes* de l'écrivain chicane Gloria Anzaldúa (1942-2004), pour penser les thèmes de la transmission et de l'adressage entre femmes. Pour cela, nous partirons d'une scène décrite par Freud (1921) dans son *Psychologie des masses et analyse du moi*, lorsqu'il établit la troisième forme d'identification, appelée hystérique, mettant en évidence la propagation symptomatique comme une infection psychique. En chemin, nous montrerons l'intimité de cette infection psychique avec la transmission d'un désir une langue de feu, selon Anzaldúa, en soulignant l'écriture comme un autre destin qui ne souffre pas du symptôme. Finalement, nous soulignons la façon dont l'adressage fonde un lieu pour que les femmes du tiers monde puissent exister, en anticipant le sort des écrivains.

Mots-clés: Lettre. Désir. Transmission. Adressage.

Introdução

Observemos essa cena: uma jovem recebe secretamente uma carta daquele que ama. Essa carta, cujo conteúdo não chegaremos a conhecer, lhe desperta ciúmes e ela reage mobilizando seu corpo com um famigerado “ataque histérico”. Em seguida, algumas de suas amigas do pensionato onde vive, ao saberem do ocorrido, “pegam” esse ataque, como se pegassem uma doença, e, então, também elas, as amigas, têm o corpo afetado pelo o que a chegada da carta suscita.

Esta cena é descrita por Freud em 1921, no texto *Psicologia das massas e análise do eu*. Freud se apoia nela para falar da terceira forma de identificação que ele discerne. Para ele, a identificação é “a mais antiga manifestação de uma ligação afetiva a uma outra pessoa” (Freud, 1921/2011, p. 60)¹. Entretanto, nesta última identificação, que ficou comumente conhecida como identificação histórica, o sujeito se coloca no lugar de outro por uma analogia situacional, sem que o objeto copiado, aqui uma amiga que sofre, seja necessariamente um objeto de amor, tal qual uma mãe ou um pai poderiam ser.

Os detalhes que dariam consistência à cena relatada não são revelados por Freud. Tampouco o assunto da carta que produz todo o alvoroço no pensionato. O que Freud (1921) nos conta, no entanto, é da reação das demais garotas, que pela analogia situacional conseguem se colocar no lugar da colega, sem que esta precise ser necessariamente alguém muito estimada entre elas, e passam todas a ter os mesmos sintomas do ataque histérico. Esse efeito de alastramento identificatório que a carta suscita no corpo das mulheres seria algo que se realizaria “por via da infecção psíquica” (Freud, 1921/2011, p. 64). Vejamos as palavras de Freud:

¹ As três formas de identificação discernidas por Freud (1921) no referido texto são: 1) a identificação por incorporação oral do objeto desejado, descrita como uma identificação muito originária, normalmente endereçada aos pais e em que coabitam a ambivalência entre ternura e desejo de eliminação, ou entre *ter* e *ser* o objeto amado; 2) o segundo tipo é aquele que esclarece a formação neurótica de sintomas, em que identifica-se ao sintoma da pessoa-objeto, tomando dela apenas um traço – como no caso Dora, com a identificação à tosse do pai; 3) a terceira forma de identificação – essa cuja cena trazida por Freud nos ocupará com mais afinco – é a histórica, em que o sujeito se identifica sintomaticamente ao desejo do outro, mesmo que esse outro não seja, a princípio, um objeto de amor.

Se, por exemplo, uma das garotas de um pensionato recebe carta de alguém que ama secretamente, uma carta que lhe desperta ciúme, e à qual ela reage com um ataque histérico, algumas de suas amigas que souberem do que se trata pegarão esse ataque, como dizemos, por via da infecção psíquica. O mecanismo é aquele da identificação baseada em querer ou poder colocar-se na mesma situação. As outras também gostariam de ter um amor secreto, e sob o influxo da consciência de culpa também aceitam o sofrimento que ele envolve. Seria incorreto afirmar que se apropriam do sintoma por compaixão. Pelo contrário, a compaixão surge somente a partir da identificação, e a prova disso é que tal infecção ou imitação acontece também em circunstâncias nas quais se supõe uma simpatia preexistente ainda menor do que é habitual entre amigas de um pensionato (FREUD, 1921/2011, p. 64 grifos nossos).

Na descrição freudiana, chama atenção ao menos dois aspectos: o primeiro é o modo como a resposta de todas elas, tanto da jovem que recebe a carta quanto das suas amigas, é uma reação corporal que se dá por contaminação ou infecção psíquica. Ou seja, seus corpos respondem ali onde uma dor emocional não tem lugar pra existir, tampouco palavra para nomear. É importante ressaltar que o aspecto corporal dos ataques histéricos era demasiado comum, sobretudo no final do século XIX e início do século XX. O próprio nascimento da psicanálise deve à escuta dessas mulheres que eram acometidas por desordens corporais, sem que houvesse nenhuma causa orgânica comprovada, e cujos corpos encenavam aquilo que psiquicamente a nível inconsciente e sexual não tinha lugar, seja pela repressão social, seja pela repressão psíquica, ou mesmo pelo modo como ambas convergiam não dando espaço para que as mulheres existissem em seus papéis desejantes.

O segundo aspecto trata da compaixão, que segundo Freud (1921) é secundária à identificação sintomática histérica. Essa afirmação permite criar uma sequência lógica para a cena: primeiro uma jovem recebe a carta de um amor secreto, uma carta ruim, que a mobiliza emocionalmente e a qual ela responde com sintomas histéricos; em seguida suas amigas descobrem o que houve, colocam-se em seu lugar por terem desejado também a experiência de um amor e é nesse ponto, de almejar o que a outra deseja, que acontece a identificação; por fim, todas elas são acometidas do mesmo sin-

toma, todas mulheres históricas, lamentando o infortúnio amoroso de uma delas. Não se trata de compaixão, segundo Freud (1921), mas sim de contaminação, infecção psíquica.

Tomaremos a cena do pensionato como ponto de partida de nossa reflexão. Mas usaremos como método o que sugere a poeta Tamara Kamenszain, quando diz “que sempre existe outra linha de leitura, sempre existe outra” (KAMENSZAIN, 2015, p. 13). Assim, arriscaremos puxar outro fio e apostaremos ser possível encontrar para o episódio narrado por Freud outra linha de leitura.

Logo, da cena muito pouco generosa com as relações femininas, desdobraremos a análise que propomos neste artigo: a de refletir como se dá o endereçamento de mulheres para outras mulheres *na escrita*. Do episódio no pensionato, ficaremos, a princípio, com o modo como o recebimento de uma carta mobiliza, afeta o corpo em lugares desconhecidos, produzindo uma comoção que poderemos ou não chamar de compaixão: como uma carta, um texto íntimo e endereçado, pode alcançar o corpo? Ficaremos também com a incógnita sobre o conteúdo da carta para levantar uma simples questão que iremos perseguir: o que se transmite nas relações entre mulheres se dá pela via do fato e do sentido? O que seria essa “infecção” promovida por letras depositadas no papel? Por fim guardaremos o incômodo acerca do não-lugar para que as jovens pensionistas pudessem expressar, falar, entender a dor que lhes acometia, para em seguida trazer mais uma pergunta: como dar lugar para uma mulher?

Outra carta, outras línguas

Trazemos à cena outra carta. Uma carta também endereçada a uma mulher, ou melhor, às mulheres no plural. Mais especificamente, às mulheres escritoras do terceiro mundo. E diferente da cena anterior, cujo remetente era um homem, aqui temos como remetente uma mulher, a escritora Gloria Anzaldúa. Esse texto de Anzaldúa circula desde a década de 1980 quando foi publicado no livro *This bridge called my back: Writings by radical womens of color* (MORAGA & ANZALDÚA, 1981). Trata-se de um texto que ocupa um

espaço *entre*, movimentando-se das fronteiras da carta ao ensaio, da carta ao convite, ou ainda da carta à convocação. Logo, um texto cujo gênero em si é inclassificável, mas que, acolhendo a nota de editor na tradução brasileira que se apresenta pelo título *Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo*, talvez possa ser chamado de *ensaio epistolar* (ANZALDÚA, 2021). Impossível não ouvir os ecos polissêmicos dessa construção que nos chega tardiamente, 40 anos após seu lançamento: é falando em línguas que podemos entender como idiomas ou como *línguas de fogo*, como veremos adiante que se deseja alcançar as mulheres que habitam o terceiro mundo, e que por serem mulheres escritoras são também aquelas que escrevem o terceiro mundo.

Temos, então, uma longa carta escrita no decorrer de três dias: 21 de maio, 24 de maio e 26 de maio de 1980. E apesar de ser escrita em inglês ela é inteiramente salpicada com palavras e expressões em espanhol. Ou seja, estamos diante de um texto que, pelo uso que nele se faz do inglês e do espanhol, realiza uma espécie de escrita das fronteiras entre duas línguas. Essa marca distintiva e fronteira da escrita de Anzaldúa certamente impõe um desafio a mais à tarefa de tradução, ou seja, à passagem para uma terceira língua. Desafio que nessa edição brasileira foi sustentado à altura pela escritora e poeta Tatiana Nascimento.

A carta se inaugura com a seguinte frase: “Queridas *mujeres de color*, companheiras no escrever” (ANZALDÚA, 2021, p. 43). Sentada nua sob o sol, com a máquina de escrever no colo, Anzaldúa tenta visualizar as mulheres a quem se endereça: A mulher negra fincada na mesa do quinto andar de algum apartamento em Nova York; a chicana sentada numa varanda no sul do Texas abanando mosquitos enquanto tenta “despertar as brasas amornadas” da escrita; a mulher indiana caminhando para a escola e lamentando a falta de tempo para “trançar a escrita” dentro de sua vida; ou ainda a asiática, mãe solteira, puxada em diferentes direções ao mesmo tempo pelas crianças, pela amante, pelo ex-marido, pela escrita (*ibidem*). Se ela se endereça a mulheres diversas, de diferentes origens, cor de pele e orientação sexual, há no entanto um fio comum que as une: o interesse pela escrita.

Escrever essa carta, Anzaldúa admite, não foi fácil. Ela teria começado como um poema, um longo poema que depois ousou transformar em um ensaio. Mas o resultado deste teria sido algo frio, algo duro e com pouca intimidade, o que a fez começar o texto mais uma vez: “Como chegar perto da intimidade e da proximidade que quero. Que forma? Uma carta, óbvio” (ANZALDÚA, 2021, p. 44). Há aí uma reflexão do quanto a forma pode ser algo importante para que se alcance determinados objetivos. É no endereçamento íntimo às mulheres que esse outro começo é possível, dando lugar ao que outrora, pela formalidade de um ensaio ou pela subjetividade de um poema, parecia árduo dizer: “Minhas queridas *hermanas*”.

Nesse tom próximo, ela estreita sua conversa e acolhe a presença invisibilizada e a voz inaudível das escritoras lésbicas de cor, mulheres cujo lugar de exceção é demasiado agudo em nosso laço social: “A lésbica de cor não é invisível apenas, ela sequer existe. Nossa fala, também, é inaudível. Nós falamos em línguas, como o pária e a louca” (*ibidem*). Do começo ao fim do texto nos deparamos com o fato de que mulheres de terceiro mundo, mulheres de cor, mulheres lésbicas falam em línguas que são sistematicamente silenciadas, desmerecidas em importância e significação. Quais destinos possíveis essas línguas podem ter para além do histórico apagamento?

Quando nem mesmo a existência das mulheres lésbicas de cor é reconhecida, como então esperar por uma permissão para inaugurar a própria escrita? Com perguntas afiadas, Anzaldúa convoca suas leitoras: “Quem nos deu permissão pra encenar o ato da escrita?”; “Quem sou eu, uma pobre chicanita da roça, pra pensar que poderia escrever? Como ousei sequer considerar me tornar uma escritora enquanto me agachava nos campos de tomate, curvando, curvando sob o sol quente, mãos grossas e calejadas, não feitas pra segurar a pena” (ANZALDÚA, 2021, p. 46). Quem pode autorizar essa “mão esquerda” a escrever num “mundo destro”? Ou ainda: quem autoriza a mão, cujo desígnio dado é a colheita, a desviar seu rumo para a escrita? O que pode uma mão desviante?

Certamente essa permissão para passar à escrita não virá do cânone literário instituído, sabidamente masculino e branco, os detentores dos meios de publicação. Talvez por isso Anzaldúa sustente o quanto a escrita é um ato de

atrevimento e coragem. Parece-nos igualmente possível afirmar que a escrita de mulheres do terceiro mundo é um ato de atrevimento não só porque ela desafia o hegemônico, o mundo “normal”, “destro”, “certo-branco”, mas também porque ela impõe, a quem ousa escrever, uma espécie de perigoso ultrapassamento:

Um poema, pra mim, funciona não quando diz o que eu quero que ele diga nem quando evoca o que eu quero que ele faça. Funciona quando meu tema inicial se metamorfoseia alquimicamente num outro tema, um que foi descoberto, ou encoberto, pelo poema. Funciona quando me surpreende, quando diz algo que eu tava reprimindo ou fingia não saber (ANZALDÚA, 2021, p. 59).

A escrita, em Anzaldúa, parece sempre apontar para a existência de um além. Desse modo, escrever é uma incessante busca por aquilo que ultrapassa o dizer, um mover-se em direção a um desconhecido que, por sua exterioridade, não deixa de ser perigoso, tal qual ela nos conta: “Escrever é confrontar seus demônios, olhar eles nos olhos e escrever sobre eles. O medo age como um ímã, tira os demônios do armário e os coloca na tinta de nossas canetas” (ANZALDÚA, 2021, p. 54). A dimensão demoníaca, até mesmo monstruosa, de sua escrita situa o que escapa aos padrões de inteligibilidade heteropatriarcal colonial. E que por escapar, ameaça e amedronta não só o cânone que ela desafia, mas também aquelas que escrevem, que ousam realizar seus experimentos nessa espécie de laboratório alquímico dos mistérios. Assim, o ato de coragem das escritoras requer romper as portas dos armários para libertar os demônios, gesto não apenas de abertura, mas sobretudo de registro, de narração, de passar ao papel uma história que se rebela contra a autoridade e a legislação masculina. Ainda nesse paralelo com os demônios, Anzaldúa cita a poeta Nellie Wong para quem a escrita seria um demônio de três olhos gritando a verdade. Uma verdade raramente desejada pelo caráter monstruoso do que revela, mesmo àquelas que ousam empunhar a caneta fazendo dela uma ferramenta de exploração não garantida do desconhecido: como encarar o monstro feroz que nos habita?

Mas essa verdade que a escrita de mulheres de terceiro mundo traz à tona, além de demoníaca, monstruosa, será também incendiária, tal

qual Glória sugere nas últimas linhas de sua carta às mulheres de cor escritoras do terceiro mundo: “Vocês são as reveladoras da verdade com pena e tocha. *Escreva com suas línguas de fogo*. Não deixe a caneta te banir de você mesma. Não deixe a tinta coagular em sua caneta. Não deixe o censor apagar a chama, nem a zombaria abafar sua voz” (ANZALDÚA, 2021, p. 62 grifos nossos). Para a autora, o desejo de escrita que parte das mulheres do terceiro mundo parece ser o desejo de ir em direção ao que incendeia os alicerces consolidados do mundo do outro. Sendo o outro, nesse caso, aquele que se beneficia de uma estrutura que oprime e invisibiliza tudo o que é não-homem, não-branco, não-heterossexual. Daí sua convocação para que as mulheres façam uso de suas línguas de fogo, essas línguas não-destras e incendiárias. Essas línguas que portam em si um excesso disruptivo e cuja a mera existência já aponta para o fato inegável de que há um além, há outras línguas, outras inteligibilidades. Mesmo que recusadas, mesmo que sistematicamente invisibilizadas, há um além, há uma verdade que retorna e insiste em desafiar o que historicamente impõe-se, por puro abuso de poder, como único, como hegemônico. Lidar com fogo pode ser bastante perigoso, mas às mulheres escritoras do terceiro mundo não restaria outra opção senão cultivar suas línguas de fogo, manter a chama acesa e com essa tocha ir, seguir, incendiar e abrir caminhos no desconhecido. Ou ainda, para falar como a poeta Danielle Magalhães, é preciso ir ao que queima: “eu vou continuar indo/ ao que queima/ vingando/ os frutos não vingados” (MAGALHÃES, 2021, p. 194).

Esse movimento que inicia com a coragem de dizer, endereçar e convocar, dando às escritoras de terceiro mundo um lugar não apenas de reconhecimento, mas sobretudo de existência, marca a epístola de Anzaldúa (2021) do início ao fim. Fazendo uso de sua língua de fogo ela ferozmente denuncia o quanto a linguagem está a serviço da manutenção de um *status quo* branco e masculino. Talvez seja possível dizer que este gesto de Anzaldúa seja capaz de promover uma espécie de infecção, ali onde infectar é sinônimo de inflamar. Em alguma medida parece que é disso que se trata: buscar infeccionar a língua do outro. Salpicar com fogo o texto em inglês, esburacar a língua do outro, pro-

mover pequenas feridas com palavras e expressões em espanhol. E assim pelos buracos tocar o outro, como ela sugere: “não pela retórica, mas pelo sangue e pus e suor.” (ANZALDÚA, 2021, p. 61).

Uma dimensão que nos parece muito relevante destacar desta carta de Anzaldúa é o quanto ela aponta para a escrita enquanto outro horizonte desejante possível. O quanto ela indica, a todo tempo, que é possível desejar para além dos muros previamente delimitados como lugar de mulher. Desejar para além do amor romântico, para além do matrimônio heterossexual, para além dos filhos. Ali, em seu texto, trata-se de ter filhos, se for o caso, e ainda assim insistir na escrita, ter namorada ou ex-marido e ainda assim insistir na escrita. O que nos parece afirmar a própria escrita como constante movimento. Ou seja, o desejo de escrever tem a ver com seguir indo, seguir avançando em direção à linha do horizonte. Não há um ponto de chegada, o que há é a constante possibilidade de ser ultrapassada pelo próprio dizer.

Este movimento que incita mais movimento é algo que a própria carta de Anzaldúa performatiza. Ao decidir pela forma de carta, ao decidir pelo endereçamento íntimo às mulheres escritoras do terceiro mundo, Anzaldúa, de alguma maneira, não deixa de impor às suas leitoras seu próprio desejo, mesmo que velado, de que elas se ocupem de responder a carta que lhes foi enviada. Uma carta, talvez, imponha sempre a expectativa de uma resposta. E como suas leitoras poderão dar uma resposta à altura que essa carta merece se não escrevendo? Há algo dessa carta que promove um certo efeito de dilatação temporal: não importa quando a resposta virá, isso pode demorar, isso pode se estender no tempo sobretudo se notarmos o atraso de 40 anos para ela chegar às leitoras brasileiras, mas interessa perceber que sua suspensão temporal, o movimento que promove mesmo enquanto espera, inscreve algo que em nada se parece com o apagamento.

Refletamos, então, sobre os movimentos inaugurados pela carta e sua semelhança com a infecção psíquica freudiana.

A quem chega

A carta de Anzaldúa, em seu endereçamento subversivo às mulheres escritoras de terceiro mundo, nos convoca a pensar o quanto a identificação histórica freudiana pode ser uma via de insurgência. Pois se Freud afirma que esse mecanismo de identificação é fundado em “querer ou poder” (FREUD, 1921/2011, p. 64) se colocar no lugar ou na mesma situação da outra, da amiga que recebeu uma dolorosa carta do amado, então, é possível sugerir que no gesto de Anzaldúa há um uso desse mesmo mecanismo identificatório para alcançar o poder que ali está em jogo: trata-se de poder colocar-se no lugar da outra, ser contaminada e desejar o que a outra deseja, fazendo disso um uso estratégico, um uso que não esteja a serviço da dominação masculina, mas sim faz-se contra ela, usando sua força e potência contra o enclausuramento dos lugares previamente delimitados como lugares femininos.

Ou seja, se na letra de Freud a identificação histórica fica sugerida como um caminho menor de padecimento pelo sintoma, a letra de Anzaldúa parece subverter tal leitura apontando para a potência que existe em “querer ou poder” colocar-se no lugar da outra. Anzaldúa nos desperta para o fato de que o contágio, ou a infecção psíquica podem ser muito bem-vindas. Pois, pela via desse alastramento identificatório, tem-se a possibilidade de infectar com coragem e desejo de escrita aquelas que, por uma analogia situacional, poderão almejar o lugar de narradoras e inventoras de suas próprias histórias, contaminadas pelo desejo de escrever.

A letra de Anzaldúa, muito sagazmente, grita uma verdade sobre esse desejo: tornar-se desejante talvez só seja possível por contaminação, inflamação. Em outras palavras: o que é da alçada do desejo contamina, inflama e incendeia por isso é preciso escrever com línguas de fogo. Porque o desejo tem em si uma potência disruptiva, é portador de um excesso que transborda a lei instituída no mundo preto e branco, que a todo tempo impõe às mulheres não-brancas uma espécie de enclausuramento em este-reótipos reducionistas:

A mulher do terceiro mundo se revolta: Nós revogamos, nós apagamos tua marca branca, macho. Quando você vier bater em nossas portas com teus carimbos pra rotular nossas faces como BURRA, HISTÉRICA, PUTA PASSIVA, PERVERTIDA, quando você vier com teu ferro quente pra marcar nossa bunda com MINHA PROPRIEDADE, nós vamos vomitar de volta na tua boca a culpa, a autonegação, e o ódio-racial que você nos forçou goela abaixo (ANZALDÚA, 2021, p. 48).

Trata-se com essa carta, com esta escrita íntima e endereçada às mulheres invisíveis e inaudíveis, de fazer passar adiante o cultivo das línguas de fogo que incendeiam as fronteiras do que uma mulher pode ou não desejar segundo as regras impostas pela lei reducionista do outro. Trata-se de fazer uso das línguas de fogo e pela escrita inflamar, incinerar e transformar em cinzas os papéis femininos estereotipados, assim como o enquadramento histórico da mulher como objeto, como propriedade privada dos homens. E se o que está em questão é o cultivo de uma língua, cuja principal marca é seu potencial subversivo e disruptivo, então é preciso muitas mulheres. Uma língua não se cultiva sozinha. Ela só existe entre eu e o outro, uma e outra, entre mulheres e entre gerações.

Ora, cabe observar que nessa aproximação que sustentamos entre a infecção psíquica, que opera na mobilização de um querer ou poder, e a transmissão de um desejo, inscrito com língua de fogo, há a construção de um novo terreno. Mas de que terreno se trata? Lembremos que ao colocar como remetente em sua carta as mulheres escritoras do terceiro mundo, suas “queridas *mujeres de color*”, ou suas “queridas *hermanas*”, Anzaldúa (2021) mais do que transmitir um desejo, o endereça. Sua carta não é para qualquer um. É para aquelas que sabem ler com o pó das cinzas aquilo que foi queimado. É para aquelas cujas mãos não vão amortecer ao tocar o fogo, mas sim arderão de querer pela caneta e pela escrita. No horizonte de construção desse movimento desejante e endereçado, percebamos que o que se funda em detalhe, na propriedade de uma leitura, é um endereço e o que é o endereço senão um lugar para que estas mulheres invisíveis e inaudíveis possam existir e contar suas histórias, narrar suas línguas?

Anzaldúa faz então um movimento que ousaremos entender a partir da fabulação de um cena entre amigas, em três tempos lógicos como outrora fizemos em relação à cena de Freud: primeiro a mulher chicana de nome Gloria se esforça para colocar no papel algo que ela não sabe tão bem como dizer, a não ser escrevendo com suas entranhas, emprestando o corpo e mobilizando-o a cada palavra uma escrita que só se realiza quando endereçada; em seguida as queridas *mujeres de color* recebem essa carta na condição de leitoras, efervescem-se pelo calor daquela língua, contaminadas por aquilo que inflama para além do dito e que chamamos aqui de desejo, entendendo a intimidade do desejo com este corpo que outrora estava condenado ao sintoma ; por fim, essas amigas, antecipadas como escritoras do terceiro mundo, contagiadas e acometidas pelo mesmo desejo, tomam a caneta entre os dedos e escrevem a si, destinando seus escritos a um mesmo endereço que diz da afirmação de um lugar não invisível e não inaudível.

Essa nova cena nos ajuda a entender não apenas a potência da carta de Anzaldúa pelo movimento desejante que incita, mas também a partir da fundação de um lugar para cada uma de suas leitoras. Pensemos, entretanto, no processo: como se dá a passagem do segundo ao terceiro tempo em nossa cena esse da posição de quem lê, para aquela de quem escreve? Ou o que faz de uma leitora uma escritora?

Se Freud (1921) não previu outra ação para as pensionistas que não o lamento coletivo à espera pelo amor, passemos para outro psicanalista que pode refletir sobre o que faz um leitor com aquilo que lhe é destinado: “Cabe a esse leitor devolver à carta/letra em questão, para além daqueles que um dia foram seus endereçados, aquilo mesmo que ele nela encontrará como palavra final: sua destinação” (LACAN, 1966/1998, p. 10). É assim, na *Abertura desta coletânea* (1966/1998), texto que Lacan escreve aos leitores de seus *Escritos* (1998), que o endereçamento de uma carta se relaciona com o poder de trazer à tona a destinação de um leitor. E qual destinação Anzaldúa (2021) dá a suas leitoras senão a antecipação mesma de uma escritora? Ou o engajamento de uma escrita porvir? Sua saudação, “Queridas mujeres de color, *companheiras no escrever*” (p. 43, grifos nossos), mais do que qualquer exclusão que opere

aos mantenedores da supremacia branca, heteropatriarcal e colonial, faz pre-existir as escritoras no mesmo instante em que as nomeia. E precedendo-as, Gloria, além de um endereço, o lugar onde as portas e os caminhos se abrem, funda também quem irá ocupá-lo.

Ao final da carta de Lacan, ele diz ainda: “queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, *levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si*” (LACAN, 1966/1998, p. 11 grifos nossos). Colocar algo de si, nessa outra cena de leitura que fazemos, mais do que escrever com o próprio corpo, afirmando esse corpo, é também a possibilidade de colocar-se no mundo e existir.

Conclusão

Este artigo buscou realizar uma aproximação possível entre duas cenas e duas cartas distintas. A primeira delas nos é apresentada por Freud (1921/2011), em *Psicologia das massas e análise do eu*, e envolve a chegada secreta de uma carta num pensionato feminino. Desta carta de conteúdo desconhecido, restam os efeitos no corpo. Primeiro no corpo da jovem a quem a carta é endereçada, que, de acordo com Freud (1921), sente ciúmes, ao qual ela reage com um ataque histérico. Em seguida esse ataque se alastra, “por infecção psíquica”, e outras jovens o assumem, o pegam, como se fosse uma doença, no próprio corpo. A segunda carta é o texto da escritora Gloria Anzaldúa, uma carta endereçada às mulheres escritoras do terceiro mundo. Com ela, retomamos a cena descrita por Freud (1921) buscando encontrar ali outra linha de leitura para o que jaz como padecimento no destino de uma mulher.

Há uma diferença fundamental entre os dois movimentos que cabe ressaltarmos aqui, pois para Freud as jovens pareciam condenadas a sofrer pela via do sintoma, sem lugar de fala e com seus corpos afetados por repressões sociais, psíquicas e sexuais. Ali onde não havia palavra para nomear suas dores, seus corpos adoeciam. É da intimidade entre corpo e sintoma, que tocamos algo como a força disruptiva do desejo. Disruptiva, porque desordenada, indomável. Mas essa mesma força é usada em Anzaldúa para outro fim: ela

acessa o corpo, as entranhas, esse órgão longínquo que nomeará de *línguas de fogo*, e com ele escreve sua história, sua experiência de exceção – ela, escritora chicana, de cor, lésbica, num mundo branco, heteropatriarcal e colonial. É ao acessar esse móvel desejante que habita o corpo, mobilizando-o em cada frase de sua carta, endereçando-o às suas queridas *hermanas*, que Anzaldúa faz outro uso da identificação histórica: seu contágio cria a destinação à escrita.

É assim que a letra de Anzaldúa alcança algo muito próprio ao desejo, circunscrito aqui sob a alcunha línguas de fogo: desejar, para aquelas cuja força movente é legada à ordenação dos papéis sociais inscritos no ideal do homem branco, talvez só seja possível por contaminação, inflamação. Por isso sua carta é endereçada, convocando outras mulheres que, como ela, estão destinadas aos papéis subalternos. E a potência do que assim se escreve, nessa mobilização de um corpo desejante para além da lei que lhe é imposto, reside no que tal escrita transmite para além do fato e do sentido. Uma língua de fogo talvez não se traduza em palavras previstas num idioma dado, mas ainda assim preserva o calor incendiário de uma insistência, que força a cada vez sua entrada no mundo.

De um destino sintomático e histórico à destinação de uma carta, de uma escrita, vemos que Anzaldúa mais do que contagiar, institui um endereço: um lugar. Se retomarmos a pergunta que deixamos em suspenso em nossa introdução – como dar lugar para uma mulher? –, poderemos responder, com Anzaldúa, que este lugar se funda na afirmação de uma existência e na transmissão de um desejo, em endereçamento. E em tal movimento, ao possibilitar a correspondência entre suas queridas *mujeres de color*, ela antecipa às mulheres de terceiro mundo o devir escritora. Aposta que só se consolidará e confirmará num segundo tempo, quando deste novo lugar, novo endereço, produz-se em resposta uma nova escrita, na qual aquela que era, até então, a leitora, comparece colocando algo de si. Antes de qualquer subversão que desafia o *status quo* do mundo em que vive, o gesto de Anzaldúa (2021) diz de sua generosidade com suas “companheiras no escrever”, de sua insistência no poder de uma escrita que só se faz *com paixão*.

Bibliografia

ANZALDÚA, Glória (2021). *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*. Tradução Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha Editora.

MORAGA, Cherríe & ANZALDÚA, Glória (1981). *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. Berkeley: Third Woman Press.

FREUD, Sigmund (1921/2011). Psicologia das massas e análise do eu. In: *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

KAMENSZAIN, Tamara (2015). *O livro dos divãs*. 1.ed. – Tradução Carlito Azevedo e Paloma Vidal. Rio de Janeiro: 7Letras.

LACAN, Jacques (1966/1998). Abertura da coletânea. In: *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

MAGALHÃES, Daniele (2021). *Vingar*. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras.

A SÁTIRA COMO POÉTICA NO CONTO *UM TELEFONEMA* DE DOROTHY PARKER: UM RETRATO DA DEPENDÊNCIA EMOCIONAL OBSEDIANTE DA MULHER

Caroline Sergel

Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Resumo: Com base nos estudos de gênero e na teoria sociológica, realizamos neste artigo uma análise e estudo comparado do conto *Um telefonema* de Dorothy Parker (2020) e de sua transposição audiovisual de mesmo nome (REDEMOINHO, 2021). Para além das divergências e similitudes entre ambos, exploramos de que modo os papéis de gênero historicamente construídos e reproduzidos afetam e oprimem a personagem protagonista a ponto de levá-la a um estado emocional obsediante enquanto está à espera de um telefonema, observado em seu monólogo interior que tende ao dramático. O respaldo teórico se deu nos estudos sobre dispositivos de gênero (ZANELLO, 2018), no conceito de tecnologia de gênero (LAURETIS, 2019) e seus exemplos (DEL PRIORE, 2005), assim como nos processos de interação social gendrados, *habitus* e *scripts* (DIMEN, 1988; BOURDIEU, 1983; ZANELLO, 2018). Concluímos a presença da simultaneidade do tema do conflito interno do que ela quer como sujeito ontológico e do que ela deveria performar como mulher, ou seja, estar à deriva, à espera e passiva, independentemente da sua vontade e desejo.

Palavras-chave: Papéis de gênero. Sofrimento psíquico. Dependência emocional.

Abstract: Based on gender studies and sociological theory, we conducted a comparative analysis and study of the short story “A Telephone Call” by Dorothy Parker (2020) and its homonymous audiovisual transposition (REDEMOINHO, 2021). Beyond the divergences and similarities between the two, we explored how historically constructed and reproduced gender roles affect and oppress the protagonist to the point of leading her to an obsessive emotional state while she waits for a phone call, observed in her interior monologue that tends towards the dramatic. The theoretical support was based on studies on gender devices (ZANELLO, 2018), the concept of gender technology (LAURETIS, 2019) and its examples (DEL PRIORE, 2005) as well as gendered processes of social interaction, *habitus*, and *scripts* (DIMEN, 1988; BOURDIEU, 1983; ZANELLO, 2018). We concluded the presence of the simultaneity of the theme of the internal conflict of what she wants as an ontological subject and what she should perform as a woman, that is, being adrift, waiting and passive, regardless of her will and desire.

Keywords: Gender roles. Psychological suffering. Emotional dependence.

Introdução

A visada deste trabalho consiste em relacionar como ferramentas epistêmicas as matrizes de linguagem verbal, visual e sonora para analisar e interpretar o conto *Um telefonema* (2020) de Dorothy Parker e sua performance audiovisual. Com esse intuito, primeiro será apresentada uma concisa biografia da autora pouco conhecida e traduzida no Brasil.

Dorothy Parker foi uma autora estadunidense de grande renome. Poeta, contista, dramaturga e roteirista, teve dois de seus trabalhos indicados ao Oscar: melhor roteiro adaptado com *A Star is Born* (1937) indicado em 1938 e melhor história original com *Smash-Up: The Story of a Woman* (1947) em 1948. Foi uma das únicas mulheres a ser membro do círculo de literatura mais famoso da América do Norte durante as décadas de 1920 e 1930. O *Algonquin Round Table*, reconhecido e nomeado desta forma pois seus membros (críticos literários e escritores) reuniam-se no *Algonquin Hotel* localizado em Nova York, para o qual iam para almoçar e discutir literatura. No Brasil, o conto em tela está inserido na obra *Big Loira e outras histórias de Nova York* e foi traduzido para o português por Ruy de Castro em 1987 e publicado pela editora Companhia das Letras. Ao todo, a coletânea é composta por 20 contos: *A Valsa; Arranjo em preto e branco; Os sexos; Você estava ótimo; O padrão de vida; Um telefonema; Primo Larry; E aqui estamos; Diário de uma dondoca de Nova York; Big Loira; O último chá; Nova York chamando Detroit; Só mais uma; A visita da verdade; De noite, na cama; Em função das visitas; As brumas antes dos fogos; Coração em creme; Soldados da República; Que pena.*

Vale ressaltar que, neles, a autora Dorothy Parker pinta em tom satírico um exímio retrato social da vida vivida pelas mulheres das décadas do século XX na cidade de Nova York, figurando com as tintas grossas da poética do grotesco a dependência feminina da mulher em relação ao homem dentro da sociedade patriarcal.



O conto e sua composição

Uma pessoa espera por um telefonema e, nessa espera, implora a Deus, inicialmente num tom de barganha, solicitando que Ele permita que o telefone toque no horário previsto e que a voz da ligação seja a voz do homem que disse a ela que iria lhe ligar às cinco horas,

Por favor, Deus, permita que ele me telefone agora. Querido Deus, permita que ele me telefone agora. Eu não vou pedir mais nada para Você, eu juro, não vou. Não estou pedindo muito. Só que ele me telefone agora. Por favor, Deus, por favor, por favor. Se eu não pensasse nisso, pode ser que o telefone tocasse. Às vezes ele toca. Se ao menos eu pudesse pensar em outra coisa. Se eu contar até cinco mil, de cinco em cinco, pode ser que o telefone toque até lá (PARKER, 2020, *on-line*).

Além da barganha, a angústia e a busca por contê-la é refletida na tentativa frustrada de tentar pensar em outra coisa. Podemos reconhecer a personagem passando de forma alternada por algumas das fases do luto descritas por Elisabeth Kübler-Ross (1985): negação, barganha e raiva, na tentativa de subornar e manipular Deus de forma a suportar a situação. Esses movimentos denotam a importância atribuída ao telefonema esperado e a tentativa de exercer algum controle sobre a situação, visto que a personagem não possui o domínio sobre uma atitude a qual diz respeito ao outro, no caso, de quem ela aguarda o telefonema. Estes aspectos também podem ser corroborados na passagem: “Essa é a última vez que vou olhar para o relógio. Não vou olhar de novo. São sete e dez. Ele disse que ligaria às cinco horas.” (PARKER, 2020, *on-line*).

Analisando os trechos supracitados, o controle se presentifica em duas vertentes: a personagem quer controlar a situação, mas, ao mesmo tempo, não possuindo tal controle, busca controlar a si mesma e suas atitudes frente a tamanha falta de poder. Na sequência, constatamos que a personagem já havia telefonado para ele:

Ele não deve ter se importado de eu ter telefonado. Eu sei que nós não deveríamos ficar telefonando pra eles Eu sei que eles não gostam. Quando você os procura, eles sabem que você está pensando neles e esperando por eles, e isso faz com que eles te detestem. Mas eu não tinha falado com ele por três dias, três dias inteiros (PARKER, 2020, *on-line*).

A situação inicialmente reduzida à personagem que espera o telefonema de um único sujeito, numa relação entre duas pessoas, suscita no leitor questionamentos acerca do motivo – particular a esta relação – pelo qual o telefonema não vem. A partir desta passagem, a situação se transforma, não é mais a personagem em relação com um sujeito, mas uma relação plural, coletiva, entre o “nós” e “eles”, transmutada para o social.

Uma personagem que espera um telefonema de alguém denominado apenas pelo pronome “ele”. Uma personagem que é uma incógnita, não sabemos quem é e nem seu nome. Quem é essa mulher que tão ansiosamente espera por um telefonema? Aliás, a personagem é uma mulher? O que nos faz pensar que o seja? Visto que a palavra personagem é um substantivo feminino que pode se referir a ambos os gêneros?

O tique-taque obsediante da trama

Dentro da matriz verbal em que o conto *Um telefonema* foi plasmado, as cenas se passam dentro da cabeça da personagem protagonista. Então temos um monólogo interior direto, sem a intrusão de um narrador que não intervém com introduções ou intercalações de quaisquer tipos. A personagem protagonista expõe as obsessões de insegurança que a perturbam expondo os refolhos mais escondidos de sua mente, tendo o presente (do pensamento) como tempo dominante, numa espécie de confiança vis-à-vis com leitor/espectador sem barreiras de qualquer ordem, mas obedecendo a normalidade gramatical, sendo então muito diferente do modo de narrar por meio do fluxo de consciência. Não se sabe onde a protagonista se encontra, mas pelo fato de haver um relógio e um telefone é possível inferir que ela está no espaço privado de uma residência, possivelmente em uma sala ou em um quarto.

O grau de dramaticidade que esse conto sustenta propiciou que na atualidade ele fosse posto em outras matrizes de linguagem que atestam seu cariz dramático realçado em interpretações cênicas feitas em formato de vídeos, tais como a que traz Liliana Brandão como protagonista e outros. Entretanto, para este trabalho, foi escolhido o vídeo norte-americano que traz



a interpretação da atriz norte-americana Syrie Moskowitz. Nesse vídeo, a direção é de Avram Ludwig e foi filmado por Miguel Drake. Para o português ele foi traduzido e legendado por Clarice Macieira e Camilla Fellicori (REDE-MOINHO, 2021). Nessa transposição do conto da matriz verbal para a matriz visual e sonora, e, aproveitando as inferências autorizadas da matriz verbal, a *mise-en-scène* traz a protagonista em sua casa, sala e quarto, tendo a sua disposição: máquina de datilografar, telefone, cama, vestuário feminino e bebidas alcoólicas. Vemos a personagem falar consigo mesma, numa queixa de súplica a Deus. Em ambas, seja na matriz verbal ou na matriz visual sonora, há uma intensa dramaticidade no conto que possui um papel importante e que ao ser transposto e agregado com as características audiovisuais, repleta de signos e significados que enriquecem a análise.

Ao longo do desenvolvimento dramático do trecho, o tom dado pelas duas matrizes de composição poética da obra concentra a atenção do leitor/espectador no *páthos* obsediante que toma posse da mulher já no início da história que é mantida em alta voltagem do começo ao fim. Sem controle de si, a mulher pede ajuda a Deus, porque não aguenta esperar por um telefonema que não sabe se virá ou não. O monólogo interior é feito de frases contínuas e explosões curtas que produzem um ritmo rápido e frenético, como um rodopio avassalador a perturbar a razão. À mercê da obsessão que possui a personagem, a própria história parece estar rodopiando fora de controle. A ação crescente começa no início da história e estranhamente não termina dentro da história. O leitor é levado para dentro desse rodopio e nele mantido até o final da história que não tem final.

Assim, o leitor acostumado às narrativas em que a tensão caminha em uma crescente até atingir o clímax espera que ocorra algum tipo de apaziguamento da paixão que toma posse da protagonista. Mas espera debalde, porque o apaziguamento não vem e a história se encerra com a contagem de números como forma de se suportar a tensão.

Segundo Diniz (1998, p. 313), a tradução intersemiótica é “[...] definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico [e] tem sua expressão entre sistemas os mais variados.” A autora argu-

menta que entre o texto escrito e a representação visual é possível encontrarmos simultaneidades e propõe que a transação acontece no *interlugar*, isto é, um processo que enfatiza a alteridade e a diferença entre os textos, mas procura “consistências proporcionais” (DINIZ, 1998). Por conseguinte, pautamos também nesse ensaio a busca aos elementos do sistema semiótico do conto que estabeleçam função semelhante com o sistema semiótico da representação audiovisual.

Em vista desses objetivos, a análise é respaldada nos estudos sobre os dispositivos de gênero realizados por Valeska Zanello (2018), no conceito de tecnologia de gênero de Teresa de Lauretis (2019) e seus exemplos (DEL PRIORE, 2005), nos processos de interação social gendrados e nos *habitus e scripts*¹ que tais processos incutem nos sujeitos sociais (DIMEN, 1988; BOURDIEU, 1983; ZANELLO, 2018), dentre outros referenciais que se façam necessários no avanço do ensaio.

Vale ressaltar que ambos os objetos de análise, conto e vídeo, são frutos do trabalho de tradução e produção da cooperativa brasileira Redemoinho, que tem como objetivo pesquisar, traduzir e difundir gratuitamente textos de autores pertencentes às minorias que foram e são historicamente invisibilizadas no campo literário. As traduções realizadas pela Redemoinho são disponibilizadas gratuitamente no site da cooperativa (REDEMOINHO, 2020, *on-line*).

A dependência feminina retratada

Leitores que cresceram em sociedades estruturadas através de um sistema binário de gênero (mulher/homem) podem, mesmo sem conhecimento dos dispositivos de gênero, intuir que, ao encontrar uma personagem na ansiedade por um telefonema de cunho romântico, esta personagem logo deve ser uma personagem mulher. Pois, a construção histórica social do gênero fe-

¹ Na tradução livre: roteiros. Consistem em normas, apontamentos, expectativas, negociáveis ou não, que prescrevem as condutas esperadas de performance de masculinidade para os homens e feminilidade para as mulheres. Para uma discussão aprofundada consultar: Rosa, C. E. da, Felipe, J., & Leguiça, M. L. (2019). “EU NÃO SOU UM HOMEM FÁCIL”: SCRIPTS DE GÊNERO E SEXUAIS EM TELA E NA EDUCAÇÃO. *Revista Práxis*, 2, 284–300. 2019.



minino é baseada na ideia de que o propósito da vida de uma mulher é o casamento, viver o amor romântico, sendo assim validada sua existência: enfim fora escolhida por um homem (ZANELLO, 2018).

No momento em que há a passagem da situação individual para o plural, saímos do individual e entramos no social, exigindo que façamos uma leitura histórico-social do fenômeno que se desenvolve ao longo do conto e da representação audiovisual, para isso, lançamos mão da teoria dos dispositivos de gênero da pesquisadora brasileira Valeska Zanello, em específico, o dispositivo que nos auxilia na leitura e análise destas obras é o dispositivo amoroso.

Baseado no amor romântico e burguês, o modelo de amor atual, segundo Zanello, é constituidor e construtor de identidade para as mulheres e “[...] se apresenta como a maior forma (e a mais invisível) de apropriação e desempoderamento das mulheres” (ZANELLO, 2018, p. 83). Sendo assim, no dispositivo amoroso, as mulheres são subjetivadas a partir do olhar do outro, no caso, do homem. O seu valor é legitimado a partir do olhar do homem. Ao ser escolhida por um homem, sua identidade é confirmada. Desta análise, a autora formulou o termo “prateleira do amor”.

Nas obras, o telefonema pode ser lido tanto em seu sentido literal, como a protagonista à espera de uma ligação telefônica, quanto como metáfora: a mulher que espera uma ligação, um vínculo com um homem, ou seja, uma relação.

Para explorar o telefonema em seu sentido literal precisamos posicionar em quais espaços esses sujeitos se encontram. No conto, podemos inferir que a protagonista está em um espaço privado à espera do telefonema, enquanto o homem, de quem é esperada a ligação, está nos espaços públicos, em seu trabalho. No final da década de 20, nos Estados Unidos, uma linha telefônica denuncia a alta classe social da personagem. Com a consolidação do capitalismo, as mulheres foram confinadas ao âmbito privado, enquanto aos homens era garantido o direito de ir e vir, podendo circular entre os espaços privados e públicos, sendo este último vedado às mulheres ditas “para casar”: brancas de classe média e alta (ZANELLO, 2018). Para Kehl (2007) a função da feminilidade na consolidação do capitalismo se deu com o objetivo de “[...] promover o casamento, não entre a mulher e o homem, mas entre as mulheres e o lar” (p. 44).

É importante ressaltar que a protagonista não está relegada ao espaço privado porque simplesmente assim o deseja, mas porque no início do século XX, data do conto, os *scripts* do gênero feminino eram ainda mais rigorosos, sendo defendidos por clérigos, juristas, médicos e outros profissionais para conterem “[...] mudanças na hierarquia de gênero. Em todos os cantos, repetia-se a ideia de que o lugar das mulheres era em casa, e o dos homens, na rua” (ZANELLO, 2028, p. 73).

Mesmo confinada em casa, por que nossa protagonista simplesmente não toma as rédeas da situação e telefona? É interessante frisar o papel das tecnologias de gênero na formação da subjetividade dos sujeitos. Segundo Lauretis (2019, p. 126), sexo-gênero é um sistema construído socioculturalmente, assim como um “[...] aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos inseridos na sociedade.” Partindo dessa premissa de sexo-gênero como um constructo social, a autora assinala que tal construção e delineamento ocorrem com base nas tecnologias de gêneros existentes, como o cinema, a literatura, a mídia, e de discursos institucionais como os da igreja, das teorias, dos discursos da medicina e da psicologia, agentes disseminadores de significações e atributos característicos de cada gênero.

Um exemplo de tecnologia de gênero, citado por April Middeljans em seu artigo *On the Wire with Death and Desire: The Telephone and Lovers’ Discourse in the Short Stories of Dorothy Parker* (2006), são as posições atribuídas com base no gênero na operação de um instrumento tecnológico como o telefone. Middeljans (2006) chama nossa atenção para a relação de poder assimétrica que o funcionamento do aparelho telefone propicia, onde a pessoa que liga é quem pratica a ação de ligar, estabelecer contato, com sua identidade velada – ao menos nos telefones da época – enquanto a outra parte, a pessoa que recebe o chamado é quem atende. Quem telefona sabe para qual linha está telefonando, quem recebe a chamada atende e precisa do diálogo para descobrir. Diante disso, a autora pontua que historicamente essas posições têm sido intensamente gendradas visto que mulheres ocupam cargos e profissões que



tem como uma das funções atender telefonemas, como é o caso dos cargos da secretária, recepcionista e assistente pessoal.

De acordo com Middeljans (2006), a indústria telefônica e a cultura popular rapidamente lançaram mão dos dispositivos de gênero para proteger o direito exclusivo dos homens à hegemonia de ser aquele que inicia o movimento (quem telefona) no namoro. Middeljans (2006) cita como exemplos artigos publicados em revistas femininas e outros manuais de etiquetas publicados entre 1907 e 1928 que, unanimemente, argumentam não ser de bom tom uma jovem telefonar para um homem, seja em sua casa ou em seu escritório, e que tal procedimento era até inconveniente pois com certeza seria uma interrupção, uma situação embaraçosa, a qual uma garota diplomática evitaria.

Mary Del Priore em seu livro *História do amor no Brasil* (2005), destaca casos parecidos que ocorreram no Brasil na década de 1950, em que as revistas voltadas para o público feminino buscavam aconselhar e reforçar os *scripts* de gênero trazendo como uma de suas dicas para auxiliar as mulheres na conquista de um tão sonhado marido: “[...] não telefone para o escritório dele para discutir frivolidades” (DEL PRIORE, 2005, n. p.). O que seriam frivolidades? Provavelmente tudo que fosse dito por uma mulher ou que fosse considerado do universo feminino.

Apesar de invisíveis, as amarras de nossa protagonista são baseadas nos *scripts* de gênero, que sancionam e legitimam as condutas vistas como socialmente aceitáveis para serem performadas por um gênero ou por outro. Passados de geração em geração desde tenra idade, um exemplo é a fala “menina usa rosa e menino usa azul”. É difícil datar com exatidão quando determinados *scripts* começaram a circular e a transformar nossa sociedade, mas achamos válido destacar como nossa protagonista sofria por uma das regras do *script* para as mulheres (não se deve telefonar para o homem em seu ambiente de trabalho) e duas décadas depois, essa mesma regra ainda circula em uma revista voltada para o público feminino no Brasil. Esses *habitus* de gênero são reforçados pelos *scripts* e constituem-se em parte importante das tecnologias de gênero que busca reforçar e introjetar a pedagogia dos afetos (BOURDIEU, 1983; ZANELLO, 2018).

Ainda explorando a espera da ligação como metáfora, nós podemos ler a ligação como uma ponte entre a personagem e o homem de quem espera o telefonema. A ligação como estar *em relação com* este outro que não vem, não a encontra no meio do caminho, não busca relacionar-se. Um exemplo disso é que tanto no conto quanto na representação audiovisual só acompanhamos o monólogo interior da protagonista e a ausência da presença do outro do qual se espera a ligação.

Eu preciso parar com isso. Eu não posso ser assim. Veja. Vamos supor que um jovem homem diga que irá ligar para uma garota, e aí algo acontece e ele não liga. Isso não é tão terrível assim, é? Porque isso está acontecendo no mundo inteiro neste exato minuto (PARKER, 2020, *on-line*).

A solidão da mulher nos relacionamentos heteronormativos é reconhecida pela própria protagonista como um fenômeno social ao reconhecer que “[...] isso está acontecendo no mundo inteiro neste exato minuto.” A solidão da mulher no relacionamento romântico com um homem pode ser mais bem compreendida quando revisamos a constituição dos gêneros masculino e feminino:

O patriarcado constrói o gênero e o gênero constrói a psique, através de duas divisões de trabalho. A primeira, a divisão de trabalho emocional, interrompe o movimento fluido da experiência pessoal e o congela em dois momentos, “individualização” e “ligação”. Individualizar é um ideal cultural de grande força. Conotando autonomia, atuação e singularidade, sugere também o tipo de adulto responsável só por si e por mais ninguém. Só o pronome masculino satisfaz aqui, pois, em nossa cultura, essa é a parte masculinizada da personalidade, simbolizada pelo solitário cowboy, o homem de Marlboro (DIMEN, 1988, p. 48).

Ou seja, ao menino é ensinado que seja forte, independente, autônomo e ambicioso. Enquanto para as meninas é relegado tudo o que orbita ao redor do termo “ligação”. “Ligação, portanto, conota o pessoal e o interpessoal, o particular e o pragmático, o cuidado e o aconchego e invisíveis, efêmeros processos e sentimentos [...]” (DIMEN, 1988, p. 48). Espera-se da menina que seja frágil, submissa, dependente, passiva e que suas únicas ambições sejam se casar, maternar ou atuar em funções de cuidado.



Essa divisão de trabalho dos gêneros cria disparidades problemáticas, pois confere o poder a uma só das partes, ou seja, coloca o poder à disposição dos homens, vulnerabilizando as mulheres. “Lugares de desempoderamento e de pouco prestígio social levam ao sofrimento psíquico e se correlacionam (vulnerabilizam) a transtornos mentais comuns [...]” (ZANELLO, 2018, p. 53). Tanto no conto quanto na representação audiovisual é nítido o sofrimento psíquico da protagonista atravessada por estes dispositivos.

A solidão na relação é reforçada pela interdição da partilha de sentimentos autênticos e espontâneos. A mulher não deve importunar o homem. Independentemente de estar em sofrimento psíquico ou não. No trecho a seguir nossa protagonista reflete sobre essa situação:

Ele não deseja isso para mim. Eu não acho nem que ele saiba como ele me afeta. Eu queria que ele soubesse, sem ter que dizer a ele. Eles não gostam quando você conta a eles que eles te fizeram chorar. Eles não gostam que você conte quão infeliz você está por causa deles. Se você conta, eles acham que você é possessiva e exigente. E aí te odeiam (PARKER, 2020, *on-line*).

Ser percebida como possessiva ou exigente não só prejudica o jogo de sedução da mulher que precisa buscar a validação da existência no aceite de um homem, mas faz com que os homens a ressentem por isso:

Eles te odeiam sempre que você diz alguma coisa que acha. Temos sempre que continuar a fazer joguinhos. Ah, Eu pensei que não precisávamos; Eu pensei que dessa vez fosse tão especial que eu poderia dizer qualquer coisa que eu quisesse. Eu acho que não podemos, nunca. Eu acho que não há nada tão especial que permita isso. Ah, se ao menos ele telefonasse, eu não diria que eu estive triste por causa dele. Eles detestam pessoas tristes. Eu seria tão doce e tão feliz, que ele não resistiria e gostaria de mim. Se ao menos ele telefonasse. Se ao menos ele telefonasse (PARKER, 2020, *on-line*).

A protagonista experimenta a falta de simetria e a mutilação da autenticidade de expressão no relacionamento com os homens, pois são eles que devem ser postos em primeiro lugar, que devem ser agradados. Tudo isso vai

se constituindo em uma pedagogia dos afetos onde as mulheres aprendem desde muito cedo que o preço a se pagar por estar em uma relação heteronormativa é a de terem suas vozes silenciadas em prol do outro (ZANELLO, 2018).

Outra diferença marcante é no que tange a agressividade, visto que aos homens ela é permitida, sendo até mesmo incentivados a expressá-la, já que é aceita como demonstração de virilidade. Porém, para as mulheres, qualquer traço de agressividade deve ser reprimido, principalmente os direcionados aos homens. O choro seria então o ápice da raiva direcionada para dentro, para a própria mulher e não mais para o mundo externo, “[...] uma expressão implosiva marcada geralmente pela impotência (ZANELLO, 2018, p. 119).

Com base nas pesquisas de Showalter (1987) e Garcia (1995), Zanello (2018, p. 119) ainda ressalta como o processo de subjetivação gendrado ao valorizar a retenção em detrimento da expressão de sentimentos e emoções como, por exemplo, raiva e ódio, acarretam à implosão psíquica na mulher. E como esse aprender a silenciar também se estende aos homens, mesmo que de maneira diferente em relação ao aprendido pelas mulheres: no caso deles, “[...] se silenciam para priorizar suas próprias necessidades e manter o sentimento de autossuficiência; já no silenciamento das mulheres há uma renúncia de si para cuidar dos outros.” Processos de subjetivação que, de certa forma, resumem os dispositivos pelos quais os gêneros são atravessados: o dispositivo da eficácia (da virilidade sexual e laborativa) nos homens e o dispositivo amoroso e materno nas mulheres.

Na representação audiovisual, acompanhamos o discurso narrativo do conto a partir da performance do monólogo que lhe dá sustentação. Nossa protagonista agoniza pelo telefonema e querela com seu Deus enquanto ingere o que parece ser bebida alcoólica. O cenário, a máquina de escrever, a mobília, bem como a maquiagem e o penteado da protagonista remetem a década em que o conto foi escrito originalmente e denunciam a classe social da personagem. Mesmo rica, ela se encontra na prateleira do amor. Esperando. Agonizando no lugar que lhe foi destinado: a passividade. Mesmo com a independência financeira, é cativa da dependência amorosa a um homem, pois assim foi educada para ser.



Tanto no conto, através da fala repleta de repetições, quanto no vídeo por meio da performance da atriz, o leitor e/ou espectador pode vivenciar junto com a protagonista o sofrimento que a obsessividade e o apego – ao homem que não telefona – proporcionam. É possível identificarmos um traço de ironia pelo título ser *Um telefonema* enquanto o desenrolar da história entrega que, o que justamente não acontece, é o que o título prenuncia.

Outra situação que nos chamou a atenção na representação audiovisual do conto foi a troca de roupas da personagem durante sua performance. É possível pensarmos no vestuário como uma segunda pele, logo, é preciso analisar seu papel enquanto agente construtor de significantes sociais (GONÇALVES, 2007). No início do vídeo, nossa protagonista veste uma camisa rendada com calças, essas últimas sendo um item do vestuário masculino (MATOS, 2010), ao mesmo tempo que datilografava em uma máquina de escrever. Por muito tempo, a escrita só foi reconhecida e validada quando praticada por homens.

Em outro momento, a protagonista aparece vestida com um vestido rosa claro de seda. Sendo a cor rosa e a indumentária “vestido” historicamente ligados ao gênero feminino e relacionados com a delicadeza que é esperada da performance de feminilidade das mulheres. Nos momentos seguintes, ela troca o primeiro vestido por um vestido branco com babados na alça. Essa troca é marcada por uma seminudez, a protagonista só está vestindo o equivalente a peça calcinha, das roupas íntimas femininas dos dias atuais.

O vestido branco é substituído por um bege, mais colado ao corpo, denotando mais sensualidade. Na hora da troca, seu seio direito fica completamente exposto. Essa mudança ocorre no momento do monólogo onde a protagonista começa a falar que nunca imaginou nada acontecendo a ele, que nunca o imaginou atropelado, deitado, reto, longilíneo e morto. A atuação tem um quê obscuro, então a protagonista confessa: “Queria que estivesse morto”. Logo, ela se vê entre este ser um desejo terrível e ao mesmo tempo maravilhoso, já que se ele estivesse morto ela não estaria passando por essa tormenta sentimental. No vídeo, a falta de poder, estar na posição de vulnerabilidade e de passividade são reiteradas pelas vestimentas da protagonista,

que a cada troca vai expondo a personagem, fragilizando-a, desmascarando a angústia e o desespero antes encobertos pelos comportamentos e *habitus* apreendidos socialmente (BOURDIEU, 1983). É necessário aqui frisar como esses sentimentos e revoltas reprimidos contribuem para o adoecimento psíquico (ZANELLO, 2018).

Tanto no conto, como na representação audiovisual, a personagem se relaciona com o objeto relógio de forma conturbada e usa-o como suporte para negar a ideia de rejeição:

Essa é a última vez que vou olhar para o relógio. Não vou olhar de novo. São sete e dez. Ele disse que ligaria às cinco horas. “Te ligo às cinco, querida.” Eu acho que foi aí que ele falou “querida”. Tenho quase certeza que ele disse nesse momento. Eu sei que ele me chamou de “querida” duas vezes, e a segunda foi quando ele se despediu (PARKER, 2020, *on-line*).

No vídeo, vemos a protagonista olhar e encostar no relógio para em seguida dar as costas para o relógio. Na língua portuguesa a expressão “dar as costas” conota ignorar aquilo a que se vira para não olhar. Quanto ao simbolismo do relógio, é importante destacar que ele se refere à dinâmica do tempo. E quanto mais o tempo passa no conto e no audiovisual mais a protagonista agoniza com a incerteza do telefonema:

Não, não, não. Preciso parar. Preciso pensar sobre outra coisa. É isto que eu vou fazer. Eu vou colocar o relógio em outro quarto. Assim, eu não olho para ele. Se eu tiver que olhar para ele, então eu vou ter que ir até o quarto, e isso será algo para se fazer. Talvez, ele vai me telefonar antes de eu olhar de novo o relógio (PARKER, 2020, *on-line*).

Enquanto a protagonista recita na encenação as frases referenciadas acima, vemos ela jogar o relógio em cima de uma cama e fechar a porta do aposento. Ela vira de costas para a porta, para logo em seguida se virar de frente, abri-la e olhar para o relógio. Demonstrando a influência que o objeto e seu significado, a dinâmica do tempo, exercem sobre o seu ser naquele momento.

Uma pista do que a protagonista procura psicologicamente pode ser encontrada no simbolismo do número cinco. Tanto no conto quanto no audiovisual o número cinco aparece repetidamente: ele disse que ligaria às



cinco e ela quer contar de cinco em cinco até cinco mil. De cinco em cinco é a forma estética de como os relógios de seu tempo entregam que horas são e simbolicamente significa união. Segundo Chevalier, em *Dicionário de Símbolos* (2019), o número cinco é símbolo “de união, número nupcial segundo os pitagóricos; número, também, do centro da harmonia e do equilíbrio [...] o casamento do princípio celeste (3) e do princípio terrestre (2) (CHEVALIER, 2019, p. 243).

Conclusão

Encontramos simultaneidade do tema do conflito interno do que ela quer como sujeito ontológico e do que ela deveria performar como mulher. Bem como a repetição dos sentimentos de angústia e obsessão por ter seu desejo atravessado pelas regras sociais e a expectativa da sociedade para como uma mulher deveria se comportar, ou seja, estar à deriva, à espera e passiva, independentemente da sua vontade e desejo. Em ambos os textos, é possível reconhecer sua frustração e seu sofrimento com esse lugar de desempoderamento, sua relação conflituosa com a imagem que tem do seu Deus e os significados atribuídos ao telefonema e ao relógio.

Acreditamos ter atingido nosso objetivo ao explorar algumas similaridades e algumas disparidades entre as obras, a teoria sociológica provou-se de grande ajuda para a compreensão do texto e da sua representação audiovisual. Muito mais pode ser explorado na relação entre o conto e a tradução para o audiovisual, principalmente no que tange a cultura burguesa patriarcal na qual nossa personagem está inserida e pela qual sofre as interdições sob seu ser e seus desejos, principalmente as partes que induzem o leitor da obra a pensar que os personagens transgrediram uma norma social de que não se deve ter relações sexuais antes do casamento, e o papel da norma, da transgressão e suas consequências no sofrimento da protagonista.

Referências

- ADORNO, Theodor W. (2003). O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).
- BENSE, Max. (2018). O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS.
- BOURDIEU, Pierre. (1983). *Questões de Sociologia*. Tradução de Jeni Vaitsman. Revisão técnica de Marie France Garcia. Rio de Janeiro RJ: Editora Marco Zero Limitada.
- CHEVALIER, Jean. (2019). *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 32 ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA.
- DIMEN, Muriel. (1997). Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R.(editoras). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, p. 42-61. (Coleção gênero).
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (1998). *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. In: Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 02 de dez de 2022.
- GONÇALVES, José R. S. (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. (1985). *Sobre a morte e o morrer*. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes.
- LAURETIS, Teresa de. (2019). A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 121-155.
- MATOS, Juscelina Bárbara Anjos. (2010). Papéis de mulher: moda, identidade e gênero. In: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 6ª ed., 2010, Salvador. *Anais VI ENECULT*. Salvador: Facom-Ufba, p. 1-2. Disponível em: <http://www.vienecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/24501.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2022.
- MIDDELJANS, April. (2006). *On the Wire with Death and Desire: The Telephone and Lovers' Discourse in the Short Stories of Dorothy Parker*. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Volume 62, Number 4, Winter, p. 47-70 (Article). Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/69/article/206870/summary>. Acesso em: 07 fev. 2023.

PARKER, Dorothy. (1987). *Big Loira e outras histórias de Nova York*. Tradução de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras.

PARKER, Dorothy. (2020) *Um telefonema*. Traduzido por: Macieira. Disponível em: <https://www.redemoinhotraducoes.com.br/textos/publicacao/111749/um-telefone-ma-dorothy-parker>. Acesso em: 01 dez. 2022.

REDEMOINHO (2020). *Cooperativa Redemoinho Traduções*. Página inicial. Disponível em: <https://www.redemoinhotraducoes.com.br>. Acesso em: 13 fev. 2023.

REDEMOINHO (2021). *Um telefonema, Dorothy Parker*. Canal Redemoinho Traduções. Plataforma YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S3wy-TEMh00&t=421s>. Acesso em: 13 fev. 2023.

ZANELLO, Valeska. (2018). *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris.

ECOS DA MEMÓRIA: A ESCRITA DO EU COMO FORMA DE DENÚNCIA EM “ESTÁTUA DE SAL” DE MARIA ONDINA BRAGA

Pedro d’Alte

Universidade Politécnica de Macau

Resumo: Maria Ondina Braga (1932-2003), escritora portuguesa itinerante e contemporânea, convoca, frequentemente, os temas da viagem e da alteridade para a sua estética literária. A par destas linhas temáticas, a obra em estudo, *Estátua de Sal* (1983), constitui-se como autobiografia romancada onde a experiência biográfica de Ondina Braga é ficcionada, literarizada e, sobretudo, autoanalisada. O presente artigo, debruçando-se exclusivamente sobre a obra referida, intenta o seguinte: (i) num primeiro momento, rever aspectos da teoria literária enquadrando, por um lado, especificidades da escrita do Eu em Maria Ondina Braga e, por outro, apresentando genericamente a obra; (ii) de seguida, dois objetivos primordiais. O primeiro é o de problematizar a *arquitetura da memória*, ou dito de forma diferente, o modo como a memória é estruturada no espaço da narração e partilhada com o leitor; o segundo aspecto relaciona-se com a concretização de uma primeira análise dos excertos textuais selecionados; (iii) num terceiro quadro, o exercício explora a revisitação e a partilha do mundo interior da personagem à luz de uma linha de leitura que entende a escrita como espaço de denúncia e de crítica de vetores sociais e culturais.

Palavras-chave: Maria Ondina Braga. Literatura portuguesa a Oriente. Literatura de Macau. Literatura no feminino. Escrita do Eu.

Abstract: Maria Ondina Braga (1932-2003), an itinerant and contemporary Portuguese writer, frequently drew on the themes of travel and alterity for her literary aesthetics. Along these thematic lines, the work under study, *Estátua de Sal* (1983), constitutes a romanticized autobiography where Ondina Braga’s biographical experience is fictionalized, literarized and, above all, self-analyzed. Focusing exclusively on Maria Ondina Braga, the following is the purpose of this article: (i) reviewing aspects of literary theory by taking into consideration, on the one hand, the specifics of such a writing and, on the other hand, broadly presenting the work; (ii) then, presenting two main objectives. As the first step, the architecture of memory is being problematized, or in other words, how memory is positioned and shared within the narrative space; as a second step, an analysis of selected textual excerpts is being carried out; the third step involves revisiting and sharing the inner world of the character through a reading perspective that considers writing to be a space for condemning and criticizing social and cultural forces.

Keywords: Maria Ondina Braga. Portuguese literature in the Orient. Macao’s literature. Feminine literature. Writing the self.

Introdução

É recuperado, no título, a figura mitológica de Eco. Na versão de Ovídio, Eco é uma bela ninfa, conhecedora dos jogos de sedução entre Zeus e outras beldades. Consciente da repercussão que tais atos teriam caso Hera, mulher de Zeus, descobrisse tal perjúrio, Eco ludibriava Hera, entretendo-a com conversas ininterruptas, dando tempo, a Zeus, para se escapar. Quando a artimanha é descoberta por Hera, Eco é punida pela deusa e vê-se privada da fala. Contudo, é destituída de um modo bastante peculiar: torna-se incapaz de produzir um enunciado original, ficando condenada à repetição das últimas palavras proferidas por outrem¹.

O jogo simbólico, trazido pelo título, adensa-se com a evocação do segundo termo: 'memória'. Neste sentido, "ecos da memória" porta a ideia da repetição de algo, mas, tal como Eco, é uma replicação inexata, pois, em verdade, apenas representa parcialmente, ou seja, consubstancia-se como um fragmento em lugar de um ausente maior.

O parágrafo anterior entrecruza-se, metaforicamente, com a obra "Estátua de Sal" de Maria Ondina Braga² e que constitui uma autobiografia ficcional, um eco de um passado pessoal. O presente exercício intenta, pela

¹ Sobre a ninfa Eco, Hard partilha o seguinte: "To save her fellow nymphs from being caught by Hera while they were dallying with Zeus in the mountains, Echo used to distract her with a constant flow of talk until they could escape. When Hera came to realize that she had been tricked, she curtailed Echo's power of speech, declaring that the nymph would no longer be able to express any thought of her own, but merely to repeat the last words that she heard from others (Hard, 2004:217).

² Maria Ondina Braga nasce em Braga, no início do ano de 1922. Sai do país natal nos anos 50 para prosseguir os seus estudos e vive, o que se poderia entender, uma vida cosmopolita. Viria a formar-se em literatura inglesa pela Royal Society of Arts, em Inglaterra. Nos anos seguintes, assume funções letivas em diferentes latitudes: Angola (1960), Goa (1961), Macau (1961-1965). Após a experiência em Macau, volta a Portugal, em 1965. Regressaria ao Oriente, em 1982, para lecionar português, em Pequim. A vivência inspira a redação das crónicas intituladas *Angústia em Pequim* (1984). Mais tarde, a convite da Fundação Oriente, viaja para Macau em 1991, registando as memórias do reencontro na obra *Passagem do Cabo*. Para além da atividade docente, é de destacar a colaboração com o *Diário de Notícias*, o *Diário Popular*, *A Capital*, *Panorama*, *Colóquio/Letras e Mulher e*, claro está, a sua bibliografia que lista mais de vinte obras publicadas. Na qualidade de tradutora viria a traduzir obras de Anais Nin, Erskine Caldwell, Graham Greene, John Le Carré, Bertrand Russel, Herbert Marcuse e Tzvetan Todorov. Falece em Braga, em 2003, com 71 anos (d'Alte, 2021).

leitura da obra mencionada, teorizar e problematizar, numa primeira parte, a questão da escrita a partir de memórias individuais. Num segundo momento, a intenção é a de explicitar o modo como a memória se estrutura e se partilha na obra para, num terceiro momento, analisar, literariamente, os diferentes tipos de denúncia concretizados pela instância narradora. É de crer que o esforço intelectual se revele oportuno em diferentes vertentes: (i) no acesso à visão interior e crítica de uma voz narrativa feminina, a Oriente, nas décadas do regime de Salazar; (ii) na construção de conhecimento sobre a representação e encenação literária feminina a Oriente (iii) na partilha de temas e de imagens apresentados na literatura de Macau; (iv) no contributo para estudos de literaturas no feminino, tão invisíveis ou ausentes nas sociedades de feição patriarcal³.

Reconstrução memorialista: dos símbolos às implicações discursivas

Com enorme capacidade de sugerir e de antecipar conteúdo, o título apresenta-se como temático e remático (Jung, 1996; Genette, 2009). De facto, a mancha gráfica exibe uma ressonância bíblica e, pela intertextualidade e pela universalidade da referência, recupera um episódio relatado no Génesis: a transformação de uma mulher em estátua de sal. No décimo nono capítulo do primeiro livro d’*A Bíblia*, o leitor pode encontrar: “a mulher de Ló olhou para trás e virou uma estátua de sal” (Gn, 19:26-29).

A ocorrência evocada é o desfecho da fuga da família de Ló da cidade de Sodoma, antro de degradação sexual e moral, segundo a narrativa bíblica. O mesmo relato esclarece que a mulher, anónima e sempre hesitante em partir daquele lugar, desobedece a um mando divino que a impedia de rodar e de se voltar para trás. Assim, quando da fuga e após desobedecer à referida ordem, o Senhor transforma-a em sal, como punição (Edwards, 2017:104).

³ Sobre este apontamento, pode ler-se a obra “A outra metade do céu. Escravidão e orfanidade femininas, mercado matrimonial e elites mercantis em Macau (séculos XVI-XVII)” de Ivo Carneiro de Sousa e onde se dá a conhecer como a figura da mulher é, histórica e culturalmente, periférica – tanto na China como em Macau (Sousa, 2011).

Existe, paralelamente, um outro sentido implicado no título, com ampla carga arquetípica e que tem que ver, sobretudo, com uma outra dimensão: a da memória⁴. Esta significação é obtida, pelo acesso ao subtítulo em páginas interiores e na ficha técnica do livro: “Estátua de Sal, autobiografia romanceada” (p. 4⁵). É, esta, uma atualização que surge seis anos após a primeira edição e que melhor demonstra a intenção de escrita memorialista pela própria autora. O teor metaficcional do acrescento paratextual torna-se mais profundo quando cotejado com uma outra passagem: “Não sei quem foi que disse que um diário equivale a um lento suicídio. Não estou a escrever um diário. Estou é a passar para o papel recordações de tempos idos ocasionalmente misturadas com impressões que vão surgindo” (Braga, 1983:87).

As linhas citadas trazem um fio de Ariadne para a leitura da obra, lembrando o leitor a concretizar uma leitura à luz de um protocolo de ficcionalidade (Azevedo, 2012) e a suspender a mais imediata associação entre narrador e entidade biográfica, Maria Ondina Braga. Ainda que o relato exiba traços autobiográficos⁶, o que a teoria literária esclarece é que

⁴ Jung concebe a ideia de um inconsciente coletivo, repleto de símbolos de força universal (Jung, 1996, p. 96). No presente texto, entende-se que o título partilha de tal força, ao evocar, implicitamente, a ideia de “olhar para trás”. Em termos de linguagem, “olhar para trás” é uma expressão linguística que, globalmente, traz a ideia de reminiscência. Em diferentes línguas espalhadas pelo globo e com forte entropia, como o português, o inglês (looking back) e o francês (regarder en arrière) todas portam a mesma acepção de rememoração. Outras línguas, amplamente faladas, mas mais circunscritas geograficamente, tais como a indonésia (melihat kembali), a chinesa (往回看) ou Híndi (पीछे मुड़कर) também possuem sentidos idênticos: a revisitação do passado a partir de um momento presente, sincrónico ao do início da lembrança.

⁵ Por economia textual, sempre que referida apenas a página, a citação refere-se à obra *Estátua de Sal*, editada pela livraria Ulmeiro e cuja primeira edição foi concretizada no ano de 1983.

⁶ No sentido estrito da palavra, “autobiografia será a biografia de alguém realizada pelo próprio, de tal forma que o narrador e o objeto narrado sejam equivalentes. Em termos literários, a autobiografia assume algumas regras (sempre passíveis de transgressão) [e que se podem] reduzir ao seguinte: o autor assume a responsabilidade pessoal de criação e de organização do seu texto; o indivíduo revelado ao longo da organização textual é idêntico ao referenciado; admite-se, portanto, a existência real desse indivíduo, de tal forma que essa existência pode ser comprovada publicamente; aceita-se uma espécie de pacto autobiográfico, segundo o qual os acontecimentos relatados são tidos pelo leitor como verídicos” (Lamas, 2000:43).



a narrativa literatiza, quando muito, as experiências do escritor, reais ou imaginadas, e que, em rigor, as experiências narradas não são as mesmas situações vividas por Maria Ondina Braga.

Tal como sistematiza Robert Scholes, aquele que lê e escreve é ontologicamente diferente a cada reescrita e a cada releitura. Desta forma, ainda que o ser biográfico seja o mesmo, existe uma distinção entre as entidades: “ao viver condicionado e afetado pelo tempo, o ser ontológico que concretiza a produção e a leitura, ainda que possa corresponder à mesma entidade biológica, não é a mesma pessoa” (Scholes, 1989:65). Max Saunders partilha do afirmado, distinguindo o *eu* que narra do *eu* narrado: This splitting of selves is itself well established in autobiography theory, and we have seen a special case of it in autobiografiction. It is seen as inherent in the structure of autobiographical narrative, if only because of the different phases of the self-involved. Because of the retrospective nature of the form, the ‘I’ that is narrating is other than the ‘I’ that is narrated” (Saunders, 2010:512). Por conseguinte, não existe qualquer necessidade de fazer coincidir o *ser de papel* com o escritor. Para o mesmo aspeto, alerta Walsh: “all narrative, fictional and nonfictional, is artifice. Narratives are constructs and their meanings are internal to the system of narrative” (Walsh, 2007:14).

A textualização imbrica, pois, a revisitação de episódios biográficos e factuais com uma tessitura literária. O fenómeno tem diferentes implicações. Pode dizer-se que a *escrita do Eu*, em Maria Ondina Braga, faz eclodir uma fenda na conceção de um tempo linear. Ao inscrever-se num espaço dialógico *intertemporal*, no qual passado, presente ou futuro estão à distância de um verbo e, decorrente deste efeito, erodem a sua demarcação e se influenciam, o narrador concretiza um relato no qual: “it belongs to the future as well as the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture, [it undertakes] constant transformation” (Hall, 2003:236). Decorrente deste aspeto, verifica-se a desagregação de uma tríade típica e sincrónica entre indivíduo, tempo presente e espaço. Dito de outra maneira, no relato memorialista de Braga, a possibilidade de revisitação rápida, livre e desregrada da memória cria um vórtice espiralado onde se mesclam o tempo de enunciação

(presente), o tempo da memória (passado), o tempo da leitura (futuro)⁷, seus espaços ora físicos, ora imaginados e as diferentes identidades do ‘eu’⁸.

No entanto, apesar do fluxo imagético e temporal erráticos, onde convivem, por exemplo, num mesmo capítulo, diferentes cronótopos⁹, existem âncoras discursivas, alegóricas e espaciais que situam o leitor. O primeiro interstício espaço-temporal é, porventura, o mais acentuado e funciona, sincronicamente, como primeiro mapeamento do ser ontológico e como abertura de uma varanda para si mesmo. Conforme teoriza José Gil, verifica-se a presença de um espaço interior, um parapeito para o *eu*: “o que é o espaço interior? Aquele em que não somente o interior e o exterior “se fundem” e se interpenetram”, mas em que também o sentido decorre naturalmente desse facto: a paisagem exterior, projetada no espaço interior, faz imediatamente sentido” (Gil, 1993:10)¹⁰.

O espaço exterior parece, pois, potencializar a vertigem do Eu que é, premeditadamente, partilhada com o leitor. O lugar primordial, a primeira paragem da viagem, o espaço *ab initio*, o berço da verbalização é a cidade de Ma-

⁷ O texto literário tem uma natureza defectiva. Como escreve Aguiar e Silva, “sem a nossa leitura, [o texto literário] terá sempre uma existência defectiva, pois que nenhum texto fala por si (Aguiar e Silva, 1989:182). A ativação de possíveis sentidos, pelo leitor, será sempre em momento ulterior à produção, podendo falar-se, nesta lógica, de um certo ascendente do autor sobre o leitor. Conforme esclarece Reis, o enunciado criado pelo autor é, num primeiro momento, unidirecional, na medida em que o leitor não pode responder de imediato, isto é, não há qualquer *feedback* sobre o enunciado. Tal facto, acentua a primazia do autor no que respeita ao plano estético, cultural e ideológico (Reis, 2008:119).

⁸ Na escrita do eu, o sujeito assume a escrita e torna-se, a si mesmo, objeto do texto que escreve. Verifica-se, no processo, um desdobramento do eu, oscilando entre entidade autotélica e um *outro* que é contado e analisado, criando-se como que um “nós” relacional.

⁹ Evoca-se Bahktin (1986) e o conceito de cronótopo onde se associa a dimensão espacial e temporal. Também em *Estátua de Sal*, o cronótopo surge bem definido em diferentes pares: os tempos da infância em Braga; do juvenil trabalho como *au-pair* em Inglaterra e de uma idade mais adulta, já professora, em Goa e, mais detalhadamente, em Macau.

¹⁰ Pela percepção, o ser ontológico acede ao meio em que vive, intentando e visando a criação de um repertório de relações definidas, localizadas, racionalizadas e, desse modo e para esse sujeito, visíveis e inteligíveis (Merleau-Ponty, 2011; Romdenh-Romluc, 2011). Admitindo que o ser típico possui a habilidade dual – da consciência e da fisicalidade corporal-, para compreender o seu mundo, é inegável, também, que o faz a partir de uma perpetuamente renovável varanda de si mesmo, na qual os estímulos externos se (re)processam e se (re)atualizam no espaço interior e individual que corresponde ao saber do próprio sujeito.

cau. Aqui, dá-se a conhecer a força justificativa e gestante da narrativa: “ando a viver esta ponta de Portugal na China com tal perscrutação e sentimento como alguém a fazer exame de consciência na véspera de morrer” (Braga, 1983:5). No breve excerto, percebe-se a itinerância, a viagem, a alteridade e a finitude como motivos de escrita. Nas palavras de Martins,

o rizoma da relação múltipla com o Outro alimenta a inspiração de vários escritores-viajantes contemporâneos, como Maria Ondina Braga. Por outras palavras, a identidade é nesta escrita tecida na relação com o Outro e o diverso, sem esquecer as suas origens, mas sempre hostil ao espaço fechado, antes vocacionalmente permeável a outras ligações e horizontes culturais, pois em última instância o Ser é relação num mundo em movimento constante (Martins, 2021:299-300).

O tema da movimentação opera, pois, como elemento catalisador e influenciador da escrita, revelando um certo ascendente de um cariz nómada, de uma ausência de chão, no sentido de ancoragem, de demora e de pertença – tal como é referido no roteiro à fotobiografia de Maria Ondina Braga, dedicado pelo sobrinho Luís Soares Barbosa e que recupera, precisamente, uma frase da tia que lhe ecoava na memória: “que nem para morrer há um lugar”¹¹. A frase ilustra, segundo o mesmo, que a tia desconsiderava a importância das raízes¹². No entanto, sem que daqui se retire qualquer importância à carga sentimental e simbólica, resta importante referir que cada lugar, sobretudo Macau¹³, se assume como um elemento preponderante para a narrativa. E é, de soberba importância para o presente ensaio, ver o modo como o espaço se afigura como elemento estruturante da memória e como suporte de leitura para o leitor, conferindo como que uma organização interna para a narrativa aspeto ao qual se dará importância no ponto seguinte.

¹¹ O texto, que celebra o centenário do nascimento de Maria Ondina Braga, pode ser lido no seguinte espaço: <https://setemargens.com/que-nem-para-morrer-ha-um-lugar>. Consultado em 3 de janeiro de 2023.

¹² Em *Estátua de Sal*, uma frase resume, dir-se-ia inequivocamente, o expressado: “Donde é que vim que não guardo saudades de nenhum lugar?” (Braga, 1983:78).

¹³ Metaforicamente, a cidade chinesa começa por demarcar duas diferentes áreas: a do silêncio e a da fala.

A rememoração em “Estátua de Sal”: intenção, organização e partilha

No que tange o efeito de rememoração em *Estátua de Sal*, as memórias perpassam diferentes geografias. Nas páginas iniciais, pode ler-se:

Palmilhei capitais europeias. Sonhei nas terras úberes de África os mais puros, os mais ardentes sonhos telúricos. Nasci numa cidade sossegada com pedras do tempo dos romanos e Nossas Senhoras de todos os nomes. E não posso esquecer Paris – a sedução, o charme de Paris, na grandeza dos Campos Elíseos ou nas ruelas cosmopolitas e boémias de Saint-Michel. Tenho também de lembrar o perfil dos monumentos de Londres por entre os véus do nevoeiro ou o chuvisco gelado. Tenho também de confrontar Angola com Macau para ser que há sangue e saber que há sono. Mas, acima de tudo, quero encontrar-me comigo (Braga, 1983:6).

Curiosamente, para além da já referida dimensão fulgurante da temática da viagem, urge destacar a última frase, tão reveladora de um cariz programático duplo, de vida e de escrita, que pauta toda a obra (Pereira, 2015). De facto, na escrita, sente-se um pulsar que canaliza a força etérea do ser rumo a uma viagem de descoberta, de gnose e de revelação: “Despi-me. Abri o chuveiro. Ele entrava e saía, tirava embrulhos do guarda-fato, estendia um tapete. Não era ninguém. Um autómato, talvez. E eu? Quem era eu? (Braga, 1983:45). A procura pela resposta, ainda que intangível, faz a escrita narrativa de Braga avançar e, sincronicamente, partilhar das seguintes características:

La décision initiale des écritures du moi exprime le vœu d'une remise en jeu de l'existence, sous l'effet d'une nécessité intime, d'un désaccord entre le sujet e sa vie propre. Un individu, jusque-là satisfait de se laisser aller jour après au fils du temps comme la plupart des hommes ressent la nécessité, à la suite de telle ou telle circonstance intime de marquer un temps d'arrêt, de prendre du recul, et de tenter de regrouper la matière éparpillée de son être personnel. Ce besoin d'un nouveau contact de soi à soi correspond à une intention critique. Le sujet se demande s'il n'a pas perdu son temps, gaspillé sa vie, anxiété ou angoisse suscitant un besoin de récapitulations avec désir latent de justification (Gusdorf, 1991:257).

Os excertos citados assumem-se fulcrais porque permitem identificar uma busca transversal pela ipseidade do Eu por meio do recurso à memória e pelo confronto com o passado. Completando a observação, em diferentes momentos, o leitor pode aceder a reflexões sobre o modo como o exercício é concretizado, como o passado é revisitado e é partilhado. Com efeito, chegada a quinquagésima página da obra *Estátua de Sal*, pode ler-se, no seu término, um vislumbre do processo composicional estético-literário: “Horas compridas. Tempo de anotar tudo: o que a memória ressuscita (ou reinventa), o que o peito gastou de entesourar” (Braga, 1983:50).

Conforme se lê, a reflexão sob o signo da metaficção, ainda que breve, desvenda a consciência de vários aspetos sobre o relato, sobre o trabalho a partir da memória: o esforço de lembrar; a subjetividade pessoal no processo seletivo e a (re)invenção¹⁴. Ainda que, em dados momentos, se leia o desmancho no pensamento que corre livre rumo ao passado, “não sei porque artes me vem à ideia a Ventaneira” (p. 106), é legítimo supor que, para que o eu-narrador se mantenha no espaço-tempo da memória, exista um esforço consciente de *relembramento*. Tal é visível de ser lido em expressões como “E teimo na minha terra: as ruas de Braga” (p. 130) ou “Se um dia soubesse contar das minhas viagens e das pessoas que nelas conheci, penso que teria um assunto de romance” (p. 155).

Outras passagens implicam a mesma intenção e, também, um efeito de credibilização da memória: “Mas o que não posso esquecer é aquela manhã de ar muito nítido e de céu a receber-me na porta da rua como um abraço de nostalgia. Muito antiga, essa manhã. Todo familiar, um céu assim. O meu último dia na Escócia. Tinha posto um fato elegante de lã cinza-claro, saltos altos, cabelo entrançado” (p. 33); “Foi no último dia de um Agosto ardente que meu pai adoeceu de morte. (...) A mim não mais se me apagaram da lembrança

¹⁴ Para se problematizar este ponto, é preponderante esclarecer propriedades da memória humana. Neste caso, o leitor está perante a memória episódica que retém experiências pessoais associadas a um espaço-tempo quando da sua aquisição. A memória episódica recorda o evento e a experiência subjetiva do sujeito. Um ser com amnésia não consegue projetar-se no passado e no futuro. A memória episódica permite, pois, uma viagem mental no tempo, de forma consciente, manifestando o sujeito, ao longo do processo, consciência de si mesmo, da sua existência (Tulving, 2002; Rosenbaum *et. al.*, 2005).

aqueles tempos: o médico vinha duas vezes por dia (de luvas claras, à noite, a caminho do casino do Bom-Jesus) (p. 90).

A natureza dos episódios, marcadamente fraturantes para o Eu-narrador, concorre para uma pretensa fidedignidade da memória e para o adensamento do efeito de verosimilhança. Podem, neste tópico, elencar-se os seguintes fragmentos:

- (i) a morte do pai e o arranjo do cadáver: “manhãzinha, despertei com o martelar abafado dos cangalheiros que nas paredes da sala pregavam os panos de luto, e com os gritos histéricos de uma das tias. Levaram-me a vê-lo. Tinha um lenço atado nos queixos” (p. 92).
- (ii) as chegadas e as despedidas: “Perguntei ontem à alemã, que se vai embora, se lhe custava deixar Macau. Disse-me que sim, prontamente, começando a falar das boas recordações” (p. 76); “Paris, ao contrário de Londres, dava-nos a beleza espontânea, fácil, sem ser necessário persegui-la” (p. 84); “Hong-Kong. Asiáticos pequenos, amarelos, de olhos apertados. Ingleses de pele encarnada, membros angulosos” (p. 100).
- (iii) a fuga de Goa: “Quando cheguei a Hong-Kong, fugida de Goa, havia coroas de azevinho, com laços garridos, nas portas dos quartos do hotel britânico onde me instalei” (p. 44);
- (iv) ou aspetos demasiado particulares e altamente contrastantes do *outro*: “no mercado de Pangim, as mulheres de brinco a pender na narina e boca escarlata de mascar a folha de bétele vendiam inhame” (p. 125); “transbordando da terra para a água, Macau alonga-se em ruas de juncos e lorchas uma cidade balouçante, de chão metade rio, metade mar, onde vivem milhares de chineses, famílias inteiras, cada qual com o seu cão, seu gato, sua criação, passarinhos” (p. 150); “Aquele chinês que trincava as pevides de melancia mais rápido do que os outros tinha também o mais bonito ramo de flor de pessegueiro. É médico. De manhã, vem de pijama atender os clientes” (p. 47).

Entre memórias, tempos e espaços, o relato apresenta-se desarranjado temporalmente, cabendo ao leitor a sua esquematização em torno de lugares-tempo. O processo é auxiliado, pois existe uma intencionalidade prévia de partilha. Ou seja, o exercício intencional de revisitação do passado revela-se

colaborativo porque nenhuma memória se dissocia do espaço, organizando-se, numa espécie de arquitetura da memória onde a idade do Eu-narrador e o lugar são as grandes referências organizacionais, estruturantes e, como se percebe, são explicitamente evocadas e contextualizadas.

Reveladas as principais características técnicas e compositivas da escrita em “Estátua de Sal” e, abordadas, sistematicamente, algumas das implicações da escrita do Eu, reserva-se, para o terceiro ponto, a análise textual que permite ler a escrita de Maria Ondina Braga, em *Estátua de Sal*, como espaço de denúncia. Dito de outra maneira, serão postas em evidência as passagens narrativas que permitem aceder à visão interna do eu-personagem sobre questões dominantes como a religião, o patriarcado ou outros fenómenos sociais relevantes.

A escrita do Eu como espaço de crítica e de denúncia em *Estátua de sal*

O eco da memória em Ondina Braga surge como uma atitude consciente de rememoração e, como a própria escreve, de luta, de reivindicação do Eu: “ou me volto toda para trás (fique embora transformada em estátua de sal) ou me perco neste mundo remoto, como que eterno, de uma raça sem idade” (Braga, 1983:6). A breve declaração inicial, destituída de qualquer hipótese de felicidade, relaciona-se, toda ela, com a busca e com a afirmação da identidade singular, o grito da diferença em demarcação do outro¹⁵, sobretudo o outro que é imutável, de face coletiva e que não se deixa conhecer¹⁶: “Mas o que eu sei de certo e penso que isto representa uma das principais atracções do Velho

¹⁵ Levinas escreve: To be I is, above and beyond any individuation that can be derived from a system of references, to have identity as one’s content. The I is not a being that always remains the same, but is the being whose existing consists in identifying itself, in recovering its identity throughout all that happens to him (Levinas, 1969:36).

¹⁶ Ana Cristina Alves, na obra *Cultura Chinesa, uma perspetiva ocidental* esclarece a assimetria no entendimento do sujeito e que tal tem implicações, por exemplo, ao nível de ideais de justiça: “É claro que a valorização da harmonia, particularmente da social, levanta problemas quando se passa ao nível individual. Onde não existe debate e confronto e não se valorizam as perspetivas individuais e os estilos próprios, não se pode esperar grande atenção aos valores mais prezados no Ocidente, como sejam os da liberdade individual e os direitos humanos” (Alves, 2020:23).

Mundo é que pode um europeu aqui habitar durante dez, vinte, cinquenta anos, estudar a Língua e a história destes homens, viver com eles todos os dias, que jamais há-de saber quem eles são” (Braga, 1965:102).

A caracterização do gesto de rememoração é, como se adiantou, sombria, sofrida e disfórica. Efetivamente, o primeiríssimo *jogo de espelhos* revela: “Haverá alguém mais triste do que eu?” (p. 14). Gradualmente, emerge a paródia cínica, o riso cáustico e o delineamento mórbido que conferem, à narrativa, passagens de uma toada fantasmagórica e de ambiente mortiço. Sobre este aspeto, Simas e Marques entendem que a escrita evidencia traços de “tanatografia”: “aquela cujo centro é o espaço da morte, simbólico ou real, sentido como o de busca por uma identidade perdida para sempre” (Simas & Marques, 2016:72).

Fica por esclarecer se a aura negra tem que ver com traços idiossincráticos da personalidade, da experiência de vida, da consciência da finitude, o gosto pelo tratamento destes temas ou da articulação entre todos os fatores, porém, independentemente de tal facto, é inequívoco que o estado anímico do narrador é conducente a uma atitude de libertação, metaforizada, desde logo pela tomada da palavra contra a força do silêncio. Intencionalmente, a personagem não sairá desta vida calada, sem contar os males do mundo e, sobretudo, os seus próprios demónios.

Se o primeiro momento de caracterização é feito em oposição às figuras do Presente e do Oriente, outros jogos emergirão em dinâmicas de fronteira, mas com a mesma força disruptiva. Um possível bloco inicial de reflexão pode construir-se ao redor da religião e dos seus traços identitários. Após a fuga de Goa, nas ruas de Hong Kong, o eu-narrador assume-se um espectro entre culturas: “Sentia-me eu própria um fantasma. De um lado, a onda sôfrega da multidão. Do outro, a ironia das ornamentações do Natal europeu, o escarlate e o ouro dos anúncios sînicos, os motivos asiáticos. A envolver-me o encontro das luzes com a água, o cheiro do mar” (p. 46). O desfecho do percurso eclode num sem-sentido de esvaziamento onde até as emoções mais antagónicas se confundem, transmutam ou se ironizam¹⁷: “-É cris-

¹⁷ Outros exemplos se podem encontrar: “No entanto, ao contrário do que senti à hora do almoço, não me apeteceu rir. Chorar acho que era o que estaria bem” (Braga, 1983:79).

tã, não é? Temos católicos e temos protestantes. Reunião de Natal, amanhã. Dê-nos o prazer. Fiquei a olhá-la, quase com pena dela. Como a iludia! Eu que não era nada. Depois, já no quarto, a porta fechada sobre o Natal inglês e o mundo lá fora, desatei a rir. Bem podia ter chorado” (p. 46).

A existência de um hiato entre hétero e autoimagem cria desconfortos internos e revela que a personagem surge habitada de solidão e de silêncios contidos¹⁸, caminhando entre ritos edificados e poderes seculares que cerciam a liberdade e desejos disruptivos de experimentar o sabor da transgressão (Lima, 1989). Ora o próprio desejo de transgressão tem que ver, inúmeras vezes, com a falta de reconhecimento de sentido, de lógica, de verdade ou de autenticidade. Leia-se a crítica à reza instrumentalizada, meramente utilizada para combater um medo ignorante: “o estampido do trovão. Parávamos a meio da partida de dominó, curiosos e descrentes. Rezar para quê, se não é o Senhor a ralhar? Se nem tem nada a ver com Ele? Tudo tem a ver com Ele. Mais respeito. (...) Novo relâmpago. A sem-vontade de rezar. E porquê o medo? Trovoada de verão, assim mesmo: de supetão e seca” (p. 74). Também a convivência com Mrs. Mills, em Inglaterra, e muito particularmente as manhãs dominicais atestam o que se tem vindo a afirmar:

Na igreja, mal me ajoelhava. Para quê esforço ali também? (...) Em vez de rezar, de adorar, de oferecer, era abrigo o que eu nesse tempo procurava na igreja. (...) A essa hora Mrs. Mills preparava-se para a high-mass na catedral. Ela costumava ir quando não tinha visitas, e, de regresso, elogiava muito os cânticos. Parecia até que ia lá só por causa do coro. Eu comparava as nossas religiões. Ambas visitávamos a casa de Deus egoistamente, sem nenhuma rectidão: eu, por um conforto ético; ela, em busca de um conforto estético. Católica eu, protestante ela, ambas havíamos recebido a mesma herança de amor e não nos amávamos (Braga, 1983:64).

Verifica-se, no material lido, um confronto corrosivo da diferença entre a fé artificial, exterior e de mostrar, e a verdadeira, interior e de sentir, e que resvala, inevitavelmente, para atitudes incongruentes, destituídas do ver-

¹⁸ Na opinião de Isabel Pires de Lima, este esforço de conter é, ele próprio, “o traço primordial das personagens da autora, de modo que parece constituir a própria essência da condição feminina” (Lima, 1989:11).



dadeiro espírito religioso: “em chegando a Sexta-Feira Santa, a mãe dizia para ficarmos tristes. O seu rosto compenetrava-se. Vestia de escuro” (p. 94). A crítica às práticas religiosas não se limita ao ambiente familiar. Também instituições de ensino católicas são visadas, questionando-se-lhes o uso do dinheiro: “Hoje, não dei aulas. Estou doente. Doente, sim, de revolta. Até me envergonho de dizer quanto ganho. Colégio católico, de religiosas, mais de mil alunas, as filhas de chineses ricos, as filhas do governador!” (p. 166).

A denúncia da falsidade humana pode também encontrar eco no relato das condições de vida dos leprosos marginalizados em Hác Sá, zona remota de Coloane¹⁹: “Os leprosos nas suas casas de morro. Eu tinha-os visitado. As velhas sem dedos, sem nariz, sem orelhas, mantinham cães, gatos, com as sobras do jantar. A rapariga que usava cabaia elegante, exibindo as coxas, guardava no rosto a marca da doença e as suas mãos de unhas pintadas eram claras e finas como pétalas” (p. 87). Curiosamente, a voz narradora, pretensamente mais afastada da Fé, é quem exhibe verdadeiras coordenadas humanistas ao visitar os leprosos e ao ocupar o pensamento com este drama humano – ainda que pouco lhes possa valer:

os leprosos em Coloane. (...) Fui vê-los. Homens, mulheres. Ficou-me, porém, a impressão de ter ido a um lugar fora do mundo ver fantasmas de homens e de mulheres. O pôr-do-sol no morro. Rostos deformados, braços ulcerados acenando adeus. Como se deixássemos para trás uma grande fogueira e aquela gente a consumir-se nela. Como se o fim do mundo começasse ali, todos os dias, a imolar nesses escolhidos toda a corrupta humanidade. (...) Continua a chover. Como será o morro dos leprosos em dia de chuva? Os pés inchados, disformes, dessa gente renegada do mundo hão-de imprimir pegadas sangrentas na areia amolecida. Talvez que algum deles cante também com a chuva uma canção monocorda (Braga, 1983:104-105).

A empatia pelo próximo, pelo humano, vai adquirindo uma centralidade na atitude pessoal do eu-narrador que denuncia a húbri, os ocos e ancestrais poderes, assim como os silenciamentos por eles permitidos: “as Pirâmides

¹⁹ Coloane é a zona geográfica mais distante do centro de Macau. À época do relato, configurava-se como lugar de difícil acesso. O seu carácter remoto e a irregularidade da encosta permitiu, a Coloane, abrigar, até início do século XX, inúmeros piratas (d'Alte, 2022).



pareceram-me a própria pedra em exaltação, como se mãos humanas lhe não houvessem tocado, como se fosse tudo obra dos ventos do deserto. Estremeço. E os dez mil escravos debaixo das pedras para aqui arrastadas das margens do Nilo? (p. 129). Um outro episódio, a par deste, é marcadamente forte. Contrariamente à trupe que segue sem se comover, a narradora concretiza o seguinte:

À porta do pagode, música e teatro chinês. Numa azáfama, as tanca-reiras levando forasteiros aos palácios do mar. E, à proa dos tancares pintados de novo, as luazinhas das candeias vermelhas a multiplicarem a noite. Foi então que parei contra o fluxo da corrente humana. Sentada nas pedras do cais, indiferente à multidão e à festa, uma velha rezava. Era uma velha de pés atados, trôpega, incapaz de arrostar com a turba. Uma velha que não podia ir ao templo e que, não tendo casa, não tinha oratório. Vivia na pedra do cais. A seu lado, o tijolo do travesseiro, a tigela do chá. Parei e enterneci-me” (Braga, 1983:160-161).

Como que inevitavelmente, porque assim o leitor é como que convidado a suspeitar, a linha evolutiva apresentará a total dessacralização da religião e dos seus símbolos – reduzidos a uma convivência pagã, a uma manutenção pelo gosto decorativo da imagem, do objeto, do ornamento: “Ar-rumei o quarto. Tirei os retratos da parede, o Cristo de metal todo verde, o Buda de porcelana” (p. 72).

Um outro pilar que recebe a atenção crítica na narradora é a imutabilidade do pensamento social, político e cultural, sobretudo, em relação aos papéis desempenhados pela mulher portuguesa e aos efeitos do patriarcado. A perspetiva sobre estes assuntos, é acutilante. Dois recortes textuais, entre muitos outros possíveis, servem para tornar explícita a visão mais *avant-garde* da narradora. O primeiro escolhido, é revelador da diferença atitudinal e cultural entre a instância narradora e a mãe: “Minha mãe era uma senhora de antigamente. Ia à missa às seis horas da manhã, nunca saía à rua em cabelo, criou os filhos com uma austeridade quase monacal. Aos treze anos, porém, eu tinha lido tudo, todos os livros do falecido pai e outros que se me deparavam” (p. 138). No segundo, pode ler-se que a narradora se libertou, de alguma forma, da esfera patriarcal: “o casamento para mim não contava. Custava-me a compreender que alguém ficasse tolhido a vida inteira pelo facto de um dia



ter resolvido coabitar com outrem. Daí o meu espanto ante a maneira como as demais raparigas reagiam para com os homens: Reparei que não usava aliança, mas preciso de saber se vive acompanhado” (p. 122).

À luz deste enquadramento, são interessantes as descrições de um Portugal que se apequena, se mostra provinciano ao jeito de Eça, no qual as mulheres são descritas como entes supersticiosos, beliscadas com uma aura de ignorância e reduzidas ao ambiente hermenêutico da própria habitação: “Católica até aos ossos, a minha tia Graça vivera muitos anos no Brasil e nunca quisera assistir a qualquer sessão espírita. Falava, no entanto, do que acontecia no casarão da fazenda, coisas do outro mundo: uma mão escrita na porta, de manhã, e toda a noite, no alpendre, o estropear de um cavalo invisível” (p. 39). Também as roupas não se atualizam e o baú metaforiza a própria existência, porventura inútil, das mulheres do país: “trouxas dos farrapos com blusas de *faille* à moda do século passado? Se as vestíamos, rangiam a cada movimento como se vestíssemos papel. Raposas de pêlo traçado e melancólicos alhinhos de vidro. Luvas de pele de porco com botões de frios de madrepérola. Faziam-se bonecas de meias de seda, a cara redonda, rija, de moinha” (p. 69). Em contraste, o homem como detentor e leitor de livros, como potencializador da viagem, da fuga, do elitismo. Recorde-se a figura do tio, “ao pé de outros homens, doutores ou capitalistas, sempre eu avaliava em meu tio a sua superioridade” (p. 71). O exposto permite colocar Ondina Braga,

na senda das Três Marias, esta “criadora de almas” como a própria também se definiu não se coibiu de denunciar a miséria, a opressão e a alienação da mulher em páginas de uma sensibilidade erudita que se erguem como um grito no silêncio que aflora numa certa sociedade contemporânea. É interessante observar que as figuras femininas que povoam as suas histórias são geralmente apresentadas por duplicação ou por contraste com uma alteridade interior ou exterior, determinante na afirmação e na construção do Eu feminino, nutrindo sentimentos de proximidade e identificação ou reforçando a distância onde se espelha o que não são, o que poderiam ou gostariam de ser (Silva, 2018:13-14).

A mesma autora sumaria: “Nos textos que têm por pano de fundo a terra natal, a inscrição temporal cristaliza-se através de referências históricas ou

de diálogos sobre a vida política e social do país, em que se evidenciam a insatisfação e as desilusões coletivas vividas sob os longos anos do regime salazarista. Neste contexto sociopolítico onde reinam os valores veiculados pela ideologia burguesa dominante, as mulheres sofrem o peso da moral religiosa e da tradição que as tolhe” (Silva, 2018:14). Efetivamente, uma figura secundária, Ângela, serve para ilustrar a realidade portuguesa da perseguição política e da ausência do pensamento livre: “De família de posição, o pai arruinara-se com a política. Que terrível aquela vida com ele, a toda a hora preso, exilado! A mãe vendendo jóias, gastando-se na ansiedade, no terror, no empobrecimento” (p. 157).

O derradeiro ato crítico é reservado à própria narradora que, ao longo das páginas narradas, se mapeia, se autoavalia de um modo único e singular. Este exercício, ainda que transversal a toda a obra, é fortemente explicitado no término da obra, após perspetivada toda a vida e o que dela sobra. Aqui, no desfecho, o conflito interno surge maximizado e é verbalizado em tom bélico. Em clara sensação de fim de linha, escreve: “Guerra? A partir de quando? De ontem à noite? Da hora em que iniciei estes escritos? Ah, minha infância escassa, minha mãe resignada, minhas andanças sem rumo, meu viver sem ambições!” (p. 166). A citação mostra-se como uma verdadeira personificação do termo grego “katábasis” uma descida ao inferno na qual as personagens tentam “averiguar o que de pouco claro se lhes afigura na vida terrena, ou para cumprirem qualquer missão de importância, em geral em favor de qualquer pessoa ou comunidade humana” (Fernandes 1993, p. 347). Nesta descida ao inferno, o eu-narrador anui que o estado de coisas se rompeu de modo irreconciliável: “Quer dormir? Nos hábitos ociosos, falsos, espantelhos ao luar. Hora da libertação? Eis o derrubar da estante. As minhas “armas” retumbando no sossego da casa” (p. 166).

Curiosamente, a última página da obra coloca a narradora, lado a lado, com um gato: “eu sonâmbula, ele desperto” (p. 169). Ora, sabendo-se que o sonambulismo ocorre, mormente, em situações de extrema fadiga²⁰, parece legítimo supor que se chegou ao fim da “sangria” do *ser de papel* e que perso-

20 Segundo Ahal *et al.*, o sonambulismo ocorre, em grande parte dos casos, na infância e na pré-adolescência e, sobretudo, em situações de fadiga extrema (Ahal *et al.*, 2010, pp. 176-177).

nagem principal cumpriu o seu propósito. Após este momento, aguardará o seu destino, não passivamente, mas como um exercício ativo de paciência: “há uma certa ideia de morte como paciência de tempo, isto é, não existe qualquer ação na passividade do tempo que é a própria paciência” (Levinas, 2012:35).

Considerações finais

Existe a possibilidade de, a respeito de Ondina Braga e de *Estátua de sal*, se recuperar, metaforicamente, Mircea Eliade. Escreve o professor romeno o seguinte: “situar-se num lugar, organizá-lo, habitá-lo, são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do universo que se está pronto a assumir” (Eliade, 2016:40). Também Braga, conforme se leu, assumiu a ação voluntária de se reorganizar, de se reabitar internamente, problematizando o seu universo interno. O modo escolhido para lidar com o universo interior envolveu a revisitação do passado e a consequente escrita literária e reflexiva a partir das memórias pessoais, quebrando-se, pelo caminho, diferentes silêncios.

O estado deteriorado da personagem, quando do momento *ab initio* da narração, faz com que a escrita do Eu revele, processualmente, contornos de tanatografia, de katabásis ou de metanoia onde se confrontam os demónios interiores de modo a chegar-se a alguma forma de resolução – eventualmente positiva para entidade narradora e entidade narrada. Paralelamente, também concorre para que a voz narradora evidencie uma espécie de desdém pela consequência do próprio ato. Sobre esse prisma, a obra constitui-se como espaço de denúncia e de reivindicação isolada e singular: “Eu hirta, arquejante, rebelde. Eu e a minha guerra” (Braga, 1983:166).

Nesta guerra, sagaz, ativa e multidirecional de fora para dentro e de dentro para fora -, são criticados, sem quebrantos ou hesitações, os universais convencionalismos e as universais falsidades, em múltiplos jogos de espelho e em diferentes geografias. Num percurso, apesar de tudo, fatalista porque o desafio se afigura sempre maior do que a força humana e se prevê, desde cedo e pelo tom disfórico que marca a narrativa, um desfecho punitivo para o eu-narrador, a luta solitária contra podres vigentes é, para o leitor, inspiradora. Nas

palavras de Inês Pedrosa, “as mulheres de Maria Ondina Braga não são frustradas, nem passivas, nem convencionais. Que lhes liguem os pés, ao lado da China, que as casem, que as fustiguem, que se esqueçam delas, atrás das portas deste Minho, luas de sangue, tanto faz: elas revertem a opressão, sugam-na, vomitam-na em gatos imaginários, em futilarias, vomitam-na e permanecem” (Pedrosa, 1987:13).

Bibliografia

AHAD, H.; KUMAR, C.; REDDY, K. & MAHESH, K. (2010). Somnambulism Sleep walking disease. *JITPS*, 1 (4), 175-180.

AGUIAR E SILVA, V. (1989). O texto literário e o ensino da língua materna. AA.VV, *Congresso sobre investigação e ensino do Português*. Lisboa: Ministério da Educação.

ALVES, A. C. (2022). *Cultura chinesa uma perspetiva ocidental*. Coimbra: Almedina.

AZEVEDO, F. (2012). *Metodologia da língua portuguesa*. Porto: Porto Editora.

BAKHTIN, M. (1986). *Speech genres and other late essays*. Austin: The University of Texas Press.

BRAGA, M. O. (1983). *Estátua de sal*. Lisboa: Ulmeiro.

BRAGA, M. O. (1965). *Eu vim para ver a terra*. Lisboa: Agência do Ultramar.

D'ALTE, P. (2022). Figurações da mulher na literatura de expressão portuguesa a Oriente: os casos de Luís Cardoso e de Senna Fernandes. *E-Rei, Revista de Estudos interculturais*, 10, 1-22.

D'ALTE, P. (2021). Figurações da mulher nos contos macaenses de Conceição, Ondina Braga e Senna Fernandes. *Asas da palavra*, 18, 2, 20-35.

GENETTE, G. (2009). *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial.

EDWARDS, J. (2017). *The folly of looking back in fleeing out of Sodom*. Ontario: Devoted Publishing.

ELIADE, M. (2016). O sagrado e o profano. A essência das religiões. Lisboa: Relógio d'Água.

FERNANDES, R. M. (1993). *Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literá-*

rios. HVMANITAS, XLV, 347-359.

GIL, J. (1993). *O espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença.

GUSDORF, G. (1991). *Les écritures du moi. Lignes de vie I*. Paris: Ed. Odite Jacob.

HALL, S. (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

HARD, R. (2004). *The Routledge handbook of Greek mythology*. London: Routledge.

JUNG, C. (1996). *The archetypes and the collective unconscious*. London: Routledge.

LAMAS, E.; BOTELHO, A. & CASTELO BRANCO, M. (2000). *Dicionário de metalinguagens da didática*. Porto: Porto Editora.

LEVINAS, E. (2012). *Deus, a Morte e o Tempo*. Lisboa: ed. 70.

LEVINAS, E. (1969). *Totality and Infinity: An essay on exteriority*. Pittsburg: Duquesne University Press.

LIMA, I. P. (1989). Para uma poética da suspensão em Maria Ondina Braga *A casa suspensa* uma novela exemplar. *Letras & Letras*, 19.

MARTINS, O. J. C. (2021). Poética da relação em Maria Ondina Braga: viagem, auto-exílio e errância cosmopolita. In Moniz, A.; Pinheiro, J.; Coelho, L.; Sousa, A. & Cristina (coord.). *Viagem e cosmopolitismo. Da ilha ao mundo*. Famalicão: Húmus.

MERLEAU-PONTY, M. (2011). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

PEDROSA, I. (1987). Maria Ondina Braga: ninguém conta três vezes como ela.... *Jornal de letras, Artes e Ideias*, 5-1-1987, p. 13.

PEREIRA, J. C. (2015). *O delta literário de Macau*. Macau: IPM.

REIS, C. (2008). *O conhecimento da literatura introdução aos estudos literários*. Lisboa: ed. Almedina.

ROMDENH-ROMLUC, K. (2011). *Merleau-Ponty and phenomenology of perception*. New York: Routledge.

ROSENBAUM, R. S.; KOHLER, S.; SCHACTER, D. L.; MOSCOVITCH, M.; WEST-MACOTT, R. & BLACK, S. E. (2005). The case of K.C.: contributions of a memory-impaired person to memory theory. *Neuropsychologia*, 43, 989-1021.

SAUNDERS, M. (2010). *Self-Impression: Life-writing, autobiografiction and the biographical forms*. London: Fitzroy Dearborn.

SCHOLES, R. (1989). *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70.

SILVA, M. A. (2018). Avatares do feminino em Maria Ondina Braga. *E-letras com vida*, 1, 12-21.

SIMAS, M. & MARQUES, G. (2016). Contributos para o estudo da literatura de Macau. Macau: ICM.

SOUSA, I. C. (2011). A outra metade do céu. Escravatura e orfandade femininas, mercado matrimonial e elites mercantis em Macau (séculos XVI e XVII). Macau: Universidade de S. José.

WALSH, R. (2007). *The rhetoric of fictionality: Narrative theory and the idea of fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.

TULVING, E. (2002). Episodic memory: from mind to brain. *Annu. Rev. Psychol*, 53, p. 1-25.

CORPO E ESCRITA NO DESPERTAR DE COM ARMAS SONOLENTAS DE CAROLA SAAVEDRA

**Tarsilla de Brito
Renata Servato Gomes**

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar as experiências das quatro mulheres que compõem a genealogia da família desenhada por Carola Saavedra no romance *Com armas sonolentas* (2018). Levanta-se a hipótese de que o romance em questão realiza a crítica das narrativas canônicas com pretensão de totalização do sentido da história e da vida ao apostar na construção de uma personagem escritora que precisa se desconstruir por meio da escrita para se encontrar. Por esse motivo, nos apoiamos na crítica feminista de Teresa de Lauretis e na crítica decolonial de Grada Kilomba a fim de destacar os percursos e as armas que as personagens utilizam para superar a subalternidade, a violência e o silêncio.

Palavras-chave: *Com armas sonolentas*. Carola Saavedra. Crítica Feminista.

Abstract: This article aims to analyze the experiences of the four women who compose the genealogy of the family drawn by Carola Saavedra in the novel *With somnolent weapons* (2018). It is hypothesized that the novel in question criticizes canonical narratives with the intention of totalizing the meaning of history and life by betting on the construction of a writer character who needs to deconstruct herself through writing to find herself. For this reason, we rely on the feminist critique of Teresa de Lauretis and the decolonial critique of Grada Kilomba in order to highlight the paths and the weapons that the characters use to overcome subalternity, violence and silence.

Keywords: *Com armas sonolentas*. Carola Saavedra. Feminist Criticism.

Apresentação

Uma minibiografia de Carola Saavedra merece espaço neste artigo, uma vez que sua história de descontinuidade nacional é coerente com a crítica que aqui pretendemos desenvolver. Uma crítica das essências, das normatividades opressoras, das narrativas totalizantes que por muito tempo excluíram possibilidades diferentes de pensar e de sonhar

outros mundos. Carola Saavedra nasceu em Santiago do Chile, em 1973. Aos três anos de idade mudou-se para o Brasil. Formou-se em jornalismo na PUC-Rio, cursou mestrado em comunicação na Alemanha. Atualmente trabalha como professora e pesquisadora no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia.

É autora do livro de contos *Do lado de fora* (2005), dos romances *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008), *Paisagem com dromedário* (2010), *O inventário das coisas ausentes* (2014), *Com armas sonolentas* (2018) e *O mundo desdobrável: Ensaio para depois do fim* (2021), além da coletânea de poemas *Um quarto é muito pouco* (2022). Já foi premiada com *Flores Azuis* (eleito melhor romance pela Associação Paulista dos Críticos de Arte) e finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti. Também recebeu o Prêmio Rachel de Queiroz na categoria jovem autor. A autora teve seus livros traduzidos para vários idiomas, como o inglês, francês, espanhol e alemão, e está entre os vinte melhores jovens escritores brasileiros escolhidos pela revista *Granta* (2012). Carola também participou das antologias *Geração Zero Zero* (Língua Geral, 2011), *Essa história está diferente* *Dez contos para canções de Chico Buarque* (Companhia das Letras, 2010), *Escritores escritos* (Editora Flâneur, 2010) e *Um homem célebre: Machado recriado* (Publifolha, 2008).

O romance *Com armas sonolentas* foi publicado em 2018. Surgiu da vontade da autora de estudar romances brasileiros cujo tema principal fosse a relação mãe e filha e de narrar a trajetória de uma personagem jovem entrando na vida adulta e se transformando/amadurecendo. Assim, questões do feminino, como o desejo, o corpo da mulher e a maternidade estão presentes na obra. Em uma série de vídeos da editora Companhia das Letras (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IGvNVWti8iM>. Acesso em: 12/09/2021), Carola Saavedra conta que o início do projeto se deu por causa de uma foto da artista plástica Ana Maiolini, na qual três gerações de mulheres mãe, filha e avó, sentadas uma ao lado da outra, estão ligadas uma por um fio que passa por suas bocas (foto 1).

Foto 1: “Por um fio” (1976)



Disponível em: http://www.tgtourism.tv/wp-content/uploads/2015/10/27_FNT_Maiolino.jpg
Acesso em: 12/09/2021

O romance está dividido em duas partes: “O lado de fora” e “O lado de dentro”, ambos representados pela fita *Möebius*, sendo que em cada uma delas nos são apresentados os eixos narrativos de quatro gerações de mulheres: Anna, a avó, Maíke e a matriarca de origem indígena. A pesquisadora Eurídice Figueiredo fez uma análise profunda do significado da fita de Möebius para a obra de Carola Saavedra no artigo “A arte da composição em Carola Saavedra” (Revista Ininga, v. 5, n. 2, 2018).

Para melhor compreensão da narrativa, esquematizamos a linha-gem desenhada por Carola Saavedra em ordem cronológica, conforme pode-se ler a seguir:

1. Trisavó: matriarca de origem indígena: personagem não nomeada, que não tem um capítulo próprio, mas aparece nas vidas das demais personagens. Sua tradição mística e sua condição ancestral auxiliam principalmente sua neta Mike a realizar a travessia, como assim denomina.
2. Bisavó: mais uma personagem não nomeada, nascida no interior do Brasil. Vive no Rio de Janeiro desde os 14 anos de idade, trabalhando

como empregada doméstica para uma família em Copacabana. Dá à luz Anna, após ficar grávida de Renan, filho mais velho de sua patroa. É neta da personagem de origem indígena.

3. Mãe: Anna Marianni é a primeira personagem apresentada ao leitor, sendo que no capítulo da parte de dentro, sua narrativa é contada em terceira pessoa, enquanto na parte de fora, ao apresentar sua peça de teatro, a personagem passa a narrar. É filha da “avó”, nascida no Brasil e vive um tempo na Alemanha.
4. Filha: Maike é a única personagem que narra toda a sua própria história. Nascida na Alemanha, filha biológica de Anna, adotada por um casal de advogados.

As vidas das quatro personagens estão ligadas pelo sangue, mas também se inter cruzam por via do onírico e do fantástico formando uma narrativa densa, polifônica e cíclica. As quatro mulheres são bastante distintas, mas implicadas uma na outra, como na foto de Anna Maria Maiolino. A maternidade, o exílio seja emocional ou geográfico – memória e identidade são denominadores comuns nas trajetórias das heroínas, evidenciando uma transmissão geracional entre essas mulheres. A questão que se coloca é, contudo, muito mais que a de linhagem, trata-se de uma ancestralidade descontínua, fruto da história colonial das américas. Com o subtítulo de “Um romance de formação”, cabe a pergunta: formação de um herói, no caso uma heroína, como tradicionalmente são analisados os romances de formação? Formação de um Estado-Nação, geralmente representado por mulheres fecundadas por aventureiros europeus, como podemos ler em Iracema?

Acreditamos que o romance de Carola Saavedra explicita problemas há muito tempo enfrentados pelas mulheres de diferentes realidades, experiência plural de formações colonizadas. Mas o romance cria um ponto de fuga para essas personagens, que escapam ao destino comum do pensamento colonizado, desalinando a cronologia, desordenando as heranças, para que cada uma dessas personagens expressem a sua própria experiência de silenciamento mas também vivam algum tipo de emancipação e se ajudem em cruzamentos narrativos imprevistos. Essas hipóteses de leitura estão baseadas em pensamentos sobre gênero, raça, classe e escrita literária sintetizado aqui por Regina Delcastagné:



As autoras se mostram mais receptivas à complexidade da condição feminina, que é, sempre, plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é una. Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das próprias mulheres e elas, ao buscarem fazer suas próprias escolhas, ao aderirem a conjuntos de crenças e valores diversos, vão também perceber-se no mundo de maneiras diferenciadas. Os problemas e desafios que enfrentam são em parte comuns ao “ser mulher”, em parte específicos, em parte, até mesmo, opostos entre si (DELCASTAGNÉ, 2007 p. 134).

Diante desse panorama, nos interessa elencar os tipos de violência que atravessam essas mulheres, bem como as armas que estas dispõem para resistir a essas violências. Partimos da hipótese de que o romance é, na verdade, escrito pela personagem Maike, portanto, todas as personagens estão relacionadas a essa voz que escreve sua própria história na tentativa de recuperar seu passado e entender-se enquanto sujeito no mundo. Talvez a escrita seja a arma sonolenta mais poderosa que existe à disposição das mulheres. Não é gratuito que feministas tão diferentes como Glória Anzaldúa e Hélène Cixous convoquem as mulheres à escrita como prática de resistência e de reinvenção da vida. E quantas personagens escritoras não surgiram na literatura brasileira contemporânea – a Eurídice Gusmão de Marta Batalha, a Alice de Maria Valéria Rezende, a própria Maike que passaremos a analisar.

Antes de iniciar, um breve resumo do romance tem o objetivo de contextualizar a narrativa e facilitar a compreensão da análise. O romance é dividido em duas partes: “O lado de fora” e “O lado de dentro”, e tem início com a personagem Anna Marianni, uma jovem nascida no Rio de Janeiro, filha de uma empregada doméstica que engravida após ser estupro por Renan, o filho da sua patroa. Anna conhece Heiner, um cineasta alemão, em um evento em Copacabana. Eles se apaixonam rapidamente e ela parte com ele para a Alemanha na tentativa de, finalmente, decolar com a tão sonhada carreira de atriz. No entanto, ao chegar na Alemanha, todas as suas expectativas vão por água abaixo, na medida que Heiner passa a

maior parte do tempo viajando a trabalho. O idioma estrangeiro e a solidão de estar num país desconhecido sem ninguém por perto fomentam um estado depressivo na personagem, e para piorar a situação, ela descobre estar grávida. Ao saber que não há mais tempo para abortar a criança, Anna decide abandonar seu bebê em uma praça, onde, misteriosamente, aparece uma capivara – imagem-símbolo dos cruzamentos narrativos das mulheres que lhe antecedem.

O capítulo seguinte nos apresenta Maike, uma jovem alemã que, algumas páginas depois, saberemos, é o bebê abandonado. Maike acabara de passar no vestibular de direito, mas repentinamente decide transferir para Letras. Ela conhece Lupe, uma moça mexicana com quem se envolve romanticamente e a partir daí descobre mais sobre si, como a atração por mulheres. Maike é filha de um casal abastado de advogados, e sempre se sentiu deslocada e não pertencente ao local em que vivia. Quando inicia o curso de letras, estranhamente se sente mais próxima de suas origens, daí resolve fazer um intercâmbio no Brasil. Antes de partir, lembra-se de Max, um amigo de infância com quem perdera contato desde um incidente no parque, quando ele enfia uma faca em suas costas. Maike vai atrás do rapaz anos depois e descobre que ele está internado em uma clínica. Ao encontrá-lo, tem a confirmação de que sua origem está no Brasil.

Dando fim à primeira parte do romance, temos a avó, personagem não nomeada que é obrigada pela mãe a deixar sua família ainda criança para trabalhar como empregada doméstica no apartamento de dona Clotilde, no Rio de Janeiro. A avó tinha uma rotina exaustiva de trabalho, o pouco que ganhava ia para a família no interior, e aos finais de semana gostava de ir ao cinema assistir filmes de romance. Renan, filho da patroa, é o único que lhe dá certa atenção e, após seduzi-la, a violenta sexualmente, o que resulta em uma gravidez. A personagem sentia muita falta da sua família, especialmente de sua avó, uma matriarca indígena cujo espírito aparece para lhe auxiliar durante o parto e os anos seguintes. Ela encontra muita dificuldade para criar a menina, que ao ser apadrinhada por dona Clotilde, vive entre dois mundos, o da mãe e dos avós paternos.

A segunda parte do romance o lado de dentro, apresenta, novamente, um capítulo para cada personagem, a começar por Anna. É noite de estreia de sua peça autobiográfica e a essa altura ela já é uma atriz reconhecida. Anna apresenta um monólogo no qual revisita diversos aspectos da sua vida, como a maternidade, relacionamentos abusivos, a relação com dona Clotilde, dentre outros.

O capítulo de Maike é dedicado à sua estadia no Rio de Janeiro. Ela chega durante o carnaval e quanto mais tempo passa no país, estranhamente se sente mais próxima de suas origens, mesmo sem ter conhecimento de que Anna é sua mãe biológica. Após um tempo vivendo na cidade e estudando a língua portuguesa, relembra do real motivo de ter ido para lá, e pensa nas palavras de Max, quando confirma que sua origem estava em uma casa amarela, perto de um rio. Coincidentemente, Inês, sua amiga, a convida para assistir à peça de teatro de uma atriz famosa, Anna Marianni. No entanto, Inês não aparece, e Maike encontra uma velha (sua avó, mãe de Anna) na entrada do teatro.

O segundo capítulo dedicado à avó mostra a personagem em um novo ambiente, não mais na casa de dona Clotilde. Ela vive em uma clínica para idosos, acompanhada por Fátima, sua enfermeira. Sua avó, a matriarca indígena reaparece e ambas saem em busca de Anna, então percorrem a cidade para chegarem até o teatro. Daí acontece o encontro entre avó e neta (Maike). A velha diz algumas coisas estranhas para Maike e depois faz uma espécie de ritual, quando dá algo para a jovem beber. Ela adormece e acorda num apartamento, provavelmente de Max. A descrição faz parecer que ela está sonhando. Ao olhar-se no espelho, percebe que está bem mais velha.

Maike, uma estrangeira de si mesma

Maike, segunda personagem a aparecer no romance, é uma garota de dezoito anos, nascida na Alemanha, filha de um casal de advogados de classe média alta. Seus capítulos são os únicos narrados em primeira pessoa, imprimindo maior sensação de proximidade ao leitor e provocando a hipótese de que o romance é escrito por essa personagem. A jovem era constantemente

acometida por uma tristeza e melancolia cuja origem desconhecia. Sentia-se deslocada no mundo em que vivia, como se não pertencesse àquele lugar nem ao estilo de vida de onde morava cada parte de sua casa lhe parecia artificial – “[...] eu me dei conta de que algo estava errado, havia recebido por engano as falas de outro personagem” (SAAVEDRA, 2018, p. 66).

No primeiro dia de aula na faculdade de Direito, Maike toma a decisão repentina e aparentemente arbitrária de se transferir do curso de Direito para o curso de Letras-Português, abandonando um caminho óbvio já iniciado por seus pais. O motivo da escolha foi um enigma para ela própria. Sua única certeza era que não tinha o menor interesse no mundo em que foi educada. “[...] eles sabiam que não, que o direito não estava no sangue, ao contrário, meu sangue era feito de outro material, mais pesado, mais lento.” (SAAVEDRA, 2018, p. 71). Nesse ponto da narrativa, já temos pistas suficientes para constatar que Maike é filha adotiva e sua mãe biológica é, na realidade, Anna, o que explica o pouco conhecimento que tem sobre si própria e o desejo de descobrir algo ainda inominável.

Quando inicia o curso de Letras, Maike conhece Lupe, uma colega de turma, mexicana, com quem irá se envolver amorosamente. Até então ela nunca havia namorado, tampouco sentido qualquer tipo de desejo, nem por homens, nem por mulheres. Percebe-se que tudo que faltava em Maike parecia transbordar em Lupe e por isso seu relacionamento atíça questões existenciais na personagem. À medida que ambas se envolvem, Maike reflete sobre a inércia que a acompanha e o desconhecimento de si: “[...] o surgimento de Lupe e suas inesperadas consequências tinham revelado, ao menos em parte, esse insistente texto subterrâneo.” (SAAVEDRA, 2018, p. 96). Percebemos na narrativa de Maike que existe uma pulsão latente que faz a personagem desejar saber mais de si, descobrir algo que não aparece na superfície e a sexualidade é uma das questões que mais ilustra o conflito de identidade vivenciado pela personagem enquanto para Lupe parecia óbvio que Maike se atraía por mulheres, esta nunca havia sequer pensando sobre seus desejos até então.

Não é possível que aos dezoito anos você ainda não soubesse de sua atração por mulheres (...), foi a primeira coisa que eu percebi em você (...). Estava escrito na sua cara, no seu jeito de se vestir, os seus gestos, você parecia um garoto, o cabelo curtinho, e também o seu olhar; bom então havia algo escrito em mim sem que eu soubesse, algo que eu mesma não havia lido (SAAVEDRA, 2018, p. 81-82).

Lupe também reacende a dúvida de Maike quanto a sua origem, quando diz que ela não parece ser alemã. “Aquilo me incomodou, como sempre me incomodava quando me faziam esse comentário, você não parece alemã, ou me perguntavam de onde eu era, definitivamente a pele morena era um elemento incompatível com a Alemanha.” (SAAVEDRA, 2018, p. 78). Dentro desse contexto de inquietação e busca pelo autoconhecimento, Maike é acometida pela lembrança de Max, seu amigo de infância que certa vez lhe esfaqueou nas costas durante um piquenique em família, deixando uma grande cicatriz. Anos mais tarde, após ter deixado a casa de seus pais para morar sozinha, Maike resolve ir atrás de Max pela primeira vez desde o ocorrido, na tentativa de encontrar pistas sobre sua identidade. A personagem tinha a certeza de que o rapaz sabia algo sobre ela, e de fato é ele quem revela que suas origens estão no Brasil.

- E o que devo fazer, me mudar para o Brasil?
- Justamente.
- Dei uma gargalhada.
- Não ria, Maikezinha, eu sei o que estou dizendo. A sua origem está lá. Sua origem e seu destino.
- [...]
- Mas posso te dar uma dica.
- Uma dica?
- Sim, há um rio.
- Um rio, que rio?
- Mais um pequeno riacho, e logo em frente um casebre amarelo, ali, o lado de dentro é também o lado de fora (SAAVEDRA, 2018, p. 121).

A descrição de Max recupera a fala da bisavó de Anna, que já havia dito que o local da origem é um casebre amarelo em frente a um riacho. Fica evidente, portanto, que o deslocamento de Maike é necessário para que ela encontre sua origem. A conversa entre Maike e Max é o pivô para que Mai-

ke decida fazer um intercâmbio no Brasil. Ele afirma que Maike não existe na forma em que pensa existir. Nessa passagem ele ainda menciona a fita de *Möebius* em analogia com o casebre amarelo cujo lado de dentro é também o lado de fora, como na fita. Embora o romance não dê uma explicação para o significado dessa casa, posteriormente saberemos que esta é a origem das três protagonistas. As ideias de Max parecem insanas, mas Maike acaba indo para o Rio de Janeiro, cidade natal de sua mãe biológica.

Nesse momento da narrativa, a voz narradora apresenta a imagem do Brasil pelo olhar eurocêntrico:

[...] e agora o Brasil, o que eu sabia do Brasil?, nada, só o pouco de português que aprendera na faculdade, alguns autores que lera, conhecimentos geográficos, históricos, Cabral e as caravelas, a carta de Pero Vaz de Caminha, que lêramos em tradução, Hans Staden, apenas isso, ou seja, nada, eu não sabia nada do Brasil, um rio e uma casinha, é tudo o que ele tinha para me dizer, procure no Brasil, um país do tamanho da Europa, um rio e uma casinha e lá estará você [...] (SAAVEDRA, 2018, p. 125).

[...] Ótimo, eu disse, Rio de Janeiro, sem ter a mínima ideia de como era a cidade para onde estava indo. Carnaval, futebol, praias, calor, um amontoado de clichê, era tudo o que eu sabia (SAAVEDRA, 2018, p. 199).

Mesmo sabendo que o país é maior que todo o continente de onde vem, afirma não saber nada a respeito, exceto todos os clichês, afinal, por que motivo um colonizador precisaria saber a realidade do colonizado? Aqui fica evidente uma visão estereotipada não só do Brasil, mas da América Latina, em que diferentes países são incluídos nessa amálgama de clichês: de um lado é retratada a visão sexualizada dos povos miscigenados, do outro, a violência e a escassez, como se todos os países da América Latina fossem essa “grande mistura”. Quando a mãe adotiva de Maike entra em contato com Lupe, sua fala também revela a estereotipização de povos latino-americanos: “Sabe que nós temos muito interesse em visitar o México, vi umas fotos numa revista outro dia, tudo tão colorido, e essa festa dos mortos, é algo tão... tão exótico”. (SAAVEDRA, 2018, p. 96). Conforme Carlos Eduardo Bioni,

Saavedra desenvolve, nesse aspecto, um interessante quadro em que as relações familiares parecem obedecer a dispositivos geracionais, num sentido que chega a se aproximar dos imperativos de uma antropologia biológica praticada na segunda metade do século XIX. É certo que tal perspectiva estruturante da narrativa coaduna-se com a crítica subjacente – forte marca do romance – aos discursos desenvolvidos ao longo do processo colonizador dos povos nativos americanos (BIONI, p. 46).

Pouco antes de partir para o Rio, ao observar algumas fotos que Lupe havia feito, Maike observa:

[...] era eu mas eu não me reconhecia, havia algo de fantasmagórico, artificial naquilo, como se a imagem que eu havia aprendido a reconhecer como minha não passasse de um embuste, bastava me olhar no espelho para perceber que se tratava de outra pessoa, uma interpretação, e me veio a angustiante certeza de que aquilo que era de verdade o meu rosto, as duas discretas mas constantes transformações, ficaria pra sempre vetado ao meu entendimento, restando apenas o artifício desse algo incompreensível e a prisão de estar dentro de um corpo que reconhecemos e não reconhecemos como nosso (SAAVEDRA, 2018, p. 197).

Fica sugerido que o não reconhecimento do corpo que se tem, e do corpo que se vê torna-se uma constante presente na percepção de Maike. Talvez possamos identificar nisso mais uma repetição que perpassa a linhagem das personagens o cíclico prevalece sobre o linear. Existe um conflito de identidade que se manifesta no corpo e reforça a metáfora do lado de dentro e do lado de fora daí a necessidade das personagens se deslocarem em busca de uma compreensão de si que somente será possível quando as três personagens retornarem às suas origens.

Interpretamos que a resistência à materialidade do corpo por Maike e a busca constante por um significado além de sua compreensão relacionam-se com a crítica às determinações historicamente impostas pelas instituições reguladoras dos corpos femininos. Vale lembrar aqui o modo como Teresa de Lauretis demonstrou que o gênero é uma construção, uma tecnologia e não destino biológico em livro organizado por Heloisa Buarque de Hollanda (1994). Retomando o romance: os primeiros dias de Maike no Rio de Janeiro aconte-

cem durante o carnaval e já no primeiro dia em solo brasileiros, ela conhece Inês, personagem que a leva para uma festa cheia de pessoas excentricamente fantasiadas, onde terá algumas revelações. Inês recita um poema em uma língua falada por indígenas “é a língua geral, a primeira, a língua que te mapeou antes de você ser quem é, para sempre incrustada no corpo, para sempre perdida, de certa forma é o que procuramos, a origem” (SAAVEDRA, 2018, p. 213).

À medida que Maike vai melhorando sua fluência na língua portuguesa, sente que viver uma língua estrangeira era tornar-se outra pessoa, e no seu caso, essa pessoa era muito próxima de seu “verdadeiro eu”. Também sente que aquilo que ela buscava compreender não estava nas suas aulas na faculdade, mas no lado de fora, e a cidade era todo esse lado exterior. “No meu caso, essa pessoa que eu me tornava, apesar de um pouco tosca, me parecia mais próxima de mim do que a que vivia na Alemanha, como se em português eu me tornasse quem eu realmente era” (SAAVEDRA, 2018, p. 217).

O despertar: corpo e escrita

Maike se considerava um “objeto descombinado [...] um rastro de descontrole” (SAAVEDRA, 2018, p. 73), e a primeira vez que teve a confirmação disso, segundo ela própria, foi no dia em que levou uma facada nas costas pelo seu então melhor amigo Max, aos sete anos de idade.

Eu também não percebi o que ele havia feito num primeiro instante, não senti a dor, apenas o frio do metal na minha pele. Depois, diante do horror no rosto da minha mãe, me dei conta de que algo muito errado havia acontecido. E veio a dor. Lembro pouco da dor, mas lembro bem a sensação de estar fora do mundo, de ter deixado o meu corpo e habitar, naquele instante, outra dimensão, uma dimensão em que eu, finalmente, me encontrara. Sim, eu existia (SAAVEDRA, 2018, p. 75).

Maike e Max se conheciam desde o berço, pois seus pais eram amigos de juventude, mas depois do acontecido, ela nunca mais soube do garoto, “era como se ele nunca tivesse existido” (SAAVEDRA, 2018, p. 75). Então Maike existia com uma facada e Max parecia nunca ter existido? Essa ambiguidade



alimenta a hipótese de que estamos diante de um jogo literário bastante conhecido: o jogo do duplo; alimenta mais ainda a hipótese de que Maike é o autor do livro que registra sua busca por si mesmo, pelo sentido de sua existência fronteiriça, descontínua, ancestral.

O reencontro de ambos (ou seria melhor dizer: a tomada de consciência de si) aconteceria somente quando, dentro daquele contexto de inquietação e busca por autoconhecimento, na época em que iniciara o curso de Letras, Maike foi acometida pela lembrança de Max, que apesar de ser um tabu na casa de seus pais, continuava ocupando um lugar obscuro na sua mente. O inesperado desejo de saber da vida dele fez com que ela encontrasse um site onde ele expunha suas pinturas. Ao tentar contato por e-mail, quem responde é Eleonora, a mãe de Max, e assim Maike descobre que ele está internado em uma clínica, na Suíça, depois de uma crise em que ele pulou da varanda do apartamento.

Max tinha cabelos castanhos e cacheados, usava óculos e um roupão azul-marinho. Fumava cigarro em uma longa piteira prateada e tinha as unhas cuidadosamente pintadas de preto. Na visita que Maike faz a Max – Maike vai até a clínica onde o amigo “mora” desde a tentativa de suicídio – ele revela não se interessar mais pelas pinturas, mas sim pela literatura. Max estava escrevendo um romance, melhor dizendo, em suas próprias palavras, estava copiando um romance já escrito. Segundo o próprio rapaz, ele estava trabalhando no manuscrito de um autor desconhecido e, conforme a professora e crítica de literatura Eurídice Figueiredo, sua explicação sobre o conteúdo do romance faz um paralelo com a história de Maike, configurando uma *mise-en-abyme* (FIGUEIREDO, 2018, p. 84). “Sobre uma moça adotada, que, apesar de não saber que é adotada, intui que há algo errado em sua vida. E é também sobre a genealogia dessa moça” (SAAVEDRA, 2018, p. 118).

Ao explicar que a origem e destino de Maike estão no Brasil, Max revela que é seu *Doppelgänger* Max seria o duplo de Maike. “Estamos desde sempre ligados, mas isso você só entenderá mais tarde” (SAAVEDRA, 2018, p. 122). Numa primeira leitura, ficamos incomodados com essa “amizade” que durou tão pouco na infância e que terminou com o evento da facada, mas na tentativa de remontar a narrativa fragmentada do romance, descobrimos

alguns sinais de que essa relação pode ser mais do que uma amizade, como no momento em que Max afirma que Maike não existe. A partir dessa constatação, a hipótese do duplo surge, como bem acusou a crítica literária Eurídice Figueiredo, e permite ainda que pensemos numa “dupla personalidade”. “[...] ele me olhava com sarcasmo e dizia, e o que te dá tanta certeza de que você existe?” (SAAVEDRA, 2018, p. 74).

Considerações finais

Avançando com a hipótese de Eurídice Figueiredo, para além da constatação de que Maike e Max são duplo um do outro, nos apoiamos nos estudos de gênero propostos por Teresa de Lauretis para sustentar a hipótese de que a facada nas costas de Maike pode representar a desconstrução do binarismo que sustenta a sexualização dos corpos. Se aceitarmos que Max e Maike compartilham de modos diferentes a mesma corporeidade, podemos avançar com a interpretação de que Maike é a narradora de todo o romance.

Em diversas situações Maike é comparada a um garoto, por exemplo, quando Lupe a descreve: “Estava escrito na sua cara, no seu jeito de se vestir, os seus gestos, você parecia um garoto, o cabelo curtinho, e também no seu olhar [...]” (SAAVEDRA, 2018, p. 82). O mesmo acontece quando Inês, moça a qual Maike conhece quando chega ao carnaval do Rio de Janeiro diz: “[...] eu não consigo parar de olhar para você, esse seu jeito meio moleque, você parece um menino, Maike, e ao mesmo tempo tem algo tão, tão frágil” (SAAVEDRA, 2018, p. 227).

O estudo das categorias de gênero inevitavelmente nos leva a pensar em questões sobre o corpo, afinal, se o gênero não é propriedade dos corpos mas de uma relação social (LAURETIS, 1994, p. 211), compreendemos que a experiência do corpo é, portanto, uma experiência coletiva: “se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais” (LAURETIS, 1994, p. 212). Nesse texto, a autora propõe a construção de novos

espaços de discurso, de reescrever narrativas sob a perspectiva de um “outro lugar”. Existe um objetivo teórico de compreender o sistema patriarcal de dominação e o objetivo político de extingui-lo, como Saavedra afirmara na entrevista já mencionada, bem como um objetivo que se revela no campo estético em *Com armas sonolentas* esses espaços são reivindicados a partir de temas como deslocamento e identidade, maternidade, maternidade e o corpo, confirmando a tese de Sandra Regina Goulart Almeida:

Várias narrativas de autoria feminina e discursos da diáspora contemporâneos delineiam as cartografias de gênero por meio da teorização do corpo nessa diáspora, refletindo sobre a escrita desse corpo e desse espaço, revelando um posicionamento político por meio de uma estética do trânsito e da narrativização das muitas histórias e estórias que o corpo registra na vivência dos movimentos contemporâneos (ALMEIDA, 2015, p. 96).

As últimas cenas do livro fazem com que as personagens mulheres se encontrem no Rio de Janeiro contemporâneo. Neta e avó se encontram na entrada do teatro onde Anna está apresentando sua peça autobiográfica. Maike espera por Inês, que não chega; e a mãe de Anna vai em busca dessa filha atriz que havia migrado, mas chega atrasada. Maike percebe a velha chegando com duas sacolas de aniversário e dizendo que Anna é sua filha. Ela era “muito magra, tinha fortes traços indígenas, os olhos pequenos, a pele escura, vestia uma camisola manchada, era difícil dizer se era mendiga, louca ou apenas pobre” (SAAVEDRA, 2018, p. 229-230). Ambas começam a conversar, e é como se a velha estivesse lendo em voz alta a própria história da neta, ou seja, é um retorno à origem, retomando a ideia de um tempo circular:

[...] minha filha, o seu nome está enterrado dentro de um pote de barro, enterrado dentro de um pote de barro, enterrado como um morto, que estranho, você está morta?, ela soltou minha mão e se afastou um pouco para me olhar com mais cuidado, quem é você?, Maike, eu disse, ah, isso você não é não, eu me refiro a quem é você, de verdade?, eu não sei, respondi sem pensar, ela se aproximou novamente, colocou as duas mãos na minha testa, que estranho, você não tem história, não há antes nem depois (SAAVEDRA, 2018, p. 232).

A conversa evolui para um ritual com ervas que leva a personagem Maike a um estado de angústia e choro. A avó passa um ramallete de folha em seu rosto e lhe dá uma geleia para ajudá-la na “travessia”. Ela adormece, e a fala da avó faz referência ao título do romance “é um bom sinal, os espíritos estão do nosso lado, e você tem agora suas próprias armas” (SAAVEDRA, 2018, p. 234).

Maike desperta num local que parecia ser o apartamento de Max que ao mesmo tempo era e não era na Suíça, e descreve o local como quem conta um sonho. Encontra uma capivara talhada de madeira e um manuscrito: “Max não estava escrevendo um romance?, me aproximei para ver o título, título estranho, pensei, logo embaixo um nome que me pareceu tão familiar, quase como se fosse o meu próprio nome [...] parecia a minha letra, com certeza era [...]” (SAAVEDRA, 2018, p. 236).

Maike se olha no espelho e tinha o rosto mais velho e marcado. Vestia um roupão azul-marinho e entre os dedos um cigarro aceso numa longa piteira prateada, o que nos leva a confirmar que a relação entre Maike e Max não se resume a uma amizade, mas pode mesmo se tratar de um duplo ou da duplicidade de sua vida interior e, conseqüentemente, da partilha de um corpo cujo binarismo se dissolveu.

Sendo assim, podemos interpretar que *Com armas sonolentas* é o manuscrito escrito por Maike/Max e compreende-se, portanto, que é justamente o voltar-se para si mesma na busca escrita de sua própria identidade/ subjetividade a arma responsável pelo despertar da personagem. A escrita de si é a sua forma de romper com silenciamentos, recuperar seu passado e compreender sua identidade. Sua trajetória disruptiva à medida que rompe com os ciclos da sua linhagem e com as convenções sociais determinantes de um gênero faz com que a personagem Maike/Max supere o caminho iniciado por Anna. Talvez Carola Saavedra tenha construído a figura literária que Grada Kilomba idealiza para os corpos racializados pela colonização:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. [...] e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade da minha própria história. Nesse sentido, eu

me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou (KILOMBA, 2019, p. 28).

Maike supera a condição a qual pertence, de componente da linhagem familiar cujo histórico é marcado por violência de gênero, exploração e consegue ocupar um espaço de reconhecimento dos seus e pertencimento àquela linhagem de mulheres.

Referências

ALMEIDA, Sandra R. G. (2015) Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras.

BIONE, Carlos Eduardo. (2020) Tecendo vidas: linhagens familiar e corpos femininos – Aproximações entre Desesterro de Sheyla Smanioto e Com armas sonolentas de Carola Saavedra. REVISTA TRAMA (UNIOESTE. ONLINE), v. 16, 2020, p. 36-50.

DALCASTAGNÈ, Regina. (2007) Imagens da mulher na narrativa brasileira. O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 15, p. 127-135, dez. 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice. (2018) A arte da composição em Carola Saavedra. Revista Ininga, Piauí, v. 5, n. 2, 2018, p. 80-92.

KILOMBA, Grada. (2019) Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó.

LAURETIS, Teresa de. (1994) A tecnologia do gênero In: Hollanda, Heloisa Buarque de (Org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro: Rocco.

SAAVEDRA, Carola. (2021) O apaixonamento da experiência em Com armas sonolentas de Carola Saavedra. [Entrevista concedida a Sandro Adriano da Silva e André Eduardo Tardivo]. Guarapuava PR. Revista Interfaces, local de publicação, v. 11, n. 3, p. 261-273, jan./mar. 2021.

SAAVEDRA, Carola. (2018) Com armas sonolentas. São Paulo: Cia das Letras.

SAAVEDRA, Carola. (2018) Casa Bondelê FLIP 2018: Bate-papo com Carola Saavedra, autora de Com armas sonolentas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bUZHbyrtxT4&t=636s>. Acesso em: 15 dez. 2021.

BRUXAS E CURANDEIRAS, MULHERES E FEITICEIRAS: REFLEXÕES DECOLONIAIS SOBRE AS PERSONAGENS CHRISTOPHINE, DE JEAN RHYS E MAN YAYA, DE MARYSE CONDÉ

Eliane Santos da Silva
Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Resumo: As obras *Vasto mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea*), de Jean Rhys (1966) (2012) e *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (*Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*), de Maryse Condé (1986) (2019), reescrevem a trajetória de personagens que foram (in) visibilizadas e escritas no contexto eurocêntrico/colonizador. As feiticeiras/bruxas Christophine e Man Yaya, assim nomeadas pelo olhar eurocêntrico branco colonizador, se apresentam respectivamente nas duas obras como detentoras do conhecimento e da cultura caribenha. A partir da teoria decolonial de Maria Lugones (2014) e (2020), Rita Segato (2012) e Sylvia Wynter (1990), esse artigo se propõe a fazer uma análise destas existências e seus apagamentos.

Palavras-chave: Desigualdade racial. Caribe. Decolonial. Re(existências).

Resumén: Las obras *Vasto mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea*), de Jean Rhys (1966) (2012) y *Eu, Tituba: bruja negra de Salem* (*Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem*), de Maryse Condé (1986)(2019), reescriben la trayectoria de personajes que fueron (in)visibilizadas y escritas en el contexto eurocéntrico/colonizador. Las hechiceras/brujas Christophine y Man Yaya, así nombradas por la mirada eurocéntrica blanca colonizadora, se presentan respectivamente en las dos obras como poseedoras del conocimiento y de la cultura caribeña. A partir de la teoría decolonial de Maria Lugones (2014) y (2020), Rita Segato (2012) y Sylvia Wynter (1990), ese artículo se propone hacer un análisis de estas existencias y sus supresiones.

Palabras clave: Desigualdad racial. Caribe. Decolonial. Re(existencias).

Publicado originalmente em 1966, *Vasto mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea*), da escritora dominicana radicada na Inglaterra Jean Rhys (2012), figura como uma *prequel* do romance britânico *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë

(2010)¹. Na obra, Rhys descreve o casamento do cavalheiro inglês Edward Rochester sob o ponto de vista de sua esposa Antoinette, uma herdeira crioula caribenha, versão de Rhys de Bertha Mason, a “louca no sótão”, de Brontë. O romance é dividido em três partes, a primeira se passa em Coulibri, uma plantação de açúcar na Jamaica, e é narrada por Antoinette quando criança. A segunda parte alterna os pontos de vista de Antoinette e de Rochester durante sua lua de mel. Christophine, a ama de infância de Antoinette, a alerta sobre Rochester, que já se mostra infiel e emocionalmente abusivo. A terceira e última parte é narrada da perspectiva de Antoinette, a morte do pai e do irmão mais velho demandam que Rochester retorne à sua terra natal para assumir sua herança. Após renomear Antoinette de Bertha, o marido a declara louca, a leva para a Inglaterra e a isola do resto do mundo, confinando-a ao sótão de Thornfield Hall. Ao associar a rejeição de Antoinette pelo marido à sua herança crioula e, ao expor o poder desigual entre homens e mulheres, particularmente no casamento, Rhys faz uma crítica pós-colonial e feminista.

Eu, Tituba: bruxa negra de Salem (Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem), da escritora guadalupense Maryse Condé (2019), publicado originalmente em 1986, é uma releitura ficcional da história real dos julgamentos das mulheres intituladas “bruxas de Salém” em especial, de Tituba, que inscreve o protagonismo de uma mulher negra, em diáspora, marcada pela escravidão e pela resistência quilombola. Narrada em primeira pessoa por Tituba, a obra traça uma relação de intertextualidade com o romance *A Letra Escarlate (The Scarlet Letter)*, de Nathaniel Hawthorne (2006)² e traz uma nova perspectiva à peça *As Bruxas de Salem (The Crucible)*, de Arthur Miller (1970)³. Além de preencher lacunas deixadas nestas duas narrativas, o romance de Condé inscreve o protagonismo de Tituba, uma mulher negra mestiça, nascida em Barbados, filha de uma jovem africana escravizada estuproada por um marinheiro inglês. Expulsa da plantação após sua mãe ser enforcada por se defender de mais um

¹ Edição utilizada neste texto. Primeira edição: Smith, Elder & Co., Cornhill, Londres, 1847.

² Publicado originalmente nos Estados Unidos em 1850.

³ Escrita originalmente nos Estados Unidos em 1953.

abuso sexual cometido contra ela por um homem branco, Tituba se torna uma quilombola liberta. Afastada da sociedade, cresce junto a Man Yaya, uma velha mística e herborista que a instrui sobre métodos tradicionais de cura.

Tanto *Vasto mar de sargaços* (RHYS, 2012) quanto *Eu, Tituba: Bruxa negra de Salém* (CONDÉ, 2016) representam a decolonização⁴ da literatura do caribe e constituem leituras que propuseram reflexões e possibilitaram amplos caminhos de diálogo. O protagonismo dado à Antoinette e Tituba, respectivamente, estão explícitos nas narrativas citadas e suas trajetórias foram descritas nos diferentes mundos e culturas em que transitaram. Ambas contaram suas histórias a partir de suas perspectivas, cujas vozes denunciaram a opressão e a violência cometida pelos colonizadores contra os povos caribenhos. Porém, foram Chistophine e Man Yaya que iluminaram e deram sentido ao mundo caribenho nas duas obras. A partir das relações que estabeleceram com as protagonistas, tornaram-se interlocutoras das crenças, linguagem e da identidade cultural de suas ilhas. Mas, para que Chistophine e Man Yaya transcendam as narrativas que lhes deram esse lugar, foi necessário que suas protagonistas existissem. A partir disso, traçaremos um percurso.

O processo de colonização do Caribe começou por volta de 1492 e somente a partir do século XX teve início a independência política da maioria das ilhas. Sua população é constituída em grande parte por descendentes de africanos que vivem nas ilhas de colonização francesa, inglesa, espanhola e holandesa. Os idiomas falados, além do inglês, francês, espanhol e holandês são os diversos dialetos crioulos. Atualmente, é considerado destino turístico muito valorizado,

⁴ “Decolonial” compreendido como contraposição à “colonialidade”, referente ao entendimento de que o término das administrações coloniais e a emergência dos Estados-nação não significam o fim da dominação colonial. Como afirma Aníbal Quijano (1992), existe uma continuidade da estrutura de poder colonial e da dominação colonial, por meio do que ele denomina “colonialidade”. A decolonialidade então seria compreendida como uma segunda descolonização, dirigida à heterarquia das múltiplas relações raciais, étnicas, sexuais, epistêmicas, económicas e de gênero que a primeira descolonialização deixou intactas (CASTRO GÓMEZ & GROSGOUEL, 2007). “O decolonial encontra substância no compromisso de adensar a compreensão de que o processo de colonização ultrapassa os âmbitos econômico e político, penetrando profundamente a existência dos povos colonizados mesmo após ‘o colonialismo’ propriamente dito ter se esgotado em seus territórios.” (SANTOS, 2018, p. 3). O decolonial representa um caminho de luta contínuo de identificação, visibilização e encorajamento de “lugares” de construções alternativas. (WALSH, 2009, pp. 14-15).

pois suas paisagens divulgadas como paradisíacas recebem turistas o ano inteiro, principalmente europeus e estadunidenses. Conforme estudos de Lívia Maria Bastos Vivas (2012), os resultados econômicos desse turismo são amplamente destacados enquanto as questões sociais e a dependência cultural são fatores de menor importância, constatando, ainda, uma “desvalorização da cultura nativa por vezes considerada inferior à do turista geralmente da raça branca, patriarcal e infundida no conhecimento e nos valores ocidentais” (VIVAS, 2012, p. 9).

A complexidade das relações entre os turistas e os nativos das ilhas envolve questões históricas de dominação econômica, política e cultural, fazendo com que a dependência se torne presente em vários aspectos. Como exemplo, a obra *A Small Place*, de Jamaica Kincaid (1988), escritora antiguanu radicada nos Estados Unidos, torna-se ilustrativa e uma denúncia do processo de colonização que perdura mesmo após a independência na maioria das ex-colônias. Kincaid apresenta Antígua⁵ em forma de um guia turístico e aos poucos vai apresentando as principais consequências da colonização e os resultados da exploração inglesa na ilha.

A (des)construção epistemológica proporcionada pela perspectiva dos estudos decoloniais atingiu em cheio as, até então, “pétreas” formas de elaboração do pensamento eurocentrista e proporcionou novas narrativas e protagonismos nas diversas dimensões da sociedade, na política, na ciência, nas artes, bem como na literatura ficcional de autoria de mulheres. Assim como Kincaid, outras escritoras pós coloniais trouxeram o olhar do colonizado para suas obras e deram a suas personagens, embora fictícias, mas não menos reais no contexto histórico e cultural, a possibilidade de contarem/recontarem suas histórias. Na perspectiva pós-colonial, o foco está na contestação de narrativas universalizantes através da reescrita, metaforicamente apontada por Homi Bhabha (1988) como processo de tradução em um sentido mais amplo, não apenas linguístico, mas ontológico. Como no caso da obra de Rhys (1966), *Wide Sargasso Sea*, a tradução cultural se dá no espaço de enunciação. Conforme Bhabha (1988), um terceiro espaço proporcionado pelo discurso que rompe com o binarismo colonizador/colonizado.

⁵ Antígua, é uma ilha no Mar do Caribe com 280 km² que faz parte da nação insular de Antígua e Barbuda (cuja área total é de 442 km²). Está a 94,3 km de Guadalupe.



Jean Rhys (1890-1979) nasceu em Dominica e escreveu *Wide Sargasso Sea*⁶ (1966). Marisé Condé, nasceu em Guadalupe em 1937 e escreveu *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* (1986)⁷. As duas trazem narrativas de personagens cujas histórias foram primeiramente contadas pelos colonizadores ocidentais, tendo suas subjetividades apagadas e/ou apropriadas pelo discurso do colonizador, colocando-as no lugar do “outro” (SPIVAK, 2010). Noventa e cinco quilômetros separam as ilhas de Dominica e Guadalupe, onde nasceram, respectivamente, Rhys e Condé. Ambas saíram ainda jovens de seus locais de nascimento, Rhys teve como destino Londres e Condé foi para Paris, depois EUA. Importante situarmos suas trajetórias, pois a diáspora caracterizou e influenciou suas escritas, assim como a de muitas e muitos intelectuais que adotaram posicionamentos de enfrentamento à colonização e utilizaram-se da literatura como ferramenta contra o apagamento e invisibilização de suas histórias.

A figura de Caliban, personagem de William Shakespeare (2006)⁸ da peça *A Tempestade* (*The Tempest*), representa e ilustra o paradigma da decolonização no campo intelectual. Conforme Roberto Fernandez Retamar (2005, p. 25), Caliban é o símbolo que melhor representa a resistência “de los mestizos”.

Isso é algo que nós, mestiços que habitamos essas mesmas ilhas, vemos com particular clareza, onde Caliban viveu: Próspero invadiu as ilhas, matou nossos ancestrais, escravizou Caliban e ensinou-lhe sua língua para entendê-lo: O que mais pode Caliban fazer senão usar essa mesma linguagem para amaldiçoar, para desejar que a “peste vermelha” caia sobre ele? não conheço nenhuma outra metáfora mais precisa de nossa situação cultural, de nossa realidade (RETAMAR, 2005, p. 26, trad. nossa)⁹.

⁶ Obra traduzida para o português sob o título *O Vasto Mar de Sargaços* (CASTRO, 2012)

⁷ Obra traduzida para o português sob o título *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (POLESSO, 2016)

⁸ Edição utilizada neste texto. A edição original é de 1611.

⁹ Do original: “Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islãs donde vivió Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la ‘roja plaga’? No conozco outra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad.” (RETAMAR, 2005, p. 26)

O praguejar de Caliban tornou-se metáfora para que intelectuais¹⁰ se posicionassem contra a dominação cultural do colonizador e, a partir disso, muitas estratégias literárias surgiram. A partir da figura de Caliban, cabe-nos a indagação sobre o silenciamento da figura da mulher nativa representada na narrativa de Shakespeare (2006) por Sycorax, que aparece somente na memória de Caliban. Silvia Winter (1990), no texto *“Beyond Miranda’s Meanings: Un/Silencing the ‘Demonic Ground’ of Caliban’s Woman”* aponta que, ao indicar Caliban como monstruoso, nativo e irracional e colocar a “mulher de Caliban” no espaço da não existência, a obra *A tempestade* apresenta e reescreve as estruturas de presença e ausência de gêneros racializados fundadores da sociedade ocidental. Para Silvia Winter, “a ausência da mulher de Caliban é, portanto, uma ausência ontológica, ou seja, um elemento central para o novo esquema narrativo regulatório de comportamento secularizante” (WINTER, 1990, p. 361, trad. nossa)¹¹. Segundo Carole Boyce-Davies (2021), “essa ausência ontológica da mulher de Caliban é a ausência ontológica da mulher negra, da mulher nativa e de sua população em sistemas de articulação” (BOYCE-DAVIES, 2021, p. 255). Desta forma, define como “terreno demoníaco” o espaço “fora do nosso atual sistema governante/hegemônico de significado ou teoria/ontologia” (WINTER, 1990, p. 356, trad. Nossa¹²). A partir da definição de Winter (1990), é possível pensar o lugar simbólico em que as personagens Christophine e Man Yaya se localizam, pois nos enfrentamentos com a cultura eurocentrista ou a posição de “o outro” em que são colocadas, percebe-se que o debate é mais que epistemológico, é ontológico.

Os europeus eram seres humanos, os colonizados, não. Os que eles chamaram de ‘índios’ e de ‘negros’ foram então considerados como bestas, seres naturais, e tratados como tal no pensamento ocidental moderno. (...) Minha intenção é, na verdade, apontar para a dicotomia moderna entre o humano e o não humano (que às vezes se expressa como “não

¹⁰ Dentre alguns, incluindo Retamar: Roberto Fernández Retamar, Paul Franssen e Aimé Césaire.

¹¹ Do original: “the absence of caliban’s woman is therefore an ontological absence, that is, one central to new secularizing behaviour regulatory narrative schema” (WINTER, 1990, p. 361).

¹² Do original: “outside of our present governing system of meaning, or theory/ontology” (WINTER, 1990, p. 356).

completamente humano”), para a redução, de fato, de gentes a animais e como tais a instrumentos dos seres humanos. A interiorização que constitui o racismo desumaniza seres que são percebidos como bestas através do tratamento na produção econômica, na produção de conhecimento, na imposição sexual, na determinação de destruir suas formas de vida, seu sentido de si mesmo, sua relação com tudo o que sustenta a vida (LUGONES, 2020, p. 88).

O projeto de “Modernidade” e Colonização foi legitimado por uma concepção de humanidade construída/inventada a partir de uma “hierarquização binária moderna que atribui (ou não) humanidade aos sujeitos e constitui um outro menos ou não-humano”, (GOMES, 2018)¹³, classificação essa que se fez (e ainda hoje se faz) por exclusão e que sustenta a atual necropolítica¹⁴ dos Estados. A classificação daqueles considerados “sujeitos” superiores-rationais-civilizados-desenvolvidos-centros do mundo e os “outros” inferiores-irracionais-primitivos-subdesenvolvidos-periféricos, foi e continua sendo estabelecida através da exclusão, a concepção de Humanidade ainda é uma construção edificada sobre essa divisão binária que se faz por segregação, com o objetivo de dominação.

A história recente de colonização e escravidão reduziu o ser humano a animalidade e ao genocídio. Esta redução se deu pela racialização em categorias de cor da pele e da cultura, como, por exemplo, na criação de raças, com atribuições e privilégios para os brancos, e uma exploração no corpo das pessoas negras e indígenas (BENTOUHAMI-MOLINO e INOCÊNCIO, 2020, p. 68).

Como argumentam Segato (2012) e Lugones (2020), a partir do estabelecimento da Modernidade/Colonialidade, ao invés de dualidade, há binarismo. Na relação binária, um termo suplementa o outro, e não o complementa.

¹³ De acordo com Maria Lugones (2014), a grande dicotomia da modernidade colonial – humanos/não humanos – que não se resume a diferenciar humanos de outros seres vivos, molda critérios de definição de humanidade organizados em torno da produção do “outro” como inferior, uma forma de desumanização que cria “menos humanos”, “humanos inferiores”, “não humanos”.

¹⁴ Conceito desenvolvido pelo filósofo, teórico político e historiador camaronês Achille Mbembe (2018) que questiona os limites da soberania do Estado a partir do momento em que este cria políticas públicas que têm o poder de delimitar quais existências recebem sua atenção e proteção, determinando assim quem deve/merece viver e quem deve/merece morrer.

Ao considerarmos um desses termos como “universal”, “canônico”, “normal”, o segundo termo se converte em “resto”, “margem”, “anomalia”. Classificações fixas de “normalidade” produzem uma subalternização do diferente, onde existências marginais aos parâmetros hegemônicos estabelecidos são marcadas como inapropriadas, abjetas e sofrem eliminação, abjeção e/ou invisibilização sistemáticas. A perspectiva decolonial se propõe a questionar e descentrar os saberes hegemônicos supostamente “universais” – que, na verdade, por se instituírem a partir das relações de poder, deslegitimam todo o resto – e a buscar uma pluriversalidade teórica, cultural, prática, política e epistemológica.

As obras de Rhys (2012) e Condé (2016) trazem a história de personagens que foram invisibilizadas no contexto em que estavam inseridas e suas imagens ficaram marcadas e estereotipadas pelo olhar do narrador colonizador ocidental intolerante à alteridade. E estão em concordância com proposta de Irene Lara (2005), de reapropriação de figuras femininas demonizadas, como parte de um “projeto preocupado em decolonizar o sagrado das visões de mundo opressivas cristãs e ocidentais que perpetuam desconhecimentos que impactam negativamente a vida das mulheres” (LARA, 2005, p. 12, trad. nossa¹⁵).

A personagem “Bertha, a louca do sótão”, aparece no romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (2010), cuja protagonista, que dá nome ao livro, narra sua trajetória desde a infância até seu trabalho como governanta em Thornfield Hall e seu casamento com Edward Rochester, cavalheiro da alta sociedade inglesa. O romance é pioneiro ao mostrar o progresso da mulher na era vitoriana. A personagem a qual Rhys dá protagonismo em *Vasto Mar de Sargaços* (2012) é Bertha Manson, a mesma que Brontë narra como a mulher caribenha de Rochester, que vivia reclusa em um quarto secreto na mansão sem o conhecimento das pessoas que residem no local. É cuidada por uma pessoa de confiança, Grace Poole. Um mistério envolve a existência de Bertha, a “mulher louca no sótão¹⁶” mantida quase invisível na história, mas quando

¹⁵ Do original: “project concerned with decolonizing the sacred from oppressive Christian and western worldviews that perpetuate desconocimientos that negatively impact women’s lives” (LARA, 2005, p. 12).

¹⁶ Ver *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (GILBERT & GUBAR, 2000).

finalmente descrita, é apresentada como “uma selvagem com atitudes assustadoras e animalescas”, como no trecho a seguir:

No fundo do quarto, envolto nas sombras, um vulto caminhava de um lado a outro. Se era uma fera ou um ser humano, não se poderia dizer à primeira vista. Rastejava, de quatro, saltando e rosnando como um estranho animal selvagem. Mas estava coberto com roupas, e uma massa de cabelos escuros e emaranhados, revoltos como uma juba, escondia-lhe a cabeça e a face (BRONTË, 2010, p. 368-369).

Narrativa que chamou atenção de Rhys para o olhar destinado a mulher caribenha e a motivou a contar “a história como realmente poderia ter sido”. No seu depoimento ao falar sobre a obra, Rhys chama a atenção para a visão estereotipada sobre “o outro” cultural, assim como valores e preconceitos que dominavam na sociedade vitoriana retratada em *Jane Eyre*.

Vasto Mar de Sargaços é dividida em três partes. A primeira são memórias da infância e adolescência de Antoinette, a lembrança da fazenda Coulibri onde residia com a mãe, o irmão mais novo, o padrasto e os negros escravizados, relata ainda as experiências da infância com Tia, sua melhor amiga que é uma menina negra e o carinho de Christophine, sua babá negra da Martinica. A segunda parte da narração divide-se e alterna-se entre Antoinette e um homem branco inglês não identificado, sem sobrenome, mas os leitores do romance *Jane Eyre* sabem que se trata de Edward Rochester, marido de Bertha Mason. Na terceira parte, Antoinette, despersonalizada e desterritorializada, retoma a narração para descrever sua experiência de confinamento em Thornfield Hall e o incêndio da mansão e sua morte. *Vasto Mar de Sargaços* é narrado em primeira pessoa e dois pontos de vista: do homem europeu com imaginários e estereótipos sobre a mulher e a cultura caribenha, e a sensibilidade de Antoinette, que conta sua trajetória desde a infância até o sótão de Thornfield Hall, finalizando com seu voo mortal em direção a sua amiga Tia e talvez até Coulibri.

Christophine aparece no romance na primeira memória de Antoinette, falando sobre o motivo pelo qual as damas Jamaicanas não aceitavam sua mãe: “Ela é muito dona de si” (RHYS 2012, p. 5). Essa presença no romance de Rhys propiciou muitas interpretações sobre Christophine. Segundo Spivak (1985),

“Rhys cria uma figura poderosamente sugestiva” (SPIVAK, p. 252, trad. nossa¹⁷), pois ela é a personificação, aquela que carrega os elementos da cultura, como a linguagem, as crenças, a religiosidade, os rituais e que, no decorrer da narrativa, propõem os principais embates com o conhecimento e a cultura eurocentrista.

Spivak (1985) também afirma que a narrativa de Rhys atribui a Christophine algumas funções fundamentais no romance.

É Christophine quem julga que as práticas rituais dos negros são específicas da cultura e não podem ser usadas pelos brancos como remédios baratos para males sociais, como a falta de amor de Rochester por Antoinette. Mais importante, é somente a Christophine que Rhys permite oferecer uma dura análise das ações de Rochester, para desafiá-lo em um encontro cara a cara (SPIVAK, 1985, p. 252-253, trad. nossa¹⁸).

Desta forma, cabe a Christophine a tarefa de oferecer a principal resistência ao que Spivak denomina “a planejada violência epistêmica do imperialismo” (SPIVAK, 1985, p. 254, trad. nossa¹⁹). Para Spivak (1985, p. 253), Rhys não tem a pretensão de conter Christophine num romance que reescreve um texto considerado canônico da literatura inglesa no interesse do crioulo branco em vez do nativo. De acordo com a autora Rhys “marca com uma clareza inquietante os limites do seu próprio discurso em Christophine” (SPIVAK, 1985, p. 252, trad. nossa)²⁰. E, sem qualquer explicação, Christophine desaparece da narrativa sem uma definição de seu destino. Seu desaparecimento na narrativa ocorre logo após o confronto com Rochester. A presença de Christophine suscitou diálogos que concordam ou se contrapõem a Spivak²¹.

¹⁷ Do original: “Rhys creates a powerfully suggestive figure” (SPIVAK, 1985, p. 252).

¹⁸ Do original: “It is Christophine who judges that black ritual practices are culture-specific and cannot be used by whites as cheap remedies for social evils, such as Rochester’s lack of love for Antoinette. Most important, it is Christophine alone whom Rhys allows to offer a hard analysis of Rochester’s actions, to challenge him in a face-to-face encounter.” (SPIVAK, 1985, p. 252-253).

¹⁹ Do original: “the planned epistemic violence of imperialism” (SPIVAK, 1985, p. 254).

²⁰ Do original: “marks with uncanny clarity the limits of its own discourse in Christophine” (SPIVAK, 1985, p. 252).

²¹ Como exemplo, ver: *Now every word she said was echoed, echoed loudly in my head: Christophine’s Language and Refractive Space in Jean Rhys’s Wide Sargasso Sea* (RUSSEL, 2007).

Para Antoinette, a presença de Christophine representa sua conexão com o lugar, uma forma de acessar o *obeah*²² e todo o universo de tradições e crenças com as quais conviveu. Para o Senhor branco inglês (Rochester), Christophine era assustadoramente conectada a natureza e ao sobrenatural. As experiências que teve com o *obeah* e as conclusões acerca daquilo que não entende o colocaram no lugar do europeu colonizador buscando amparo naquilo que é de fácil compreensão, como as instituições. Recorreu a polícia contra as práticas de Christophine e a mandou embora em um diálogo repleto de significados acerca das suas intenções e do seu desprezo às crenças, às práticas dos rituais e à cultura que lhe eram ininteligíveis.

Desta forma, Christophine aparece e desaparece no romance de Rhys (2012), ocupando o território simbólico destinado as práticas do *obeah* e que estão fora do sistema de significados eurocentristas. Conforme já apontado anteriormente, Winter (1990) denominou este lugar simbólico de “terreno demoníaco”, ou seja, lugar que está fora do sistema hegemônico de significados.

No caso de Tituba, Condé (2016) dá voz a “Tituba, bruxa negra de Salém”, figura lendária presente em diversas obras, conforme a pesquisa de Ana Carolina Cavagnoli (2016):

Em 1868, Henry adsworth Longfellow escreveu a peça “Giles Corey of the Salem Farms”, onde Tituba aparece como a filha de um homem Obeah que lhe ensinou sobre magia. Em 1953, o dramaturgo e escritor Arthur Miller escreveu “The Crucible”, que mais tarde inspirou o filme, traduzido como “As bruxas de Salém” em 1957 e 1996. Na peça, entretanto, Tituba figura apenas como uma personagem marginal ocupando mais um lugar no banco dos acusados de feitiçaria. Em 1964, a escritora Ann Petry publicou: Tituba of Salem Village, deslocando a personagem para um papel central na história. Em Calligraphy of the Witch (2007), da escritora Alicia Gaspar de Alba, Tituba é apresentada como uma índia Arawak da Guiana. Na série americana “American Horror Story: Coven” (2013-2014) a bruxa norte-americana Queenie diz ser descendente de Tituba (CAVAGNOLI, 2016, p. 20).

²² Pode-se dizer que *obeah* é um termo usado nas Índias Ocidentais que se refere a práticas religiosas, espiritualistas, de feitiçaria e magia popular que têm suas origens na África Ocidental e que foram trazidas para o Caribe pelos escravos.

De acordo com registros históricos, Tituba foi a primeira mulher escrava originária do Caribe, vista como uma das responsáveis pelas bruxarias ocorridas em Salém entre 1692-1693. Foi condenada, presa e obrigada a confessar no famoso tribunal das bruxas²³. O romance de Condé (2016) traz elementos históricos e ficcionais produzidos pela escravatura e reconta a história de uma personagem que, embora presente em outras narrativas, representa o silenciamento, a subalternidade e a marginalização da mulher negra, no caso dela, também bruxa. Condé dá a Tituba o poder de narrar uma história que não foi contada e recontar os eventos históricos por outra perspectiva, abordando as questões de raça, escravidão e gênero, entre outras. A obra de Condé é uma contra-narrativa da história que foi reproduzida e se coloca em oposição ao apagamento das memórias da escravidão.

Condé ficcionaliza Tituba a partir do único registro que comprova sua existência, o documento do tribunal de Salém que contém os nomes das pessoas acusadas de cometerem bruxaria ou de terem se comunicado/feito pacto com o demônio. Tituba narra em primeira pessoa sua história desde a sua concepção consequência do crime de estupro sofrido por sua mãe no navio rumo a Barbados, até a sua pós vida: “Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do *Christ the King*, num dia de 16, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo.” (CONDÉ, 2019, p. 8).

A interpretação de Conceição Evaristo no prefácio desta edição (CONDÉ, 2019) descreve o evento da violência cometida como uma metáfora da colonização do continente que foi marcada pela violência contra as mulheres indígenas e africanas escravizadas. Desta forma, a experiência da violência sofrida fica na memória, se torna um saber que nunca deve ser esquecido, para que no futuro nunca mais ocorra. De acordo com o que afirma Conceição Evaristo (2007, p. 21): “a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

²³ Para mais sobre a história de Tituba, ver: HANSEN, 1974 e BRESLOW, 1996.



Tituba nos conta sua trajetória e se coloca no contexto histórico evocando uma memória coletiva da escravatura através da história oral. Sua narrativa começa antes de seu nascimento e passa por sua infância na ilha de Barbados, sua chegada a América e os episódios de Salem, expondo a violência e a opressão contra os cativos escravizados de África e seu deslocamento. Até seu retorno à Barbados e seu desaparecimento na terra e entrada no mundo dos invisíveis. Surge na vida de Man Yaya aos sete anos e descreve o acontecimento da seguinte forma:

Uma velha me acolheu. Parecia corajosa, pois havia visto morrer torturados seu companheiro e seus dois filhos, acusados de fomentar uma revolta. Na verdade, ela só tinha os pés sobre a nossa terra e vivia constantemente na companhia deles, cultivara o extremo dom de se comunicar com os invisíveis. Não era uma axanti como minha mãe e Yao, mas uma nagô, da costa, cujo nome, Yetunde, sofrera uma transformação para o crioulo, Man Yaya. As pessoas tinham medo dela. Mas vinham de longe para vê-la por causa do seu poder (CONDÉ, 2012, p. 24-25).

Esta narrativa apresenta Man Yaya e informa de que maneira sua presença influenciará a vida de Tituba. Conhecedora dos mistérios e poderes da natureza viva e espiritual, Man Yya se torna mentora de Tituba, ensina-lhe a manusear as ervas, a mover-se no território dos espíritos e a se comunicar com os invisíveis. E, quando Tituba se sentiu em desespero foi também lugar de conforto. Era a ligação de Tituba com seu passado e também com o mundo espiritual. Da mesma forma que Christophine em *Vasto mar de Sargaços*, Tituba e Man Yaya eram vistas pelos colonizadores e escravistas como feiticeiras/bruxas.

A presença de Man Yaya é marcada pelos ensinamentos passados a Tituba por intermédio da história oral de memórias das práticas e dos rituais de seus antepassados. Quando seu corpo morreu, continuou presente no mundo dos invisíveis trazendo a Tituba os caminhos para as práticas curativas. É através da contação de histórias que o romance se desenvolve e a figura de Man Yaya apresenta a Tituba os conhecimentos sobre a manipulação das ervas e dos elementos espirituais, sendo a guia que encaminhará Tituba para o mundo dos invisíveis após seu desaparecimento da terra.

A história oral aparece em diferentes momentos na narrativa, onde Tituba apresenta e ensina sobre as tradições espirituais caribenhas apreendidas de Man Yaya, como as que são contadas para as crianças em Massachusetts sobre a cultura Caribenha. No exílio, são estas histórias que a mantêm saudosa de sua terra.

Uma geografia afetiva é conclamada em todo o texto pelo rememorar da personagem na contação de sua história. Há lembrança de espaços físicos, assim como há uma convocação do espaço-tempo dos ancestrais, dos mortos, a se intrometer, a participar da vida dos vivos (EVARISTO, 2019, p. 9 In: CONDÉ, 2019, p. 9).

A narrativa de Tituba, ao revelar sua cultura, suas práticas espirituais, seus processos de cura, possui um conhecimento ligado a uma experiência, uma sugestão que é prática. Em alguns casos, ela o faz sem ter essa consciência. Da mesma forma que recebeu de Man Yaya, ela transmite tal conhecimento a Samanta, sua descendente que foi por ela escolhida:

Como eu morri sem que fosse possível parir, os invisíveis me autorizaram a escolher uma descendente. Eu procurei por muito tempo. Espiei dentro das cabanas. Observei as lavadeiras dando de mamar. As “amarradeiras” empilharam os bebês que eram forçadas a levar para os campos. Comparei, pesei, tateei e, finalmente, achei a certa: Samantha (CONDÉ, 2019, p. 201).

Conforme a narrativa de Tituba, Samanta não demonstrou surpresa quando a viu pela primeira vez, “como se tivesse entendido que estava marcada por um destino muito particular” (CONDÉ, 2019, p. 202). A passagem marca a força da oralidade na história caribenha. Man Yaya é a ligação de Tituba com a ancestralidade e com os conhecimentos com os quais ela se relaciona com o mundo físico e dos invisíveis. A experiência de estar neste lugar é um privilégio somente compreendido porque lhe foi revelado pelos mais velhos através das lendas e da contação dos mitos ancestrais. A importância da oralidade está presente nos conhecimentos aos quais Samanta também terá acesso por meio de Tituba: “Eu revelo a ela os segredos permitidos,

a força oculta das plantas e a linguagem dos animais. Eu a ensino a descobrir a forma invisível do mundo, a rede de comunicações que o atravessa e os sinais-símbolos.” (CONDÉ, 2019, p. 202).

Ensinamentos que constituem o modo de ser e viver da cultura personificada pela presença de Tituba, cuja influência e sabedoria permanece nos ensinamentos e na memória coletiva que é invocada também por sua música:

A canção de Tituba! Eu a ouço por toda a ilha, de North Point a Silver Sands, de Bridgetown a Bottom Bay. Ela corre a crista dos morros. Ela se balança nas èores do caeté. Outro dia, ouvi um menino de quatro ou cinco anos cantarolando-a. [...] ontem, foi uma mulher, lavando seus trapos nas pedras do rio, que a murmurava (CONDÉ, 2019, p. 200).

Desta forma, a tradição se mantém viva na memória, sendo invocada por todos através da história oral e da manutenção das tradições. O romance de Condé (2012) reconta a história a partir de uma outra perspectiva, a da “bruxa” que foi apagada, silenciada e invisibilizada. Ao mesmo tempo que a história eurocentrista é revista e recontada, a forma de contar também muda e outros protagonistas aparecem trazendo outras ontologias, que foram invisibilizadas e/ou suprimidas pelas forças colonizadoras.

O pensamento fronteiriço e decolonial revela tanto a continuidade da matriz de poder colonial no tempo quanto a potencialidade de articular lógicas e cosmologias diferentes, que questionem a lógica insana, violenta e destrutiva do pensamento hegemônico – que nega, invisibiliza e destrói toda e cada pessoa, comunidade, práticas, saberes, relações e compreensões com e do universo que sejam outras e/ou diversas – e deixa claro que não se pode resolver o problema colonial usando a mesma lógica que o arquitetou e o perpetua. Um dos objetivos do pensamento decolonial é transformar os termos da conversa e não só seu conteúdo. Trazer o entendimento de que existem diferentes perspectivas e diferentes mundos e não visões diferentes de um mesmo mundo.

Retomando Shakespeare (2006), a figura de Sycorax a bruxa, feiticeira, responsável pelas atrocidades ressurgiu pelo olhar eurocêntrico do Senhor (Rochester) para Christophine, assim como pelo temor à bruxa Man Yaya conforme relata Tituba. O imaginário de Próspero muito tem a informar sobre o

inventado sobre as mulheres/bruxas das Américas. *A tempestade*, de Shakespeare (2006) permite a reflexão de como as relações de gênero e de espiritualidade e a sexualidade foram construídas considerando a imaginação europeia sobre as Américas e o Caribe, o “outro” racializado e demonizado. Sycorax, Christophine e Man Yaya são curandeiras, comunicam-se com o sobrenatural e possuem poderes de interagir com a natureza. A literatura decolonial permite que suas histórias e experiências sejam reveladas e seus corpos circulem pelas ilhas do Caribe materializados pelas narrativas das escritoras que romperam com o projeto colonial hegemônico.

Referências

- BENTOUHAMI-MOLINO, Hourya; INOCÊNCIO, Raísa. (2020). Maria Lugones e Maryse Condé: falar cara-a-cara por uma desobediência epistêmica e uma escrivência histórica. In: *Políticas de resistência – Homenagem à Maria Lugones*. MARIM, Caroline; CASTRO, Susana de (orgs). Porto Alegre: Fundação Fênix, p. 59-84.
- BHABHA, Homi K. (1998). Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves.
- BOYCE-DAVIES, Carole. (2021). Ocupar o terreno: revisitando “Além dos significados de Miranda: des/silenciando o ‘Terreno Demoníaco’ da mulher de Calibã. *Revista TransVersos*, [S.l.], n. 21, p. 251-264. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/57050>. Acesso em: 11 mar. 2023.
- BRESLOW, G. Elaine. (1996). Tituba, Reluctant Witch of Salem. In: *Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York and London: New York University Press.
- BRONTË, Charlotte. (2010). *JANE EYRE – Jane Eyre: An Autobiography*. Edição bilíngue: inglês/português. Tradução e notas: Doris Goettems. São Paulo: Landmark.
- CASTRO GÓMEZ, S. & GROSGOUEL, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoria crítica y pensamiento heterárquico. In: *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, p. 9-23.



CAVAGNOLI, Ana Carolina Andrade Pessanha. (2016). *Quando os mortos começam a falar: por um feminismo negro descolonial na literatura afro-caribenha*. Tese (doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação Multidisciplinar em Saúde. Florianópolis.

CONDÉ, Maryse. (2019). *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Tradução: Natalia Borges Polessio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

EVARISTO, Conceição. (2007). Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, M. A. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Maza, p. 16-21.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. (2000). *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University.

GOMES, Camilla de Magalhães. (2018). Gênero como categoria de análise decolonial. *Civitas*, v. 18, n. 1, p. 65-82.

HANSEN, Chadwick. (1974). The Metamorphosis of Tituba, or Why Americans Intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro. In: *The New England Quarterly*, vol. 47, nº1.

HAWTHORNE, Nathaniel. (2006). *A Letra Escarlate*. Trad. Sodrê Viana. São Paulo: Martin Claret.

KINCAID, Jamaica. (1988). *A Small Place*. London: Virago.

LARA, Irene. (2005). Bruja Positionalities: Toward a Chicana/Latina Spiritual Activism. *Chicana/Latina Studies* 4, no. 2, p. 10-45.

LUGONES, Maria. (2020). Subjetividade escrava, colonialidade de gênero, marginalidade e múltiplas opressões. In: *Políticas de resistência – Homenagem à Maria Lugones*. MARIM, Caroline; CASTRO, Susana de (orgs). Porto Alegre: Fundação Fênix, p. 87-98.

LUGONES, Maria. (2014). Rumo a um feminismo decolonial. *Revista de Estudos Feministas*, v. 22, n. 3. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v22n3/13.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2023.

MBEMBE, Achille. (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições.

MILLER, Arthur. (1970). *The Crucible*. Nova York: The Viking Press.

QUIJANO, Aníbal. (1992). Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In: BONILLO, H. (Org.). *Los conquistados*. Bogotá: Tercer Mundo; FLACSO, p. 437-449.

RETAMAR, Roberto Fernandez. (2005). *Todo Caliban*. Lima, Peru: Editora Argentina.

RHYS, J. *Vasto mar de Sargaços*. (2012). Tradução: Léa Viveiros de Castro. Introdução: Carla Pontílio. Rio de Janeiro: Rocco.

RUSSELL, Keith A. (2007). Now every word she said was echoed, echoed loudly in my head: Christophine's Language and Refractive Space in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea. In: *Journal of Narrative Theory*, volume 37, number 1, p. 87-103. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/jnt/summary/v037/37.1russell.html>. Acesso em: 28 fev. 2023.

SANTOS, Vívian Matias dos. (2018). Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 30, p. 1-11. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30200112>. Acesso em: 04 mar. 2023.

SEGATO, Rita L. (2012). Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Tradução: Rose Barboza. *E-cadernos CES*, v. 18. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 02 mar. 2023.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. (2006). Tradução: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Editores.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* (2010). Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.

SPIVAK, G C. (1985). Three women's texts and a critique of imperialism. In: *Critical inquiry*, Chicago, v. 12, n. 1, p. 243 261.

VIVAS, Livia Maria Bastos. (2013). Turismo e desenvolvimento social no Caribe: o lugar do outro. *Ritur Revista Iberoamericana de Turismo*.

WALSH, C. (2009). *Interculturalidade, Estado, Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala.

WYNTER, Sylvia. (1990). Beyond Miranda's meanings: un/silencing the 'demonic ground' of Caliban's 'woman'. In: *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*. BOYCE DAVIES, Carole; FIDO, Elaine Savory (eds.). Trenton, New Jersey: Africa World Press, p. 355 371.

MEMÓRIAS DE ABANDONO, TORTURA E DITADURA MILITAR

Janaína Buchweitz e Silva

Resumo: A militante da Ação Popular Derlei Catarina de Luca testemunhou suas experiências com o movimento de resistência ao regime ditatorial brasileiro em *No corpo e na alma*, obra que evidencia tempos de abandono, solidão, dores e silêncios, e que contribui com a democratização da escrita da história da ditadura militar brasileira, ao ressaltar o protagonismo das mulheres na participação ativa de combate ao período repressivo. Seu testemunho rememora momentos de tortura e trauma, e contribui com a construção da memória social e coletiva sobre a ditadura, atuando como gesto de resistência ao apagamento que circunda o período.

Palavras-chave: Ditadura militar brasileira. Militância feminina. Tortura. Autoria feminina.

Abstract: Popular Action activist Derlei Catarina de Luca witnessed her experiences with the resistance movement against the Brazilian dictatorial regime in *No corpo e na alma*, a work that highlights times of abandonment, loneliness, pain and silence, and which contributes to the democratization of the writing of history of the Brazilian military dictatorship, by emphasizing the role of women in the active participation in combating the repressive period. Her testimony recalls moments of torture and trauma, and contributes to the construction of social and collective memory about the dictatorship, acting as a gesture of resistance to the erasure that surrounds the period.

Keywords: Brazilian military dictatorship. Female militancy. Torture. Female authorship.

Derlei Catarina de Luca foi uma combatente ao regime ditatorial brasileiro que militou na Ação Popular (AP)¹, e que posteriormente publicou suas

¹ Nasceu em 1962, composta de cristãos progressistas ligados à Ação Católica, em particular à JUC – Juventude Universitária Católica. Nesse primeiro momento, definiu-se como “movimento político” (e não “partido”), inspirando-se em ideias humanistas. (...) Em seu “Documento-Base”, de 1963, propõe-se lutar por uma sociedade justa, condenando tanto o capitalismo quanto os países socialistas existentes. Seu peso maior estava na área estudantil, onde a organização controlou as sucessivas diretorias da União Nacional dos Estudantes (UNE), preocupando-se também em penetrar nos meios operários e rurais, o que consegue, principalmente no Nordeste, através do Movimento de Educação de Base (MEB), vinculado à CNBB (Conferência Nacional de Bispos do Brasil). (...) A AP vai se modificando até se caracterizar como uma organização maoísta típica, assu-

memórias no testemunho *No corpo e na alma*, publicado somente em 2002, cerca de 30 anos após a ocorrência dos acontecimentos. O testemunho de Derlei, partindo de Agamben (2008), opera como *superstes*, posto que a autora testemunha aquilo que vivenciou: “Ainda tenho marcas da Operação Bandeirante. No corpo e na alma. Minhas pernas trazem a recordação do horror nas suas cicatrizes. A alma, o espanto por ter sobrevivido” (DE LUCA, 2002, p. 112). As mulheres que militaram contra o regime ditatorial brasileiro tardaram a narrar suas experiências, quando comparadas aos militantes homens. Além de revelarem as sequelas que as experiências vividas emanam ainda no tempo presente, posto que muitas destas experiências só foram simbolizadas através da palavra décadas depois, o tempo transcorrido entre a experiência propriamente dita e a narração dessa experiência enfatiza tanto a dificuldade que as protagonistas dessa história tiveram em simbolizar o experienciado pela via da palavra, quanto a relevância das experiências, dado que o vivido se deu muitas das vezes na ordem do trauma, do inesquecível, do peculiar, nesse sentido são memórias que permanecem ao longo de suas vidas, constituindo experiências impossíveis de serem apagadas.

No campo da literatura brasileira contemporânea, outras mulheres militantes narraram suas experiências além de Derlei, contribuindo com o dever de memória: Maria Lúcia Resende Garcia, em 2003 com *Geração 60, geração esperança*, Loreta Valadares, em 2005 com *Estilhaços: em tempos de luta contra a ditadura*, Catarina Meloni, em 2009 com *1968: o tempo das escolhas*, Sylvia de Montarroyos em 2013 com *Réquiem por Tatiana*, Lúcia Velloso Maurício, em 2015 com *Cacos de sonhos: cartas de uma ex-prisioneira na Vila Militar (1971-1974)*, Maria do Socorro Diógenes, em 2021 com *Amor, luta e luto no tempo da ditadura*, e Ana Maria Ramos Estevão, no mesmo ano com *Torre das guerreiras e outras memórias*. Aqui, não considero os textos apresentados como ficcionais, mas que sabemos que são baseados nas experiências de militância das autoras, como ocorre por exemplo em *Volto semana que vem*, lançado em 2015 por Ma-

mindando uma linha política bastante semelhante à do PCdoB. Na prática, entretanto, a AP não chegou a envolver-se em ações de guerrilha. O espírito da Revolução Cultural provocou, na AP, uma “campanha de proletarização” dos militantes, que consistia em deslocar para o trabalho em fábricas, ou para o meio rural, centenas de membros da organização, numa tentativa de transformar sua composição social, marcadamente de classe média. (BRASIL: NUNCA MAIS, 2018, p. 98-99).

ria Pilla, e também em *Outros cantos* de Maria Valéria Rezende e *Exílio* de Ester Cristelli, ambos de 2016. São textos literários produzidos por cidadãos que participaram da construção da democracia e que merecem, ainda que tardiamente, o reconhecimento da sociedade por suas atuações corajosas e combativas. São mulheres que permaneceram no anonimato e na invisibilidade que por séculos foi e ainda nos é imposta, e que buscam romper a barreira do silenciamento na contemporaneidade pela via da palavra, posto que já romperam barreiras em um dos momentos mais violentos e repressivos da história do país, pela via da ação.

Em artigo publicado em 1990, e intitulado *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*, o sociólogo Marcelo Siqueira Ridenti aponta a participação política das mulheres brasileiras nos anos 60 e início dos 70, a favor ou contra a ditadura militar, analisando dados estatísticos sobre a participação feminina nas organizações clandestinas de esquerda em geral, e nos grupos guerrilheiros em particular. No entendimento do pesquisador, a militância feminina nas organizações de combate armado à ditadura, mesmo que não se revestisse de caráter especificamente feminista, operou como momento de avanço na liberação da mulher. Em 1996, Elizabeth Xavier Ferreira lança o livro *Mulheres, militância e memória*, em que retrata a luta armada no Brasil partindo do ponto de vista das mulheres que dela participaram na década de 60. Já em 1998, o jornalista Luiz Maklouf Carvalho publica o livro *Mulheres que foram à luta armada*, em que entrevista mulheres militantes da esquerda revolucionária que lutaram contra o regime militar entre 1964 e 1985. Com relação às obras de caráter mais voltado ao campo memorialístico, compartilho do entendimento de Figueiredo (2017), que defende a relevância literária dos textos carregados de teor testemunhal:

A literatura não é sinônimo de ficção no sentido estrito de imaginação e fantasia, ainda que toda narrativa, mesmo a historiográfica, contenha algum índice de ficcionalidade, já que a subjetividade atravessa a organização textual. Recusar como não-literário aquilo que não é ficção no sentido estrito (romance) seria recusar valor literário a *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, *As confissões*, de Rousseau, *Memórias de além túmulo*, de Chateaubriand, toda a obra de Pedro Nava e j'en passe (FIGUEIREDO, 2017, p. 117-118, grifos da autora).

Durante o período em que vigorou a ditadura militar brasileira e nos anos subsequentes, a literatura produzida sobre o regime de exceção ficou bastante concentrada na produção literária de autores homens. Questões como a existência de um cânone literário fortemente masculino, ou o reflexo, na literatura, de uma sociedade em que as relações entre homens e mulheres apontam para uma hierarquização e uma consequente subordinação das mulheres perante os homens, destinando o espaço público ao homem e o privado à mulher, são alguns fatores que ajudam a explicar uma produção literária incipiente, quando pensamos a ditadura enquanto um período histórico que se construiu muito mais pela palavra dos homens do que das mulheres, que tardaram a conquistar o espaço de sujeito histórico, permanecendo por muito tempo na invisibilidade. Entretanto, e quase como sempre, nos bastidores, as mulheres que viveram o período foram igualmente afetadas pela repressão, tendo herdado as sequelas do regime sob as mais variadas formas, compondo uma diversidade de experiências que são retratadas nos textos literários por elas produzidos.

No corpo e na alma é organizado em 18 capítulos, que vão desde reflexões sobre a luta e o trabalho interno da AP, o trabalho com a militância operária, a vida na clandestinidade e os exílios, as prisões, perseguições e sessões de tortura, bem como os dramas pessoais da autora, dentre eles o abandono do filho nascido durante a ditadura militar. Derlei informa que para a produção de seu livro utilizou-se de registros de arquivos do DOPS e processos (alguns deles reproduzidos ao longo do texto), documentos internos da AP, cadernos pessoais e cartas. A narradora descreve seu ingresso na clandestinidade, que se iniciou com o AI-5:

Tínhamos orientações mais ou menos precisas da direção regional da Ação Popular desde o dia 7 de dezembro. Eu deveria passar imediatamente à clandestinidade se ocorresse o esperado endurecimento da ditadura. Caso contrário, ficaria na Universidade até março de 69, sendo então substituída por outros companheiros no Movimento Estudantil. Começava a política dos deslocamentos (DE LUCA, 2002, p. 30).

O passar dos anos propiciou à Derlei o exercício da autocrítica, já que no decorrer de seu testemunho irá apontar os erros e acertos empreendidos por ela e seus muitos companheiros de militância. Apesar da dificuldade que sentiu em prestar seu testemunho, a autora manifesta consciência da relevância em narrar o que foi vivenciado por ela e por muitos outros companheiros e companheiras, com o intuito de compartilhar as experiências vividas partindo da perspectiva da militância que buscou combater o regime ditatorial no Brasil.

Derlei aborda também os novos relacionamentos que foram sendo estabelecidos de acordo com as atividades que recebia da AP, destacando a constante necessidade de adaptação a que era submetida, em virtude de sua condição de clandestina. Funções como distribuição de material impresso e o encaminhamento de novos operários para as reuniões da AP eram feitas sempre às escondidas, e a autora reproduz em seu texto a sensação de insegurança e instabilidade que a acompanhava em todas as suas funções e relações:

No fim do mês, sem explicações, peço demissão da fábrica.
Despeço-me dos poucos companheiros. Os velhos conhecidos não estão aqui. Pelos novos não sinto o mesmo carinho, foram poucos encontros com eles. Outra coisa vou aprendendo, embora não me acostume: conviver, gostar das pessoas, ter de deixá-las. A vida se torna uma constante despedida, sem possibilidades nem prazo para o reencontro.
Pego meus documentos verdadeiros outra vez e Deise Campos, nascida no Mato Grosso, deixa de existir. (DE LUCA, 2002, p. 57).

Ao longo da narração, Derlei manifesta a consciência que tem sobre a importância de seu testemunho, bem como a necessidade que sente em expressá-lo e dividi-lo com os demais, percebendo-se como uma sobrevivente que tem a necessidade e a obrigatoriedade em narrar o que experienciou: “Voltei para a pensão. Não posso desesperar agora. Vou sobreviver. Ódio também é uma razão de viver quando não existe mais nada. Vou sobreviver. Vou criar o meu filho, vou contar essa história” (DE LUCA, 2002, p. 293).

A clandestinidade vivenciada pela autora foi uma realidade para muitos outros perseguidos políticos no Brasil durante o período da forte e violenta repressão militar imposta pelo Estado ao longo dos anos ditatoriais.

Não somente os militantes políticos, mas também seus familiares e amigos eram perseguidos em busca de informações sobre o paradeiro daqueles que eram alvo do Estado. Questões relativas ao universo feminino, como gravidez, aborto e maternidade, também foram levantadas em *No corpo e na alma*:

A gravidez é um problema e uma esperança. É lindo saber que vou ter um filho. Companheiros e amigos sugerem o aborto. Recuso. Pela primeira vez recuso a aceitar que a direção decida questões pessoais minhas. Meu instinto de conservação fala mais alto. Quero ter o meu filho. Brigo com o pai da criança.

-É uma loucura ter filho nestas condições.

-Pode deixar. Eu crio sozinha.

Não deu outra coisa! (DE LUCA, 2002, p. 191).

Com relação ao trabalho interno da organização, a narradora detalha uma série de tarefas que executou enquanto membro da AP, tais como cobrir pontos de chegada de companheiros, enviar cartas às autoridades e jornalistas, receber materiais, organizar finanças, dentre outros; destacando as qualidades necessárias ao militante clandestino, bem como as inúmeras dificuldades encontradas para a execução das atividades, além da doação da vida pessoal em detrimento de uma causa coletiva:

Necessitávamos de objetividade, para transmitir as informações, clareza, boa memória, compreensão para os inúmeros problemas pessoais de cada companheiro arrancado do seu meio ambiente, fazendo um esforço imenso para integrar-se a outra classe e vida por um ideal, num total desprendimento de seus interesses e comodidades pessoais. (...) Vida pessoal era algo distante. Sentia-me uma máquina. Um computador faria o trabalho com mais perfeição. Alguns esqueciam de ser gente, de serem humanos. Faziam reuniões, marcavam encontros para analisar um simples namoro. Qualquer relacionamento afetivo era analisado politicamente. A tristeza era considerada desvio ideológico. A linha maoísta ganhava força, arrebatando com a nossa individualidade confundida com individualismo (DE LUCA, 2002, p. 66-67).

Sendo obrigada a viver sob outra identidade, a autora arcou com as inúmeras consequências às quais a perda do nome próprio pode ocasionar. Conforme narra Derlei, juntamente à impossibilidade do uso do próprio

nome, os militantes passaram a refugiados dentro do próprio país, estando forçosamente isolados de seus familiares e amigos, tendo de abandonar seus estudos e empregos, passando a viver em uma clandestinidade compulsória, em nome de uma causa coletiva: “Éramos jovens, estávamos dispostos a dar a vida pelo nosso país. Acreditávamos no nosso potencial e na capacidade de mudar o rumo dos acontecimentos.” (DE LUCA, 2002, p. 23).

Com diversas sequelas e problemas de saúde, e não sendo reconhecida pelas pessoas quando saía nas ruas de Içara, sua cidade natal, Derlei foi encaminhada pela AP para a cidade de Salvador, tendo assim iniciado uma vida de clandestinidade e migrações por diferentes regiões do Brasil: da Bahia para o Paraná, depois para o Rio de Janeiro, para então retornar a Santa Catarina. Paralelo a atuação no movimento, em *No corpo e na alma* são narrados diversos dilemas pessoais da autora, como o casamento na clandestinidade, que sequer foi comunicado às famílias, e que ocorreu com documentos falsificados, e a posterior descoberta da gravidez em meio a intensificação da repressão. A seguir um fragmento em que a autora testemunha as condições do nascimento do único filho:

Zé Paulo nasce aos 11 de janeiro de 1972 e dois dias depois volta a ser hospitalizado por eritroblastose. Dedico-me a ser mãe desta criaturinha magra, de três quilos, com vastos cabelos negros, fazendo seu rostinho parecer miúdo. Está todo amarelinho e precisa fazer transfusão de sangue. O único lugar possível para injetar é na veia do pescoço. Ver o menino, com apenas 4 dias, naquele sofrimento, me desespera.

César chega ao hospital com a certidão de nascimento do bebê. No registro o nome do pai é verdadeiro mas a mãe é Maria Luisa Vitalli. Tentei reclamar:

– Mas, como? Maria Luisa? Vitalli?

– Tinha de registrar. É o único nome possível.

Vou dormir chorando. Não me conformo em não ser mãe do meu filho (DE LUCA, 2002, p. 219).

Conforme testemunha a autora, seu filho recém-nascido contava com menos de um mês de vida quando sua prisão preventiva foi decretada pelo Estado, juntamente com a de mais onze militantes da AP. Enquanto cui-

dava do bebê, Derlei acompanhava as notícias das prisões de seus companheiros: “Márcio entrega os pontos de Curitiba, Maringá e Londrina. Começa o inferno.” (DE LUCA, 2002, p. 219).

O abandono do filho talvez tenha sido a maior de todas as punições a que Derlei teve que se submeter. Já excluída da sociedade, sem direito ao nome próprio e à vida própria, perdeu também o direito de ser mãe, tornando-se mais uma banida da sociedade pelo Estado. Durante o regime ditatorial brasileiro, muitos militantes políticos foram banidos da sociedade, passando a viver na clandestinidade, como perseguidos e fugitivos, sendo controlados pelo Estado através de prisões, sequestros e sessões de tortura. Estabeleceu-se no país o que podemos entender, partindo de Agamben (2010), como um “campo virtual”, em que o direito foi suspenso e as pessoas passaram a ser perseguidas, presas, torturadas, sequestradas ou mortas:

Se isto é verdadeiro, se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na conseqüente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica (AGAMBEN, 2010, p. 169).

Destarte, o testemunho presente em *No corpo e na alma* apresenta um relevante panorama do regime de exceção que se estabeleceu no Brasil, denunciando a série de mazelas a que os militantes foram atrozmente expostos. No caso da ditadura brasileira, também a clandestinidade forçada, em virtude da forte repressão, se enquadra na ideia de campo virtual proposta pelo autor. Derlei testemunha os poucos momentos em que se relacionou com o filho enquanto viveu na clandestinidade Zé Paulo foi encaminhado para Santa Catarina, tendo ficado aos cuidados da avó materna até janeiro de 1973, quando militantes providenciaram às escondidas um reencontro entre mãe e filho:

O carro dá voltas e voltas, atravessa a ponte, sai da ilha, dirigindo-se ao litoral catarinense onde eu estava.

Quando o menino chega nem acredito. Esperava um bebê de 3 meses e chega um menino caminhando, correndo, falando, nervoso, chamando pela vó. Não me conhece nem se emociona com essa mãe que não conhece nem nunca viu. Não quer ficar no meu colo. Só quando canto com ele nos braços fica quietinho, escutando como se gostasse e pede:

– Tanta, tanta mais...

Ficamos juntos dois dias. Quando levam-no embora, a tristeza é enorme. Ele crescia independente de mim e não havia possibilidade de ficar com ele em curto prazo (DE LUCA, 2002, p. 255).

Segundo registros levantados pelo dossiê *Brasil nunca mais*, que foi construído a partir de documentos produzidos pelas próprias autoridades brasileiras, grande quantidade de presas e presos políticos foram torturados durante o período da ditadura, através de uma diversidade de modos e instrumentos, incluindo ou não o uso de insetos, animais ou produtos químicos. No testemunho *No corpo e na alma*, são narrados diversos momentos em que Derlei foi vítima de tortura:

Do ponto de vista de superação de mim mesma, foi uma noite importante, da qual me orgulho. De madrugada me dependuraram do pau de arara. O corpo está ensanguentado. O sangue da cabeça está secando. A carga elétrica recebida faz o corpo dar saltos. Um torturador aperta os pés em cima das minhas pernas. Outro põe o sapato no meu peito com muita força. Segundo eles disseram depois, para evitar que a eletricidade recebida com o corpo contraído me deixasse aleijada (DE LUCA, 2002, p. 85).

Considerando as situações-limite a que o ser humano pode ser submetido, ter o corpo torturado talvez seja uma das formas de violência mais degradantes já criadas pela humanidade. A tortura ultrapassa a dor física, desestabilizando o sujeito psíquica e emocionalmente. Por mais difícil que seja verbalizar o horror da tortura, calar sobre essa experiência ocasiona sequelas graves a quem a viveu e também a toda a sociedade, conforme já demonstraram diversos estudos. O esquecimento da tortura produz a naturalização da violência, um grave sintoma social no Brasil, conforme argumenta Maria Rita Kehl (2010). A autora salienta que no campo da psicanálise a ideia de sintoma social é controversa, já que a sociedade não pode ser analisada do mesmo modo que o sujeito, entretanto, o sintoma social se expressa a partir de

sujeitos que se manifestam, tanto singularmente quanto em grupo: “O sintoma social se manifesta por meio de práticas e discursos que se automatizam, independentes das estruturas psíquicas singulares de cada um de seus agentes.” (KEHL, 2010, p. 124). Por consequência, afirma que todo agrupamento social padece de efeitos da própria inconsciência:

São “inconscientes”, em uma sociedade, tanto as passagens de sua história relegadas ao esquecimento por efeito de proibições explícitas ou de jogos de conveniência não declarados quanto as demandas silenciadas de minorias cujos anseios não encontram meios de se expressar (KEHL, 2010, p. 124).

Outrossim, destaca que toda a realidade social produz a existência de um universo paralelo, que seria composto por um acervo de experiências não incluídas nas práticas falantes. As vítimas de tortura estariam nesse universo paralelo, no grupo daqueles que não tiveram suas experiências compartilhadas pela coletividade, dada a radicalidade da dor vivida:

Nesse “universo paralelo” das experiências não compartilhadas pela coletividade, experiências excluídas das práticas falantes e (consequentemente) da memória, vivem também, pelo menos parcialmente, os que tiveram seus corpos torturados nos subterrâneos da ordem simbólica ou sofreram a perda de amigos e parentes desaparecidos, vítimas de assassinatos nunca reconhecidos como tais por agentes de regimes autoritários. No Brasil, os opositores do regime militar que sobreviveram à tortura, embora circulem normalmente entre nós, vivem em um universo à parte não apenas em função da radicalidade da dor e da despersonalização que experimentaram, mas também porque as práticas infames dos torturadores nunca foram reconhecidas e reparadas publicamente. A sensação de *irrealidade* que acomete aqueles que passaram por formas extremas de sofrimento como no caso dos egressos de campos de concentração fica então como que *confirmada* pela indiferença dos que se recusam a testemunhar o trauma (KEHL, 2010, p. 126, grifos da autora).

Em diversas passagens do testemunho de Derlei é evidenciado seu orgulho por não delatar os militantes do movimento durante as sessões de tortura pelas quais passou. A autora narra detalhes da relação psicológica que se estabelece entre torturador e torturado:

Os primeiros dias da prisão são determinantes. Os presos que falam perdem o respeito dos próprios torturadores. E essa é a sua tortura maior dali pra frente.

Entre torturador e torturado se estabelece uma relação psicológica intensa. Se o torturado não fala, se torna moralmente mais forte. O torturador fica em desvantagem. Não mantém o seu olhar nos dias que se seguem. Desafiar um torturador é um perigo de morte. Principalmente se é um desequilibrado mental. Muitos o são. Embora não aparentem no momento.

O torturador está defendendo uma classe. O preso outra. Mas se o preso consegue estabelecer o contato com o ser humano que existe dentro da personalidade do torturador, só tem a ganhar (DE LUCA, 2002, p. 113).

Para Kehl, “o ato de tornar públicas as experiências e as lutas que a história esqueceu e/ou recalcou é fundamental na elaboração dos traumas sociais.” (KEHL, 2010, p. 128). Sobre a narração da experiência dos militantes que lutaram no combate à repressão imposta pela ditadura militar brasileira, aponta que:

Os opositores da ditadura militar, vitimados ou não pela prática corrente da tortura, não deixaram de elaborar publicamente sua experiência, suas derrotas, seu sofrimento. Não deixaram de simbolizar, na medida do possível, o trauma provocado pelo encontro com a atroz crueldade de que um homem é capaz quando a própria força governante (no caso, também ela fora da lei) o autoriza a isso (KEHL, 2010, p. 127).

Podemos interpretar o testemunho de Derlei, ao qual ela mesma denomina de catarse, como uma contribuição para a elaboração do trauma advindo do período ditatorial. Em um dos momentos em que Derlei rememora sua estadia no DOPS, além da descrição das sequelas físicas, a militante menciona a falta de consciência e também a perda da noção de tempo:

Às vezes me torno consciente. Quando aplicam injeção. Seguram meu braço. Volto ao estado de sonho meio consciente. As lembranças são opacas. Como se houvesse uma tela cinzenta ofuscando o vidro. Tenho feridas nas pernas, braços, cabeça, seios. Vermelhas de mercúrio. Não sei quantos dias passam.

Na primeira noite foi um esforço sobre-humano para manter a lucidez e não desmaiar. Só depois soube que, se houvesse desmaiado, não teriam torturado tanto, teriam dependurado no pau de arara. A gente só aprende na prática, depois de os fatos acontecerem (DE LUCA, 2002, p. 88-89).

No testemunho de Derlei, são localizadas passagens em que a autora parece não se reconhecer. Passadas as atrocidades vividas durante as sessões de tortura e a vida na clandestinidade, a seqüela da separação entre corpo e sujeito de certa forma parece permanecer: “Hoje assinei meu nome verdadeiro, pela primeira vez, depois de 5 anos: Derlei Catarina de Luca. Até dezembro de 68 fui Derlei Catarina de Luca. Agora volto a ser outra vez. Foi tão engraçado. Parecia que não era eu e sim uma pessoa distante.” (DE LUCA, 2002, p. 291). Mesmo sabendo da relevância em prestar seu testemunho, em determinadas passagens a narradora confessa a dificuldade que sente em lembrar:

No início foi um desligamento forçado, aos poucos fui esquecendo, talvez uma maneira de autopreservação, algum mecanismo psicológico que não entendo completamente. Telefones, endereços, nomes de pessoas vão se apagando. No futuro terei sérias dificuldades por causa disso. Mas neste momento acho ótimo não lembrar de nada. Na verdade, são seqüelas dos choques elétricos (DE LUCA, 2002, p. 102).

Refletindo sobre a figura do narrador a partir do ensaio *O narrador* de Benjamin, Gagnebin (2009) entende que a narração contemporânea parte das ruínas da narrativa, com o intuito de não deixar o passado cair no esquecimento. Dessa forma, entende o narrador enquanto um catador de sucata, alguém que recolhe os cacos e restos, para não deixar nada se perder. Sobre o que denomina de narrador sucateiro, discorre que:

Esse narrador sucateiro (o historiador também é um Lumpensammler) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

No decorrer de seu testemunho, a autora se coloca como uma sobrevivente, uma militante comum que não participou de grandes feitos e ações.

Ao mesmo tempo, vê com incredulidade como foi possível conseguir sobreviver. Com isso, podemos interpretar a narração de Derlei aos moldes do que formula Gagnebin: a militante foi coletando os restos daquilo que viveu, e daquilo que dela sobrou e transformou em palavras, de uma maneira que somente ela poderia fazer, buscando registrar e denunciar as atrocidades por ela vividas. Ainda na esteira de Benjamin, Gagnebin tece considerações sobre o que ou quem estariam fora do discurso histórico, nomeando, juntamente com um sofrimento indizível oriundo das grandes guerras,

aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo principalmente quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

Assim, o testemunho de Derlei corrige o discurso oficial, que sempre proporcionou o apagamento dos rastros deixados pelo regime ditatorial. Note-se que o testemunho de Derlei é frequentemente entrecortado entre o tempo presente e o tempo passado, sendo marcado por uma escrita menos formal, mais espontânea e em alguns momentos próxima da oralidade. Com isso, fica difícil precisar se a informalidade adotada está relacionada a uma menor familiaridade da autora com o processo de escrita, se é consequência da dificuldade em elaborar o passado traumático de maneira mais coerente e coesa, ou se seria um conjunto de ambas as situações. Conforme ressalta nas páginas iniciais de seu testemunho, Derlei sentia a necessidade e a obrigação de compartilhar suas experiências, como forma de denúncia para que as gerações atuais e futuras soubessem o que de fato acontecera. No entanto, foram necessárias algumas décadas até que a militante efetivasse o desejo de publicar suas memórias. Sobre o anacronismo que caracteriza todo testemunho, Beatriz Sarlo (2007) discorre que:

O testemunho pode se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência etc. etc. (SARLO, 2007, p. 58-59).

Ao longo de *No corpo e na alma* ocorrem passagens em que o não-dito também é relevante, o que ocorre por exemplo em momentos em que a narrativa é desencadeada e não linear, ou ainda quando Derlei relata o abandono do filho Zé Paulo (a quem dedica *No corpo e na alma*), que praticamente desaparece no decorrer da narrativa. De certa forma, há uma repetição do abandono do filho, dessa vez pela via da narração, já que o foco narrativo da militante se concentra no período em que viveu na clandestinidade, teve a maternidade brutalmente interrompida e conseqüentemente não acompanhou parte da vida do filho. Assim, há passagens em que o não-dito, o não-testemunhado, o não-complementado se tornam relevantes dentro do conjunto de temas abordados no testemunho de Derlei. Nesse sentido, percebe-se uma lacuna no ato de testemunhar uma experiência traumática, seja porque quem vivenciou não sobreviveu para narrar, seja porque o sobrevivente jamais encontrará palavras e expressões que equivalham ao horror do experienciado. Por outro lado, passada a experiência do trauma, muitos sobreviventes sentem uma imensa necessidade em externar suas vivências, como ocorreu com Derlei. Kehl (2010) retoma o assunto, ao analisar pela via da psicanálise o que não é simbolizado pela linguagem:

Sabemos que nem tudo, do real, pode ser dito; o que a linguagem diz define, necessariamente, um resto que ela deixa de dizer. O recorte que a linguagem opera sobre o real, pela própria definição de *recorte*, deixa

um resto resto de gozo, resto de pulsão sempre por simbolizar. Nisto consiste o caráter irreduzível do que a psicanálise chama de pulsão de morte. Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição do real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras (KEHL, 2010, p. 126, grifos da autora).

No caso de Derlei, uma presa política que vivenciou diversas vezes a experiência da tortura e a repressão sob suas mais diversas formas, seu testemunho consegue revelar ao leitor situações em que o horror originou nada mais que silêncio e a total incapacidade em comunicar, mesmo sob tortura e pressão:

O pau de arara é um dos mais antigos métodos de tortura. Consiste em amarrar, com corda, os punhos e os tornozelos juntos, do prisioneiro sentado no chão, forçando-o a dobrar os joelhos. Os braços envolvem as pernas. Depois colocam uma barra de ferro por baixo da curva das pernas e suspendem num cavalete. O corpo fica de cabeça para baixo e a circulação do sangue entra em colapso. A posição provoca dores em todo o corpo e uma completa desorientação. A aplicação do pau de arara é acompanhada de choques elétricos nos órgãos genitais, pés, mãos, língua. Apagam o cigarro no meu corpo deixando a pele queimada. Localizo meu amor ao povo e a Ação Popular em pessoas concretas. Lembro delas e nem escuto o que perguntam. Os golpes são muitos, a dor é intensa. Perco a capacidade de senti-la. Perguntam, perguntam, nada respondo. Se sair desta com vida quero olhar meus amigos nos olhos. (DE LUCA, 2002, p. 84).

Seu testemunho evidencia as diversas formas de tortura, tanto psicológica quanto física, a que foi submetida ao longo do período em que militou no combate à repressão.

A autora narra detalhes de diferentes práticas de tortura, tais como o pau de arara², a palmatória³ e a cadeira do dragão⁴, nomeando chefes das sessões de tortura e denunciando o comportamento dos militares que participavam dos interrogatórios, em relatos ora bastante detalhados, porém em outros momentos permeados por lapsos de memória, e em que inclusive a narradora assume não se reconhecer. Ainda na passagem do testemunho em que relata sua permanência nas dependências do DOPS, Derlei narra os detalhes do dia em que conheceu o instrumento de tortura chamado cadeira do dragão:

Conheço a cadeira do dragão. Amarram os meus pulsos nos braços da cadeira com tiras de couro. Travam as pernas com um sarrafo nos pés. Vão dando choques elétricos. A cada girada da maquininha o corpo estremece e salta. A cada salto a perna roça na quina da madeira. Rasga a pele. O sangue escorre pela perna, o osso se esfacela. A dor é intensa. São horas e horas de tortura. Levam-me carregada para a cela. Depois de uma sessão de choque, o corpo fica entregue, sem força. A corrente elétrica atinge todo o corpo. A língua, cortada pelos dentes quebrados, arde. Os cortes na cabeça doem. Tudo escurece.

A cadeira do dragão tem o formato de uma cadeira elétrica, revestida com folha de zinco. O choque elétrico queima as partes sensíveis do corpo e leva o torturado a ter convulsões. O eletrochoque na cabeça provoca grandes distúrbios de memória e, às vezes, amnésia definitiva. Dá uma estranha sensação. Tenho a impressão de que não está acontecendo comigo. É como se meu corpo e minha dor fossem de outra pessoa e ao mesmo tempo sou eu. Já não mantenho a mesma lucidez, nem consigo manter-me em pé (DE LUCA, 2002, p. 86-87).

² O pau de arara consiste numa barra de ferro que é atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o “conjunto” colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de 20 ou 30 cm do solo. Este método quase nunca é usado isoladamente, seus “complementos” normais são eletrochoques, a palmatória e o afogamento (BRASIL: NUNCA MAIS, 2018, p. 32).

³ A palmatória é uma borracha grossa, sustentada por um cabo de madeira (BRASIL: NUNCA MAIS, 2018, p. 39).

⁴ É uma cadeira extremamente pesada, cujo assento é de zinco, e que na parte posterior tem uma proeminência para ser introduzido um dos terminais da máquina de choque chamado magneto (BRASIL: NUNCA MAIS, 2018, p. 34-35).

O ato de tornar públicos os sofrimentos infligidos ao corpo pode pôr fim à impossibilidade em se esquecer o trauma, tornando-se fundamental na elaboração dos traumas sociais, conforme opina Kehl (2010). A autora explica ainda a dissociação que ocorre entre corpo físico e sujeito no momento da tortura:

Um corpo torturado é um corpo roubado a seu próprio controle; corpo dissociado de um sujeito, transformado em objeto nas mãos poderosas do outro seja o Estado ou o criminoso comum. A tortura refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro separa o corpo e o sujeito. Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado ao gozo do outro que é como se a “alma” isso que, no corpo, pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações ficasse à deriva. A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pode arrancar de sua vítima a palavra que ele quer ouvir, e não a que o sujeito teria a dizer. Resta ao sujeito preso ao corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma do domínio de si, até o limite da morte. E resta o grito involuntário, o urro de dor que o senso comum chama de “animalesco” (KEHL, 2010, p. 130-131, grifos da autora).

Com o intuito de também debater a relevância da narração da tortura, o pesquisador Jaime Ginzburg (2010) retoma dois traumas fundamentais vividos pela sociedade brasileira em sua formação, a exploração colonial e a escravidão, para argumentar que nossa sociedade contemporânea é herdeira dessas experiências dolorosas: “Nossa formação social é resultado de um processo intensamente truculento, cujas consequências se fazem sentir até o presente, pois suas dores nunca foram inteiramente superadas.” (GINZBURG, 2010, p. 133). Também Philip Potter (2018), ex-secretário do Conselho Mundial de Igrejas, ao prefaciar o livro resultante do Dossiê *Brasil: nunca mais*, que denunciou as diversas práticas de tortura ocorridas ao longo da ditadura militar brasileira, ressalta as marcas de violência que acompanham o Estado brasileiro ao longo dos séculos:

A prática da tortura é uma indicação dos valores herdados que influenciam uma sociedade ou nação. O que aconteceu no Brasil precisa ser visto à luz da sua longa história desde 1500 quando os primeiros

colonizadores chegaram. O tratamento dos índios, a cruel instituição da escravidão que somente foi abolida em 1888, e a forma violenta como o Brasil foi explorado através dos séculos, tudo isso deixou suas marcas na mentalidade do povo e especialmente nas classes dominantes (POTTER, 2018, p. 18).

Ginzburg apresenta observações relevantes sobre a narração da tortura, partindo de estudos relatados no livro *Exílio e tortura*, em que os autores psicanalistas analisam os relatos de pacientes torturados, para constatarem uma conexão direta entre o problema individual colocado para o psicanalista e o problema social que atinge coletivamente a população, já que a problematização da memória do paciente é vista pelos autores na sua dimensão histórica. É ressaltada a estratégia dos autoritarismos latino-americanos do século XX, que costumam utilizar a ideologia de segurança nacional, apontando para a figura de um inimigo interno e/ou próximo, que precisa ser combatido, reforçando assim a ideia de que a guerra ocorre no interior do espaço social, ocasionando em uma sensação de paranoia que subverte as condições necessárias para o empreendimento da civilização:

Para que essa estratégia funcione, a degradação da memória social é um elemento decisivo. A tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma das suas marcas. O cultivo do fascínio pelo horror e a contemplação sem estranheza da violência sobre o outro também interessam. Os psicanalistas, no livro *Exílio e tortura*, explicam que a grande dificuldade de obter informações de seus pacientes está na quebra da relação harmônica entre linguagem, memória e corpo, provocada pela tortura. A possibilidade de pensar de modo articulado passado e presente fracassa, como se o passado estivesse potencialmente atualizado em todo o presente e, ao mesmo tempo, escapasse da possibilidade de referência abstrata, que exige do sujeito um distanciamento reflexivo de sua própria experiência. Ele não domina as condições necessárias para reger esse distanciamento sem se perder. Para os autores, a tortura provoca uma ruptura da identidade que, em parte, é definitiva, irreversível (GINZBURG, 2010, p. 143).

O autor considera espantosa a diferença entre os relatos de tortura narrados pelo algoz e pela vítima, posto que costumeiramente o algoz irá

se utilizar de linguagem objetiva e de termos técnicos, caracterizados, dentre outros, pela utilização de palavras da norma culta e pelo domínio de um repertório lexical extenso: “A objetividade que isso indica está associada à absoluta ausência, nas descrições técnicas, de conotação emocional no sofrimento causado.” (GINZBURG, 2010, p. 146). Para o autor, a descrição da tortura em termos técnicos apaga as marcas do que ela teria de intolerável.

Já a vítima narra a tortura de maneira totalmente diferente, aponta Ginzburg: “Falar sobre o próprio nome se torna uma situação de tensão dentro do processo violento”, “Depois dos choques, o uso de linguagem é inteiramente esvaziado”, “Após o esvaziamento da linguagem, segue-se de imediato o esvaziamento de sentido da vida como um todo”, “A intensidade da violência não suscita palavras, mas silêncio, agonia calada”, “Perdidos o domínio da linguagem e o sentido da existência, perde-se a noção de medida de tempo”, analisa Ginzburg (2010, p. 147). O pesquisador ressalta ainda o uso recorrente do relato em segunda pessoa, que renuncia ao eu pela dificuldade em sustentar a própria imagem em situação tão dolorosa⁵. A seguir, no testemunho de Derlei, uma das passagens em que a narradora avalia a possibilidade de cometer suicídio, o que remete ao esvaziamento de sentido da vida apontado por Ginzburg:

Mandam colocar as mãos sobre a mesa, com as palmas para cima. Com uma madeira grossa, vão batendo. É a “palmatória”. As mãos, depois de vermelhas, ficam roxas, incham, arrebentam. Dias depois escorre um líquido amarelo, gosmento, com cheiro fétido. As pernas são as que mais sofrem na cadeira do dragão. Por causa da quina da madeira. As feridas se reabrem. A dor é insuportável.

Chamam um médico do Hospital Militar. Dá injeções. Sem maiores explicações, coloca na minha mão um monte de comprimidos.

– É melhor morrer do que ficar nessa tortura.

⁵ No testemunho *Estilhaços* (2005), narrado em primeira pessoa, a militante Loreta Valadares se utiliza da terceira pessoa quando trata dos momentos de tortura: “Ela passa a sua pior noite na cadeia. Uma angústia muito grande, a alma dolorida, a mente conturbada, quase a impedem de raciocinar. O choro, muitas vezes contido até então, vem aos borbotões. As imagens da noite anterior passam em sua cabeça, como quadros de cinema em câmera lenta.” (VALADARES, 2005, p. 105, ao narrar a própria estadia na prisão militar).

Durmo em seguida. Só depois tomo consciência concreta da possibilidade de suicídio. Há um armário na cela. Deixo-os ali. A gente nunca sabe se vai precisar. Mas não quero morrer. Os dias passam entre interrogatórios e torturas.

É véspera de Natal e me permitiram tomar banho. O primeiro desde que fui presa. Para chegar ao banheiro, fui me segurando nas paredes. Paralisa, o carcereiro, me acompanha e traz absorvente. Abrem a cela ao lado. Várias mulheres presas. Não conheço ninguém (DE LUCA, 2002, p. 96).

Em outra passagem do testemunho, após ser obrigada a se despedir da mãe, do esposo e do filho, Derlei narra novamente o desejo de terminar com a própria vida, bem como o sentimento que a motivou a mudar de ideia:

Naquela noite eu estava elétrica, desperta, cheia de vivacidade, neurótica, me recusando a pensar no amanhã e no depois do amanhã para não sofrer por antecipação. Minha mãe voltou com Zé Paulo para Içara e César foi para o Paraná. Como o esquema de segurança da casa é rígido, ninguém ficou comigo nesta noite. Só eu e o silêncio barulhento do mar. De cabeça fria, penso na morte. Tenho vontade de desaparecer. Quero que tudo isso acabe de uma vez. Podia morrer, me afogar na praia e acabava logo tudo. Minha mãe gosta do Zé, ele nem se lembra de mim.

Quem me ajudou a evitar o suicídio foi a lembrança do capitão Maurício. – Se eu me suicidar, o capitão Maurício estará vencendo esta guerra.

Grito para a noite na praia da Pinheira. O ódio e o desafio também são razões para viver, quando as outras razões deixam de existir (DE LUCA, 2002, p. 258).

Para Ginzburg, tanto a banalização quanto o apagamento da memória coletiva reforçam as chances da naturalização da tortura, ignorando com isso a intensidade de seu impacto. Por entender que quem viveu a tortura perde referências precisas de constituição de sujeito, de organização de tempo e de convenções de linguagem, ressalta a relevância da literatura que aborda as situações de tortura: “A importância da literatura para a consciência social nesse sentido é enorme, por conseguir, por meio de recursos de construção, certa fidelidade ao impacto da violência funda que resulta aos que viveram, direta ou indiretamente, o impacto da experiência da tortura.” (GINZBURG, 2010, p. 148). Aqui, entendo que o autor considera por literatura textos ficcionais escri-

tos por autoras ou autores que não viveram a experiência da tortura, e por isso possuem a capacidade emocional e linguística necessária para a abordagem do tema, criando uma *ficção que se aproxime ao que de fato aconteceu* (grifos meus). Nesse sentido, a constatação do pesquisador coaduna com a ideia desenvolvida por Figueiredo (2017), que defende que: “só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação, pois, como afirma Jacques Rancière (2009, p. 58), ‘o real precisa ser ficcionado para ser pensado’”. (FIGUEIREDO, 2017, p. 43); entretanto, interpreto que a autora considera como literatura também os textos de caráter mais memorialístico, como o testemunho desenvolvido por Derlei em *No corpo e na alma*.

Ao narrar a tortura e simbolizar o trauma em *No corpo e na alma*, Derlei contribui com a desnaturalização da violência e com a elaboração dos traumas sociais brasileiros, testemunhando em nome de si e de todos aqueles que não sobreviveram para narrar as atrocidades perpetradas pelo Estado durante o regime. Desta forma, o testemunho de uma militante mulher evidencia tempos de abandono, solidão, dores e silêncios, contribuindo com a democratização da escrita da história da ditadura militar brasileira.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

Brasil: nunca mais. Arquidiocese de São Paulo: prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. 41ª ed. 4ª reimp. Petrópolis: Vozes, 2018.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

DE LUCA, Derlei Catarina. *No corpo e na alma*. Criciúma: Editora do autor, 2002.

FERREIRA, Elizabeth F. Xavier. *Mulheres, militância e memória*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. 1ª ed. 1ª reimp. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo social: Rev. Sociol. USP: São Paulo*, 2 (2): 113-128, 2.sem. 1990. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/QBnBNdHBv3pLJNdMWp4bL4k/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 fev. 2023.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

VALADARES, Loreta. *Estilhaços: em tempos de luta contra a ditadura*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2005.

DE *JANE EYRE* (1847) A *VASTO MAR DE SARGAÇOS* (1966): A (RE)CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE BERTHA MASON NA PROSA ANGLÓFONA PÓS-COLONIAL

Giovane Alves de Souza
Auricélio Soares Fernandes

Resumo: O advento da crítica colonial, após a segunda metade do século XX, trouxe à tona outras maneiras de se ler o mundo, evidenciando como mecanismos discursivos de construção identitária reforçam, comumente, relações de poder estabelecidas a partir do colonialismo e que se sustentam até a atualidade. Com base nisso, buscamos, neste artigo, investigar a maneira como ocorreu a construção identitária da personagem Bertha Mason Rochester, no romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, e como, em resposta ao feminismo imperialista da autora, Jean Rhys reescreveu a história da mesma personagem em *Vasto mar de sargaços* (1966) sob outra perspectiva, dando voz à uma mulher caribenha silenciada na trama anterior. Para tal, tomamos como aportes as considerações de Spivak (1985), Gilbert e Gubar (2000), Woodward (2014), Bacellar (2020), dentre outros(as). Nosso estudo considera que a literatura, sob uma ótica pós-colonial, questiona o discurso opressivo que perpassa a representação de culturas latino-americanas e caribenhas, possibilitando a emersão de outras maneiras de se ver o mundo, refutando estereótipos e quebrando silenciamentos.

Palavras-chave: Crítica pós-colonial. Identidade. Literatura latino-americana. Literatura inglesa.

Abstract: The advent of colonial criticism, after the second half of the twentieth century, brought to light other ways of reading the world, showing how discursive mechanisms of identity construction commonly reinforce power relations established from colonialism and that are sustained until the present. Based on this, we seek, in this article, to investigate the way in which the identity construction of the character Bertha Mason took place, in the novel *Jane Eyre* (1847), by Charlotte Brontë, and how, in response to the author's imperialist feminism, Jean Rhys rewrote the story of the same character in *Wide Sargasso Sea* (1966) from another perspective, giving voice to a Caribbean woman silenced in the previous plot. In order to do so, we take as input the considerations of Spivak (1985), Gilbert and Gubar (2000), Woodward (2014), Bacellar (2020), among others. Our study considers that literature, from a postcolonial perspective, questions the oppressive discourse that permeates the representation of Latin American and Caribbean cultures, allowing the emergence of other ways of seeing the world, refuting stereotypes and breaking silencing.

Keywords: Postcolonial Criticism. Identity. Latin American Literature. English literature.

Considerações iniciais

“Eu me lembro de me ver escovando o cabelo no espelho e como os meus olhos olhavam de volta para mim. A moça que eu via era eu, mas não era exatamente eu. Muito tempo atrás, quando eu era uma criança e muito solitária, eu tentei beijá-la. Mas havia o espelho entre nós, duro, frio e enevoado com a minha respiração”
(Jean Rhys)

Lançado em três volumes pela editora Smtih, Elder & Co., Cornhill, em 1947, *Jane Eyre* é um romance de Charlotte Brontë, cuja fama, ao lado de suas irmãs Emily e Anne Brontë, a faz ser considerada uma das maiores romancistas da literatura inglesa. O livro em questão, um marco do gênero *Bildungsroman*¹, caracterizado por geralmente acompanhar a jornada² de crescimento da(o) protagonista ao longo de sua vida, se detém sobre a difícil vida da personagem homônima, uma menina órfã que cresce em meio a perdas e graduais jornadas de amadurecimento moral e espiritual, até casar-se com Mr. Rochester, o dono da propriedade na qual ela vai trabalhar após sair da escola.

O romance obteve um grande impacto na sociedade vitoriana, por colocar em xeque as relações de poder entre homens e mulheres na época. De certo, a maneira como as mulheres são tratadas ao longo da história evidencia o poder discursivo da opressão machista a qual elas foram submetidas, o que continuamente tem cerceado suas oportunidades de crescimento e destinado mulheres à subjugação tanto na esfera pública quanto na privada. No mundo, tal construção é notória, e na história da literatura não é diferente.

Em *The Madwoman in the Attic*, clássico da teoria literária feminista, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar ([1978] 2000) afirmam que as mulheres escritoras no século XIX como é o caso de Charlotte Brontë, por exemplo, es-

¹ Tais narrativas trazem à tona as experiências de personagens em meio a uma jornada de crescimento moral, espiritual e físico, tomando como mote seu desenvolvimento pessoal em meio às suas angústias, ações e a percepção que tal personagem detém acerca do universo ao seu redor (Cf. MAAS, Wilna Patrícia Marzari Dinardo. O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000).

² “Eyre”, do inglês, significa jornada, deslocação. O nome da protagonista e, conseqüentemente, o título do texto referem-se à natureza da própria personagem: uma mulher que, deslocada em sua família, busca construir sua própria jornada na vida, buscando por um lugar só seu no mundo.

tavam enclausuradas em uma sociedade dominada por homens e, sendo mulheres que escreviam literatura, elas acabavam presas, também, em construtos literários masculinos (GILBERT e GUBAR, 2000).

Assim, Brontë escreve seu romance como uma forma de protesto à tais construtos, como se pode notar nas observações de Virginia Woolf (2019): “a autora nos pega pela mão, força-nos a seguir seu caminho, faz-nos ver o que ela vê, não nos larga um só instante nem nos permite esquecê-la. Por fim, somos totalmente impregnados pelo talento, veemência, [e] indignação de Charlotte Brontë” (WOOLF, 2019, p. 47).

Contudo, tal indignação sobre a situação das mulheres na escrita de Brontë tem sido matéria para críticas em estudos mais recentes. Observa-se como a autora, por um lado, propõe em *Jane Eyre* uma representação que acentua todas as injustiças pelas quais sua protagonista passa, acentuando suas qualidades morais, ao passo que, por outro lado, traz Bertha Mason, a atual esposa de Mr. Rochester no momento em que eles se conheceram, como o oposto da protagonista: uma mulher, literalmente, louca e incivilizada, que destrói tudo, causando apenas infelicidade e tragédia.

E é a partir dessa conjuntura que nasce o romance *Vasto mar de Sargaços* (1966). De autoria da dominicano-britânica Jean Rhys, o romance pode ser compreendido enquanto uma prequela à narrativa de Brontë, que acompanha o crescimento de Antoinette Cosway, uma herdeira crioula³ que cresce mediante as tensões raciais vividas na Jamaica após a Lei de Abolição da Escravatura de 1833 do Império Britânico.

Antes de ter seu nome alterado para Bertha Mason, com seu casamento com Mr. Rochester, Antoinette ganha voz em uma trama que evidencia as tensões nas relações de sexo, raça e classe em seu país natal, evidenciando as singularidades de uma história construída com rancor e violência, envolta da problemática do domínio inglês perante a Jamaica personificada neste romance a partir do domínio de marido sobre esposa.

³ Crioulos são grupos étnicos caracterizados pela mistura entre africanos e europeus e que foram formados durante a colonização das Américas. A expressão é usada tanto para se referir às pessoas quanto à mistura das línguas (Cf. CRYSTAL, David. *English as a Global Language*. 2. ed. Nova York: Cambridge University Press, 2003).

Nas últimas décadas, a ótica sob a qual o romance de Charlotte Brontë tem sido lido, evidencia as relações de dominação colonial presentes não somente no mundo, mas também em produtos culturais, como a literatura. O romance de Rhys evidencia esse traço de dominação nas próprias representações das mulheres da trama. De acordo com Gilbert e Gubar (2000, p. xxxvi tradução nossa), a celebração do casamento e da construção da alma celebrados pela autora inglesa, dependem da “desumanização de Bertha Mason Rochester, a crioula jamaicana cuja marginalidade racial e geográfica lubrifica o mecanismo que, ao passo que aniquila o pagão, o Outro bestial, erige uma subjetividade feminina europeia”⁴.

Com base nas considerações elencadas até aqui, objetivamos neste artigo explorar a maneira como Jean Rhys dá voz a Bertha Mason, uma mulher silenciada e tida como louca, que se encontra presa no sótão do imperialismo literário de Brontë. Exploramos aqui a maneira como a representação da mulher caribenha confronta a construção identitária do discurso colonial e, para isso, dividimos este texto em dois momentos: a) a questão da construção e reconstrução identitária no romance (GILBERT e GUBAR, 2000; WOODWARD, 2014; HALL, 2014), e b) da crítica pós-colonial e suas manifestações na literatura (SPIVAK, 1988; NAYAR, 2010; BACELLAR, 2020).

“Quando acordei, era um mar diferente”: (re)construção identitária

De acordo com Kathryn Woodward (2014, p. 9), a identidade é relacional e marcada pela diferença. No primeiro caso, a construção da identidade de um depende da sua relação com outra, como um indivíduo que se reconhece brasileiro por não se compreender enquanto argentino; já no segundo caso, é, por exemplo, reconhecendo as diferenças entre os sexos que alguém pode, neste sentido, se identificar enquanto homem ou mulher.

⁴ No original: “[...] dehumanization of Bertha Mason Rochester, the Jamaican creole whose racial and geographical marginality oils the mechanism by which the heathen, bestial Other could be annihilated to constitute European female subjectivity” (GILBERT and GUBAR, 2000, p. xxxvi).



Consideramos que, para o sistema imperialista e colonialista, tais mecanismos de diferenciação são de extrema relevância, uma vez que a identidade é marcada pela diferença, “mas parece que algumas diferenças neste caso entre grupos étnicos são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares” (WOODWARD, 2014, p. 11), como é o caso dos países como a Jamaica, colonizados na modernidade.

Sendo assim, tomemos como exemplo a Jamaica pós Abolição da escravidão: em um momento de grandes tensões raciais e econômicas uma vez que o *status* de ilegalidade da escravidão muda o sistema econômico, a diferença entre brancos e negros não somente é demarcada de maneira categórica, como também rege os afetos daquela população, como pode ser observado nos dois excertos do romance de Jean Rhys:

Estas eram todas as pessoas que existiam em minha vida minha mãe e Pierre, Christophine, Godfrey e Sass, que nos havia abandonado. Eu nunca olhei para nenhum negro estranho. **Eles nos odiavam. Eles nos chamavam de baratas brancas. Era melhor não mexer em casa de maribondos.** Um dia, uma garotinha foi atrás de mim cantando “Vai embora, barata branca, vai embora, vai embora” (RHYS, 2012, p. 17, grifo nosso).

E, em se tratando dessas diferenças, as relações entre brancos também era marcada por uma distinção de classe e raça:

Ouvira dizer que nós todos estávamos pobres como mendigos. Comíamos peixe salgado não tínhamos dinheiro para peixe fresco. Que a casa velha estava tão cheia de goteiras que era preciso correr com uma cabaça para aparar a água quando chovia. Tinha muita gente branca na Jamaica. Gente branca de verdade, que tinha muito ouro. Eles não olhavam para nós, não chegavam perto de nós. Gente branca de antigamente não passava de negro branco agora, e negro preto era melhor que negro branco (RHYS, 2012, p. 19, grifo nosso).

No primeiro trecho, pode-se observar como o romance traz à tona o rancor que muitos negros sentiam em relação aos brancos, de quem eram propriedade antes da Abolição. Esse ódio é irrestrito e notório ao longo do romance, quando personagens negros, entre adultos e até crianças, como ocorre

nesse caso, externam esse ódio publicamente. Conscientes desse ódio e de suas motivações, muitos brancos, em especial aqueles que estavam em uma situação financeira fragilizada, demonstravam cuidado em não retrucar os avanços. Se atentarmos ao período histórico do qual a autora lança mão para escrever sua narrativa, o cuidado em não provocar os negros pode ser justificado por recentes revoltas e a forte onda de protestos, principalmente no Caribe e arredores naquela época, como foi o caso da Revolução Haitiana⁵.

Em se tratando do segundo trecho, pode-se observar como a situação de muitas famílias brancas abastadas mudou, uma vez que seus padrões de vida dependiam fundamentalmente da escravidão. Logo, empobrecidas, muitas famílias passaram a ser compreendidas sob uma outra ótica de diferenciação que hierarquizava as posições dos próprios brancos naquela nova conjuntura: “gente branca de antigamente não passava de negro branco agora, e negro preto era melhor que negro branco” (RHYS, 2012, p. 19), isto implica dizer o seguinte: a) “gente branca de antigamente” é uma referência às pessoas brancas que eram abastadas e que perderam sua fortuna com a Abolição; b) se estes mesmos “não passava[m] de negro branco agora”, isso implica dizer que esses não eram literalmente negros agora, mas que se assimilavam a eles porque estavam pobres, condição não vista como natural para brancos que, na ordem colonial, deveriam deter poder econômico; e, finalmente, c) “negro preto era melhor que negro branco”, suscita o fracasso de brancos em se manterem em sua posição de dominação, o que era mal visto por aquela sociedade, como se eles tivessem falhado em se manter na posição que tanto cultivaram.

As marcas dessas diferenciações perpassavam, também, outras instâncias dos relacionamentos das personagens, uma vez que, ao querer se casar com a Antoinette, a protagonista do romance e a herdeira de uma propriedade colonial na Jamaica, o inglês Mr. Rochester observou que ela “pode ser crioula de pura descendência inglesa” (RHYS, 2012, p. 63). No entanto, essa tentativa de aproximação se mostra frustrada, já que ele, ao fim, é capaz apenas de acen-

⁵ A Revolução Haitiana é considerada uma das insurreições de maior sucesso de povos escravizados. Lutando contra o domínio colonial dos franceses em Saint-Domingue, a revolta começou em 1791, e terminou em 1804 com o estabelecimento do Estado Soberano do Haiti e a independência da ex-colônia.



tuar as diferenças e, conseqüentemente as distâncias entre ele e sua esposa: “Eu não a amava. Eu tinha sede dela, mas isso não é amor. Eu sentia muito pouca ternura por ela, ela era uma estranha para mim, uma estranha que não pensava nem sentia como eu” (RHYS, 2012, p. 90). Aqui, podemos observar como, para Rochester, sua esposa se define a partir dele mesmo, sendo ele um ponto de referência para a compreensão da mesma como sujeito (ou não-sujeito). Woodward (2014) compreende esse tipo de produção de significado como “prática de significação” (Cf. WOODWARD, 2014, p. 19). Nela se produzem significados que envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir aqueles que são incluídos ou excluídos (WOODWARD, 2014, p. 19). Dessa forma, compreendemos que Antoinette, em seu processo de transformação em Bertha Mason Rochester, é entendida por seu marido enquanto O outro de quem ele se distingue.

Tal outridade que, estabelecida na prequela que *Vasto mar de sargãos* proporciona à Antoinette, se estende até *Jane Eyre*, quando ela já é tratada como Bertha Mason, a mulher louca aprisionada no sótão de Mr. Rochester. Sob sua ausência e silenciamento, Rochester consegue escondê-la e tenta casar-se com Jane apressadamente, mas tudo é revelado por Mr. Briggs, um advogado de Londres, que chega no meio da cerimônia com uma carta do irmão de Antoinette:

‘Eu afirmo e posso provar que em 20 de outubro DC – (uma data de quinze anos atrás), Edward Fairfax Rochester, de Thorfield Hall, no condado de –, e de Ferndean Mano, em shire, Inglaterra, casou-se com a minha irmã, Bertha Antoinetta Mason, filha de Jonas Mason, comerciante, e de Antoinetta, sua esposa, uma crioula, em Church, Spanish Town, Jamaica. A ficha do casamento será encontrada no registro daquela igreja – uma cópia dela está agora em minha posse. Assinado, Richard Mason” (BRONTË, 2003, p. 413, tradução nossa)⁶.

⁶ No original: ‘I affirm and can prove that on the 20th of October AD – (a date of fifteen years back), Edward Fairfax Rochester, of Thorfield Hall, in the county of –, and of Ferndean Mano, in –shire, England, was married to my sister, Bertha Antoinetta Mason, daughter of Jonas Mason, merchant, and of Antoinetta his wife, a Creole, at – Church, Spanish Town, Jamaica. The record of the marriage will be found in the register of that church – a copy of it is now in my possession. Signed, Richard Mason” (BRONTË, 2003, p. 413).

Além disso, a Outridade de Antoinette é delimitada não somente por ela ser uma mulher crioula da Jamaica, mas também pela loucura que, supostamente, corre tanto na veia patrilinear quanto na matrilinear de sua família, já que “O velho Cosway morreu completamente louco, igualzinho ao pai dele” (RHYS, 2012, p. 92)” e “a Sra. Cosway era inútil e mimada, não sabia fazer nada e logo a loucura que havia nela, em todas essas crioulas brancas, aflorou” (RHYS, 2012, p. 93). Tal crença fez com que Rochester, desde o início, achasse que sua esposa era louca, uma vez que ele temia o suposto “sangue ruim que ela trazia de ambos os lados” (RHYS, 2012, p. 94). Houve, desse modo, a justificativa para que, em *Jane Eyre*, a culpa do incêndio recaísse sobre ela, como podemos observar no seguinte:

[...] “havia uma senhora – uma – lunática, mantida em casa?” [...] ‘Ela foi mantida em confinamento muito apertado, senhora; as pessoas mesmo por alguns anos não tinham certeza absoluta de sua existência. Ninguém a viu: eles só sabiam por rumores que tal pessoa estava no Hall; e quem ou o que ela era difícil conjecturar. Eles disseram que o Sr. Edward a trouxera do exterior, e alguns acreditam que ela foi sua amante (BRONTË, 2003, p. 605, tradução e grifo nossos)⁷.

Devido ao isolamento que a personagem passa, em momento algum do romance de Brontë temos acesso aos pensamentos de Bertha (Antoinette). Tudo o que sabemos a respeito dela é dito por terceiros, o que pode influenciar na visão que se constrói sobre ela. É a partir do completo isolamento ao qual Antoinette foi delegada que a sua existência passa a ser questionada; logo, sua condição de louca a coloca em um espaço de morte social e, além disso, ela passa a ser tratada como não-humana, como pode ser observado no trecho acima. Ainda nesse trecho, é possível observar que a humanidade dos indivíduos da trama é definida pela razão (ou a sua falta); sendo assim, como classificar aquele indivíduo que, mesmo tendo aspectos que remontem à imagem humana, não é detentor de razão?

⁷ No original: [...] ‘there was a lady – a – lunatic, kept in the house?’ [...] ‘She was kept in very close confinement, ma’am; people even for some years was not absolutely certain of her existence. No one saw her: they only knew by rumour that such a person was at the Hall; and who or what she was it was difficult to conjecture. They said Mr Edward had brought her from abroad, and some believe she had been his mistress (BRONTË, 2003, p. 605).



E é justamente essa loucura que Gilbert e Gubar (2000) usam como base para a sua crítica ao tropo da louca no sótão, que explica como mulheres que comumente têm algo a dizer, e estabelecem um contraponto à norma patriarcal, são delegadas ao sótão, espaço físico e metafórico de silenciamento, obscuridade. É neste espaço no qual o status de ‘louca’ designa, na verdade, o perfil de uma mulher que não quer se calar. Assim, ao erguer sua voz contra o sistema patriarcal, tiram-lhe a razão e a independência tanto no espaço social, quanto na esfera cultural:

Tanto na vida quanto na arte, vimos, os artistas que estudamos estavam literal e figurativamente confinados. Fechadas na arquitetura de uma sociedade predominantemente dominada por homens, essas mulheres literárias também foram, inevitavelmente, presas nas construções especificamente literárias (GILBERT e GUBAR, 2000, p. xi, tradução nossa)⁸.

A loucura, neste sentido, é uma ferramenta patriarcal utilizada para tirar a razão do discurso feminino e fazer, deste modo, a manutenção do sistema de dominação dos homens sobre as mulheres. Essa estratégia pode ser compreendida enquanto um fator de dominação estabelecido pela construção da diferença. Assim, para além do ‘homem x mulher’, há, também, o ‘são x louca’, que estabelece, nessa conjuntura, um domínio discursivo duplamente eficaz.

Tal domínio pode ser exemplificado pela transição entre o espaço onde a protagonista de Rhys nasceu e para onde ela é levada. Estando subjugada ao poder que seu marido exercia sobre ela, sua vontade própria foi vilipendiada ao ponto em que Antoinette é drogada e levada à Inglaterra, seu novo lar: “Quando acordei, era um mar diferente. Mais frio” (RHYS, 2012, p. 179). A súbita transição entre os espaços na narrativa denota a falta de controle que ela terá em seu casamento com Mr. Rochester, e o frio que a personagem sente caracteriza não somente o ambiente para onde está sendo levada, mas também a jornada fria e solitária que está por vir.

⁸ No original: “Both in life and in art, we saw, the artists we studied were literally and figuratively confined. Enclosed in the architecture of an overwhelmingly male-dominated society, these literary women were also, inevitably, trapped in the specifically literary constructs” (GILBERT e GUBAR, 2000, p. xi).

Hall (2014, p. 109) afirma que é precisamente por serem construídas dentro e não fora do discurso que as identidades precisam ser compreendidas enquanto produções de locais históricos e institucionais específicos. Logo, na Inglaterra do século XIX, onde a cultura imperialista e patriarcal dominava as vidas das mulheres, esse tipo de relação de poder tem espaço suficiente para ser engendrada. Eis a relevância da crítica pós-colonial.

“À raiz da árvore, no olho do furacão”: da crítica pós-colonial

Caracterizado como um mecanismo de exploração baseado na diferença, mais especificamente, nas diferenças de raça, sexo, cultura, religião, conhecimento, entre outras, o colonialismo, como afirma Pramod K. Nayar (2010), encontrou o seu clímax entre os séculos XVIII e XIX, quando países Europeus, como a Inglaterra, concentraram-se em estabelecer seu domínio sobre países em outros continentes. O domínio dos colonizadores sobre suas colônias e ex-colônias ainda pode ser observado na maneira como as representações são discursivamente construídas, determinando uma evidente relação entre dominador e dominado.

É necessário frisar, neste sentido, a relevância da representação da mulher jamaicana que Jean Rhys construiu em seu romance, pois, embricados em construtos discursivos coloniais, muitos indivíduos na esfera sociocultural, estão presos a percepções que outras pessoas constroem a respeito deles. Tais construções têm sido pauta de críticas para muitos teóricos pós-coloniais, como é o caso de Edward Said, com *Orientalism* (1978), que questiona como a Europa, ao se posicionar contra o Oriente, ganhou sua força e identidade; ou Spivak, em *Can the Subaltern Speak?* (1985), que observou como homens ganharam uma posição de fala ao explorar o silenciamento no qual colocaram as mulheres ao longo da história.

É bem verdade que, por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos, como reitera Woodward (2014, p. 18), então faz-se necessário questionar os significados e as representações atribuídas aos indivíduos que estão alocados às



margens das relações de poder. Através desse tipo de crítica, somos capazes de observar como as identidades são erigidas através de construtos discursivos, e como as representações, como ocorre na literatura, podem reforçar esse poder institucional. Por conta disso, devemos nos lembrar que

Não deveria ser possível ler a literatura britânica do século XIX sem lembrar que o imperialismo, entendido como a missão social da Inglaterra, era uma parte crucial da representação cultural da Inglaterra para os ingleses. O papel da literatura na produção da representação cultural não deve ser ignorado. Esses dois «fatos» óbvios continuam a ser desconsiderados na leitura da literatura britânica do século XIX. Isso por si só atesta o sucesso contínuo do projeto imperialista, deslocado e disperso em formas mais modernas (SPIVAK, 1985, p. 243, tradução nossa)⁹.

Como resultado, revisitar obras canônicas, tais como *Jane Eyre*, se faz necessário a fim de arcar com uma leitura que questione as mais diversas representações enquanto um conjunto de relações discursivas que têm feito a manutenção do colonialismo também no meio literário. Sendo a literatura também um produto cultural, não é possível compreendê-la enquanto uma instância isenta dos mecanismos de dominação colonial; pelo contrário, como pode ser observado com a leitura das obras em questão, o que se tem são romances arraigadas de ideologia.

Uma das diversas maneiras pelas quais é possível de se observar as relações de poder nos romances em questão está justamente no nome das personagens, em especial no nome de Antoinette/a, a quem Mr. Rochester, seu marido, se refere em determinado momento como “Bertha”, do germânico, que significa “branca”, “iluminada”, ou “aquela que tem luz”¹⁰. Tal ato

⁹ No original: “It should not be possible to read nineteenth-century British literature without remembering that imperialism, understood as England’s social mission, was a crucial part of the cultural representation of England to the English. The role of literature in the production of cultural representation should not be ignored. These two obvious “facts” continue to be disregarded in the reading of nineteenth-century British literature. This itself attests to the continuing success of the imperialist project, displaced and dispersed into more modern forms” (SPIVAK, 1985, p. 243).

¹⁰ Cf. Online Etymology Dictionary. Available: <https://www.etymonline.com/search?q=bertha>. Accessed in: Feb 11th, 2023.

pode representar a tentativa de purificar do colonizador de purificar o corpo, geralmente considerado sujo e pecaminoso, do(a) colonizado(a). Além disso, esse processo de purificação pode ser observado, também, enquanto um processo de embranquecimento, pois, ao levar a esposa crioula para a Europa, Rochester precisaria manter as aparências de um casal considerado civilizado aos padrões ingleses, o que implica em uma união entre pessoas consideradas da mesma raça.

No romance de Rhys, especificamente, observamos como a personagem reage negativamente ao ser chamada de Bertha: “O meu nome não é Bertha. Você está tentando transformar-me em outra pessoa, chamando por outro nome” (RHYS, 2012, p. 145). Diante disso, Rochester tenta controlar Antoinette usando outra alcunha, desta vez referindo-se a ela por um nome etimologicamente não tão distante de seu nome: “Marionette/a” (RHYS, 2012, p. 152), isto é, um fantoche, uma boneca subjugada à vontade de seu marido que agora exerce controle sobre ela.

Nas relações de poder entre marido e mulher, o nome tem um papel relevante ao longo da história. Em *Problemas de gênero* ([1990] 2016), Judith Butler já atentava para a maneira como a esposa funciona como um intercuroso entre os clãs masculinos. Assim, ao casar-se, a mulher muda seu nome, substituindo o sobrenome do clã de seu pai para o do seu esposo, o que delimita a nova ordem a qual ela está subjugada, sendo considerada propriedade de seu marido.

Essa relação de propriedade pela qual homens exercem domínio sobre as mulheres é evidente também no colonialismo e na escravidão quando se observa uma intersecção entre questões de sexo e raça. Este é o caso de Sojourner Truth, poeta, ativista pelos direitos da mulher e abolicionista. Ela é lembrada pelo seu famigerado discurso “E eu não sou uma mulher?”, que proferiu na Convenção dos Direitos da Mulher, em Akron (Ohio), nos EUA. Nascida na escravidão com o nome Isabella Baumfree, ela resolveu alterar seu nome quando alcançou a liberdade. Seu nome (Sojourner Truth), do inglês, significa “verdade peregrina”, o que simboliza a jornada por justiça que percorreu ao longo de sua vida. Essa atitude de autodefinição tem sido, de acordo com Patricia Hill Collins, de extrema relevância para mulheres negras:



Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos (COLLINS, 2016, p. 104).

Observamos aqui como a autodefinição se torna relevante não somente na jornada de mulheres negras, como também para outras mulheres. Rejeitando a definição advinda de outrem, as mulheres podem subverter o seu espaço de Outridade. No caso de Antoinette, mesmo ela não sendo uma mulher negra, cumpre notar que ela tem um corpo racializado pela lógica colonialista por ser jamaicana e estar vivendo em um período histórico de dominação inglesa sobre o Caribe. Todavia, ao rejeitar os nomes que Rochester tenta dar a ela, Anoinette, rejeita, também, a definição do colonizador sobre o seu corpo colonizado, reiterando, assim, o seu lugar de sujeito: “Nomes são importantes, como quando ele se recusava a me chamar de Antoinette, e eu vi Antoinette flutuando para fora da janela com seus perfumes, suas belas roupas e seu espelho” (RHYS, 2012, p. 178).

Já na Inglaterra, o fantasma de Bertha Mason que tanto assombrava as personagens de *Jane Eyre*, agora assombra também Anoinette em *Vasto mar de sargaços*:

De vez em quando eu olhava para a direita e para a esquerda, mas nunca para trás, porque não queria ver aquele fantasma de mulher que dizem que assombra este lugar. Eu descí a escada. Fui mais longe do que jamais fora antes. Havia alguém falando numa das salas [...] Tornei a ir para o hall com a vela alta na mão. Foi então que eu a vi o fantasma. A mulher de cabelos compridos. Ela estava cercada por uma moldura dourada, mas eu a reconheci. Deixei cair a vela que estava carregando e pegou fogo na ponta de uma toalha e eu vi as chamas saltarem [...] então eu me virei e vi o céu. Estava vermelho e toda a minha vida estava nele (RHYS, 2012, p. 186-187).

A figura fantasmagórica da mulher presa no sótão de Rochester em *Jane Eyre* ganha aqui uma história que explica, a partir das palavras dessa mu-

lher e não de seu marido, o que aconteceu na noite em que Thornfield Hall pegou fogo. A loucura da jamaicana Antoinette, causadora da tragédia, era no romance de Brontë um mecanismo usado pelo discurso imperialista para explicar a natureza supostamente selvagem, bestial e incontrolável da antiga esposa de Rochester, que atuava em contraste à civilizada, resignada, e obediente natureza da inglesa Jane, ideal para o casamento. Ela lógica discursiva evidencia como, de acordo com Camila Bastos Bacellar (2020, p. 321), “ao longo dos últimos séculos é que se passa a legitimar certos corpos como ‘normais’ e a patologizar outros, passa-se a racializar/escravizar e generificar/subordinar pessoas sob um novo regime de verdade”. Assim:

[...] os espaços, os motivos e os sentidos das lutas de mulheres brancas europeias não coincidem completamente com as lutas de corpos racializados e gendrados pelo sistema-mundo moderno/colonial [...] historicamente as lutas de mulheres brancas do Norte global e de mulheres racializadas no contexto da colonialidade são drasticamente distintas, e isto diz respeito ao fato de que seus corpos foram dispostos em ordens radicalmente opostas (BACELLAR, 2020, p. 320).

Logo, a jornada de Jane Eyre, no romance de Charlotte Brontë, que tanto serviu e ainda serve como um exemplo de crescimento e de luta de uma mulher por seu espaço em uma sociedade patriarcal, apesar de dar voz e dignidade à sua protagonista, só o faz a partir do silenciamento e morte do corpo racializado de Antoinette. Portanto, recontar essa história dando voz a esta última personagem se faz de extrema relevância ao se buscar por uma crítica ao colonialismo.

Deste modo, ao recusar-se a encarar de frente o fantasma que ronda os corredores da casa, Antoinette recusa-se, simbolicamente, a aceitar a representação demonizante construída a respeito dela, e sua fuga por entre os corredores de Thornfield pode ser compreendida enquanto a tentativa de fuga que o corpo colonizado faz da construção discursiva que recai sobre ele nesse tipo de representação.

Há, neste sentido, uma busca em deixar para trás o que foi feito e criado sobre ela, e, apesar dessa tentativa aparentemente ter chegado ao fim com a morte da personagem quando o incêndio acidentalmente acontece nas últimas

páginas de ambos os romances, a própria construção narrativa do romance de Rhys, que ocorre sob a perspectiva de Antoinette, em suas próprias palavras, reconta para os leitores uma história que, já tão arraigada em nosso imaginário, continua com muito a ser dito, evidenciando as relações de poder arraigadas no discurso colonial e como elas acabam reverberando nas representações literárias.

Considerações finais

A descida da louca do sótão até a sala de estar no romance de Jean Rhys ocorre quando, mesmo fadada a terminar a história com a tragédia que já conhecíamos através do romance de Charlotte Brontë, podemos observar uma personagem que tem sua história contada a partir da sua própria voz, que ora foi silenciada, mas que agora ecoa também, confrontando as representações coloniais.

Consideramos que este processo no qual histórias são recontadas sob outras perspectivas se faz relevante para que haja uma busca pela reconstrução dos corpos destituídos de seus afetos pela lógica colonial. Antoinette, presa e tida como louca, é assombrada por um fantasma que foi criado sobre ela mesma, e este fantasma a leva ao seu fim. No entanto, ao termos acesso à sua perspectiva em *Vasto mar de sargaços*, podemos perceber que a mulher tida como louca, na verdade, um dia foi uma menina cuja história está marcada por rancor e tragédia, e que agora, crescida, está fadada a viver uma vida sem afetos, sem desejo e sem vontade própria.

Neste sentido, compreendemos a jornada de Antoinette, no romance de Rhys, como uma retomada de seu próprio corpo, uma ruptura com ordens ontológicas e estéticas que, no seio da nossa exegese acerca do texto de Brontë, contrariam, o caráter muitas vezes tido como neutro e universal das representações, dando espaço para noções plurais de feminismo, em que os corpos das mulheres caribenhas e latino-americanas possam, também, sair do silêncio e construir suas próprias jornadas de representação.

Referências

BACELLAR, Camila Bastos. À beira do corpo erótico descolonial, entre palimpsestos e encruzilhadas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Collector's Library: 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Soc. estado*. [online]. 2016, vol.31, n.1, pp. 99-127. ISSN 0102-6992. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2. ed. Universidade de Yale, 2000.

Hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Trad. Cátia Bocaíuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

NAYAR, Pramod K. *Contemporary Literary and Cultural Theory: From structuralism to Ecocriticism*. Pearson, 2010.

RHYS, Jean. *Vasto mar de sargaços*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SAID, Edward W. *Orientalism*. 1. ed. New York: Vintage Books, 1978.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Stuart Hall, Katheryn Woodward. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?* In: NELSON, C. e GROSSBERG, L. (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*, V. 12, N. 1, "Race," Writing, and Difference (1985), pp. 243-261. Disponível em: http://seas3.elte.hu/coursematerial/GardosBalint/gayatri_spivak_three_womens_texts_and_a_critique_of_imperialism.pdf. Acesso em: 08 fev. 2023.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Trad. Leonardo Fróes. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

A DEUSA PELO MITO, A MULHER PELO POEMA: A PERSÉFONE DE LOUISE GLÜCK

Sabrina Amalia Antunes Schneider
Fabiane Verardi

Resumo: Tendo em vista a influência que os mitos exercem na contemporaneidade, o presente trabalho tem por objetivo analisar quatro poemas da autora norte-americana Louise Glück (2021) que retoma o mito de Perséfone, baseando-se na ideia contida em Hall (2016) sobre identidade e representação, também com as considerações de Freud (2012) sobre o incesto ocorrido entre tio e sobrinha. Para ancorar os argumentos, uma breve retomada da narrativa de Coré fez-se necessária para elucidar a reflexão aqui contida. Tornou-se possível concluir que o lirismo de Glück traça uma identidade vista no mundo contemporâneo, quando mulheres se veem na mesma situação que a personagem mitológica.

Palavras-chave: Identidade feminina. Poesia feminina. Mitologia grega.

Abstract: In view of the influence that myths exert in contemporary times, the present work aims to analyze four poems by the American author Louise Glück (2021) that resumes the myth of Persephone, based on the idea contained in Hall (2016) about identity and representation, also with Freud's (2012) considerations about the incest between uncle and niece. To anchor the arguments, a brief resumption of the narrative of Koré was necessary to elucidate the reflection contained here. It became possible to conclude that Glück's lyricism traces an identity seen in the contemporary world, when women see themselves in the same situation as the mythological character.

Keywords: Female identity. Female poetry. Greek Mythology.

Introdução

Mitos como configurações narrativas da realidade humana servem, consciente e inconscientemente, para regular ou limitar nosso conhecimento explicável, e para possibilitar múltiplas identidades tanto do raciocínio quanto do desejo de coisas incorporadas. Como mulheres e homens, isso significa, que somos descentrados por nossos próprios mitos conscientes e inconscientes da realidade divina/humana (ANDERSON, 1996, p. 114, tradução nossa).

Pela criatividade universal, indivíduos de diferentes cantos conectam-se por alguma arte que compartilham. Na sociedade atual, ainda mais pelas mídias a arte se intensifica, apontando a direções infinitas de identidades possíveis quando estas se representam no social. Bem mais viável é apontar a importância das manifestações artísticas em uma situação real em que as pessoas passam um tempo ampliado em seus smartphones, sem perceber a presença em um mundo físico que exige suas participações e sociabilidade. Ao passo desta extrema necessidade das artes, tem-se nelas um reflexo de si e dos outros, como também de sinais e apontamentos de quaisquer opressões, violências e irracionalidades. Torna-se compreensível pontuar histórias que refletem em alguma forma uma subjetividade, não somente de quem a criou, mas também de quem a vê, ouve, lê, sente. É por esta razão que, enquanto arte não puramente contemplativa, a literatura direciona a uma identificação reflexiva de quem a consome.

Ponderando pela literatura, o presente artigo procura discorrer sobre a ideia de representação e identidade, segundo Stuart Hall (2016) e traça considerações sobre o mito de Coré, posteriormente Perséfone, em quatro poemas de Louise Glück (2021), autora laureada com o Nobel de Literatura em 2020, sobre a personagem, observando a figura dela no relacionamento com Hades, o deus do Submundo. Partindo da concepção da autora ao escrever tais poemas na coletânea *Averno*, apurou-se que o eu lírico dos poemas consegue apresentar um posicionamento perante a personagem Perséfone, o qual será relacionado com a identificação contemporânea de mulheres em relacionamentos abusivos, como também tendo em vista a equivocada noção da culpabilidade do sexo feminino em casos de estupro. Ressalta-se a característica de um mito enquanto fator que direciona o discurso aqui, sem a utilização da teoria feminista, que para tal análise trará como base apontamentos de Sigmund Freud, em *Totem e Tabu* (2012), a respeito do ato incestuoso.



Da identificação binária de donzela/rainha do submundo

É fato que, hoje em diferentes esferas, percebe-se a influência que a representatividade tem sobre distintas classes, gêneros e raças, e o quanto isso impacta na forma de enxergar e refletir o mundo. Antes da concepção da representatividade, foi fundamental apontar a construção das identidades de tais esferas, que precisam constituir-se, primeiramente, para, em seguida, proverem de representação aos demais. Ainda que pequena, a importância de tais representações foram, de longa data, configuradas após batalhas ideológicas e históricas que não excluíam seus componentes, estes que, mais tarde, teriam lugares de fala¹ a serem ouvidos por aqueles que sentenciam por gênero, raça e classe.

A ideia instaurada pela representação sugere seu valor social e cultural, até porque foi concebido desta forma pelo teórico aqui utilizado, Stuart Hall. O autor, em *Cultura e Representação* (2016), discorre sobre a concepção partindo de exemplos raciais para expor seus argumentos. Ao definir três abordagens² que foram utilizadas para mensurar a representação, afirma que tal forma se mantém pelo processo de significados produzidos e compartilhados em comum pelas pessoas, que envolve o uso da linguagem, de signos e de imagens para se fazer representado. Tendo em vista a literatura como a manifestação artística da representação escrita, torna-se um mecanismo claro de chegar a tais resultados pois ela os produz no âmbito social e cultural, assim como as demais artes. O in-

¹ Segundo Ribeiro (2020), lugar de fala relaciona-se diretamente com a posição que se encara dentro de um *locus* social. Não depende exclusivamente de estar familiarizado com determinado espaço, mas com aqueles ao qual você se sente pertencido, sem negar nenhuma identidade. A ideia de determinar o lugar de fala partiu das discussões sobre *feminist standpoint*, de um ponto de vista feminista, em que não definia por si um determinado lugar de fala: dentro da teoria feminista, “uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta da sua localização social, vai experienciar gênero de uma outra forma” (RIBEIRO, 2020, p. 60). Por esse ponto do movimento, tornou-se necessária a estruturação do feminismo negro, que deu espaço e voz (lugar de fala) às mulheres negras. Não se trata, portanto, de experiências individuais, mas coletivas, que determinam o locus social ao qual, ainda de acordo com Djamila ao citar Grada Kilomba, faz-se necessário internamente nas perguntas: “Quem pode falar? O que acontece quando nós falamos? e “Sobre o que nos é permitido falar?” (2020, p. 77).

² As abordagens propostas com Hall (2016) são: a reflexiva, que vê o mundo em seu sentido real, tendo a linguagem como espelho ao refletir o sentido verdadeiro tal qual ele já existe; a intencional, em que o autor/interlocutor impõem por palavras intencionais o sentido que ele almeja; e a construtivista, em que a compreensão possui caráter público e social, em que as coisas não significam por si só, pois o indivíduo constrói o sentido. (HALL, 2016, p. 48-53)

divíduo em toda a sua participação em sociedade acaba se relacionando com outros, e por meio dessas relações instaura pra si uma compreensão mais ampliada de sua atuação enquanto ser social, pois dela se faz pertencente e por ela se vê incluído. Constata que não vive isolado, e sua leitura de mundo se faz pelas decorrências anteriores dos envolvidos em sua sociabilidade, além dos saberes que toma conhecimento e os faz pertencentes de suas opiniões. Nesse ponto, parte-se que não é em nenhum objeto, pessoa, coisa ou palavras que lhe dará significado, mas o sentido somente ele poderá construir tendo em vista os demais elementos; não é por eles, e sim com eles que se fará compreendido em suas reflexões, sendo assim produzido, construído. De acordo com Hall (2016), são pelos “mapas de sentido” (2016, p. 54) compartilhados entre todos que finalizam (sem ser um ponto final) a compreensão como ela bem se instaura.

Ao dizer que não há finalidade nos sentidos, levanta-se uma colocação do autor sobre as interpretações: “são sempre seguidas por outras interpretações, em uma cadeia infinita. [...] Qualquer noção de sentido final é sempre infinitamente adiada, descartada.” (HALL, 2016, p. 77) Ou seja, não é possível delimitar uma compreensão final, a *posteriori* outros submeterão seu sentido ao julgarem adequados, não sendo plausível findar uma ideia em si pela manifestação de outras que virão.

Stuart Hall resgata, em seu livro, a noção de discurso em Michel Foucault, retomando que discursar nada mais é que uma produção de sentido pela linguagem e que, dessa forma, todos eles terão aspecto discursivo. Tendo em vista a mitologia, ela por si só instaura definições que se mantem dentro do discurso, o que reforça que as coisas não possuem sentido unicamente sozinhas, mas se constituem pela forma que utilizam o discurso. De época em época, as acepções se transformam, no entanto não perpetuam-se como sua primeira manifestação, sendo assim necessária a constituição de novos significados. E de novas formas de discursar, expondo aspectos não vistos antes.

Tendo em vista uma nova apresentação do discurso, a autora Louise Glück poetiza a história de Coré/Perséfone, em que a personagem se desvincula da concepção primeira tida no seu mito, e exprime significados notórios e inquietantes ao nosso tempo. Uma breve retomada do mito será discutida, para que se possa analisar com propriedade o uso desta personagem.

De Coré, ao desalento

Muito ainda se fala das mitologias que, de certo modo, foram as primeiras expressões religiosas para com uma força superior. Na indústria editorial e cinematográfica³ é possível ver muitas referências e novas edições de distintas mitologias, o que perpetua a misticidade por trás das histórias e de como elas afetam em ampla escala o imaginário coletivo. Não obstante, acaba sendo perceptível a identificação com algumas personagens, bem como com suas vivências e lugares de atuação, representando segmentos variados. Para foco do trabalho, tem-se por base a mitologia grega (percepções do que se sabia a respeito) juntamente com o livro *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos* (2019), de Martha Robles, que, além de apresentar a história de Coré, busca usar da linguagem referindo-se a uma interpretação com foco na feminilidade da deusa.

Pela mitologia grega, é perceptível os relacionamentos amorosos que orientaram as histórias que conhecemos hoje. Movidos por uma paixão avassaladora ou por um desejo intenso, situações que começavam por um aspecto irrelevante desencadeavam um rubor que era ouvido “até no Olimpo”. E é nisto, de acordo, com Robles (2019), “que se formou a potência helênica, da mesma paixão que nutre o medo da morte” (2019, n.p.), pois tais relações se fixavam em uma mistura de “dor e prazer, entre a força e a debilidade, entre a ordem e o caos”, refletindo pela divindade a humanidade e sua condição. Ainda, segundo a autora, nossos sentimentos são avivados pelos mitos que foram guiados pela força das paixões, independentemente de como eram acordados, gestados ou pela prudência de seus acordos.

Persistindo na figura feminina, Coré possuía uma beleza incomparável e se debruçava sobre as criações de sua mãe, a deusa Deméter. Ao acender a paixão do deus do Submundo, teve sua simplória passagem marcada por um dos mitos que mapeia hoje a criação das estações, a força da infertilidade no

³ Canais de streaming vem utilizando de histórias mitológicas, adaptações de obras que abordem a temática, ou criando universos que possuem uma raiz comum que se relacione com a misticidade dos deuses, além de editoras que apostam em novas edições ou relançam obras que abordam a temática divina dos mitos para contemplar antigos e novos públicos.

inverno. Martha Robles pontua que, como deus do inferno, Hades se deteve na presença da sobrinha por esta despertar anseios joviais contrapondo-se com a tristeza e desesperança de seu reino, além de perceber traços da mãe da menina e de seu irmão, Zeus, pai de Coré. Teve então a constatação que somente a teria se a raptasse, pois, ao procurar Zeus, o pai prestou-se indeciso ao permitir que a filha fosse fadada à eternidade do Tártaro e tampouco poderia ignorar os sentimentos antes impossíveis do irmão. Robles afirma: “A figura de Coré representou, desde então, um dos piores dilemas para o Pai dos Céus”, sendo que este não negou nem permitiu nada, cabendo a Hades decidir por todos.

O sequestro se sucedeu. A mãe postou-se a procurar a filha, visto que não sabia quem a teria levado. Após o lamurio materno e o medo de que a fome se instaurasse, foi-se dito à deusa que sua filha estava no submundo e poderia voltar se não tivesse comido do fruto do lugar. Porém, com um tempo tendo sido feita de refém, Coré ingeriu seis grãos da fruta dos mortos, permitindo que sua alma se desprendesse e levando-a a nutrir uma paixão pelo tio, não querendo mais se afastar dele. No entanto, a mãe continuava aflita e temerosa, querendo sua filha de volta. Apesar de todas as tentativas, ficou-se acordado que a agora Perséfone iria passar “três meses por ano como rainha do Tártato, e nos nove meses restantes subiria à Terra para reunir-se com sua mãe” (ROBLES, 2019, n.p). Deméter, em forma de agradecimento ao acordo, criou as estações do ano, e sua filha tornando-se a deusa do submundo, passa a vagar pelo reino de seu amado Hades.

O simbolismo havia sido criado, e, consoante Robles, Robert Graves (*apud* ROBLES, 2019) afirma a concepção do binômio Coré/Perséfone, também visto como donzela/rainha do inferno. A personagem transforma-se de menina virginal à majestosa soberana pela paixão incestuosa do tio, tendo em seu nome posterior o significado de “aquela que traz desalento”. A antes jovem é a marca de turbulências devido a sua estonteante beleza ao enfeitiçar o tio, deus que, devido a sua posição na divindade grega, não proveria de afetos por ninguém. Com ares infantil, exulta-se em mulher ao ser profanada e forçada a se desprender de sua pureza, tolerante a todos que decidem por sua história, características que serão vistas pelos olhares de Louise Glück.

Do desalento à representação da dor

Retomando o discurso de Hall (2016), vemos que o conhecimento não opera no vácuo, que, em muitos casos, a análise se ancora no poder e dele se constitui verdade. Ao ter cada sociedade com sua política da verdade vigente, a construção do sentido se altera devido ao objetivo a ser atingido. Retomando novamente as ideias de Foucault (apud HALL, 2016), o poder tem estado circulatório, não sendo monopolizado, criando a binaridade entre opressores e oprimidos. Afirma-se que, pelo mito, Perséfone, após toda uma imposição a si, apaixona-se pelo tio, não querendo sair de sua proteção junto a ele. Se o poder permeia todas as eras, induz-se que inclusive por um poderio primitivo patriarcal as histórias tenderiam a suavizar as atitudes masculinas, mesmo sendo divinas. Dessa forma, como não mensurar o amor de Perséfone como um mecanismo de subtração da ação de seu tio? Como não ver todo o processo de transformação de donzela à rainha do submundo como o que realmente era, um abuso de poder, um sequestro por motivos incestuosos? Tal questão é levantada por Louise Glück em seu *Averno*, diante a figura de Coré.

Para atingir os objetivos, faz-se necessário reforçar a ideia presente em Hall (2016) de que há uma estrutura binária apontando para extremos opostos, o que fica claro no mito de Perséfone, o qual pontua a personagem em donzela/rainha. Ainda se faz perceptível a ação incestuosa de Hades, por desejar de imediato a beleza da sobrinha, o corpo, tornando a menina uma coisa, um objeto de desejo. As insistências na narrativa do deus do submundo perante Coré não são satisfeitas de imediato, o que provém a ideia de Hall (2016) de que a fantasia é avivada ao envolver essa rejeição, pois há um desejo negado, o de possuir a menina. Torna-se fácil perceber, também, que esse desejo é duplamente negado, pois não somente por Coré, mas também pela figura que ela representa sendo filha de dois deuses, carregando características de ambos e enfatizando ainda mais o desejo de seu tio. Se encararmos a relação incestuosa existente na atração de Hades pela sobrinha, a negativa se amplia ainda mais, trazendo à tona uma necessidade de tê-la imediatamente, ocasionando no rapto.

Ao tocar no assunto incestuoso que liga os dois, Freud (2012) discorre que em algumas culturas tal relacionamento é um tabu que promove em cima de restrições e proibições sua base de apoio. Nessas culturas, o incesto provoca um temor sagrado que estabiliza as regras para não promover a ira divina, em que no mito em questão é provocado pelos deuses para constituição genealógica. A permissividade entre os deuses tende a desestabilizar a crença que cai sobre eles, tendendo a permitir as mentes criativas novas formas de ver e interpretar os mitos. Nesta manifestação pela escrita temos neste trabalho o lugar de Perséfone, sob o ponto de vista de Glück.

Situando a coletânea da autora, precisa-se dizer que *Averno* (2021) constitui-se de poemas escritos após a fatalidade do 11 de setembro, em que o mundo viu-se inseguro, perpetuando uma descrença na proteção que o governo deveria garantir aos seus cidadãos. Então, a temática dos poemas permeia a insegurança, o medo de permanecer em um local que ameaça a sua vida. Entre eles, há os que fazem referência a deusa raptada e obrigada a viver no submundo, levantando uma nova interpretação a respeito da condescendência de Perséfone, que são eles: *Perséfone, a andarilha*, que aqui será poema A; *Um mito de inocência*, sendo para a análise poema B; *Um mito de devoção*, poema C; e *Perséfone, a andarilha*, que para diferenciar do primeiro será poema D.

No poema A, na primeira retomada do mito, temos a ira de uma mãe que sentencia a terra pelo rapto de sua filha. No desenrolar do lirismo, há marcas que remetem a insegurança que muitas mulheres tem em serem abusadas, perseguidas, tiradas de seu seio familiar ao se verem sozinhas e indefesas diante uma figura masculina que as oprime, as sentencia a uma eternidade de autoquestionamentos:

“A primeira residência
de Perséfone no inferno continua sendo
esmiuçada por eruditos que debatem
as sensações da virgem:

teria ela cooperado com seu rapto,
ou foi drogada, violada à força,
como acontece tantas vezes hoje com as garotas modernas?” (GLÜCK,
2021, p. 37).

Tal ponto torna-se um reflexo contemporâneo do medo que ronda mentes femininas, assim permitindo uma primeira identificação com a jovem ao representar algumas falácias sobre a temática, que recai uma culpabilidade sempre sobre corpos de mulheres; a manipulação de seu físico levaria ao rapto, às ações movidas pela paixão masculina que, dessa forma, não são injustificáveis, até porque há uma causa que o levou a cometer tal violação.

Apesar de retomar um mito específico, Glück (2021) carrega em seus escritos seguidamente a temática da opressão feminina e, segundo Hunt (2022), a autora demonstra em seus escritos um amadurecimento em relação ao que propõe em seus poemas:

Throughout Glück's career, she repeatedly returns to themes of female objectification, paralysis, silence, hunger, and grief. Though her voice has changed as she has matured as a writer [...], she has repeatedly returned to the same motifs by narrating stories of women who are oppressed in their relationships in some manner, whether that be by a male partner, religion, family relationships, or by their own state of mind. In these stories, female autonomy is threatened in some way and the speaker is faced with a challenge of attempting to overcome this oppression. [...] Glück has mastered a method for softening her own voice and motives over time and in context with modern social trends [...] While Glück's work is certainly not void of her own personality, as exemplified through the stability of repeated themes and subjects, she has undeniably softened over time⁴ (HUNT, 2022, p. 43).

Ao suavizar sua voz, possibilita um reflexo para outras interpretações as vozes femininas que ecoam pela sua escrita. Assim, Glück se estabiliza na alma feminina que fala de si e de outras milhares, percebe em si a dor do

⁴ Tradução nossa: "Ao longo da carreira de Glück, ela repetidamente volta a temas de objetificação feminina, paralisia, silêncio, fome e luto. Embora sua voz tenha mudado à medida que amadureceu como escritora [...], ela voltou repetidamente aos mesmos motivos narrando histórias de mulheres que são oprimidas em seus relacionamentos de alguma forma, seja por um parceiro masculino, religião, relações familiares, ou pelo seu próprio estado de espírito. Nessas histórias, a autonomia feminina é ameaçada de alguma forma e a locutora se depara com o desafio de tentar superar essa opressão. [...] Glück dominou um método para suavizar sua própria voz e motivos ao longo do tempo e no contexto das tendências sociais modernas [...] Embora o trabalho de Glück certamente não seja vazio de sua própria personalidade, como exemplificado pela estabilidade de repetidos temas e assuntos, ela inegavelmente suavizou ao longo do tempo."

mundo para as mulheres e emancipa o silêncio pelo lirismo contemporâneo, permitindo a identificação da leitora em seus escritos.

No mesmo poema, ainda há marcações da moça virginal se perdendo após ser raptada, em que “volta para casa/ tingida de sumo vermelho” (GLÜCK, 2021, p. 39), uma referência direta ao sangue perdido em sua primeira relação sexual forçada com o tio. A pureza da donzela se esvai, ficando a marca da rainha mulher do submundo, restando uma brancura do inverno/ inferno/averno do esquecimento e da profanação de um corpo sagrado por uma divindade. Essa existência de Perséfone no mundo subterrâneo passa a ser perpetuada por dor e sofrimento pelo o que passou e por ter sido retirada do seio de proteção materno, e seus momentos íntimos com o deus causam o inverno na terra: sua agonia profunda afeta o clima e não sabe ser o motivo disso, pois nunca terá a chance de conhecer o que ela mesma gera aos mortais. Sua angústia pode ser percebida a seguir:

Está deitada na cama de Hades.
O que tem na mente?
Sente medo? Alguma coisa
cancelou a noção de
mente? (GLÜCK, 2021, p. 41).

Toda a tristeza que lhe cerca deixa-a sem perceber a ausência de sua consciência. Junto com a perda do domínio de seu corpo e mente, ela passa a ser o objeto que movimenta discussões entre o tio e a mãe, sendo “apenas carne” (GLÜCK, 2021, p. 43). Ela já não se esforça mais, pelas palavras da autora, para ser alma e corpo, pois quebrada se encontra, e dela promove-se o retorno fecundo da terra, somente com seu retorno, aceitando o acordo que fizeram por ela, sem saber se era o que queria, se poderia transcorrer como o acordo dos deuses.

Pela titulação do poema B, *Um mito de inocência*, garante-se a tamanha pureza da menina. Tem-se a solidão que ela sente, mesmo sendo constantemente vigiada:

Eu nunca estou sozinha, ela pensa,
Transformando o pensamento numa prece.
Nisso a morte se mostra, como se fosse a resposta a uma prece.
[...]
Este é o último momento de que ela se lembra com clareza.
Depois o deus escuro a carregou dali (GLÜCK, 2021, p. 105).

O peso destes versos somente é percebido mais a frente quando, por momentos de reflexão, a não mais menina se vê compelida a acreditar que desejou o rapto, que o provocou de alguma maneira, vindo em seu reflexo nas águas uma nova versão, violada, machucada, dilacerada, mas que sente ser sua as ações que a levaram aquela situação. Uma identificação entre vítimas de abuso e estupro pode ser entendida aqui, as quais em algum momento percorrem em suas lembranças se não teriam sido as culpadas pelas atitudes do abusador. Além da insegurança feminina, há o peso das críticas sociais que em algumas culturas, veem na mulher a “participação” na violência que a marcou. Pela voz de Perséfone, dada por Glück:

Então ela diz, Eu me ofereci, eu queria
fugir do meu corpo. Diz mesmo, às vezes,
foi um comando meu. Mas a ignorância

não consegue comandar o conhecimento. A ignorância
comanda uma coisa imaginada, que acredita que exista.
(GLÜCK, 2021, p. 107).

Pela falta de conhecimento, ela mesma acredita ter participado de seu sequestro. A pureza da menina está presente na ausência de informações, de não saber e não poder responder às próprias incertezas, de não ter sido avisada. À prece silenciosa que havia feito, não sabe se foi atendida ou se foi ignorada, tendo pelas mãos do tio o castigo dos deuses.

O poema seguinte, C, tem-se o olhar do deus que desposou Perséfone e, pelas palavras de Glück (2021), o quão devoto era seu “amor” pela menina. Com o objetivo de tê-la, Hades estrutura em seu reino um espaço que traga recordações a ela de sua vida na terra, deixando uma cama já preparada para sua amada. Ao ter uma cama somente, percebe-se uma das intenções do deus

do submundo de possuir o corpo da moça virginal, de ter este prazer atendido. Sua preocupação em não apresentá-la imediatamente a escuridão de seu reino é marcada pela gradação ao qual irá tomando dela sua estável percepção da luz, não a amedrontando de início. Ele vinha pacientemente aguardando, observando-a para mensurar o momento certo de agir, situação comum em casos de perseguidores às mulheres. Em alguns casos de fascínio e perseguição, acontecem ações de raptos de proporcionarem ambientes agradáveis àquelas que mantem em cárcere privado, justificando que o “amor” é visto nas atitudes, no zelo, para com a sequestrada. Cria-se, em Glück, uma atmosfera da devoção do deus à Perséfone, mas que não deixa de caracterizar-se como uma invasão ao seu corpo, um rapto de sua liberdade: “Que Perséfone se acostumasse devagar” (GLÜCK, 2021, p. 123). Caberia à jovem aceitar aos poucos sua nova condição, pois Hades movia-se por motivos amorosos: “Uma réplica da terra/ só que ali havia amor./ Todo mundo quer amor, não?” (GLÜCK, 2021, p. 123).

O poema C termina com a vontade de Hades em manifestar o que sente por Perséfone, querendo dizer que a ama e que não precisa temer, pois nada irá magoá-la. No entanto, constata ser mentira tais palavras e as muda ao perceber que, após ela ter adentrado no mundo dos mortos e pelo sequestro da jovem, Perséfone se encontra morta, principalmente por dentro, cabendo à ele assegurar-lhe: “*você está morta, nada vai magoá-la*”(GLÜCK, 2021, p. 127, grifo do autor), não mais afirmando o que o levou a cometer o rapto.

Na última aparição do mito de Coré (poema D), Louise Glück se apropria do laço materno para apresentar uma segunda versão. Nesta, o desespero da mãe se transforma em alçoz para o fim da fertilidade na terra. Deméter passa a ser, juntamente com a filha, a andarilha: uma entre dois mundos, a mãe a peregrinar à sua procura. Aos que não veem na filha o motivo do inverno terreno, é pela mãe que ele se instaura, antes mesmo de saber o paradeiro da menina. A deusa perpetuava não prosseguir mais com vida, caso não encontrasse Coré, nada valeria sem a única filha. Sabendo do que se sucedeu, ela remonta à doçura e a inocência da jovem que, agora, não mais será assim; algo se perdeu, e não voltará a ser como antes. Tendo o corpo de Perséfone como “ramificação do corpo da mãe”, vê-se o medo da deusa de não protegê-la mais,

além de afirmar a manifestação de Hades em não possuir somente a menina, e também o que ela representava, a união dos deuses.

Um aspecto levantado no lirismo de Glück está na incerteza deste mito ter se apropriado de um corpo jovem virginal para compor uma ficcionalidade:

Perséfone “volta”, será
por uma destas duas razões:
ou bem não estava morta, ou bem
está sendo usada
em prol de uma ficção
Acho que consigo me lembrar
de estar morta. [...] (GLÜCK, 2021, p. 159, 161).

Sua retomada se transforma em efemeridade, pois sua trajetória foi para a criação de outros. O sentimento que a cerca aponta para a sua insatisfação diante os resultados do que lhe sucedeu, não importando para estes outros do que dela se configurou em mito, pois, dentro de si, não só lembra de sua morte, como a vivencia seguidamente: ela torna-se uma representação das muitas que sofrem/sofreram como ela, não existindo um lado bom na história, somente dor às que padecem desse mal. O corpo não é mais o mesmo, a alma se perdeu há muito, restou a lembrança de quem se foi enrolada nas marcas que ficaram. Neste aspecto é que Glück (2021) procura evocar o mito, traçando uma interpretação identitária com a contemporaneidade ao representar muitas mulheres que passam pela insegurança de não serem mais as mesmas. E perdura, também, as incertezas de outras pelo medo de serem as próximas. A angústia reflete-se nas palavras de Glück, ao se identificarem nos versos.

Conclusão: Da dor, como reflexo de outras

Um lugar de fala, como bem dito por Ribeiro (2020), é aquele ao qual cada um se faz pertencente, incluindo-se em pautas que coincidem com tal pertencimento. Ao retomar um mito e expor uma voz oprimida, Glück (2021) permite que outras mulheres se identifiquem com o discurso que apresenta. Discurso e poder caminham lado a lado, construindo uma representação necessária ao século XXI, quanto mais exposta na binaridade de oprimido/opressor.

A deusa resgatada situa-se na opressão, na negativa de seu corpo que suscitou ceder ao seu sequestrador para ter uma chance de subverter o amor do-entio. Perséfone representa as decisões tomadas por outros, a história que não foi dela, mas criada a partir de seu nome para suceder aos caprichos divinos. Sua conduta não tem características culposas, como também a das mulheres que são criticadas pelas roupas que vestem, pela maquiagem que usam, pelas falas eloquentes que não se mantem caladas, pelo empoderamento que afeta o poder patriarcal. “Tudo é culpa da mulher” converge com “Somos reféns das decisões alheias”, no entanto a identidade que representa tais mulheres precisa ser uma lembrança ao que não retornar, ao retrocesso. O comportamento que leva a identificação com a poesia de Louise Glück não pode ser permanente, precisa ser reflexo de um tempo passado, mas que ainda se faz tão presente.

Referências

- ANDERSON, Pamela Sue. 1996. Myths, Mimesis and Multiple Identities: Feminist Tools for Transforming Theology. In: *Literature and Theology 10*, pp. 112-30.
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: *Obras Completas volume 11*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (recurso eletrônico).
- GLÜCK, Louise. Averno. In: *Poemas 2006-2014*. Tradução de Heloisa Jahn, Bruna Becker e Marília Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.
- HUNT, Cheyenne. *Doing the Heavy Work: Feminism in Louise Glück's Poetry*. 2022. Ohio Dominican University, Master's thesis. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=odu165135910858859.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Jandaíra, 2020. (Feminismos plurais).
- ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019 (recurso eletrônico).

ENTREVISTA

ENTREVISTA COM A PROFESSORA AMY SHIMSHON-SANTO

Ana Rita Santiago
Tatiana Pequeno

Entrevista

1. Que destaques você poderá compartilhar conosco no tocante às possibilidades/construções e pontes, mas também às interdições e silenciamentos enfrentados no exercício acadêmico-profissional?

As possibilidades de ensino e aprendizagem na literatura são infinitas. Mas línguas e letras também mantêm sistemas e circuitos de poder. Já estamos acostumados aos limites, barreiras e violências. Navegamos as lutas cotidianas da sobrevivência. Sabemos como é ser excluídas, violadas e invisíveis. Então, a autora pensa no que deseja para fazer a sua imaginação material. Cultivamos imaginações abundantes, fortes, éticas e sem limites.

Em cada posição de liderança acadêmica que eu aceitei, tentei abrir espaços inclusivos na aula e diminuir distâncias entre a universidade e a comunidade. É crítico valorizar diferentes tipos de conhecimento e aprender a sonhar juntos(as). Nossos sonhos pessoais podem ser tecidos em sonhos compartilhados. Enfrentamos os silenciamentos abrindo a boca, ouvindo bem e liberando as nossas letras com criatividade, compromisso e a devoção.

2. Se possível, conte-nos um pouco sobre os seus percursos como poeta, tendo como atravessamentos e centralidades corpos, gêneros e sexualidades?

Quando entrei no ensino fundamental, ser estudante parecia um processo de disciplinar o corpo e a cabeça. Percebi que estudar exigia o certo sacrifício da minha cultura e personalidade.

Eu me tornei artista cedo. Sempre senti confiança no processo criativo. Escrevo para existir e para criar alternativas e futuros.

Já participei de muitas ações de mudança social, cultural e educativa. Escrever poesia teve a capacidade de provocar uma mudança dentro de mim. Isso é importante para a sociedade.

O meu primeiro poema publicado foi um poema erótico. Foi explícito, não violento e, intencionalmente, não heteronormativo. Causou um grande rebuliço. “Eu li seu poema!”, as mulheres me diziam quando passei pela cidade, como se eu tivesse escrito apenas *um*.

Naquela época, eu trabalhava como diretora de um programa de pós-graduação em gestão cultural. Eu tinha muito medo das pessoas me verem como pessoa, mulher de alma e corpo. Sim, causou um escândalo, mas não foi tanto.

Depois eu participei de dois festivais literários na África Ocidental. Uma apresentação de poesia foi agendada frente a uma embaixada estrangeira. A polícia não foi amigável com os (as) autores(as) na entrada. A poesia não acomoda o policiamento. Considerei ler um poema sobre a brutalidade policial no palco. Tenho muitos. Em vez disso, escolhi ler aquele poema erótico para uma multidão, incluindo os policiais frente à embaixada. Foi um escândalo bom. Adoraram. Aprendi que um poema erótico pode inspirar mais força que um poema contra a brutalidade policial. O corpo da mulher é muito político.

3. Aponte, se possível, algumas estratégias de resistência e de consolidação do seu pensamento intelectual relacionado à literatura.

Durante o meu próprio processo de descolonização mental, eu me pergunto: o que é a literatura? Como dançarina e capoeirista, eu considero o movimento como linguagem e a coreografia ou improvisação corporal como publicações no corpo. Tenho colegas que consideram as imagens e o têxtil formas de literatura. Literatura. Mídia. Comunicação.

As minhas amigas literárias com Gloria Carrera, Teio Xaggat, Delia Xochitl Chavez no México, Sabata Mpho-Sokae na África do Sul, Mamle Wolo e Abena Awuku Larbi, em Ghana, me guiaram na direção de plurilinguismo e indigenismo como caminhos literários. Inspiraram-me saber mais sobre as minhas raízes e as línguas maternas. A leitura de *Decolonizing the*

Mind, de Thiongo Wa Ngugi, confirmou esse caminho. Comecei a reconhecer as línguas como sistemas de operação que moderam as nossas relações sociais e a circulação dos conhecimentos.

Aonde quer que você vá, a terra sempre fala mais que um idioma. A colonização nos alienou das línguas, culturas e mundos. Comecei a enfatizar o plurilinguismo, a valorização das línguas maternas e a translocalidade. Isso levantou inúmeras questões tangíveis de léxico, tecnologia, comunicações e futuros. Podemos honrar os (as) ancestrais e plantar futuros educativos e literários que valorizam a multiplicidade dentro da gente e entre nós. Walt Whitman escreveu, “Eu contendo multidões” e Gwendolyn Brooks: “we are each other’s harvest / we are each other’s business / we are each other’s magnitude and bond.”

4. A partir de sua experiência pessoal, mas também como docente, poeta e intelectual, como você analisa a relação entre a literatura de autoria feminina e corpos, gêneros e sexualidades?

Começo com as minhas experiências pessoais, familiares e comunitárias. A palavra tem força. Quando comecei a ensinar na faculdade, queria que os meus estudantes sentissem mais confiança em escrever as suas histórias de um jeito autêntico e original. Ensinei que “escrever bem” é ser honesto. Escreva, honestamente, e sua leitura será boa.

Andar escondido e calado é perigoso. Abraçar a autoria própria é a chave para abrir, participar e movimentar espaços.

5. Professora e poeta, é possível escrever para além de algumas fórmulas e temas ainda urgentes, mas desgastados, como “resistência”, “devir minoritário” etc.?

Absolutamente. O mundo está sempre em mudança. Cada palavra que existe surge de um contexto histórico-geográfico. Os significados também mudam. Os contextos gingham, esquivam e mudam. Precisamos ter a criatividade e a coragem para nomear as nossas experiências atuais. As palavras são herança intelectual, mas temos direito (e a oportunidade) de dar nome ao que precisa ser dito agorinha de um jeito que dê satisfação.

6. Professora, quais são os seus desassossegos como poeta e professora neste momento no que tange à literatura de autoria feminina? O que te move nestes tempos a pensar e a forjar novos projetos de escrita?

Todos os dados mostram que o acesso à literatura escrita e traduzida por mulheres marginalizadas falta atenção. A escritura de mulheres interseccionais é ampla, expansiva e necessária. A tradução, tanto quanto o estudo de línguas, os encontros de autoras e as publicações locais, podem abrir caminhos para avançar a grande possibilidade que é a autoria feminina translocal.

Precisam cultivar ecologias culturais — desde a alfabetização até o ensino público secundário, universitário e comunitário; desde a publicação até a distribuição e circulação de ideias. O patriarcado e o capitalismo racial deformaram a educação e a literatura. Nossa oportunidade é refazê-las na imagem de todos.

7. O que te move nestes tempos a pensar e a forjar novos projetos de escrita?

Concluí, recentemente, uma coleção de eco-poesia, brincando com a ideia de bioluminescência. Completei uma coleção de ensaios sobre a educação, herança e espaços. Estou envolvido num projeto de letras judaicas. O hebraico é escrito da direita para a esquerda, enquanto o inglês e o português se escrevem da esquerda para a direita. Isso explode a página, espacialmente e confunde as tecnologias de processar palavras. As antigas formas poéticas judaicas são visuais, tipográficas sônicas e espaciais. Como ler um poema que começa por vários lados e vai em várias direções? Criei gravações de áudio que acompanham os poemas visuais, para que possam existir como experiência multidisciplinar quadrifônica.

8. Como percebe o cenário da poesia contemporânea? Os espaços discursivos e de produção se alargaram ou democratizaram um pouco mais nos últimos anos? O que deseja, em termos de conquistas e expressões, a poeta Amy?

Quero que levemos a sério nossas palavras, relacionamentos e experiências de aprendizagem e autoria feminina, porque assim criamos futuros. Quero cultivar espaços de conexão e mutualidade na literatura que sejam

translocais e polilíngues. Quero cultivar culturas capazes de cuidar do planeta nessa época de crises climáticas.

Quero agradecer a todos aos (às) escritores(as), à equipe editorial e aos (às) leitores(as) deste lindo dossiê por terem criado uma experiência coletiva maravilhosa.

RESENHA - AMAZINA, POEMAS DE CHUVA

SILVA DA COSTA, Marcilene. *Amazina, poemas de Chuva*. Belém, Folheando, 2022.

Emanuele Carvalheira de Maupeou

Em seu primeiro livro de poemas, a escritora e antropóloga Marcilene Silva da Costa propõe um diálogo sensível e poético entre suas raízes profundamente amazônicas e sua condição de mulher negra, cidadã do mundo.

Conceição Evaristo (UFMG, 2009) disse certa vez que a publicação de *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus (Francisco Alves, 1960) criou uma tradição literária. Tradição porque permitiu que mulheres negras de espaços periféricos do Brasil se identificassem com sua obra, mas, sobretudo, por mostrar que a literatura é caminho possível para todas. *Amazina, poemas de Chuva*, de Marcilene Silva da Costa, é mais uma prova de que esta tradição continua a dar seus frutos, a multiplicar-se e a reinventar-se, experimentando novas linguagens e novos horizontes, tanto geográficos, como afetivos ou intelectuais.

Marcilene Silva da Costa nasceu e cresceu em Santa Isabel do Pará, cidadezinha do norte do Brasil. E é a partir deste ponto de partida, ou seja de suas origens amazônicas, que a autora, mulher negra do interior periférico do Brasil, inicia sua obra poética. Entretanto, se o interior é o ponto de partida, a construção dos poemas se dá a partir de um diálogo estabelecido com o exterior. Exterior compreendido aqui enquanto um espaço vasto que poderíamos chamar de mundo atlântico, já que abrange três continentes a América, a África e a Europa suas conexões históricas coloniais e escravistas, e um presente que reconfigura espaços a partir da noção de centro/periferia, mas permanece perpetuando injustiças.

São portanto espaços geográficos e afetivos perceptíveis em oposições como norte/sul, centro/periferia, interior/exterior que guiam a leitura dos cerca de quarenta poemas que compõem o livro. Optando de maneira consciente por uma linguagem acessível em poemas curtos, a autora intercala dramaticidade e humor para tratar tanto de questões banais do cotidiano, quanto de feridas históricas, de injustiças sociais ou das dores da mulher negra no mundo contemporâneo.

A trajetória da autora nos permite compreender o universo poético que ela nos propõe com *Amazina, poemas de Chuva*. Além de poeta, Marcilene Silva da Costa é também antropóloga e pesquisadora, graduada em Ciências Sociais, mestra em Antropologia pela Universidade Federal do Pará e doutora em Antropologia social e histórica pela Universidade de Toulouse Jean Jaurès, na França. Atualmente mora em Montréal, no Canadá, onde continua a pesquisar e a ensinar sobre racismo, inclusão de pessoas racializadas no mundo do trabalho, opressões interseccionais e descolonização do pensamento. Ao longo da sua trajetória acadêmica, a autora já publicou vários artigos científicos, organizou livros no Brasil e no exterior e publicou um livro em francês oriundo da sua tese de doutorado (*Construire la légitimité quilombola - le Brésil face à ses revendications*, Paris, L'Harmattan, 2017). Se *Amazina, poemas de Chuva* é a primeira obra literária da autora, logo em seguida Marcilene Silva da Costa publicou um segundo livro de ficção, *Entre Nós. Poemas de memórias canceladas* (Urutau, 2022) dando continuidade à sua reflexão poética.

Entretanto, se os estudos acadêmicos possibilitaram à autora conhecer outras realidades e morar em países ricos do chamado Atlântico Norte, ela também vive na pele a realidade da mulher negra latino-americana vivendo no exílio que se depara com outras faces do racismo. Por isso ela se define como uma intelectual negra na diáspora, consciente dos muros intransponíveis existentes para mulheres que vivem em sociedades onde representam sempre a outra. A questão é tratada em poemas que desmistificam espaços considerados modelos culturais ocidentais, como em “América em Paris ou valores universais”, onde escreve que a polícia de lá é igual a daqui “baixava o cacete / nos pobres, negros e árabes / favela lá se chama *cité*.”

A proposta decolonial do livro é perceptível já no título da obra, pois reflete a inspiração da autora em outras tradições do saber, e não apenas da tradição ocidental hegemônica. Amazina é, na realidade, uma tradição oral africana, também conhecida como kasàlà. Na sua concepção contemporânea, proposta pelos escritos do poeta congolês Jean Kabuta (*Le Kasala: une école de l'émerveillement*, Jouvence, 2015) o Kasàlà é uma narrativa poética do aprendizado de si, que permite a cada um encontrar sua voz e sua palavra confiando em si mas também nas pessoas que nos rodeiam. Por isso, Amazina funciona como uma arte de cura que permite, como no poema Micropolítica, enxergar no amor uma arma revolucionária.

E justamente por ser uma arte de conexão e de reencontro, a Amazina de Marcilene Silva da Costa é antes de tudo um diálogo com a Amazônia brasileira, não apenas enquanto espaço geográfico afetivo, mas também enquanto região que abriga modos de vida de populações periféricas. A tradição oral amazônica herdada nas histórias contadas pela mãe está presente em versos que celebram “a força dos igarapés” ou a “infância amazônica” e que refletem o cotidiano e o vocabulário das pessoas do interior da região. É também através do cotidiano periférico que questões centrais para quem é da floresta, como a ecologia “a soja chegou / sumiu a juruti” e a tomada de consciência, “e-colo-gia, A gia quer colo?”, são tratadas.

Amazina é também uma conexão com o ser mulher, com o existir no feminino. São poemas que tratam das dores do corpo da mulher negra confrontada aos “espaços de veto” e a “máscaras brancas”, mas também da liberação que é o “devir negra”. Do mesmo modo, a poesia de Marcilene Silva da Costa interpela sentimentos construídos e considerados socialmente femininos, como a hipersensibilidade, a vergonha e até mesmo o fracasso: “Há mais *losers* que campeãs / vem / me dá tua mão / juntas / vamos / destruir nossas prisões”.

O desenho reproduzido na capa de *Amazina, poemas de Chuva* ilustra bem singularidade da ficção que Marcilene Silva da Costa oferece ao leitor em seu primeiro livro de poesias. Na capa do livro vemos gotas que nos levam a pensar, a depender da subjetividade de quem lê, tanto na chuva tão presente no cotidiano amazônico quanto nas lágrimas que podemos derramar ao observar



as sutilidades e fugacidade da vida. Por tudo isso, o livro de Marcilene Silva da Costa é um convite sensível, uma poesia em que a palavra é caminho para a cura.

Palavras podem também curar
são as palavras
que nos fazem levantar todos os dias
renovar nossos olhos
que observa o encanto que é
a manteiga derreter
em cima do pão quente
Marcilene Silva da Costa (Folheando, 2022).

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ana Rita Santiago

Professora Associada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Coordenadora Editorial do Selo Katuka Edições. Coordenadora Geral da Secretaria Nacional de Políticas para Igualdade Racial, do Ministério da Igualdade Racial (MIR). Líder do grupo de pesquisa *Odun ti imo* (CNPq-UFRB-UNEB). Membro do GT “A mulher na literatura da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística” (ANPOLL). Membro do grupo de pesquisa Iraci Gama (CNPq-UNEB).

Amy Shimshon-Santo

Amy Shimshon-Santo é uma escritora e professora. Sua arte e trabalho comunitário alimentam ecologias culturais inclusivas para a justiça planetária. Ela é autora de *Catastrophic Molting* (2022), *Even the Milky Way is Undocumented* (2020), *Endless Bowls of Sky* (2020), e *Radical Piecework* (2024). Sus estudos sócio-culturais tem sido publicados em *Urban Education*; *GeoHumanidades*; *Educação, Cidadania e Justiça Social*; *Imagining America*; SUNY Press; UC Press; *Journal of Writers Project Ghana*; *Illinois Open Publishing Network* e outros. Editou dois livros amplificando autores comunitários: *Et Al.* (co-editado com Genevieve Kaplan, 2022) e *Arts = Education* (2010). Sua carreira na educação abrangeu universidades, centros comunitários, escolas, organizações artísticas, e espaços de encarceramento.

Tatiana Pequeno

Tatiana Pequeno é escritora. Trabalha como pesquisadora e professora do Instituto de Letras da UFF, onde coordena o Grupo de Pesquisa “Corpo, femininos, raça, gênero e sexualidade nas literaturas de língua portuguesa”.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Ana Marcia Alvez Sirqueira

Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e professora associada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Pesquisadora das áreas de Literatura Portuguesa e de Literatura Comparada (séculos XIX e XX), especialmente de estudos sobre a temática do mal na literatura, atualmente coordena o grupo de pesquisa “Vertentes do Mal na Literatura”, registrado no diretório de grupos do CNPq.

Auricélio Soares Fernandes

Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UEPB) na área de Estudos Comparados (Linha de Pesquisa de Literatura, Cultura e Tradução). Graduado em Letras - Habilitação em Língua Inglesa (2011) pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente é Professor Adjunto I de Língua e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Estadual da Paraíba (Campus III, Guarabira - PB) e Professor no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, na UEPB (Câmpus I), onde desenvolve pesquisas nas linhas de pesquisa de Literatura Comparada e Intermidialidade e Literatura e Hermenêutica.

Carlos Wender Sousa Silva

Mestrado em Literatura. Graduação em Direito em andamento. Graduado em Letras. Atualmente estuda o gênero distopia nas artes e a presença de elementos do autoritarismo, do fascismo e do estado de exceção na democracia brasileira a partir do diálogo entre Direito, História e Arte.

Cristian Sales

Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens-PPGEL/UNEB. Possui graduação em Letras Vernáculas com Espanhol pela Unijorge. Graduação em Letras com Inglês pela Unijorge; Especialização em Estudos Linguísticos e Literários-UFBA; Especialização em Metodologia do Ensino da Leitura e Literatura e Especialização em Cultura e História Afrobrasileira.

Caroline Sergel

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras (PPGL), na Área de Concentração: Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE. Bolsista Capes (2022-2023). Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE (2018). Possuindo interesse nas áreas de Educação, Literatura de Autoria Feminina e Literatura Comparada.

Cynthia Beatrice Costa

Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (2002) e mestrado em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008). É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (2016), com período sanduíche na Universidade de Yale. É tradutora literária e possui experiência na área de Tradução Literária, Estudos da Adaptação, Crítica Literária e Comunicação.

Denise de Lima Santiago Figueiredo

Doutora em Letras, com ênfase em estudos literários pelo PPGL da Universidade Federal do Espírito Santos (UFES). Possui Mestrado em Letras - Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). É licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB-X) e especialista em Educação de Jovens e Adultos pela mesma Universidade.

Eliane Santos da Silva

Mestra em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2021) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, na linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, 2003) e licenciatura em Pedagogia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2015). Especialista em Educação Ambiental na Modalidade magistério superior pelo Centro Universitário para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí (UNIDAVI, 2006) e em Gestão de Recursos Hídricos em áreas urbanas pela UFSC (2007).

Elen Cristina Geraldês

Professora associada do curso de Comunicação Organizacional da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília e professora credenciada como membro efetivo do Programa de Pós Graduação em Direitos Humanos e Cidadania (PPGDH) do CEAM/UnB como orientadora de mestrado e doutorado, também é coordenadora do Programa de Pós Graduação em Direitos Humanos e Cidadania (PPGDH) do CEAM/UnB, desde julho de 2022. É jornalista e mestra em Comunicação pela Universidade de São Paulo, especialista em Docência Online - Processos de mediação, monitoramento e interação, doutora em Sociologia pela UnB, e pós-doutora em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília, com pesquisa supervisionada pela Professora Georgete Medleg sobre Lei de acesso à informação.

Emanuele Carnevali de Maupeou

Professora Adjunta de Civilização Brasileira do Departamento de Português da Universidade Toulouse Jean Jaurès (França), doutora em História pela mesma Universidade e membro do laboratório de pesquisa FRAMESPA - *France Amérique Espagne Sociétés, Pouvoirs, Acteurs*. Possui graduação e mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Fabiane Verardi

Possui graduação em Letras pela Universidade de Passo Fundo (1991), Mestrado em Letras (Teoria Literária) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1999), Doutorado em Letras (Teoria Literária) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004) e Pós-Doutorado pela Universidade de Coimbra (2019).

Fabio Pomponio Saldanha

Discente no programa de Doutorado Direto em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (DTLLC-USP). Graduação em Letras (Português/Japonês) pela mesma universidade, com período sanduíche na Aichi Prefectural University (愛知県立大学) e experiência em pesquisas realizadas durante a graduação nas áreas de literatura comparada.

Fernanda Aquino Sylvestre

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia. cursou Especialização em Teoria Crítica da Literatura na Faculdade de Ciências e Letras ? Unesp ? Araraquara. Realizou seu Mestrado e Doutorado em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara.

Francisca Lailsa Ribeiro Pinto

Professora Assistente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), atua no curso de graduação em Letras Vernáculas do Campus Avançado de Patu (CAP). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB).

Giovane Alves de Souza

Mestre (2021) pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba - Conceito CAPES 4, onde desenvolvi pesquisa na área de Literatura, Memória e Estudos Culturais. Especialista (2022) no Ensino de Línguas e Literaturas na Educação Básica (UEPB/Campus III).

Janáina Buchweitz e Silva

Graduada em Letras- Habilitação em Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola pela Universidade Federal de Pelotas (2002). Especialista em Língua Espanhola (UCPel - 2004), Especialista em Educação (UFPel - 2009), e Especialista em Educação para a Diversidade (UFRGS - 2014).

Marcela Maria Azevedo

Psicanalista, pesquisadora e Doutora em Teoria Psicanalítica pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ.

Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino

Psicóloga Clínica CRP-PR 08/30313, graduada em Psicologia pelo Centro Universitário FAG (2020). Pós graduada em Neurociência e Comportamento, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2021). Pós graduada em Psicologia Analítica pelo Centro Universitário UniBrasil (2022). Mestranda em Letras pela UNIOESTE. Formada em Inglês pela New York School of Cascavel - PR (2016), com certificado de proficiência emitido pela University of Cambridge (2018). Bolsista CAPES.

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, possui Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2022), graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1999) e graduação em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1994).

Neiva de Aquino Albres

Professora no Departamento de Língua de Sinais Brasileira - DLSB e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na área de Estudos da Tradução e interpretação de Libras. Membro do Grupo de Pesquisa em Interpretação e Tradução de Línguas de Sinais - (InterTrads-UFSC) registrado no CNPq. Coordenadora geral do Programa de Extensão OTRADILIS - Observatório da Tradução e da Interpretação de Línguas de Sinais.

Pedro d'Alte

Pós-doutorando em Estudos Portugueses, na Universidade Aberta, Portugal. Doutor em Literatura Infantil pela Universidade do Minho, Portugal. O presente artigo resulta do projeto de investigação de pós-doutoramento apresentado à Universidade Aberta e que se intitula “A mulher na literatura em português a Oriente: o caso de Luís Cardoso e de Senna Fernandes”.

Renata Servato Gomes

Mestra em Literatura Comparada e Estudos Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Possui licenciatura em Letras - Português pela Universidade Federal de Goiás, título obtido em 2018. Foi bolsista PIBID-CNPq de 2017 a 2018 e instrutora de língua inglesa no Centro de Línguas, projeto de extensão da UFG que oferece cursos de idiomas à comunidade, de 2016 a 2018. Atualmente meus interesses acadêmicos concentram-se nos estudos sobre autoria feminina, crítica feminista e romancistas brasileiras contemporâneas.

Sabrine Amalia Antunes Schneider

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade de Passo Fundo (UPF). Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade de Passo Fundo (UPF), no ano de 2021. Graduada do Curso de Letras - Licenciatura Plena em Língua Portuguesa e Inglesa e suas Respectivas Literaturas, pela Universidade de Passo Fundo, no ano de 2018.

Tainá Pinto

Doutora em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília. Doutorado Sanduíche realizado em parceria com a Université de Paris com fomento da CAPES através de participação no CAPES/PRINT Edital nº 41/2017.

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Graduada Letras (UEM/1988), Mestre em Teoria e História Literária (Unicamp/2001) e Doutora em Letras - Literatura Portuguesa (USP, 2007). Iniciou a carreira como professora universitária na Universidade Estadual de Maringá (UEM), em 1988, quando ministrou disciplinas de Teoria Literária e Literatura Portuguesa. É Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), campus de Cascavel, desde 1995. É docente do Curso de Graduação em Letras (Unioeste), do Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado Profissional (Profletras/Unioeste) e do Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado e Doutorado (PPGL/Unioeste)