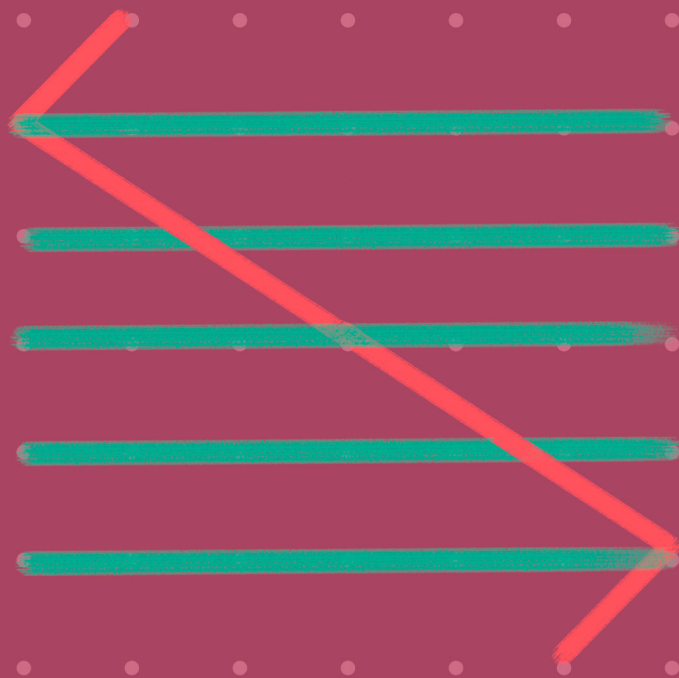


Escrita de mulheres e figuração de gênero

volume 1





Escrita de mulheres e figurações de gênero
volume 1

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Escrita de mulheres e figurações de gênero **volume 1**

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:
Cinara Ferreira e Denise Sales
Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

Projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Revisão

Mariana Borda Anderson Gueiral
Daisy da Silva Cesar
Guilherme Barp
Cristina Gamino Gomes Tonial
Elisa Capelari Pedrozo

Como citar este livro (ABNT)

FERREIRA, Cinara; SALES, Denise (orgs.).
Escrita de mulheres e figurações de gênero: volume 1. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

E74 Escrita de mulheres e figurações de gênero: volume 1 [recurso eletrônico] / organizado por Cinara Ferreira, Denise Sales. - Porto Alegre : Class, 2023. 408 p. ; PDF ; 2,8 MB.
Inclui índice.
ISBN: 978-65-84571-71-6 (Ebook)
1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Ferreira, Cinara. II. Sales, Denise. III. Título.

2023-3521 CDD: 869.94
CDU: 82-4(81)

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Ensaio 869.94
2. Literatura : Ensaio 82-4(81)

A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

- 7 **Apresentação**
Cinara Ferreira
Denise Sales
- 9 ***Eu sou Macuxi: Julie Dorrico e o outro lado da História***
Adriana de Oliveira Alves Corrêa
Silvina Liliana Carrizo
- 24 **Cordel: "Escrita" de Autoria Feminina como Lugar de Identidade e Resistência**
Alvanita Almeida Santos
- 36 **Do esquecimento ao meme: o legado de Artemisia Gentileschi como inspiração feminista nos séculos XX e XXI**
Amanda Bruno de Mello
Monalisa Cristina Teixeira
- 50 **O translinguismo literário como símbolo de resistência feminina em diferentes gerações: Gloria Anzaldúa e Melissa Lozada-Oliva**
Ana Carolina Martins dos Santos
- 63 **A identidade desnítida no conto *Zeus ou a menina e os óculos***
Ana Karolina Damas da Costa
- 75 **"A escrita de corpo inteiro": a antologia erótica *O olho de Lilith***
Ana Terra dos S. Araújo
- 87 **Autoficção e mulheres chilenas: uma análise comparativa da escrita de Isabel Allende**
Andrea Piechontcoski Uribe Opazo
- 103 **"*El mundo es una casa*": recursos literários do feminino a partir de uma leitura de Fernanda Laguna**
Anelise de Freitas
- 115 **Eu sou Nós: autodefinição, empoderamento e resistência em *Quando me descobri negra*, de Bianca Santana**
Ângela da Silva Gomes Poz
- 131 **Quatro releituras do poema "Quadrilha": corpos e desejos não normativos em cena**
Carla Miguelote
- 145 **Da casa ao fogo: caminhos para o feminismo em conto de Mariana Enríquez**
Clarice Goulart Pedrosa
- 157 ***Para as mãos não há desculpas: palavras e gestos na poesia de Patrícia Cavalli***
Cláudia Tavares Alves
- 172 **Do gozo reivindicado por mulheres em três antologias eróticas brasileiras**
Claudicélio Rodrigues da Silva
- 188 **Escrita de autoria feminina sob o viés do feminismo decolonial nas narrativas *Com Armas Sonolentas, de Carola Saavedra e Por Cima do Mar, de Déborah Dornellas***
Cleonice Alves Lopes-Flois
- 204 **Sujeição e sororidade no conto *O Corpo*, de Clarice Lispector**
Cristiane Carvalho de Paula
- 218 **A escrita de Chimamanda Ngozi Adichie como resistência feminista: uma análise do livro de contos *No seu pescoço* (2017)**
Dayse Rayane e Silva Muniz
- 233 **Clarice (se) explica ou Clarice: escritora/narradora? ou Clarice: autoficcionalizando-se? ou Clarice: pornô? erótica?**
Eliane Campello
- 248 **Para ler Ledas: estratégias e armadilhas nas práticas de crítica literária feminista**
Erica Martinelli Munhoz
- 264 **As transgressões femininas em *Diários*, de Alejandra Pizarnik**
Erlândia Ribeiro da Silva

- 277 **Cora Coralina:
Testemunho e Poesia**
Fabiana Lula Macedo
Lílian Rodrigues de Souza Oliveira
- 296 **A deformação da permissividade
feminina: literatura e feminismo
em Nawal El Saadawi**
Fernanda Barboza de Carvalho Nery
- 310 **é pra te forçar a me olhar de volta
– voz e visualidade em poemas
de Ana C. e Iorio**
Fernanda Martins Cardoso
- 325 **Patriarcado e estratégias
de controle: loucura e transgressão
em narrativas de mulheres dos
séculos XIX e XXI**
Giselle Leite Tavares Veiga
- 339 **Corpo ferido, corpo regalado,
corpo de Cristo: os (des)prazeres
do corpo feminino na obra poética
de Teresa D'Ávila**
Isabelle Merlini Chiaparin
- 352 **Feminismos plurais:
uma leitura crítica de *Desmundo*
e *Ponciá Vicêncio***
Juliana Cristina Minaré Pereira
- 369 **A contraliteratura
de Noémia de Sousa**
Juliana Kohari da Silva
- 380 **A travessia para o feminino
em “Miss Algrave”: o corpo como
devir e afirmação da sexualidade**
Julie Leal
- 393 **Yuriko Miyamoto:
uma mulher na luta**
Karen Kazue Kawana
- 407 **Informações sobre a presença
online da ABRALIC**

Apresentação

Cinara Ferreira (UFRGS)

Denise Sales (UFRGS)

Escrita de mulheres e figurações de gênero I e II reúne artigos resultantes das profícuas discussões realizadas no XVII Congresso Internacional da ABRALIC (2021). Os temas apresentados e debatidos giraram em torno da escrita de mulheres, hoje consideradas no plural, e das diversas possibilidades de figuração de gênero. O tema sempre foi muito importante para o avanço das sociedades, mas tornou-se pungente diante dos retrocessos políticos testemunhados nos últimos anos, com agravamento no período da pandemia da Covid-19, que fez aumentar a vulnerabilidade de mulheres e pessoas LGBTQI+. O estudo da literatura na perspectiva de gênero, nesse sentido, ajuda-nos a refletir sobre a urgência das mudanças, tanto no âmbito das ações quanto das ideias.

A escrita de mulheres e as figurações de gênero foram exploradas em várias nuances ao longo dos artigos aqui apresentados, evidenciando a profundidade e pertinência do debate promovido pela pesquisa no Brasil. Os textos ajudam a pensar a literatura como um elemento fundamental no mundo globalizado, o qual tende a dispersar as atenções para objetos de rápida assimilação, como aqueles veiculados pela mídia e redes sociais. Ao demandar uma atenção prolongada, a literatura oportuniza o pensamento crítico e a tomada de consciência sobre o lugar que ocupamos no mundo e o papel que podemos exercer nele para melhorá-lo.

Neste momento histórico brasileiro, não podemos deixar de mencionar a potente presença de estudos sobre a literatura de mulheres negras, em artigos que analisam obras de escritoras brasileiras e estrangeiras, com foco em questões interseccionais, no pensamento feminista negro e na importância da tomada de consciência e valorização das iniciativas de expressão de pessoas durante muito tempo silenciadas e vítimas das mais diversas violências.

Desse modo, esta obra tem por objetivo contribuir não só com o estudo de obras de autoria de mulheres, mas com a discussão sobre as identidades e sua performatividade. Judith Butler, nessa linha, questiona o significado de “identidade”, argumentando que “o gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente

protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada, tratando-se de um processo que permite múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (BUTLER, 2018, p. 42).

Buscando justamente acolher e fomentar a convergência/divergência, sem obediência a um *telos* normativo e definidor, os artigos aqui apresentados em ordem alfabética, foram desenvolvidos a partir das apresentações dos seguintes Simpósios Temáticos do XVII Congresso Internacional da ABRALIC (2021): A escrita de autoria feminina na literatura: memória, decolonialidade, identidade e resistência; Estratégias do feminino: literatura escrita por mulheres e resistência; Legados das mulheres da idade média e do renascimento: literatura, tradução, filosofia, história; Leitura de mulheres e estudos literários; O conto de autoria feminina; Escritoras latino-americanas: identidades, histórias e memórias e, por fim, As políticas do corpo e os sujeitos da ficção: a práxis literária.

Esperamos que os trabalhos partilhados nesta publicação possam instigar os leitores a novas discussões e reflexões sobre as conexões entre literatura, gênero e performatividade e que possam contribuir para um aprimoramento na forma como vemos o mundo e agimos sobre ele.

Adriana de Oliveira Alves Corrêa (UFJF)¹Silvina Liliana Carrizo (UFJF)²

Introdução

A História com letra maiúscula por muitos séculos imperou, construiu e circulou verdades a respeito dos povos originários. A literatura, dita indigenista, foi um viés bastante recorrente nesse processo. Contudo, a partir da década de noventa do século vinte, observou-se uma crescente prática artística literária de autoria indígena individual, trazendo essa continuidade do coletivo, do ser coletivo e da oralidade.

Essas histórias que passam pelo filtro da escrita individual pluralizam e ampliam o olhar a respeito do encontro entre colonizados e colonizadores ou, contemporaneamente, entre povos originários e neocolonizadores. Sobretudo, é importante conhecer outras vozes para contrapor verdades cristalizadas e compartilhadas pela sociedade brasileira não indígena. Destaca-se a urgência do compartilhamento dos saberes originários com a finalidade de questionar ações paternalistas, racistas e misóginas.

A autora Julie Dorrico vem desenvolvendo um intenso trabalho acadêmico e literário em diferentes espaços. Principalmente, a escritora faz uso dos recursos virtuais para alcançar mais pessoas e propagar a visibilização da literatura de autoria indígena. Essa mulher originária, pertencente à nação Macuxi, está passando por um processo de retorno às suas origens ancestrais, fato bastante comum dentre pessoas indígenas letradas e urbanas.

A migração dos povos originários passa pela questão da violência, pois, ainda que o deslocamento seja voluntário, boa parte da motivação de seguir para centros urbanos vem da vontade de buscar a validação de seus direitos e uma vida melhor e com menor incidência dos abusos decorrentes, principalmente, do pensamento colonial e dos processos de colonização e neocolonização. Refazer o caminho

1. Discente no curso de Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.
2. Orientadora e Docente Associada da Universidade Federal de Juiz de Fora, na Faculdade de Letras e na Pós-graduação em Letras: Estudos Literários.

de volta traz consigo ensinamentos ao longo do trajeto; o relato literário da autora macuxi surge repleto de saberes.

Especificamente, Julie Dorrico seguiu um (des)caminho em relação ao destino predeterminado pelo pensamento ocidental que, infelizmente, ainda impera. A autora macuxi parte de sua história individual para escrever seus textos literários, buscando honrar a existência e saberes de sua avó. Sobretudo, a escritora segue em seu propósito de (des)caminho ao não aceitar as imposições dos neocolonizadores e ao recorrer à escrita conforme o seu modo de estar no mundo: sendo uma mulher macuxi.

O presente trabalho analisa a retomada da auto-história ancestral, individual e coletiva da autora Julie Dorrico na obra *Eu sou macuxi e outras histórias* (2019), considerando os processos de (des)caminhos, de retomada dos saberes das mulheres de sua origem da contação da História noutras perspectivas. O conceito de auto-história será trabalhado a partir da perspectiva da autora potiguara Graça Graúna para embasar a leitura do objeto de pesquisa selecionado. Partiremos de três temas centrais para conduzir as discussões propostas: território e demarcação territorial, processos de formação e de transformação da consciência identitária da escritora macuxi e novas perspectivas de se pensar o processo histórico.

Julie Dorrico apresenta uma característica marcante, sua voz singular emerge acompanhada de outras vozes originárias em citações presentes em sua escrita, pois autora macuxi faz questão de mencionar que produz e trabalha em coletividade com os seus parentes. Portanto, este trabalho será costurado com potentes referências intelectuais originárias com a finalidade de corroborar com a escritora, além de objetivar a circulação da representação de outros pensamentos e sabedorias indígenas.

Outros lados da história

A inicial maiúscula da palavra História, ao longo processo de construção do Brasil, foi criada sob o olhar ocidental e fez sombra, por muito tempo, para tantas outras narrativas que pluralizam e singularizam, simultaneamente, o povo brasileiro. Para além, essa nação de dimensão continental tem como parte de si tantas outras nações e culturas que precisam ser conhecidas, ouvidas e respeitadas.

O ato de se colocar como escuta para diversas existências, como dos povos originários, requer o cuidado de se considerar que a fonte criadora é outra, o berço onde nasce o pensamento é outro, sendo esse saber individual e/ou coletivo. Para tanto, há de se pensar que a história de uma pessoa indígena virá costurada de suas experiências pessoais, mas também terá a força da tradição de seu povo de origem, ecoando tantas outras vozes consigo.

Segundo Graça Graúna (s/d), a auto-história é um conceito que parte dos elementos que intensificam a crítica-escritura ao considerar a história de vida pessoal e a história de uma determinada nação ou povo. A pesquisadora informa que as especificidades literárias de origem indígena passam pelas palavras andantes, abordando questões como deslocamento, diáspora, transculturação, mito, história, identidades, esperança e resistência.

Julie Dorrico é um belo retrato da expressão conceitual de Graça Graúna. A escritora macuxi passou por algumas migrações que singularizaram a sua vida e proporcionaram vivências e marcas transformadoras do seu modo de ser, estar e viver. Julie Dorrico (2021) conta que seus pais se deslocaram, na década de 80, para a região de Rondônia, onde nasceu e cresceu. Isso se deu por conta do *boom* do garimpo que, inclusive, faz parte, segundo a escritora, da crítica que realiza em seu livro.

Posteriormente, já adulta, a autora indígena migra para o Estado do Rio Grande do Sul para desenvolver os seus estudos acadêmicos. Julie Dorrico (2021) relata que passou a ser interpelada se era indígena ou não pelas pessoas. O que reforçou ainda mais a visão de si como diferente, como o outro, ou como ela mesma, uma vez que estava cercada por pessoas brancas. A pesquisadora não sabia responder aos questionamentos, embora já estivesse estudando e entrando em contato com essas identidades.

Esse choque de perspectiva aumentou ainda mais os anseios da escritora macuxi de buscar as representações e a história sendo contada pelos parentes indígenas para reivindicação de direitos de ser quem são e de poder ocupar espaços que também lhes pertencem. Além disso, o discurso de Julie Dorrico surge como uma voz forte para denunciar abusos de pessoas que insistem em explorar territórios ancestrais, somando a outras vozes originárias, numa perspectiva de coletividade tão pontuada e compartilhada pela autora.

Pode-se considerar uma importante voz de representatividade o célebre discurso de Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte, em 1988, que foi e ainda é uma forte contraposição e alerta. O cidadão Krenak enfatiza que os povos originários não devem ser identificados como um “povo que é inimigo do Brasil, inimigo dos interesses da nação e que coloca em risco qualquer desenvolvimento” (*apud* JEKUPÉ, 2020, p.114). Alguns direitos foram garantidos na atual Constituição, porém a aplicação legislativa ainda é bastante questionável.

O pensador Krenak (2015) – em *O eterno retorno do encontro* (2015) – defende a importância da garantia do lugar da diversidade. Ailton Krenak acredita que a ocupação de espaços culturais pela arte contemporânea indígena possibilita uma outra visão estética ao promover o contato dos não indígenas com outra realidade, ampliando a noção de beleza. Não somente a arte, mas também outras formas de saberes formulados pelos povos originários podem oferecer perspectivas plurais de se compreender o processo sócio-histórico e cultural brasileiro. As leis constitucionais necessitam da força do pensamento e da prática social para que sejam validadas e isso só será possível quando o encontro, de fato, acontecer.

As vozes indígenas ofertam o plural no que se entende por fatos e verdades registrados nos livros teóricos e didáticos brasileiros. Kaká Werá Jecupé (2020), em sua obra *A terra dos mil povos*, buscou elucidar questões históricas a partir da sua perspectiva. A palavra, enquanto *pote-corpo*, é habitada pela expressão da memória dos ritos, das cerimônias, das danças e dos cantos sagrados atravessados pelos ensinamentos de tradição da Grande Mãe, segundo o intelectual indígena. Ele entende que as tecnologias, teologias, cosmologias se desenvolveram nas vivências com a floresta e com as vidas ali presentes, portanto, “o índio é um ser humano que teceu e desenvolveu sua cultura e civilização de modo intimamente ligado à natureza” (JEKUPÉ, 2020, p.19).

Antes mesmo da chegada de Cabral, Jekupé (2020) informa que havia uma diversidade de tipos de pajé, bem como uma variedade de histórias dos povos indígenas que contam suas origens, a origem do mundo e como funciona o pensamento nativo: “com muitas faces” (2020, p.71). O pensamento do xamã, Davi Kopenawa, complementa a noção anterior. O sábio Ianomami (2015) informa que a palavra dos povos originários se expande em todas as direções, sendo muitas

e antigas; foram os antepassados que as fizeram circular, não sendo preciso registrá-las no papel, pois guardam seus saberes na memória. “Os brancos não sabem nada dessas coisas. Se contentam em pensar que somos mais ignorantes do que eles, apenas porque sabem fabricar máquinas, papel e gravadores!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.200).

Outra figura importante para o movimento político e literário indígena é Eliane Potiguara. A acadêmica e poeta (2018) lamenta que a postura tutelar ainda esteja presente no Brasil, sendo praticada por instituições, pela igreja e, também, pelas universidades. Potiguara reforça que isso teve origem na colonização portuguesa, mas que ainda é praticada pelo poder local, sobretudo por “empresários, latifundiários, políticos, instituições locais de direita ou de esquerda contra as lideranças originais, os pajés. São famílias pobres de um lado e famílias que detêm algum capital financeiro do outro” (POTIGUARA, 2018, p.101).

O território foi e continua sendo o centro de interesse daqueles que buscam ações de caráter exploratório como bem apontados por Eliane Potiguara como poder local. Todavia, essas noções a respeito de territorialidade são opostas à ótica indígena, pois nutrem pela Mãe Terra uma grande devoção e respeito. O Planeta Terra surge, então, como entidade viva, sagrada, fértil e materna.

Márcia Wayna Kambeba (2012) – a poeta Omágua/Kambeba – considera que as identidades podem ser construídas, desconstruídas e reconstruídas independente de tempo e espaço. As vivências compartilhadas pela autora Julie Dorrico parecem passar justamente pela trajetória apontada pela geógrafa Omágua/Kambeba. A escritora macuxi se reinventa ao (des)caminhar e buscar suas origens ancestrais e ao se colocar no papel de autoria da sua história e de diversas textualidades. Sobretudo, Julie Dorrico (2021) menciona a importância que Daniel Munduruku, Kaká Werá, Eliane Potiguara, dentre tantas outras vozes que reverberaram conscientemente na busca de sua identidade indígena.

Autoria poética: do singular ao coletivo

Ao se tratar de culturas indígenas e de suas produções culturais, é necessário antes considerar que o coletivo é algo de suma importância, a voz do sujeito autor vem carregada de significados plurais. Quando

um escritor originário fala, não fala sozinho, o seu povo brada em uníssono. Apesar disso, a diferenciação entre uma produção coletiva e uma produção individual se faz importante.

Com isso, nota-se que a contemporaneidade da literatura indígena parte de um espaço de representatividade que não desconsidera o povo de origem enquanto coletividade, mas que enfatiza percursos individuais de vivência. A produção de biografia, traz em si a confluência de múltiplas formas e gêneros, segundo Leonor Arfuch (2010). Sobre essa prática, a pesquisadora argentina explica que o sujeito opera na determinação do social e, também, está suscetível de passar pela autocriação, pela subjetivação e identificação, além do autorreconhecimento.

Julie Dorrico compartilha com o leitor o seu caminho de retomada ancestral em sua obra “Eu sou Macuxi e outras histórias”, em que conta um pouco sobre a trajetória na construção da sua consciência enquanto indígena. Autora macuxi (2021), apresenta-se como doutora em Teoria da Literatura pela PUC-RS, pesquisadora de literatura indígena e com origem Macuxi – povo que habita a região de Roraima. Sua proposta de pesquisa, no início de seu doutoramento, era voltada para a autoria indígena, sobretudo, centrada na obra “A queda do céu”, de Davi Kopenawa – sendo essa uma notória referência para a artista.

A autora originária conta que nasceu e cresceu no Estado de Rondônia, pois seus pais migraram para essa região na década de 80 por conta do *boom* do garimpo, que inclusive, segundo a escritora, embasa parte da crítica que realiza em seu livro. Ainda, Julie Dorrico pontua que, ao longo de sua vida acadêmica, sempre foi apontada como a “índia” de um jeito muito pejorativo e negativo.

A escritora recorda que sua mãe nunca conversava a respeito de identidade, o que a leva a compreender o fato de ter crescido sem essas referências. Todavia, em 2017, um acontecimento proporcionou uma iluminação nos pensamentos da escritora: as palestras de Daniel Munduruku e de Kaká Werá; posteriormente, teve a oportunidade de ouvir a palestra da escritora Eliane Potiguara. Essas experiências, segundo Julie Dorrico, ofertaram uma nova experiência identitária em sua vida. Ver esses corpos indígenas em posição de prestígio, que é o posicionamento acadêmico de conferencista, conforme a visão da pesquisadora macuxi, foi muito poderoso.

Aos poucos, Julie Dorrico (2021) explica que foi se entendendo como indígena e resolveu perguntar a sua mãe sobre a sua origem, a

mãe respondeu que seu avô era Macuxi, cresceu na aldeia e falava a língua de origem, porém passou a viver na cidade. Mais tarde, a escritora encontrou uma prima de seu avô – uma pajé – o que lhe proporcionou o estabelecimento dos laços ancestrais com sua identidade. Desde então, Julie Dorrico conta que segue retomando sua ancestralidade, conexões sanguíneas e territoriais. A artista afirma que essa trajetória continua a ser percorrida por ela, uma vez que não cresceu dentro da tradição, não cresceu falando a língua macuxi.

As representações das mulheres, as relações com a terra e com a natureza percorrem os caminhos da escritora macuxi, por isso é importante compreender melhor o feminino. Ailton Krenak (2019) afasta a figura da Terra Mãe, também conhecida com Pacha Mama ou Gaia por outras culturas, da imagem masculina ou da imagem do pai. Isso acontece, segundo o pensador, pois todas as vezes que a imagem do pai surge na paisagem é para depredá-la e dominá-la. Ademais, Krenak denuncia a alienação sofrida pelo povo não indígena brasileiro, porque não compreendem que fazem parte do organismo que é a Terra, sendo tudo natureza.

Contudo, Eliane Potiguara (2018) entende que a relação com o território se dá de modo diferente na lógica ocidental dos demais brasileiros, visto que fazem uso da terra como fonte de produção para a agricultura, para a pecuária e para a exploração de recursos mineirais. Há, ainda, a especulação imobiliária que busca atender a economia capitalista. Para a poetisa originária, as terras e o ventre da mulher indígena são sagradas, fecundas e reprodutoras, além de possuírem o poder do conhecimento que foi passado através dos séculos e que sofre repressão pela história. Ela ainda pontua que os povos originários são seres coletivos, mas não deixaram de lado suas individualidades e solidão no ato do pensar e da escrita.

Por sua vez, Aline Rochedo Pachamama (2020) – voz surgente e forte dentro do movimento de mulheres indígenas – defende a necessidade de que a história seja escrita pelos originários, partindo das inquietações, da floresta existente neles e da tentativa de desconstruir registros dos colonizadores. Aline Pachamama aponta seu olhar para a consolidação de uma perversa hierarquia científica no campo da História, que atribuiu aos povos originários – sobretudo às mulheres – invisibilização, inferiorização e passividade. Isso torna ainda mais necessário o pensamento de intelectuais indígenas em diferentes espaços, no centro do palco da vida.

Julie Dorrico (2021) relata que ao iniciar o Doutorado, passou a publicar textos científicos numa tentativa de levar para a academia os autores de origem indígena, pois notou a ausência da autoria originária nessa produção de conhecimento. Para a doutora macuxi, o artigo acadêmico circula para os acadêmicos, para os pesquisadores, às vezes, para os professores das Universidades, mas raramente esses artigos chegam na rede básica e na cultura.

Essas falas reforçam cada vez mais que os espaços de saberes precisam ser pluralizados e abertos para outros modos de pensamento para a promoção de diálogos e revisões. O poder instalado durante o período colonial segue soberano perante corpos singulares e as coletividades nas quais os indivíduos se inserem. Essa lógica silenciou pessoas, vozes, línguas, pensamentos, culturas e histórias existentes. Entretanto, isso não eliminou a (re)existência dos povos originários, suas possibilidades de pensar e de estar no mundo. O levante do labor criativo dos saberes indígenas permite contrapor a História pluralizando-a e, talvez, alcançar a proposta de descolonização dos saberes embebidos de uma perspectiva colonialista.

Os (des)caminhos de uma Macuxi

Depois do primeiro contato entre colonizadores e os povos originários, pode-se afirmar que muitos sofreram interferências que os levaram aos (des)caminhos de si. Os processos de retomada dos territórios, dos corpos e das vozes permitem abrir novos atalhos e novas possibilidades de futuro. Cabe ressaltar que também a literatura circulou afirmações bastante prejudiciais e questionáveis em relação aos indígenas. Contemporaneamente, essa arte está servindo como meio de proporcionar uma revisão do pensamento ocidental a partir dos saberes ancestrais.

Julie Dorrico, mulher macuxi, narra em seu livro, *Eu sou macuxi e outras histórias* (2019), o seu processo de retomada cultural partindo das histórias e dos ensinamentos que foram compartilhados pela figura de sua avó. Contar histórias é uma prática comum para os povos originários e tem como uma de suas finalidades o compartilhamento de saberes ancestrais. A escritora indígena relata: “Vovó conta que antigamente, no tempo do Piatai Datai, os macuxi entoavam o erenkon, os cantos de Makunaima, Anikê e Insikiran. O que sabemos

hoje foi ensinado ainda nos tempos que homens e animais trocavam constantemente de pele [...]” (2019, p. 33).

Uma das motivações de Dorrico é lutar para “honrar a luta da avó: todos os dias, incansavelmente, e para sempre. Lutar contra os espíritos capturadores de nossos espíritos, daquilo que nos endurece e nos torna incapazes de transformação todos os dias” (2019, p.19). Fluidez das águas, transformação, adaptação, recriação; são ensinamentos importantes e vividos por muitos originários que compreendem que o ser humano vive um processo constante de elaboração de si. Negar essa captura e tornar a trilhar o caminho das origens permite que pessoas originárias consigam alcançar uma existência des-caminhada pelas práticas coloniais, nesse sentido, a escritora macuxi se torna um forte exemplo de que isso é possível: a retomada das origens indígenas.

Estão presentes no discurso de Julie Dorrico a importância das histórias de seu povo na construção de sua identidade, bem como os relatos a respeito de sua construção pessoal e da relação com a figura materna: “Um dia minha mãe decidiu me criar mulher. E criou, lá na década de 1990, bem certinho” (2019, p. 21). A intelectual macuxi conta que a avó falava a língua de Makunaima³, contudo, decidiu que a filha falaria o inglês para a vida ser mais fácil. Então, foi a vez de sua mãe decidir qual língua Julie Dorrico iria falar. Ela revela ao leitor a escolha: “minha língua não seria nem o macuxi, como de minha ancestral, nem o inglês do britânico, mas o português” (2019, p. 21). As escolhas feitas pelas suas ancestrais, revela a violência que sofrem os povos originários ao optarem por deixarem suas línguas de origem para buscar uma vida com menor atrito com os demais integrantes da sociedade, sobretudo, brasileira.

A identidade tem a língua como importante viés de constituição. Muito embora, o português – linguagem do colonizador – seja a primeira língua de Julie Dorrico, ela recorre ao lúdico e à criatividade: “Como não posso fugir do verbo que me formou, juntei mais duas línguas para contar uma história: O inglês e o macuxês porque é certo que meu mundo – o mundo – precisa ser criado todos os dias” (2019, p. 21). Esse eterno processo de criação de si pode ser entendido como viés forte de formação e transformação da construção da sua identidade macuxi, uma vez que o entorno e os processos socioculturais

3. Herói da tradição oral da região Circum-Roraima.

intendem apagar o diferente. A autora (des)caminha constantemente para ser quem é e retomar aquilo que é seu por direito.

O “inglexi” e o “macuxês” da literata originária revelam a criatividade ao recorrer ao neologismo – conceito ocidental. Todavia, a união de palavras para a elaboração de outras, cruza o significante e amplia significados. Julie Dorrico versa a língua portuguesa – de origem europeia –, mas a transforma ao trazer a linguagem de Makunaima para prostrar. A escritora macuxi vive na cidade, (r)existe na inventividade poética, sem deixar de proporcionar outros modos de pensamento aos seus leitores.

Eliane Potiguara (2018) recorda que uma minoria de sociólogos causava desconforto e se portavam de modo discriminatório em relação aos indígenas urbanos, desaldeados e cidadãos. Isso é algo que não se pode negar e que deve ser pontuado: a resistência acadêmica e social em compreender diferentes existências dos povos originários, principalmente, em relação àqueles indígenas que são submetidos a uma migração forçada ou pela necessidade de buscar direitos a partir de um diploma emitido por um centro educacional ocidental. O preconceito e a deslegitimação imperam sobre os intelectuais e artistas originários, sobretudo quando reinventam a partir de suas perspectivas culturais a escrita e o fazer dos não indígenas.

O pensamento colonial ao negar a renovação, o diferente e a transformação realizada pelos originários e ofertada por eles, perde a oportunidade de revisar a si mesmo e promover autoconhecimento. Principalmente, deve-se considerar que essas outras histórias constituem outras faces que a História – escrita pelos colonizadores, reproduzida ao longo dos séculos e reiteradas pela população brasileira – decidiu ocultar.

Davi Kopenawa pediu para que Bruce Albert fixasse suas palavras em peles de papel para serem levadas para longe, ao alcance do branco que não sabe a respeito dos povos originários. Ele “deseja que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.64). O xamã é uma figura importante para Julie Dorrico, porque o livro *A Queda do céu*: palavras de um xamã yanomami – do qual o excerto acima foi retirado – foi o seu objeto de pesquisa no curso de Doutorado em Letras pela PUCRS.

A autora macuxi elabora textualidades que mesclam prosa com verso, contendo ambas características ou sendo, ainda, uma terceira possibilidade de fazer textual que foge a essas classificações. Sua

escrita literária apresenta uma prática acadêmica com citações de autores com certa autoridade para endossar um ponto de vista proposto:

O xamã vizinho Davi Kopenawa diz que eles só fizeram isso porque não sabem e não querem aprender a sonhar, e, por ainda não terem aprendido, tentam tomar os poucos territórios dos povos originários por causa das hastes que foram colocadas embaixo da terra. (DORRICO, 2018, p.37)

Nota-se que Julie Dorrico insere o pensamento do xamã e propõe uma formatação diferente para sua redação, brincando com a disposição visual da página. A escritora e pesquisadora utiliza os dizeres de Davi Kopenawa como uma citação acadêmica e formatada com recuo diferente dos demais textos dispostos na página. Todavia, a aparente citação apresenta a primeira linha iniciada com “O xamã vizinho [...]” com um recuo menor referente às demais linhas logo abaixo e em sequência, sendo assim, formato diferente do que se encontra habitualmente nas formatações acadêmicas. Ademais, é uma forma de não falar sozinha, e sim de entoar sua voz coletivamente. No trecho selecionado, observa-se uma das principais temáticas de luta para os povos originários: a demarcação territorial.

Sobre isso, Eliane Potiguara (2018) acredita que o território retoma o seu lugar de interesse e importância, pois esse espaço e cultura “têm sido as linhas mestras de determinação para a sustentação de um povo” (2018, p.119). Para a poeta potiguara, o território não é apenas um espaço físico, noção imposta por políticos, mas traz tradição, ética, dignidade, vida, biodiversidade, além de ser um conjunto de elementos que legitimam a existência indígena. “Território é cosmologia que passa inclusive pela ancestralidade” (POTIGUARA, 2018, p.119).

A temática territorial apresenta-se na literatura de Dorrico também numa pequena narrativa dentro de sua auto-história. Ela conta que um caçula dentre os irmãos afirmou querer ser verbo, ser Deus – semelhante ao homem branco⁴. Com isso, o menino passou a observar a Mãe-Terra e quis fazer da árvore, uma mesa. A gana do filho mais novo aumentou e ele quis fazer outras mercadorias, sem perceber que todas eram sua mãe. Em seguida, o pequeno oferta seus

4. Termo empregado por alguns representantes originários para fazer referência às pessoas não indígenas.

produtos aos irmãos, sendo interpelado por um deles: “[...] – Ah não, não queremos essas coisas não! Essas coisas são a mãe. A mãe não se vende, mano. Tem outra coisa?!” (DORRICO, 2019, p. 36).

A escrita propõe uma crítica às práticas de dominação capitalista de ser e de estar no Planeta Terra ao colocar um preço em seus elementos naturais e comercializá-lo. É de suma importância a colocação de representantes indígenas e sua defesa do meio ambiente, assim como a sua reivindicação, por direito constitucional, em demarcar as terras ancestrais. Julie Dorrico alerta que “Embora os territórios indígenas tenham sido tomados à força, não foram esquecidos pelos nossos povos. Se algo pode ser cultivado neles, é porque foram adubados com sangue indígena. Sempre lembramos disso” (2019, p.38).

Márcia Wayna Kambeba (2020a) também explica o seu entendimento sobre território: “é o lugar onde se tem uma rede de relações envolvendo saberes: econômico, sociocultural, político e por isso é sagrado” (2020a, p.62). Ser indígena independe do local em que a pessoa se encontra, do conhecimento ancestral aprendido na floresta ou compartilhado por um parente mais velho. Caminha juntamente com o corpo vivente; sendo essa uma premissa compartilhada pela poeta Omágua/Kambeba. A identidade não se perde no deslocamento, uma pessoa originária carrega consigo as suas memórias mesmo na aldeia ou na cidade, sendo Julie Dorrico uma forte ilustração para tal afirmação.

É nesse processo de autoafirmação indígena originada da violência, de uma negação histórica que a arte literária indígena ganha corpo e vida. Márcia Kambeba (2020b) informa que os povos originários foram desenhando a memória e a história que atravessaram gerações e, contemporaneamente, é uma forma de resistência pela escrita literária. Ela continua explicando que essa literatura indígena nasceu, muitas vezes, inspirada pelas histórias contadas pelo avô ou pela avó, por anciões ou, mesmo, baseadas na vivência pessoal. A poeta e geógrafa entende a necessidade de dialogar com os mundos e de promover reflexões desdobradas em ações, por isso sua escrita é pedagógica, na qual “a floresta encontra um espaço para falar” (2020b, p.17).

Sobretudo, essa forma de produção textual também pode tratar de processos de formação, de procedimentos de escrita, de ocupação de lugares e de busca de direitos. Julie Dorrico revela a compreensão de se entender enquanto uma pessoa do gênero feminino em processo de construção a partir das figuras de mulheres e da própria

Mãe-Terra. A autora afirma que as contações de histórias de sua avó, permitiu que ela pudesse aprender a ser macuxi e dar sequência ao seu caminho de pertencimento:

Sinto o orgulho do pertencimento que sempre escala
em seus cabelos!
Em suas sombras toca o tambor:
Eu Sou! Eu sou! Eu sou!
Indígena eu sou!

(DORRICO, 2019, p. 60)

A Literatura Indígena Contemporânea vem como um sopro de luz e orientação para os povos originários que encontram outras possibilidades de ser, de se fazer e de um futuro melhor. Também, a escrita artística oferta uma nova perspectiva de se pensar o processo histórico, de promover revisão das ações ocidentais e de compartilhar outras temáticas no cenário atual. É preciso estar aberto para outros fazeres literários, considerando o potencial experimental com a linguagem e a beleza de um florescer fora dos moldes. Ir além da observação dos (des)caminhos que os povos indígenas foram e são obrigados a traçar, e buscar na própria sugestão que eles oferecem outras trilhas de saberes, de arte e de possibilidade do que ainda está por vir.

Considerações finais

Estabelecer contato com a cultura dos povos originários a partir das artes que eles vêm produzindo contemporaneamente pode ser uma oportunidade para a sociedade não indígena aprender, por meio de outras perspectivas, alguns saberes ancestrais. Ter em mente que a Grande Mãe ou Mãe Terra é uma especificidade de como essas pessoas originárias se relacionam respeitosamente com o seu entorno. Para os primeiros moradores do território – hoje conhecido como Brasil –, a Terra está viva, fértil e exerce sua maternidade, sendo o sagrado feminino, fonte de devoção.

A lógica do poder colonial segue imperando dentre ações paternalistas, racistas e misóginas. Por muito tempo, os povos originários foram silenciados em sua existência, nos modos de ser e de se pensar a vida. A descolonização do pensamento ocidental pode acontecer justamente na contraposição que os saberes originários ofertam.

As artes indígenas são elaboradas na criatividade e a partir da própria cultura e do olhar ancestral que cada artista emprega, sendo assim, uma criação artística outra, diferente das invenções e concepções ocidentais.

Os povos originários, ao (re)criarem o modo de se fazer literatura, arte e construção de conhecimento, partilham com a sociedade não indígena a oportunidade de revisão histórica e do conhecimento de si. Especialmente, as textualidades artísticas originárias estão pluralizando a face da História contada pelos ocidentais. Ao conhecer essas contações individuais, que não deixam de trazer a coletividade do povo pertencente, obtém-se o rasgar de véus sob as esferas dos conhecimentos ocultados factualmente.

Portanto, a escrita de Julie Dorrico (des)caminha as fronteiras entre os textos acadêmicos e literários, as narrativas sob perspectiva colonialistas e a determinação da negação da existência de pessoas originárias. A textualidade da autora macuxi mistura saberes, pluraliza, amplia as possibilidades de se entender a arte literária, bem como, singulariza o modo de produzi-la ao dialogar as textualidades verbais e não verbais, bem como sua própria voz singular repleta de tantas outras vozes indígenas referenciais, contendo ambas características ou sendo, ainda, uma terceira possibilidade de fazer textual organicidade composicional pondo em xeque classificações canônicas e prestigiadas do campo literário brasileiro. Dorrico, ao fazer as suas histórias, promove um (des)caminhar no ser, no pensar, no questionar e cria uma possibilidade diferente do que se era presumido. Ademais, o contato com o texto da autora Macuxi promove e interpela o leitor a trilhar novos saberes.

Afirma-se, então, (des)caminho no sentido de que o curso da História e do encontro cultural modificaram as vidas dos povos originários, mas isso não quer dizer que eles não tenham autonomia para promover um novo trajeto do que aparentemente foi traçado para eles. O passado não pode ser modificado, mas o futuro segue em construção e transformação. O retorno ao passado ancestral da autora Julie Dorrico possibilitou uma transformação no seu modo de ser, de estar e de pensar o mundo, contribuindo para novas iluminações também da história que contou e conta o conto do passado oficial, reverendo como um fractal nas vidas de todas, todos e todes.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da sociedade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- DORRICO, Julie. *Eu sou macuxi e outras histórias*. Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.
- DORRICO, Julie. *Minha história: Julie Dorrico*. Youtube: Biblioteca Mário de Andrade, 25 maio 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=28QY2jxc3ZE>>. Acesso em: 07 nov. 2021.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- GRAÚNA, Graça. *Literatura Indígena: desconstruindo estereótipos, repensando preconceitos*. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/ggrauna/ggrauna_lit_indigena_desconstruindo.pdf>. Acesso em: 25 set. 2019.
- JEKUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2020.
- KAMBEBA, Márcia W. *O lugar do saber*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020a.
- KAMBEBA, Márcia W. *Os saberes da floresta*. São Paulo: Editora Jandaia, 2020b.
- KAMBEBA, Márcia W. *Reterritorialização e identidade do povo Amágua - Kambeba na aldeia Tururucari- Uka/Márcia Vieira da Silva. - Manaus, AM: UFAM, 2012.*
- KRENAK, Ailton. In: COHN, S. (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: *Ailton Krenak*. Org: Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PACHAMAMA, Aline Rochedo. Boacé Metlon Palavra é coragem Autoria e ativismo de originários na escrita da História. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.) *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo [recurso eletrônico]*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade Cara, Metade Máscara*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Grumin, 2018.

Cordel: “Escrita” de Autoria Feminina como Lugar de Identidade e Resistência

Alvanita Almeida Santos (UFBA)¹

*EU LEVO MINHA VIDINHA
DO JEITO QUE GOSTO E QUERO.*

MOTE DE DALINHA CATUNDA

*Não nasci pra ser padrão,
Tenho manha e sou teimosa,
Não sou fraca ou desditosa,
Piso com força no chão.
Eu sou mulher do sertão!
Sem queixa, sem lero-lero,
Ti titi eu não tolero,
Quem diz isso é Dalinha:
EU LEVO MINHA VIDINHA
DO JEITO QUE GOSTO E QUERO.*

Tomo a glosa de Dalinha Catunda, a partir do mote que a cordelista propõe no blog que administra, e começo tentando explicar aqui a escolha do cordel para esta reflexão sobre autoria e autoria feminina mais particularmente. Como antecipo no título deste trabalho, está no cerne das preocupações este lugar de identidade e de resistência que considero literatura, especialmente, em tempos quando somos questionadas(os) em nossas pesquisas sobre o “impacto social” de nosso trabalho.

Enquanto para nós que lidamos com esses “objetos” de estudo cotidianamente é fácil perceber a relevância do texto literário na vida, na cultura, na formação pessoal e social, o senso comum ignora ou vê apenas como supérfluo (ainda que defendamos o lugar do “supérfluo” ou do entretenimento até para a saúde das pessoas, culturalmente, o supérfluo é visto como descartável, desnecessário). O poeta (como a maioria das cordelistas se autodenominam, quando falam sobre o seu fazer poético) posiciona-se em relação ao mundo e à sociedade

1. Doutora em Letras pela UFBA, Professora Associada da UFBA.

em que vive: não assume o padrão imposto às mulheres, vive a sua vida conforme suas escolhas.

É muito recente o olhar da academia para o cordel como um texto literário – ainda assim com reticências. Por isso, entre outros aspectos, leio esse gênero textual popular como uma forma de resistência já na sua manutenção histórica, apesar de todas as previsões de seu fim. Desenvolvidos em uma tradição popular, mantêm-se nas práticas de jovens escritoras(es), que atualmente contam com a formação escolar que os(as) cordelistas mais antigos não tiveram a oportunidade ou simplesmente não quiseram ter. Está em um lugar limite de composição, entre oralidade e escrita, sobretudo os cordéis mais tradicionais, trata-se de uma das produções mais profícuas da literatura popular. Ao longo de mais de cem anos, dezenas de artistas brindaram a comunidade brasileira com seus textos em formato de folhetos. O afã das origens coloca suas primeiras manifestações no Renascimento Europeu, com a impressão de relatos dos trovadores da época. No entanto, no Brasil, configura-se um gênero que pode ser visto como uma produção mais autóctone, em que pesem as influências que os contatos com as diversas culturas trazidas nos processos de colonização e migração deixaram no cordel brasileiro. Aqui se desenvolveu mais detidamente no Nordeste.

Se o gênero cordel já caminha nas margens da literatura canônica, a evidência para um cordel produzido por mulheres encontra-se ainda “mais à margem”, porque, assim como nas produções canônicas a escrita feminina esteve na sombra ou na invisibilidade, no âmbito das produções populares e poéticas da oralidade, não foi diferente. Ríia Lemaire, em texto da década de 1990, ao pensar sobre a história da literatura popular, na área de Ciências Humanas, observa como foi/é tratada a presença feminina tanto nas tradições populares orais como nas produções “eruditas” escritas (LEMAIRE, 1995). No mínimo incompreendidas, as produções de mulheres ficaram esquecidas ou deliberadamente relegadas a lugar de menor importância ou de negatividade.

Desenvolvo, então, uma leitura a partir da produção de cordel de algumas mulheres na esteira para pensar formas diferentes de fruir, compreender e fazer ver uma “escrita” que tem um lugar de força e resistência, de construção-desconstrução-reconstrução de identidades plurais, como são a das mulheres. Pretendo partir de um feminismo decolonial, que se quer plural - feminismos que tenham em

consideração a diversidade que significa esse “ser mulher” e “ser mulher escritora”. No compasso com uma perspectiva decolonial, a problematização de María Lugones para buscar esse feminismo decolonial, é fundamental. Preciso pensar como essa sujeita mulher se coloca em uma sociedade machista, patriarcal, sexista e da *scripto-cêntrica*. É a resistência que procuro, conforme Lugones:

A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquela noção mínima de agenciamento necessária para que a relação opressão-resistência seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno. (LUGONES, 2014, p.940)

Entendo que, nesse espaço da literatura de cordel, as mulheres assumem-se como agentes de seu próprio destino e fazer criativo, posicionando-se como autoras. Discutem nos próprios textos a sua prática de construção poética, com uma consciência especial para a luta necessária para se impor em um espaço historicamente dominado por homens.

No texto que tem sido, em muitos casos, o ponto de partida para tratar de autoria, Foucault problematiza a noção de autor, com a pergunta inicial: “O que é um autor?”. Proponho atentar para a própria pergunta, na escolha do pronome: não é “quem” é o autor, mas “o que” é um autor. O filósofo pretende desenvolver adiante no texto a proposição de uma “função-autor”, problematizando o histórico acerca dos estudos sobre o tema que decretaram a “morte do autor”. Entre as noções de autor a que se refere Foucault, ele se detém naquela que demonstra o momento de individualização do sujeito na história das ideias.

Essa noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, do conhecimento, das literaturas, na história da filosofia também, e aquela das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, ou de um gênero literário, ou de um tipo de filosofia, creio que não se pode considerar menos de tais unidades como escansões relativamente fracas, segundas, e superpostas pela unidade primeira, sólida e fundamental, que é aquela do autor e da obra. (FOUCAULT, 1970, p. 3)² (tradução livre da autora)

2. Cette notion d'auteur constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de

Na discussão que apresento, essa é uma perspectiva relevante, porque, no âmbito das poéticas da oralidade, essa individualização não se dá da mesma maneira, na medida em que uma das características apontadas para algumas formas poéticas orais é exatamente a prevalência do coletivo em detrimento da individualidade. Isso é mais complexo com relação ao cordel. De qualquer forma, reconfigura-se a noção de autor tanto quanto a noção de obra.

Acerca da literatura popular, de base oral, ao que preferimos denominar de poéticas orais, um elemento que torna a questão de autoria mais complexa é a assinatura de um texto, a nomeação de um autor(a). O cordel é um texto assinado, há um sujeito individualizado que assume a “propriedade” e, portanto, a responsabilidade da obra. Desde suas primeiras publicações, embora no limite entre a oralidade e a escrita, pode-se pensar o cordel como composição oral de registro impresso. Assim alerta Ria Lemaire (2000), que se debruça sobre a diferença entre a forma de compor por escrito e a forma de compor oralmente. A ação da escrita não prescinde de um momento de reflexão antes de se fixar a palavra no papel, além de se estabelecer entre um fazer e refazer, corrigir, rever. Na oralidade, o texto impõe-se na forma de um quase improvisado. E, conforme o depoimento de poetas tradicionais (como Patativa do Assaré, estudado por Lemaire), o texto viria completo à sua mente e era colocado no papel dessa forma, sem correções.

Como aconteceu no âmbito da literatura “erudita”, as primeiras mulheres que escreveram cordel usaram ou um pseudônimo ou o nome de um homem (o marido) para publicar, em um ambiente ainda mais machista, onde o masculino prevalecia³. Mesmo agora, quando é muito mais recorrente haver mulheres cordelistas, elas se esforçam por se afirmar como poetas, como escritoras, como criadoras, como autoras, enfim.

É necessário, portanto, uma abordagem diferente da literatura produzida por mulheres, escrita ou oral. Nesse sentido, busco a

la philosophie aussi, et celle des sciences. Même aujourd’hui, quand on fait l’histoire d’un concept, ou d’un genre littéraire, ou d’un type de philosophie, je crois qu’on n’en considère pas moins de telles unités comme des scansiones relativement faibles, secondes, et superposées par rapport à l’unité première, solide et fondamentale, qui est celle de l’auteur et de l’œuvre.

3. É o caso de Maria das Neves Pimentel que publicou cordel sob o pseudônimo de Altino Alagoano, usando o primeiro nome de seu marido.

alternativa que nos oferece Lugones, ao propor um feminismo decolonial e esclarecer contra o que se coloca.

Chamo a análise da opressão de gênero racializada capitalista de “colonialidade de gênero”. Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de “feminismo descolonial”.

A colonialidade do gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado. (LUGONES, 2014, p. 941)

Os cordéis dos quais proponho uma leitura aqui estão no Blog *Cordel de Saia*, criado pela cordelista Dalinha Catunda, o qual traz em sua apresentação a informação de que é um espaço voltado para a cultura popular, no qual a mulher “aparecerá como figura principal”, embora a autora afirme que o espaço é democrático e receberá homens e mulheres, como de fato acontece, uma vez que são publicados textos de diferentes artistas independente de gênero. A escolha desse recorte, considerando que há cada vez mais mulheres cordelistas, dá-se pela visibilidade e circulação que este blog tem atingido, com excelente regularidade de publicação (a última postagem data de 10 de outubro de 2021, no momento em que escrevia este texto). Um dos marcadores do site é “Mulheres no cordel”, onde encontramos poemas de diferentes cordelistas mulheres, entre os quais selecionei alguns. Dalinha Catunda, a idealizadora do blog, nasceu Maria de Lourdes Aragão Catunda, em Ipueira/Ceará. Mora no Rio de Janeiro e ocupa a cadeira 25 da Academia Brasileira de Literatura de Cordel e se empenha na divulgação da Literatura de Cordel, em sites e blogs.

A Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) existe desde 1988, quando foi fundada e esteve peregrinando em busca de espaço e reconhecimento, sendo olhada de soslaio pela comunidade acadêmica. Das 40 cadeiras de membros efetivos, que homenageiam cordelistas famosos (todos homens), apenas 5 são ocupadas por mulheres. Dalinha Catunda foi a primeira cordelista a ocupar uma cadeira na ABLC. Outras mulheres passaram pela academia antes, mas não eram cordelistas. Observa-se, então, como este é um campo ainda marcado pelo machismo, com algumas pequenas fissuras.

Vejamos uma apresentação que a cordelista faz de si mesma:

FILHA DO NORDESTE

Sou Dalinha, sou da lida.
 Sou cria do meu Sertão.
 Devota de São Francisco
 De “PadimCíço” Romão.

Eu sou rês da Macambira,
 Difícil de ir ao chão.
 Sou o brotar das caatingas,
 Quando chove no sertão.

Sou cacimba de água doce,
 Jorrando em pleno verão.
 Sou o sol quente do agreste.
 Sou o luar do sertão.

Adoro o mandacaru.
 Meu peixe, curimatã.
 Eu tomo com tapioca,
 O meu café da manhã.

Eu sou bichinha da peste,
 Meu ídolo é Lampião.
 Sou filha das Ipueiras.
 Sou de forró e baião.

Sou rapadura docinha,
 Mas mole eu não sou não.
 Sou abelha que faz mel,
 Sem esquecer o ferrão.

E se alguém realmente,
 Saber quem eu sou deseja,
 Digo sem medo de errar:
 Sim Senhor, sou sertaneja!⁴

Destaco nesse poema de apresentação a ênfase que a autora dá para sua força sertaneja, porque o lugar de onde ela fala compõe-se de, pelo menos, duas margens: ser sertaneja nordestina e ser mulher. É “bichinha da peste”, a ideia de ser “da peste”, no Nordeste, implica

4. Todos os textos poéticos que serão citados estão disponíveis no blog *Cordel de Saia*: <http://cordeldesai.blogspot.com/>

resistência e força, assim como não esquece o ferrão, mesmo sendo a abelha que faz o mel doce. O contraponto entre doçura e resistência também se encontra na afirmação de ser rapadura - um doce feito de cana de açúcar que é bastante dura, difícil de partir, embora dissolva na boca. Mantém-se no padrão de rimas e métrica bem convencional nas poéticas orais, neste caso as quadras construídas em redondilhas maiores, em rimas entre o segundo e quarto versos.

O trabalho que desempenha Dalinha Catunda resulta na divulgação e reconhecimento de várias poetisas cordelistas mulheres. Dessa leitura de alguns poemas publicados no blog, pretendo comentar a questão da autoria, da escrita, considerando o apagamento de uma produção popular como é o cordel cuja circulação hoje tem se efetivado mais do que nunca pela infovia. As cordelistas (como os cordelistas) apropriaram-se de forma magistral dos espaços da rede. Tornou-se um espaço muito importante de visibilidade e divulgação dos trabalhos, ampliando o alcance que ultrapassa os espaços das feiras onde se vendiam os folhetos.

Apresento inicialmente Graciele Castro, jovem poeta de 28 anos, que se define como “Poeta Cordelista, Feminista, Empreendedora” (*Cordel de Saia*, 17 de agosto de 2021). Destaca-se ainda na autoapresentação assumir-se como lésbica, e fazer questão de informar que integra o movimento nacional em combate ao machismo no cordel.

AS MULHERES DO CORDEL COM: GRACIELE CASTRO

A minha ancestralidade
Sempre a me encorajar...
Escrevo, publico e vendo
Ninguém irá me parar
Eu sou sertaneja, sim.
Tenho fome de mudar!
*

Eu levanto a minha voz
E me ponho a trabalhar
Meu corpo não é só meu
Ocupo, sim, meu lugar
Graciele Castro, sou,
Livros são o meu pilar! (Graciele Castro)

Nas sextilhas de Graciele Castro, temos ainda uma vez a afirmação de sua identidade sertaneja e as marcas de uma ancestralidade

anunciada como o estímulo para a luta e para ocupar um lugar que é seu, cujo lastro são os livros, que podemos interpretar como a força do conhecimento. As ações para se manter na poesia dependem de atuar nas várias frentes: “escrevo, publico e vendo”. Ela está presente em todas as etapas desse sistema literário.

Trago à cena outra cordelista com textos publicados no blog *Cordel de Saia*: Mariana de Lima. Cearense, filha de agricultores, Mariana ficou conhecida como Jovelina Ceará (sua personagem humorística), uma de suas criações. Um aspecto importante a se observar é a formação acadêmica da poeta, ela é bacharela em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará, com pós-graduação em Arte Educação e Cultura Popular, inclusive com uma pesquisa na linha de Memórias do Ceará (em cordel). Também se auto-apresenta em versos:

Jovelina Ceará

*

O meu nome é Mariana
 Eu nasci lá no Sertão
 Adotei a poesia
 Como meio de expressão
 Gosto de fazer repente
 Por isso vivo contente
 A palavra é gratidão.

Dizem que sou sexo frágil
 Sexo frágil eu não sou não
 Sou mulher, sou resistência
 Firmeza e superação
 Em nome da igualdade
 Enfrento até tempestade
 Não aceito restrição.

Mariana de Lima coloca-se, nas septilhas acima, como resistência, reagindo ao estereótipo que lhe é imputado de sexo frágil. Afirma-se como firmeza e superação, luta pela igualdade, enfrentando qualquer obstáculo, sentindo-se grata por poder fazer repente. Usa a poesia como forma de tomar a palavra – “Adotei a poesia/Como meio de expressão”. Como para as cordelistas anteriores, sobressai sua identidade sertaneja. Lugar de onde parte também Lindicássia Nascimento, de quem trazemos a seguir um texto.

CARREIRÃO DE LINDICÁSSIA NASCIMENTO

*

Sou mulher, sou nordestina
 Sou verso de gemedeira
 Sou musa do universo
 Sou leveza na ladeira
 Não escorrego na rima
 Do cordel, sou curandeira.
 Eu aprendi com Dalinha
 Que é poeta companheira
 Ela aprendeu com o vate
 Poeta Pedro Bandeira
 Ele o príncipe dos poetas
 Ela a rainha faceira.
 Já eu mulher sertaneja
 Com astúcia cangaceira
 Desbravo a literatura
 Tal qual a mulher rendeira
 Eu vivo parindo versos
 Sem precisar de parteira.
 Sou da arte popular
 A ponta da lançadeira
 Se eu cair me levanto
 Não me sinto prisioneira
 Eu não disputo espaços
 Porque sei ser verdadeira.
 Meu mundo é colorido
 Desde casa até a feira
 Levo comigo quem quer
 Me seguir sem ter zoeira
 Ninguém pense que derruba
 Meu canto de feiteira.
 Carrilhão sem dobrar rima
 Só pra quem é fiandeira
 Me garanto nessa roda
 Porque eu sou cirandeira
 SE TEM CANTO DE SEGUNDA
 O MEU CANTO É DE PRIMEIRA.

Glosa: Lindicassia Nascimento
 Mote de Dalinha Catunda

Também cearense, Lindicássia apresenta-se como poeta cordelista, agricultora familiar, com formação técnica. No poema, se posiciona – “sou mulher/sou nordestina”. O texto destacado é um *carreirão*: palavra utilizada no nordeste com o sentido de correr desesperadamente.

No âmbito da literatura popular, traduz-se por um poema construído de um só fôlego, sem divisões claras de estrofes, dando um caráter de velocidade ao texto quando recitado. A cordelista reage a uma condição de subalternização através da poesia, afirmando-se como ponta de lançadeira, como uma resposta a partir de uma perspectiva decolonial, evidenciando o caráter machista deste campo da poesia popular. Ela chama a atenção que não disputa espaço, porque é verdadeira e se garante na roda da poesia de cordel, atendendo ao mote dado por Dalinha Catunda com seu canto “de primeira”.

Para finalizar a leitura, destacarei a seguir uma série de oitavas – estrofes de oito versos – uma forma bastante utilizada por cordelistas e cantadores. A partir de uma provocação com o título “Encrenca com mulher”, artistas – mulheres e homens – são convidados a apresentar um posicionamento a respeito. Selecionei algumas oitavas, entre as produzidas por mulheres apenas. A poeta que reuniu e editou os versos para serem publicados no blog *Cordel de Saia* foi Vânia Freitas, que também escreveu uma oitava.

ENCRENCA COM MULHER

*

Bardo que não tem cautela
Tira da boca a tramela
Mas de repente amarela
Na quebrada da rotina
Pois a mulher na porfia
Com astúcia desafia
E o homem nem desconfia
Da esperteza feminina.

DALINHA CATUNDA

*

Cutucar com vara curta
A onça se espanta e surta
A valentia se furta;
O arrogante sequer
Dessa teia não escapa
Perdeu a mina e o mapa
Da Musa levou um tapa
Respeita, macho, a Mulher!

BASTINHA JOB

*

Seguimos nessa jornada
Lembrando a macharada

Que respeite a mulherada
 Não brinque com sua loa
 Que um motim iniciou
 Buliu com uma danou
 E com todas se lascou
 Pois ninguém verseja a toa.

MARIA ELI

*

Da caneta faço espora
 O verso faço na hora
 Para chegar sem demora
 Esbanjando o meu versar
 Sonoro como uma fonte
 Eu me junto com este monte
 De mulher que traz na frente
 A arte de bem cantar.

VÂNIA FREITAS

*

Risco verso é na peixeira
 No traçado sou ligeira
 Acabo sendo a primeira
 Na hora de um debate
 Por gostar duma disputa
 Vou preparada pra luta
 Trago a mulher pra labuta
 Pra seguir nosso combate.

DALINHA CATUNDA

Na seleção dos versos acima, destaco o posicionamento das poetas cordelistas, acentuado o caráter (re)ativo delas, uma vez que não vão em busca de briga, mas, se provocadas, travam o bom combate através dos versos. Desmontam a arrogância masculina, em busca do respeito por seu trabalho e provam que estão preparadas para a luta.

Trata-se de uma escrita de existência e de (re) existência. Existência pelo agenciamento constante para sair da invisibilidade, assumir seu lugar no panteão das poéticas orais ou escritas. (Re)existência pela luta cotidiana de continuar existindo como mulheres e como poetas, em um ambiente social patriarcal, machista, no qual se vê sempre as tentativas de desautorização dos discursos das identidades subalternizadas.

Assim, tento, neste breve artigo, a abordagem de um feminismo decolonial, como proposto por María Lugones, lendo ao revés cordéis produzidos por mulheres, em busca de promover rasuras nos

modelos dominantes, ainda que seja um desafio afastar-se completamente de tais modelos, porque, se é na linguagem que se consolida a luta e resistência – “Da caneta faço espora” – é também na linguagem que o poder se institui e busca se impor, obrigando-nos a dizer de certas maneiras. Afinal, “ninguém verseja à toa”, nos propõe a cordelista Maria Eli.

Referências

- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. In: *Estudos Feministas*, n. 22(3), p. 935-952, Florianópolis, set./dez. de 2014.
- CATUNDA, Dalinha. As mulheres no cordel. *Cordel de Saia*. <http://cordel.desaia.blogspot.com/search/label/As%20Mulheres%20do%20Cordel>
- LEMAIRE, Ria. Expressões femininas na literatura oral. In: BERND, Zilá & MIGOZZI, Jacques (orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995. p. 93-125.
- LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita. In: *Revista Letterature d'America*. Roma: Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma “La Sapienza”, 2000. p. 83-121.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? (Conférence). In: *Dits Écrits*. Tome I, Texte 69. 1979. p. 1-25. Disponível em: Qu'est -ce qu'un auteur ? (Conférence) Michel Foucault (free.fr). Acesso em: 13 set. 2021.

Do esquecimento ao meme: o legado de Artemisia Gentileschi como inspiração feminista nos séculos XX e XXI

Amanda Bruno de Mello (UFMG)¹
Monalisa Cristina Teixeira (Unibo)²

Introdução

Artemisia Gentileschi (c. 1593 – c. 1653) foi uma pintora romana, filha do também pintor Orazio Gentileschi. Começou a carreira no ateliê do pai e se filiou, como ele, à tradição caravaggista. Tão conhecido quanto as obras de Artemisia, atualmente e na sua época, é o estupro do qual foi vítima, cometido por Agostino Tassi, também pintor, amigo da família. Como não é esse o foco do presente trabalho, não trataremos longamente desse assunto, mas é importante dizer que, além da violência física que ela sofreu, houve também uma série de dificuldades que enfrentou quando do processo movido por seu pai contra Tassi acusando-o de estupro. Além de ter sido interrogada, sozinha e na presença de Tassi, que teve inclusive o direito de fazer-lhe perguntas, Artemisia também teve que passar por exames ginecológicos e chegou a ser torturada para garantir que estava falando a verdade. Ao que tudo indica, Artemisia era analfabeta e, além de seus quadros, seu discurso chegou até nós apenas nos autos dos processos por estupro e na sua correspondência, composta majoritariamente de cartas ditadas ao irmão, seu secretário, e endereçadas aos comitentes de suas obras. Traduzimos recentemente ao português os dois depoimentos de Gentileschi no processo, assim como algumas de suas cartas. Este trabalho é o começo de uma investigação de como o legado de Gentileschi, como mulher artista e profeminista, foi recuperado e forjado ao longo dos séculos XX e XXI, e como esse legado se assemelha ou não ao discurso da própria artista, presente em seus quadros e nos poucos registros escritos que se tem dela.

1. Graduada em Letras (UFMG), mestre e doutoranda em Letras: Estudos Literários (UFMG).
2. Graduada em Letras (UFMG), Mestranda em Italianística (Unibo).

Gentileschi foi reconhecida e admirada ainda em vida pela qualidade de sua pintura em todas as cidades onde trabalhou, quais sejam: Roma, Veneza, Londres, Nápoles e possivelmente Gênova. No entanto, também foi olhada com maus olhos por seus contemporâneos e sucessores, como relata Menzio (2004), por ter seguido uma profissão reservada aos homens. Os biógrafos do século XVII a acusaram de levar uma vida desonesta e de ter amantes demais. Filippo Baldinucci (apud GARRARD, 2020, p. 141), a respeito de sua obra mais famosa, *Judith decapitando Holofernes*, afirma que esta causa “não pouco horror”. Essa perda de espaço de Gentileschi, possivelmente devida também à saída de moda do barroco e do caravaggismo, se reflete na exposição de seus quadros. Em 1791, relata-se que a obra foi colocada em um canto escondido na Galleria degli Uffizi porque Maria Luísa da Espanha, grã-duquesa da Toscana, não queria se sujeitar a tamanho horror. Assim, sua obra-prima foi silenciada e passou décadas em uma escadaria inacessível para o público. A fama de Artemisia parece ter seguido o mesmo destino de seu quadro.

Gentileschi padre e figlia

Somente em 1916 seu nome foi trazido de novo à luz da história da arte com o ensaio *Gentileschi padre e figlia*, publicado por Roberto Longhi na revista *L'arte*. No artigo, o autor estuda detalhadamente as obras de Orazio Gentileschi e de sua filha. Posteriormente, houve uma revisão do autor, já que, com o passar do tempo, foi demonstrado que algumas obras por ele atribuídas aos Gentileschi eram de outros artistas e vice-versa.

No que diz respeito à obra de Artemisia, Longhi (2011) inicia sua análise com quadros de autoria desconhecida, datados em torno dos anos 1617-1620, especulando que possam ter sido pintados por Artemisia, graças a detalhes na execução que o autor define como “tentativas juvenis e, talvez, de nuances femininas” (2011, p. 59)³. Ele prossegue com obras assinadas por Artemisia, demonstrando como a artista, à medida que amadurecia, desenvolvia uma assinatura própria, abandonando alguns traços fortemente ligados ao estilo de seu

3. “[...] a tentoni giovenile, e magari di senso femminile[...]”; A tradução das citações é de nossa autoria.

pai: “Parece que Artemisia deseja reforçar e arredondar a própria concepção de forma, ressaltando-a ainda mais com as luzes” (LONGHI, 2011, p. 62)⁴.

Naturalmente, a descrição mais longa e impressionada é dada à obra mais celebrada de Artemisia: *Judith decapitando Holofernes*. O crítico, apesar de ter feito um trabalho fundamental para a recuperação da obra da pintora, parece se comportar como muitos de seus contemporâneos, desacreditando – ou se impressionando com o fato – de uma mulher não só ser capaz de dominar uma técnica artística muito refinada, mas também de, através dela, retratar uma cena de violência cruenta. O seu comentário se refere à versão de 1620 que hoje se encontra na *Galleria degli Uffizi* em Florença. Sobre ela, Longhi diz:

Quem pensaria que sobre um lençol estudado de candores e sombras dignas de um Vermeer de tamanho real, poderia acontecer um abate tão brutal e feroz, ao ponto de parecer ser pintado pela mão do carrasco Lang? Mas – dá vontade de dizer – mas essa é a mulher terrível! Uma mulher pintou tudo isso? Imploramos perdão. Não queremos, de toda forma, seguir o Schmerber nas suas grandes observações sobre o espírito sádico da época, porque aqui não há nada de sádico. Ao contrário, o que surpreende é a impassibilidade feroz de quem pintou tudo isso, e conseguiu, inclusive, notar que o sangue jorrando com violência pode decorar com duas gotas em voo o esguicho central! Incrível, digo a vocês! Depois deem à Senhora Schiattesi – esse é o nome conjugal de Artemisia – o tempo de escolher o punho da espada que deve servir à necessidade! Enfim, não parece que o único movimento de Judite é aquele de afastar-se quanto possível para que o sangue não manche o seu vestido novíssimo de seda amarela? (LONGHI, 2011, p. 65)⁵

4. “[...e Artemisia pare volervi rafforzare e arrotondare la propria concezione della forma, risaltandola maggiormente coi lumi..]”
5. “chi penserebbe infatti che sopra un lenzuolo studiato di candori ed ombre diacce degne d'un Vermeer a grandezza naturale, dovesse avvenire un macello così brutale ed efferato, da parer dipinto per mano del boja Lang? Ma – vien la voglia di dire – , ma questa è la donna terribile ! Una donna ha dipinto tutto questo ? Imploriamo grazia. Noi non vorremo ad ogni modo seguire lo Schmerber nelle sue grosse osservazioni sullo spirito sadico del tempo ; che qui non v'è nulla di sadico se ciò che sorprende è l'impassibilità ferina di chi ha dipinto tutto questo, ed è persino riescita a riscontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di goccioline a volo lo zampillo centrale! Incredibile, vi dico ! Eppoi date per carità alla signora Schiattesi- questo è il nome coniugale di Artemisia - il tempo di scegliere l'elsa dello

A riqueza de detalhes da cena, como o movimento de Judith que se reclina, afastando o tronco da garganta que jorra sangue para proteger suas vestes, ou a atenção dada ao detalhamento do punho da espada faz com que o crítico impute a Artemisia a definição de “mulher terrível”, enquanto uma semelhante afirmação não foi feita, por exemplo, em relação ao trabalho do pai, Orazio Gentileschi, que possui representações de sua autoria da mesma cena.

Isso nos faz crer que, apesar de ser de fundamental relevância para o renascimento do nome de Artemisia Gentileschi, a crítica de Longhi fosse ainda muito ligada a determinados estereótipos de gênero que começarão a cair por terra posteriormente, principalmente graças ao trabalho realizado por Mary Garrard.

Nova vida para Gentileschi

O trabalho de Longhi foi o primeiro no século XX a recuperar a figura de Artemisia Gentileschi. Algumas décadas depois, em 1947, já havia sido criado um certo interesse em torno de seu nome. Naquele ano foi publicado o romance *Artemisia*, de Anna Banti, pela editora *Sansonia Sansoni*. A autora havia perdido o primeiro manuscrito da obra em um bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial, em 1944. O romance começa justamente com a lamentação da autora, em sua casa, pouco depois do bombardeio, por ter perdido o livro quase pronto. Trata-se de uma biografia romanceada na qual a autora estabelece um diálogo entre a própria vida e a vida da pintora. Banti parte dos fatos históricos conhecidos sobre a vida de Artemisia e imagina o que pode ter acontecido em situações cujo desfecho não era conhecido. É interessante notar, aqui, como a vida e a obra da pintora parecem ter uma vocação para inspirar outras mulheres a falar sobre a própria vida ou sobre a situação das mulheres em geral.

Foi, porém, somente após a publicação do primeiro trabalho monográfico de Mary Garrard sobre a vida e a obra de Artemisia, em 1989, contextualizando-a no ambiente histórico e cultural do século XVII e criando uma relação entre o movimento feminista e a figura

spadone che deve servire alla bisogna! Infine, non vi pare che l'unico moto di Giuditta sia quello di scostarsi al possibile perché il sangue non le brutti il completo novissimo di seta gialla?”

da artista, que houve uma verdadeira explosão de obras baseadas na vida da pintora.

Dos trabalhos que foram realizados nos últimos anos, alguns mais acadêmicos, outros menos, podemos citar por exemplo o romance *The passion of Artemisia*, de Susan Vreeland, publicado em 2002 pela editora *Headline Book Publishing*. Vreeland parte do episódio do estupro para imaginar a vida de Artemisia, “uma mulher corajosa e brilhante, que viveu como queria e pagou um alto preço por isso”.⁶

Dois anos depois, houve a publicação monográfica de Eva Menzio, *Artemisia Gentileschi: Lettere precedute da atti di um processo per stupro*, que compila os autos do processo por estupro movido por Orazio Gentileschi contra Agostino Tassi e algumas das cartas enviadas por Artemisia aos seus mecenas, com particular atenção àquelas de seu último período de atividade mais intensa, no qual se correspondia frequentemente com Don Antonio Ruffo. É interessante notar, nessas cartas, a força e a insistência com a qual Artemisia defende o valor do seu trabalho e exige o justo pagamento por suas obras, como se pode observar nos trechos das cartas que serão analisados mais adiante.

Em 2017, a editora francesa *Éditions Delcourt* publicou a biografia em quadrinhos *Artemisia*, elaborada por Nathalie Ferlut e Tamia Baudouin. Sendo, também essa, uma biografia romanceada, a principal diferença em relação ao romance de Anna Banti – além, naturalmente, das ilustrações – é que alguns eventos, em particular o do estupro, são retratados, sob certos aspectos, de forma mais atenuada – a palavra “estupro”, por exemplo, não é usada nenhuma vez.

Em 2019, um ano antes da primeira exposição individual de Artemisia, realizada pela *National Gallery* de Londres, a crítica de arte Elisabetta Rassy escreveu o livro *Le disobbedienti. Storie di sei donne che hanno cambiato l'Arte*, publicado pela editora *Mondadori*. Na obra, a crítica relaciona e compara as personalidades de seis grandes nomes femininos através da história da arte e como essas mulheres revolucionaram suas vidas e deixaram uma marca no mundo.

6. “a bold and brilliant woman who lived as she wanted, and paid a high price.” (VREELAND, 2002)

Mary Garrard

Mary Garrard escreveu o primeiro trabalho monográfico sobre a artista, publicado em 1989, intitulado *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (Artemisia Gentileschi: a imagem da heroína na arte barroca italiana”, não publicado em português), ao qual infelizmente não tivemos acesso. Em 2020, publicou *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, livro ao qual nos referimos principalmente. Em primeiro lugar, é importante notar como Gentileschi, aqui, já está completamente associada ao feminismo, presente no título do livro.

Enquanto Longhi analisa as obras de Artemisia em relação às escolas artísticas ativas no período, Garrard faz uma leitura mais ampla, levando em consideração, por exemplo, a Contrarreforma e os esforços da Igreja Católica para controlá-la. A Inquisição estava no auge da caça às bruxas entre os anos de 1580 e 1630, com uma forte propaganda de que as mulheres eram inferiores ao homem tanto intelectual quanto moralmente. Isso encorajou alguns autores a escreverem textos e tratados que depreciavam as mulheres, como *I donneschi diffetti* (“Os defeitos das mulheres”), de Giuseppe Passi, publicado em 1559. Esse tipo de literatura teve uma recepção muito negativa por parte das mulheres e diversos tratados foram publicados em resposta, chegando ao ponto de Giovanni Battisti Ciotti, um editor de Veneza, comissionar textos de diversas mulheres influentes da época, com o objetivo de contrapor o parecer masculino sobre a questão feminina. Um dos mais célebres volumes publicados nesse período foi *Le nobiltà, et eccelleze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli uomini* (“Da nobreza e excelência das mulheres e dos defeitos e vícios dos homens”), escrito por Lucrezia Marinella.

Foi nesse contexto de agitação cultural que Artemisia, não sem grandes dificuldades, construiu seu nome como artista. Se, de um lado, havia uma sociedade extremamente machista e a igreja que incentivava que as mulheres fossem enclausuradas e controladas, já que nelas residiria toda a fonte do pecado; do outro, havia círculos nos quais as mulheres eram incentivadas a criar e, assim como Marinella e Artemisia, existiram outras mulheres pintoras, arquitetas e escritoras naquele período, que alcançaram certa fama e independência através de seu trabalho.

Parecia estar indo tudo muito bem para as mulheres no início do período moderno europeu, mas a igreja emanava regras cada vez mais rígidas e a perseguição às mulheres se tornava sempre mais violenta. Essa mudança de cenário, que coincide com os últimos anos de atividade de Artemisia e sua radical mudança de representação pictórica – tendendo a mudar de um estilo violento e explícito, passando para representações mais atenuadas e para um maior foco nas figuras femininas, modo seguro de agradar as preferências estéticas dos mecenas (GARRARD, 2020) –, coincide também com menos escritos defendendo as mulheres e o aumento de escritoras dedicadas à literatura religiosa. Segundo a autora, o conservadorismo presente nas últimas heroínas de Artemisia é uma espécie de metáfora: os quadros “empregam uma exageração retórica e um estilo bombástico acima da média que invocam o que parecem repudiar” (GARRARD, 2020, p. 64).

Muito já foi (e continua a ser) dito sobre a relação entre a biografia de Gentileschi e sua obra, em particular sobre a relação entre o estupro que sofreu e os quadros que mostram episódios bíblicos, que Garrard agrupa como “Heroínas”. Como se trata de um assunto muito comentado, não nos deteremos muito sobre este ponto para tratar de Judith e Holofernes, especialmente porque muitos dos trabalhos críticos e ficcionais que tratam do tema o fazem de maneira muito determinista ou simplista. Um exemplo é a obra de Anna Banti, que, em seu romance *Artemisia*, de suma importância para a divulgação da artista, a representa como uma figura marcada pela culpa. Por outro lado, é interessante notar como a análise de Garrard (2020) é mais ampla e, nela, Gentileschi inova ao tratar do tema pelo menos de duas formas: a serva que acompanha Judith não é mais uma figura magra e passiva como no quadro de Caravaggio, mas uma mulher tão robusta e vigorosa quanto Judith. Além disso, na iconografia clássica, a serva costuma ser representada enquanto aguarda Judith, e em Gentileschi elas estão não apenas juntas na cena, como colaborando com o mesmo objetivo. Para Garrard, o fato de as duas mulheres estarem juntas faz com que o trabalho de Gentileschi saia da esfera da possível vingança pessoal pelo seu estupro e entre na esfera política; afinal, dois assassinos podem representar uma comunidade. Assim, metaforicamente, a imagem “simboliza a resistência feminina ao poder masculino” (GARRARD, 2020, p. 142).

É justamente no trabalho da historiadora da arte americana que parece haver o início de uma aproximação do discurso crítico com

o discurso da própria pintora, presente não somente em suas obras, como também em alguns trechos de suas cartas. A partir de seu livro de 1989, outros trabalhos monográficos também se dedicaram a entender o que a obra de Gentileschi fala por si, não de forma totalmente separada de sua biografia, mas tampouco em uma relação linear de causa e efeito. Em particular, no livro mais recente de Garrard, *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, há momentos em que frases de suas cartas aparecem para ilustrar discursos presentes em suas pinturas.

A um de seus mecenas, Don Antonio Ruffo, Gentileschi diz, por exemplo, “[Vossa Senhoria] encontrará o espírito de César na alma de uma mulher” (MENZIO, 2004, p. 128), colocando-se em pé de igualdade não apenas com os homens em geral, mas com os mais notáveis entre eles, que ocupam posições de destaque. Como bem salienta Garrard (2020), Artemisia parece reconhecer que é excepcional naquilo que faz. É interessante notar que tal atitude também aparece na forma como ela foi representada em um quadro cuja autoria ainda é debatida, mas que pode ser um autorretrato. Em “Artemisia Gentileschi como alegoria da pintura” (c. 1630), ela é representada enquanto pinta o retrato de um homem. Seu olhar está direcionado para o espectador da pintura e seu dedo mínimo está em riste, gesto que era considerado sinal de desafio à época (GARRARD, 2020). Dessa forma, Gentileschi parece ser representada enquanto desafia seus pares masculinos a pintarem tão bem quanto ela. Segundo a historiadora da arte, “Artemisia pede para ser considerada igual a eles; por ser mulher, igualdade significaria derrota para o artista que ela desafia” (GARRARD, 2020, p. 169). O fato de Gentileschi ter se dedicado a pintar heroínas e de as ter colocado, por exemplo, para trabalhar em conjunto, pode ser um indício de que a artista não se considerava a única detentora de um “espírito de César”, mas que também havia outras mulheres excepcionais, com um espírito que podia no mínimo se igualar àquele dos homens mais grandiosos.

Em alguns momentos de suas cartas, a autora pede que seu trabalho seja valorizado, principalmente financeiramente, argumentando, por exemplo, que num quadro há uma certa quantidade de figuras, ou que uma determinada pintura exigiu a contratação de modelos e, portanto, um certo gasto de dinheiro. Quando Don Antonio Ruffo não quer pagar toda a quantia pedida por um quadro, ela apela “para a sua compaixão porque o nome de uma mulher provoca dúvidas até

que a obra tenha sido vista” (MENZIO, 2004, p. 123). Assim como na atitude do dedo em riste, desafiador, podemos ver que, aqui, continua presente uma certa consciência do seu valor como artista, que, embora possa ser colocado em dúvida pela visão que a sociedade da época tinha das mulheres, torna-se sólido frente à apreciação da obra. Ela insiste, portanto, que é a visão da obra que atesta seu valor, e não o fato de ela ser uma mulher. Em outra carta ao mesmo mecenas, ela afirma: “Não vou mais incomodá-lo com essas conversas femininas, mas as obras falarão por si mesmas” (MENZIO, 2004, p. 124). Certamente, as obras falam por si mesmas para atestar a capacidade técnica da artista e mostram do que uma mulher é capaz, como ela havia dito, em outra carta, que mostraria: “Vou mostrar a Vossa Senhoria o que uma mulher sabe fazer” (MENZIO, 2004, p. 126). O interessante desses discursos é que eles parecem ter pelo menos uma leitura com significado duplo: por um lado, os quadros de Artemisia atestam a sua capacidade técnica, o seu valor; por outro, seja metonimicamente, com a artista representando as mulheres, seja pelo conteúdo figurativo de seu trabalho, a sua obra parece atestar a capacidade das mulheres em geral.

As exposições

Infelizmente, não encontramos informações sobre quando e como os quadros de Artemisia Gentileschi foram deixando de ficar guardados em cantos inacessíveis de museus e foram ganhando posição de destaque neles; quando deixaram de causar tanto horror ou quando, mesmo causando horror, passaram a ser valorizados. Cabe, de toda forma, destacar algumas exposições importantes para o resgate de sua obra. A primeira, em 1970, chamou-se *Caravaggio e i caravaggeschi nelle gallerie di Firenze*, teve curadoria de Evelina Borea e, como o título sugere, dela participaram tanto Caravaggio como artistas ligados à sua escola. A segunda, em 1976, chamou-se *Women artists: 1550-1950* e teve curadoria de Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin.

Foi apenas em 2020 que houve a primeira exposição individual da artista, na *National Gallery de Londres*. Talvez não seja exagero dizer que apenas então seu discurso pôde chegar de forma mais completa para o público, uma vez que suas obras puderam falar por si. Ainda que a noção moderna de museu seja posterior à vida de Artemisia,

ainda que ela não tivesse em mente uma exposição individual na *National Gallery* ao dizer que “as obras falarão por si mesmas” (MENZIO, 2004, p. 124), esse momento, com alguns séculos de atraso, parece ter chegado. Alguns quadros da artista talvez tenham se tornado ainda mais famosos que a própria Artemisia, o que fez com que as pessoas se apropriassem da sua obra para criar novos discursos, inclusive sob a forma de memes. Agora a sua obra fala por si, mas não fala sozinha; serve de inspiração, de base, de ponto de interlocução para a formação de novos discursos.

Alguns memes

A obra de Artemisia sobreviveu ao quase total esquecimento por três séculos e voltou a ser conhecida principalmente a partir da segunda metade dos anos 1900. Atualmente, pode-se dizer que ela já faz parte do imaginário popular e as pessoas se apropriam dela para criar um dos gêneros mais difundidos na internet hoje: os memes.

Segundo a enciclopédia Treccani (2021), um meme é uma ideia que pode ser difundida facilmente através de breves textos, imagens, desenhos ou vídeos e têm a habilidade de se “autopropagar”. O termo foi cunhado pelo biólogo Richard Dawkins, em 1976, no livro *The Selfish Gene* (*O gene egoísta*, publicado pela Companhia das Letras em 2007) para explicar a difusão de informações culturais. Nas redes sociais, eles são usados principalmente com finalidades humorísticas. Seleccionamos alguns memes realizados a partir de pinturas de Artemisia Gentileschi para ilustrar como as pessoas, no século XXI, estão se apropriando e recriando a partir de obras do século XVII.

O primeiro meme que seleccionamos usa como base o quadro *Judite e a criada*, produzido entre 1618 e 1619, que atualmente faz parte do acervo de *Galleria Palatina*, no *Palazzo Pitti*, em Florença. O quadro retrata Judite e sua serva após o homicídio de Holofernes, com sua cabeça dentro de um cesto. Na pintura, as duas mulheres estão olhando para trás e o meme mostra a cena com a escrita “*Les femmes bien éduquées font rarement l’histoire*” (“As mulheres bem-educadas raramente fazem história”) sobre a imagem das duas.⁷ Aqui, é

7. Disponível em: <https://www.redbubble.com/i/art-board-print/Les-femmes-bien-by-GPam/61366021.NVL2T>. Já vimos esse meme no Instagram, mas,

interessante notar como o discurso contemporâneo produzido sobre a imagem pintada por Gentileschi no século XVII ainda guarda semelhanças com o discurso da obra de Artemisia. O tema continua sendo o “das mulheres que fazem história”, como muitas das pinturas da italiana, que, não à toa, retratam figuras que Garrard (2020) chama de “heroínas”. Além disso, a imagem contemporânea também valoriza as mulheres que não se comportam de acordo com o que a sociedade espera delas, mas agem corajosamente para “fazer a história”. Embora o quadro de Gentileschi retrate um episódio bíblico particular e o meme fale das mulheres de forma geral, parece se tratar de um caso em que o meme atualiza a obra de Artemisia, traduzindo-a e ecoando discursos parecidos com os da italiana.

O segundo meme apresenta o quadro *Judite decapitando Holofernes*, realizado entre os anos de 1612 e 1613, que atualmente faz parte da coleção do *Museo Nazionale di Capodimonte*, de Nápoles. A obra retrata Judite e sua serva cortando a cabeça de Holofernes com uma espada enquanto o sangue dele jorra. Sobre a imagem de Judite está escrito “bisexual women” (“mulheres bissexuais”), sobre a imagem da serva, “lesbians” (“lésbicas”), sobre a espada, “big sword” (“grande espada”) e, sobre a imagem de Holofernes, “straight cis men making gross comments this pride” (“homens cis hétero fazendo comentários nojentos neste dia do orgulho LGBT”).⁸ Aqui, é interessante notar como o discurso do meme é outro em relação à obra de Artemisia, embora ainda seja possível ver pontos em comum entre os dois. De fato, a temática LGBT não aparece no trabalho da pintora italiana; no entanto, tanto em sua produção pictórica quanto em suas cartas (e até mesmo em sua história pessoal de vida), a autora critica, ainda que de forma muito diferente do feminismo atual, as violências impostas pelos homens às mulheres. O meme, portanto, usa uma imagem produzida por Gentileschi para, assim como ela, criticar atitudes violentas de homens contra uma população oprimida, que, nesse caso, é outra. Há, aqui, uma ampliação do discurso da pintora, que se mantém, no entanto, no mesmo campo da luta contra as opressões.

como trata-se de uma rede não indexada a mecanismos de busca, não conseguimos encontrar a fonte novamente.

8. Disponível em: <https://www.facebook.com/coolbimemes/photos/in-this-house-we-love-and-support-lesbians-simage-description-artemisia-gentiles/1807301635983139/> (último acesso em 11/11/2021).

O terceiro meme apresenta nove recortes de retratos e autorretratos de Artemisia Gentileschi, todos com expressões entediadas. Acima deles, está escrito “*Which Artemisia Gentileschi portraits of total exasperation are you feeling?*” (“Você está se sentindo como qual retrato de total desespero de Artemisia Gentileschi?”).⁹ Aqui, é interessante notar como tanto as imagens produzidas por Gentileschi como o seu discurso são bastante alterados. Não há mais um quadro inteiro, mas um mosaico de pequenos recortes de várias obras diferentes com um elemento em comum, a expressão entediada de mulheres. O conteúdo do meme, por sua vez, embora tenha pontos em comum com o discurso de Gentileschi, tira o foco da imagem apresentada e o coloca sobre o espectador, que é incentivado a se identificar com um dos retratos que visualiza. Esse tipo de meme é, normalmente, usado para conseguir muitas interações dos seguidores das redes sociais com a pessoa ou a página que o postou. Vê-se, portanto, que a sua obra inspira diferentes tipos de criações na contemporaneidade, não apenas ligadas diretamente ao discurso presente em suas pinturas.

É o caso, também, do último meme selecionado, que usa como base a pintura *Jael e Sísera*, de 1620 (atualmente no Szépművészeti Múzeum, de Budapeste), que retrata uma mulher, Jael, assassinando Sísera, o general cananeu derrotado pelo povo de Israel, perfurando seu crânio com um martelo e uma estaca. O meme traz as palavras “*university*” (“universidade”) sobre a imagem da mulher, “*finals*” (“exames finais”) sobre o piquete e “*me*” (“eu”) sobre o homem assassinado.¹⁰ Assim como no exemplo anterior, esse meme não está centrado em um discurso crítico, e parece se apropriar da imagem violenta presente na pintura de Gentileschi para falar do sofrimento infligido pelos exames finais da universidade a um estudante, distancian-do-a do episódio bíblico que representa, assim como dos temas regularmente presentes no discurso da pintora. Vê-se, portanto, que a obra de Artemisia Gentileschi provoca a criação de produtos culturais que carregam discursos dos mais diversos entre si, próximos ou não do discurso de sua obra.

9. Disponível em <https://twitter.com/historicalafpod/status/1394447063094636545> (último acesso em 11/11/2021).

10. Disponível em <https://gag.so/gag/56264&nomobileview=1> (último acesso 11/11/2021).

Considerações finais

Foi graças principalmente aos estudos feministas que o trabalho e a vida de Artemisia Gentileschi se tornaram conhecidos na contemporaneidade. É interessante notar como esse parece ser um ciclo virtuoso, no qual a pintora, que ousou se posicionar a favor das mulheres, reivindicar justiça e retratá-las como protagonistas da história, certamente engrossou o coro das profeministas, que, ao longo dos séculos, alimentaram os discursos e as práticas do que veio a se tornar o movimento feminista, dessas mulheres que acabaram por voltar a olhar para a pintora como uma fonte de inspiração.

Embora inicialmente restrita aos ambientes acadêmicos e/ou feministas, pode-se afirmar que, na última década, a obra de Gentileschi ultrapassou esses limites e passou a ser conhecida por um público muito mais amplo, tornando-se um ícone, um clássico. Como afirma Calvino (2003, p. 12), “Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe.” A obra de Artemisia não provoca apenas uma nuvem de discursos críticos, mas também de discursos criativos, rápidos, característicos da comunicação da contemporaneidade, sendo inclusive muito utilizada na internet para a produção de memes. Alguns guardam semelhança com o seu discurso profeminista, outros não, o que parece demonstrar não apenas o alcance de sua obra, como também o seu sucesso, a sua potência imagética.

Artemia Gentileschi lutou contra uma sociedade que a torturou, que tentou controlar seu corpo, que tentou sufocar sua expressão e sua arte. O seu talento e a sua coragem fizeram que ela conduzisse uma vida fora dos esquemas da sociedade de seu tempo, desafiando o senso comum e servindo de inspiração para muitas de nós, mesmo quatrocentos anos depois de sua morte.

Referências

- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GARRARD, Mary. *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. Londres: Reaction Books, 2020.

- LONGHI, Roberto. *Gentileschi padre e figlia. Con uno scritto di Mina Gregori*. Milão: Abscondita, 2011.
- MENZIO, Eva (Org.). *Artemisia Gentileschi: Lettere precedute da atti di un processo per stupro*. Milão: Abscondita, 2004.
- MEME. *Enciclopedia Treccani*. Disponível em: [https://www.treccani.it/vocabolario/meme_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/meme_(Neologismi)). Acesso em: 11 nov. 2021.

O translinguismo literário como símbolo de resistência feminina em diferentes gerações: Gloria Anzaldúa e Melissa Lozada-Oliva

Ana Carolina Martins dos Santos (UNILA)¹

Introdução

Assim como Otmar Ette (2016, p. 195), acredito que não existe caminho melhor ou mais complexo de acesso a uma comunidade, a uma sociedade, a uma cultura do que a literatura. A partir dessa perspectiva, busco entender, neste artigo, como se construiu/constrói a resistência feminina no contexto estadunidense através da escrita literária de mulheres de origem latino-americana de diferentes gerações, especificamente Gloria Anzaldúa e Melissa Lozada-Oliva. Para tal, o conceito de resistência que encaminho o trabalho está pautado em Lugones (2014) e Butler (2017). Em virtude da necessidade básica de sobrevivência, resistir é uma palavra que sempre estará nos dicionários femininos. Portanto, minha problemática principal reside no questionamento de se, mesmo passados 30 anos da primeira para a segunda autora, as lutas e violências continuam as mesmas ou se houve algum progresso em direção a uma consciência coletiva de respeito à igualdade de direitos.

Desse modo, me oriento nas feministas negras e do ‘Terceiro Mundo’ em não “trabalhar com a ideia de dominação/subordinação universal das mulheres” (PISCITELLI, 2009, p. 141), mas sim buscar um caminho de investigação interseccional que analise situações específicas em que o poder atue em várias estruturas de dominação, “posicionando as mulheres em lugares diferentes e em momentos históricos particulares” (ibidem).

Diante disso, a metodologia adotada é a de uma análise qualitativa através de uma comparação crítico-literária entre duas obras de autoras que reclamam seu lugar e sua identidade híbrida, por meio do translinguismo literário, sustentando seus posicionamentos de não se vincularem a padrões impostos pelo mundo contemporâneo, como sendo os únicos e possíveis. No entanto, para entendermos o

1. Graduada em Licenciatura Plena em Letras Português-Espanhol (UFRJ) e Mestranda em Literatura Comparada (UNILA).

conceito de translinguismo, preciso antes contextualizar o que atravessa, de formas diferentes, ambas autoras mencionadas neste trabalho. Gloria Anzaldúa e Melissa Lozada-Oliva têm latente em suas trajetórias os efeitos dos fenômenos diaspóricos. A primeira, porque segundo ela mesmo, afirma: “[soy] la primera persona en seis generaciones que se marchó del Valle, la única de mi familia que se fue de casa” (ANZALDÚA, 2016, p. 56) e a segunda, porque carrega consigo os efeitos da diáspora realizada pelos pais. Segundo Brah (2011):

En lo más profundo de la noción de diáspora está la imagen de un viaje. Aunque no todos los viajes pueden considerarse diásporas. Las diásporas son claramente distintas de los viajes ocasionales. Ni tampoco se refieren a estancias cortas. Paradójicamente, los viajes diaspóricos buscan esencialmente establecerse, echar raíces «en alguna otra parte». (BRAH, 2011, p. 214)

A partir dessa afirmação, é imprescindível entender que fincar raízes em outro lugar não resulta ser tão fácil e rápido, pois muitas são as questões intrincadas na saída-trânsito-chegada. E as vivências tanto de Gloria como de Melissa, conectam-se à medida que estão baseadas “num processo dinâmico de trocas culturais que, pelo seu caráter híbrido, não se encontram circunscritas a fronteiras étnicas ou nacionais” (GONZÁLEZ, 2019, p. 99). Esse processo também avança para trocas linguísticas, logo, posso situar as obras analisadas a seguir, no campo das poéticas translíngues, uma vez que segundo Megale Siano e Esteves de Camargo (2015), o translinguismo é uma perspectiva de práticas linguísticas que engloba a dinâmica das interações entre línguas e comunidades, em vez de conceber as línguas como sistemas independentes e separados. O prefixo “trans”, portanto, está para desconstruir a linearidade e o binarismo vigente no bilinguismo e, ainda, no multilinguismo (SIANO *apud* SOUZA, 2018). Entretanto, não há um único modo de expressão do translinguismo. Conforme aponta González (2019, p. 103) “é possível pensar em graus de encontro de línguas em um único texto. Esse leque pode ir da escrita que alterna duas línguas bem delimitadas [...] à gradual integração de línguas”. Essas nuances serão visíveis ao longo do trabalho por meio da análise das obras, já mencionadas anteriormente, escritas *spanGLISH*: um fenômeno linguístico e cultural que não só é registrado nas interações locais e cotidianas da comunidade, mas também em vários meios de comunicação, especialmente na literatura.

Latinas – e suas línguas – no território estadunidense

Não é recente a informação de que os Estados Unidos recebem um grande número, não só de latino-americanos, mas de outros grupos, que migram em busca de uma melhor condição de vida. Inclusive, no ano de 2019, o Censo dos Estados Unidos² divulgou que pela primeira vez a maioria dos adolescentes de 16 anos no país é não-branca e latina. Contudo, “Nada podría parecer más evidente y natural que el hecho de que cuando las personas se mudan, su lenguaje se muda con ellas” (PRATT, 2014, p. 243) e, pelo fato de o país concentrar um grande número de hispano falantes, “a pesar de las políticas monolingües, el español es ahora el segundo idioma de facto” (p. 242). No entanto, essas estatísticas não significam que não haja um preconceito linguístico. Pelo contrário, além do estigma de que essas pessoas teriam déficit cognitivo, os falantes que misturam os códigos linguísticos sofrem uma discriminação que, por vezes, chega a ser violenta fisicamente, já que o sistema se aproveita da ‘falta de fluência’ em inglês dessas pessoas. Sobre isso, Aldama (2002) expõe:

I also think of the countless Spanish-speaking peoples in the United States who are beaten, arrested, deported, killed and falsely imprisoned because they did not understand the hailing processes of the border patrol and police agents. (ALDAMA, 2002, p. 21)

A hostilidade além de ser moral, envolve também ataques físicos que seguramente atingem as mulheres. Segundo Brah (2011), elas são as que têm predominado em vários movimentos diaspóricos e que, ainda, fazem parte do grupo que tem sua vida precarizada pelo sistema colonial/moderno (FREITAS, 2020). Em vista disso, faz-se necessário não pensar “na resistência como o fim ou a meta da luta política, mas sim como seu começo, sua possibilidade” (LUGONES, 2014, p. 939). E como possibilidade, a partir disso, refletir e poder recorrer à literatura enquanto um espaço onde se opera dinâmicas de resistência, baseadas em atos de rebeldia que visam alianças e, conseqüentemente, transformação.

Sobre isso, inclusive, Anzaldúa (2016) afirma que a opressão que as mulheres no contexto estadunidense sofrem não é referente somente

2. Link: <https://www.hypeness.com.br/2020/06/maioria-das-pessoas-com-menos-de-16-anos-nos-eua-e-nao-branca-e-hispanica-pela-1a-vez-na-historia/>

mas entendê-los a partir das suas especificidades. Lugones (2014, p. 940) afirma que “legitimidade, autoridade, voz, sentido e visibilidade são negados à subjetividade oposicionista”. E aqui, como em tantos outros espaços que têm surgido, sejam eles acadêmicos ou não, meu objetivo é colaborar evidenciando essas literaturas que, por si só, já demonstram autoridade dando sentidos e visibilidades às suas comunidades e realidades, potencializando as vozes femininas que têm (re)afirmado suas resistências. Nesse sentido, sigo em consonância com Lugones quando afirma que o feminismo não nos fornece só uma narrativa de opressão das mulheres subalternizadas, mas que vai além “através de processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo” (p. 941). Entretanto, a esses processos adiciono mais um, a língua. Para muitos, a língua ainda denota um instrumento de poder que funciona como um pilar sustentando a cultura e a suposta identidade nacional. E sobre nação, Butler (2009, p. 84) afirma “que el lenguaje se vuelve un criterio de control sobre quién pertenece y quién no”. E nesse limbo do pertencimento, mora a exclusão que recai principalmente sobre as mulheres latinas – meu foco de estudo neste trabalho.

Resistência: *Yo soy mi lengua*

A primeira autora que me debruço a estudar se chama Gloria Evangelina Anzaldúa. Gloria foi uma escritora chicana que nasceu no estado do Vale do Rio Grande, a poucos quilômetros da fronteira entre México e Estados Unidos. Toda sua obra é construída e atravessada por temas fronteiriços, étnicos, culturais, linguísticos e de gêneros, que refletem questões vinculadas ao seu modo de pensar o mundo e à sua vida. Neste artigo, inclino meu olhar sobre uma das suas principais obras, *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (publicado pela primeira vez em 1987).

Todo o livro está estruturado em ocorrências autobiográficas, apresentando ficcionalmente experiências conflituosas da mulher chicana num contexto opressivo, racista e sexista. Seus conceitos e propostas, desenvolvidos em diferentes gêneros literários dentro da mesma obra, baseiam-se na construção de uma resistência que se opõe a uma realidade produzida e sistematizada em dicotomias convencionalizadas, que são vigentes tanto na própria comunidade chicana como na

sociedade estadunidense. Acerca disso, Anzaldúa (2016) afirma que a cultura é que conforma nossas crenças (re)produzindo, com frequência, situações que perpetuam um estado de sujeição das mulheres em relação aos homens, pois “La cultura está hecha por quienes tienen el poder – los hombres. Los hombres hacen las normas y las leyes” (p. 57). Além disso, menciona diversos fatos que corroboram com essa proposição, um deles, em especial, relaciona-se com a linguagem e muito nos interessa para a presente discussão.

La primera vez que escuché a dos mujeres, una puertorriqueña y una cubana, decir la palabra *nosotras*, me quedé *shockeada*. No sabía que existiera esa palabra. Las Chicanas usan *nosotros* tanto si somos hombres como si somos mujeres. Se nos roba nuestro ser femenino por el masculino plural. El lenguaje es un discurso masculino. (ANZALDÚA, 2016, p. 104)

Anzaldúa, com essa afirmação, abre a pauta da discussão sobre a opressão masculina às mulheres, pelo viés da linguagem, reiterando que tanto a cultura como a língua, encontram-se sob um domínio masculino opressor. Desse modo, a autora evidencia que a língua é um reflexo da condição de subordinação e anulação atribuída às mulheres; uma vez que esse tipo de repressão seria como uma extensão dos estereótipos que a comunidade reforça. No entanto, quando a autora faz uso de um termo em *spanglish*: ‘shockeada’, para definir seu sentimento frente àquela situação, por exemplo, transgride o que lhe é imposto; pois logo depois afirma – em alusão ao uso do *spanglish*– “*Esta lengua [...] es una lengua de rebeldía, tanto contra el español estándar como contra el StandarEnglish.*” (p. 107). E se a língua é dominada pela esfera masculina, ir contra esse ideal irrisório de ‘uso correto de uma língua’ é, certamente, um ato de resistência e oposição ao dominador.

Entendo que o translinguismo literário atua como resistência feminina e afirmação identitária, tanto no contexto da comunidade chicana como no da sociedade estadunidense; uma vez que o que se pretende é o uso de “una lengua a la que puedan conectar su identidad, una lengua capaz de comunicar las realidades” (ANZALDÚA, 2016, p. 106). Nesse viés, há uma implicação direta na (re)construção da identidade de si e do outro. A respeito disso, Anzaldúa relata que

Acercarse a otra Chicana es como mirarse en un espejo. Nos da miedo lo que podamos ver en él. *Pena*. Vergüenza. Baja autoestima. Se

nos dice en la infancia que nuestra lengua es incorrecta. Los ataques repetidos [...] debilitan nuestro sentido de nosotras mismas. Los ataques continúan a lo largo de nuestra vida. (ANZALDÚA, 2016, p. 110)

O trecho anterior não trata de uma experiência pessoal, pois o que Anzaldúa descreve alcança a realidade de muitas outras chicanas e mulheres na mesma situação. A repressão e a opressão linguística são tão fortes que chegam a deturpar a imagem criada entre elas de si mesmas: “Nos oprimimos la una a la otra tratando de ser más Chicanas que nadie, luchando por ser las «verdaderas» meras Chicanas, hablando como hablan las personas Chicanas” (ANZALDÚA, 2016, p. 110). Apesar disso, também é importante observar o modo que Gloria Anzaldúa assume sua língua como forma de resistência em relação à imposição linguística – tanto dentro como fora da sua comunidade – transformando-a, no que antes representava uma conotação negativa, em afirmação identitária frente à subordinação. Em função disso, Gloria não descarta nada, não rejeita o que vem da cultura dominante como o inglês, em detrimento do espanhol, pelo contrário, ambos são seus; deseja assumir os dois como expressão de quem é. Para tanto, apropria-se do direito de falar, escrever, sentir e viver através dessa língua que lhe é própria, o *spanGLISH*. E potentemente deixa registrado na sua obra:

La identidad étnica es como una segunda piel de la identidad lingüística – yo soy mi lengua –. Hasta que sea libre de escribir en bilingüe y hasta que pueda saltar y cambiar de código [...] mientras tenga que hablar *English or Spanish* cuando preferiría hablar *SpanGLISH* [...] mi lengua seguirá siendo ilegítima. Nunca más me van a hacer sentir vergüenza por existir. Tendré mi propia voz: india, española, blanca. Tendré mi lengua de serpiente – mi voz de mujer, mi voz sexual, mi voz de poeta –. Venceré la tradición del silencio. (ANZALDÚA, 2016, p. 111)

Resistência: my Spanish is me

A segunda autora é Melissa Lozada-Oliva, uma poetisa estadunidense do slam. Toda a sua poesia está intrinsecamente relacionada com as suas vivências enquanto mulher de raízes latinas, pois é filha de imigrantes da Colômbia e Guatemala, nascida e criada no cenário cultural

dos Estados Unidos. O slam é um gênero caracterizado por ser multifacetado, não condicionado por versos ou rimas, mas sim pela forma de interpretar performaticamente o que é narrado. Em si, já representa um ato de resistência literária, uma vez que subverte o modelo de poesia estandardizada pelo cânone e, também, porque nasce de um contexto popular e, para alguns, isso reflete certa resistência.

A obra *Peluda* (2017) conta com 21 poemas e apresenta criticamente aspectos identitários que são atribuídos à própria autora e que tentam formar a imagem que ela constrói de si mesma. Sem dúvidas, há uma fratura identitária, ligada também ao aspecto linguístico, que a pressiona a integrar-se tanto do lado da sociedade que habita, mas que a estigmatiza, como também do lado cuja tradição cultural ela carrega. Nesse sentido, Canagarajah (2013) afirma:

Há uma língua, pertencente unicamente à comunidade de fala de alguém, que define a identidade dessa pessoa. Ela também radica a pessoa a uma comunidade e um lugar. [...] Somos, assim, autoridades da língua que possuímos. (CANAGARAJAH, 2013, p. 22)

Nessa perspectiva, aqueles que transitam por mais de uma língua e trazem consigo referências de mais de um lugar de origem, devem ter o direito de ser autoridade dessas línguas que possuem, no sentido de poderem enunciá-las e por elas se expressarem. No entanto, caminhando para esse ideal, que não deixa de ser uma afirmação política, Melissa nos seus poemas transita de idioma entre uma palavra e outra, faz uso de frases mistas e empréstimos linguísticos como, por exemplo, nos trechos do poema *The Women in My Family Are Bitches*: “i always wear heels tola fiesta!” e “give abuelita bendiciones! bitches”. Contudo, mais do que vincular o translinguismo literário à sua poesia, Melissa também expressa como as mulheres latinas – aqui não só as da sua família, mas referenciando todas as outras da mesma origem – são tratadas na sociedade estadunidense: “all men will kill you! bitches / all men will leave you anyway! bitches / you better text me when you get home okay! bitches”. Quanto a isso, Cantú (2011) afirma que constantemente a

Society puts us into neat little compartments to label us and keep us in our places. India, mestiza, naca, vieja, Latin spitfire, Chicana-dyke-feminist, tortillera, sexy, burro, maid stupid, prieta, hocicona, bocona, cabrona, loser, whore, Malinche, bad writer,

worse thinker, undeserving, affirmative-action hire – you name it, we’ve heard it. (CANTÚ, 2011, p. 55)

Semelhantemente, no seu poema *Maybe She’s Born With It, Maybe She Got Up Early*, Melissa utiliza marcas da oralidade hispânica como: “*Ay-Carajo-Shit!* has a medal around her neck, / *mi linda, Cómo Me Duele* drives a shiny car” (grifos da autora), com o objetivo, mais uma vez, de evidenciar sua identidade e voz em meio ao apagamento e silenciamento impostos nessa comunidade. E, ainda nesse slam, há um trecho em que percebemos a discriminação aos latinos, principalmente às mulheres, associando-as a uma condição de subalternidade:

i don't know who or what the “good immigrant”
is, but i think my mother could never get away
from being the cleaning lady. maybe
she has always been a knot in the neck
of a trash bag. [...]

(LOZADA-OLIVA, 2017, s/p)

Surgem alguns questionamentos a partir dessa leitura, como por exemplo, quais são as categorias que definem o que é ser um bom ou mau imigrante? E, para que elas existem? Por que as mulheres latinas, comumente, no contexto estadunidense são representadas/associadas somente em empregos tidos como inferiores, como trabalhos domésticos ou de limpezas? Essa concepção é sutilmente institucionalizada, enfatizando que não há esforço que mude o lugar reservado às “*goodimmigrant*”. Muitos são os mecanismos de opressão que atuam sobre as mulheres latinas que, inclusive, são reforçados pelos aparatos do Estado e quando tentamos

desresponsabilizar o Estado e o próprio funcionamento do modelo econômico capitalista pela produção política da precariedade, o discurso neoliberal torna esses grupos precarizados cada vez mais vulneráveis, sujeitos à violação de direitos humanos e à negação do reconhecimento social da sua humanidade, pois não pode haver vida sem as suas condições sociais de sustentação. (FREITAS, 2020, p. 205)

Sem espaço para a dúvida, a posição que as latinas ocupam, no contexto aqui discutido, é resultado de produções sociais de um sistema que opera para desumanizá-las, perpetuando um estado de condição de precariedade que visa manter esse ciclo. Para Judith Butler (2018)

[a precariedade] designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferentemente expostas ao dano, à violência e à morte. [...] A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações [...] ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes. (BUTLER, 2018, pp. 40-41)

Nesse ponto, podemos entender as reivindicações que Melissa faz através da sua poesia do slam, denunciando o padrão de beleza que lhes é imposto, as diversas formas de expressão dessa sociedade machista, a adequação aos aspectos culturais estadunidenses, a rejeição da própria cultura e origem, os muitos estereótipos que lhes são assignados e, por fim, o lugar da língua atrelada à constituição das identidades. Sobre esse aspecto, ela escreve *You Know How to Say Arroz con Pollo but Not What You Are* e aqui demonstra tanto os rótulos que recebe devido a sua identidade linguística, como também os tipos de relações que mantém com a língua.

No início, ela já inaugura dizendo: “if you ask me if i am fluent in Spanish i will tell you my Spanish is an itchy phantom” como se a constância da língua não fosse uma realidade presente na sua vida, inclusive porque Melissa já faz parte de uma geração de latinos que nasceu em território estadunidense, mas que tem consciência de que o espanhol nessa sociedade ainda é visto como algo depreciativo ou associado a símbolos exóticos: “my Spanish wonders if it has an expiration date / my Spanish asks you why it is always being compared / to food / spicy, hot, sizzle”. Também não esquece das origens e travessias que seus pais, por exemplo, fizeram para chegar aos Estados Unidos, já que a mãe é da Colômbia e o pai da Guatemala: “my Spanish is made-up store about a parent / who never came home / my Spanish is made-up store about a parent who never came home & traveled beautiful countries”. No entanto, a pergunta que ainda ecoa é: “my Spanish is wondering when my parents will be American”. Constato que mesmo sendo difícil e, às vezes, perigoso transpor fronteiras geográficas, todavia, há quem queira levantar fronteiras que sejam intransponíveis, mas como Melissa bem diz: “there are some words that will always escape / me”.

Considerações finais - *Neither español ni inglés, but ambos*

Viver é posicionar-se politicamente e, a respeito desse tema, Lugones (2014) elabora seu conceito de infrapolítica que

marca a volta para o dentro, em uma política de resistência, rumo à libertação. Ela mostra o potencial que as comunidades dos/as oprimidos/as têm, entre si, de constituir significados que recusam os significados e a organização social, estruturados pelo poder. Em nossas existências colonizadas, racialmente gendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna. (LUGONES, 2014, p. 940)

É justamente esse, o percurso que as autoras Gloria Anzaldúa e Melissa Lozada-Oliva fazem com/nas suas escritas literárias, ressignificam a linguagem atrelada ao translinguismo literário. Porém, essa ressignificação não se trata de um procedimento estético simplesmente disposto no texto poético, mas, antes, uma estratégia de resistência em relação ao que lhes é atribuído como símbolo de opressão – a língua.

Proponho, então, o translinguismo literário como a máxima potencialidade das obras dessas autoras. Em *Borderlands/La frontera*, Anzaldúa além de romper com o padrão estético de uma obra literária escrita em um único gênero, rompe também com o ideal de uma língua homogênea representativa de um estado-nação, com o objetivo de construir uma obra como uma narrativa que concebe um debate crítico e libertador em direção aos chicanos, principalmente às mulheres chicanas. Já em *Peluda*, Melissa através do slam combate a voz normatizadora da sociedade machista e sexista que exige que ela seja cada vez mais parecida a ‘mulher estadunidense’, ao mesmo tempo que segue estigmatizando suas características híbridas – língua, cultura e identidade; que inclusive tornam-se uma construção de metáfora relacionada à monstrosidade, muito bem elaborada e materializada pela autora, já na capa do livro.

A análise realizada no presente trabalho me permite apreender que a diferença geracional entre as autoras e da época da publicação de suas obras não estabelece relação com as demandas por elas construídas através das suas escritas literárias. A relação de dominação por parte dos homens às mulheres ainda segue vigente e o lugar, desejado por eles, que elas ocupem é o do silêncio. Contudo, essa não é

uma luta para uma única mulher. Ainda que na pesquisa eu focalize duas autoras, há muitas outras que se rebelam e não se conformam porque entendem assim como Lugones (2014, p. 949) que “Não se resiste sozinha [...] Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista”. Por esse motivo, mesmo que haja um espaço temporal entre Anzaldúa e Melissa, a potência de ambas escritas translingües se somam e multiplicam repercutindo em nós, para fazermos o mesmo.

As duas obras são subversivas e carregam a resistência em si mesmas na medida em que desafiam categorias por muito tempo cristalizadas, constituindo-se assim, como literaturas que operam por meio de “um modo de resistência ao fascismo da língua – uma espécie de desvio que combate o enrijecimento e o poderio do estereótipo. Uma luta tecida nas paragens da própria linguagem” (PINTO DE ALMEIDA, 2009, p. 93).

Referências

- ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Trad. de Carmen Valle Simón, Madrid: Capitán Swing, 2016.
- BRAH, A. *Cartografias de la diáspora: Identidades en cuestión*. Trad. de Sergio Ojeda, Madrid: Traficantes de sueños, 2011. Disponível em: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Cartograf%C3%ADas%20de%20la%20di%C3%A1spora-TdS.pdf>. Acesso em: 03 set 2021
- BUTLER, J. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CANTÚ, N. *Aprendiendo a Vivir/Aprendiendo a Morir*. Bridging: How Gloria Anzaldúa's Life and Work Transformed Our Own. Ed. Keating Ana Louise, Gonzalez-Lopez Gloria. Austin: University of Texas Press, 2011.
- ETTE, O. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos Transárea. Trad. Luiz Barros Montez. In: *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 18/2. p. 192-209. mai-ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/J3ghvttStPsHfYhScnnxtgm/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 20 set 2021
- FREITAS, L. R. T. Desumanização, reconhecimento e resistência na

- América Latina e caribe: uma articulação entre a teoria da precariedade de Judith Butler e o feminismo decolonial de María Lugones, 2020. *Revista Debates Insubmissos*, Caruaru, v. 3, n. 11, pp. 202-229, set-dez 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/article/view/244216/37579>. Acesso em: 9 set 2021
- GONZÁLEZ, E. P. Escritas translíngues e comunidade literária hispano-americana. In.: *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- LOBO, P. A. C. *Chicanas em busca de território: A herança de Gloria Anzaldúa*. 2015. 442 p. Tese (doutorado) - Universidade de Lisboa, Programa de Pós Graduação em Estudos de Literatura e Cultura, Lisboa, Portugal.
- LOZADA-OLIVA, M. *Peluda*. Minneapolis: Button Poetry, 2017.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial, 2014. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro.
- MEGALE SIANO, A. H.; ESTEVES DE CAMARGO, H. R. Práticas translíngues: o repertório linguístico do sujeito bilíngue no século XXI. *Revista Tabuleiro de Letras*, Salvador, v. 9, n. 1, p. 04 – 18, jun. 2015. Disponível em: <http://www.lucianabrentano.com.br/wp-content/uploads/2019/12/1353-4485-2-PB-1.pdf>. Acesso em: 20 set 2021.
- PINTO DE ALMEIDA, L. Literatura e a experiência do escrever: algumas reflexões sobre a resistência no seio da linguagem. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 21, n. 28, p. 87-106, maio 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/1147>. Acesso em: 14 jul. 2021. doi: <http://dx.doi.org/10.7213/rfa.v21i28.1147>.
- PISTICELLI, A. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo. *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.
- PRATT, M. L. *Lenguas viajeras: hacia una imaginación geolingüística*, 2014. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, vol. XVIII, n. 36, julio-diciembre, pp. 238-253. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843033017>. Acesso em: 07 set 2021.
- SOUZA, L. S. de. *Extraterritorialidade e translinguismo na obra de Junot Díaz*. 2018. 169 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Rio de Janeiro, RJ.

A identidade desnítida no conto *Zeus ou a menina e os óculos*

Ana Karolina Damas da Costa (FURG)¹

Introdução

A identidade amazônica foi originada por diversos sujeitos, valores e tradições. Esta confluência originou a formação de uma cultura enraizada na diversidade e nas crenças de um imaginário mítico próprio. Seja na linguagem, literatura, ou tradições ancestrais, os traços identitários que demarcam o hibridismo cultural amazônico estão impregnados na vida daqueles que são seus representantes.

Ao evocar a voz de escritores como Eneida, Sultana Levy Rosenblatt, Maria Lúcia Medeiros e Bruno de Menezes, se vislumbra a recriação imaginária de um universo encantado, para muitos considerado exótico, rudimentar, estranho, em razão de estereótipos equivocadas sobre a Amazônia. Nas manifestações literárias produzidas nesta região, e que conforme Pacheco (2009), são retratadas, sobretudo, no regime das águas, é possível se conectar às tradições e costumes tão caros ao povo amazônica. Tal familiaridade decorre do sentimento de pertencimento a essa cultura multifacetada, e que têm gênese na herança afro-indígena.

Em vista disso, neste estudo, tenho por finalidade refletir sobre o conto *Zeus ou a menina e os óculos* (1994), da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros. Tal iniciativa propõe percorrer caminhos sinuosos, no intento de compreender o imaginário de uma autora capaz de velar significados. Porquanto, atraída pelo emaranhado de questionamentos desvelados em sua escritura singularmente construída, percebo sensações que contrastam a angústia de estar-no-mundo. Visto que, de maneira delicada, a autora desenha mundos imaginários, fazendo da palavra narrada a maior estratégia para expressar suas percepções sobre o mundo.

1. Mestranda em Letras – História da Literatura pela FURG. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Integra o Grupo de Pesquisa Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade do CNPq.

Desse modo, meu interesse é analisar o conto, tendo como base teórica a crítica literária feminista, uma vez que o texto de Medeiros, além de ser produzido por uma mulher-escritora, é uma produção que apresenta discussões acerca da constituição da identidade feminina. Nesse intento, minha análise se subsidia pela investigação da complexidade existencial da protagonista da narrativa, nomeadamente referida apenas pelo adjetivo “menina”.

Nesse sentido, tenciono refletir sobre o processo criativo da escritora a partir da investigação de suas vivências e, com base em tais eventos, esmiuçar as possíveis inspirações que deram gênese a sua prosa poética. Nas vicissitudes impressas na palavra, noto que Medeiros constitui um mundo idealizado segundo suas próprias iluminações ficcionais. É uma escritura em que se visualiza a maneira delicada como a personagem é construída, por meio da utilização de metáforas que dão sentido a diversas simbologias.

Jogos de poder e jogos de palavras

Ao voltar meu olhar para as tramas de Medeiros, noto a maneira com a qual a contista consegue criar jogos de palavras, cerzidos em uma linguagem fragmentada que revela o indizível. A escrita de Maria Lúcia é balizada pela utilização de metáforas que se transmutam na construção de sentidos. Esse artifício é capaz de aguçar o mais profundo da sensibilidade humana e enfeitiçar a atenção do leitor ao apelo irrecusável de desvendar as simbologias que circundam o conto analisado.

O texto de Medeiros irá subsidiar ponderações a respeito do delineamento da identidade feminina. Para isso, realizo um estudo bibliográfico que tem a finalidade de investigar o conto selecionado sob a perspectiva da crítica literária feminista. A reflexão busca perscrutar a complexidade da protagonista, que se mostra alheia aos olhares de reprovação sobre suas ações. Por meio da atenção depreendida sobre os artifícios literários utilizados pela autora, percebo um jogo de palavras que ocultam simbologias. Essas revelam uma tênue relação com as oscilações identitárias da personagem central da narrativa.

Desta feita, compreendo que é de grande relevância analisar a criação literária de Maria Lúcia Medeiros, tendo em vista que a autoria feminina consiste em um vasto universo que apresenta muitas

escritoras que ainda não dispõem de fortuna crítica substancial, pois muitas delas permanecem desconhecidas à margem da crítica literária. Com o intuito de aprofundar o debate sobre essa autora, que até então, é pouco reconhecida, convém refletir sobre a maneira com a qual a ficcionista aqui apresentada se expressa no mundo da escrita, tecendo fios de liberdade em um tear de papel.

Mas, afinal, quem é essa escritora? A resposta reside no trabalho de investigar as linhas que demarcam seu percurso biográfico. Nasceu em 15 de fevereiro de 1942, em Bragança, localidade situada no interior do estado do Pará, banhada pelas águas do rio Caeté e com um trem de ferro. A cidade de seu nascimento foi o rico cenário que iluminou sua escrita, um lugar de muitas histórias e mistérios, de festas populares como a Marujada, composto por casas com quintais, praias e vila dos pescadores, um verdadeiro convite à imaginação.

No conto *Zeus ou a menina e os óculos*, Maria Lúcia constitui uma tessitura ficcional repleta por diversos jogos de palavras. Logo, entre o dito e o não dito, a escritora cria o universo da menina protagonista, que na narrativa não é nominada. Como em uma brincadeira infantil é capaz de deixar o leitor enfeitado, a fim de decifrar os enigmas que constitui a partir da minuciosa utilização de metáforas. A personagem central da narrativa é apresentada como uma criança que não nutria muito interesse pelas atividades costumeiras das outras meninas da sua idade. Como se visualiza no conto:

Foi por essa ausência de entusiasmo que começou a passear por entre as mesas, aos sábados. Oferecia seus préstimos à mãe, atarefada com os fregueses esperando, aceitava que ela passasse por entre as mesas ajudando, conversando. Equilibrando bandejas de *fayança* ela trazia os sucos e anotava as preferências: limão, abacaxi, limão de novo, laranja... Botava também o aventalzinho xadrez, *like mumie*, e passeava. (MEDEIROS, 1994, p. 28).

A configuração literária de Medeiros tem na linguagem o elemento provocador do encantamento, e que desperta a percepção das coisas mais sensíveis. Entre linhas e entrelinhas, a escritora compõe a tessitura do texto passeando por entre as palavras, que se transfiguram para alcançar o indizível. É a partir dessa experiência literária que a autora ilustra o seu olhar sobre o mundo, em um jogo de escrita em que a linguagem se torna a magia capaz de aguçar a sensibilidade humana. De acordo com Lucena:

Ao se debruçar sobre a produção textual da escritora, nota-se a recorrência de temas articuláveis a traços biográficos da autora, os fios que tecem seus textos de cunho memorialista e seus depoimentos se emaranham àqueles que atravessam as malhas de suas vivências. A memória irrompe por meio da reminiscência, que insere a dimensão temporal não-cronológica remetendo ao tempo poético do qual a palavra é oriunda da memória. (LUCENA, 2015, p. 31).

Os caminhos trilhados pela autora do conto são aludidos em sua produção literária. Suas vivências são rememoradas através da palavra, percorrendo um traçado entre memória e imaginação, que delicadamente conduzem os fios que tracejam seu trabalho ficcional. Portanto, analisar a obra dessa escritora configura-se como uma tarefa significativa. Visto que, suas narrativas trazem a lume uma espécie de ato de liberdade promulgado pela escrita, e que é forjado por meio da perspicácia com que a artesã da palavra concebe sua criação literária.

Medeiros se destaca no vasto cenário das letras paraenses, por conta da singularidade demonstrada na construção de suas produções literárias. Estas são desenhadas sob um entre-lugar que ilustra nuances entre a memória e a imaginação. De fato, Maria Lúcia se distingue na escrita, justamente por arquitetar narrativas sem marcações de espaço e de tempo. As personagens apresentadas dão vida a tramas enriquecidas de imagens poéticas, que poderiam ter sido vivenciadas em qualquer parte do mundo. Quanto a isso, a pesquisadora Mirna Lúcia Moraes, argumenta que:

A prosa ficcional de Maria Lúcia Medeiros propõe ao leitor (a), revisitar a história literária para compreender uma série de fatores presentes nos espaços da contemporaneidade, o que a torna construtora de um texto engajado porque não se atém a regionalismos, mas a situações vivenciadas em qualquer parte do mundo, pela força orgânica das personagens sócio históricas que dão vida à trama de suas narrativas. (MORAES, 2013, p. 11).

Nesse entrelace de imagens que circundam a prosa ficcional de Medeiros, são evidenciados os ideais de uma escritora que fez da palavra sua maior estratégia para denunciar a discriminação das mulheres. Por meio de sua intensidade poética, a escritora consegue expressar primorosamente os sentimentos e conflitos inerentes ao universo feminino, o que é perceptível em suas tramas, uma vez que

essas produções são enriquecidas por diferentes representações do feminino. Acerca das dificuldades enfrentadas pelas mulheres no cenário da ficção, é válido ressaltar o pensamento de Nádya Gotlib. Para a autora:

A condição de subordinação da mulher brasileira, numa sociedade patriarcal do passado colonial, tal como noutros países da América Latina colonizados por europeus, deixou as suas marcas. Talvez a mais evidente dela seja a do silêncio e a de uma ausência, notada tanto no cenário público da vida cultural literária, quanto no registro das histórias da nossa literatura. (GOTLIB, 2003, p. 21).

Logo, se faz válido refletir acerca dos desafios enfrentados pela escritora, tendo em vista que sua condição feminina era algo que por ventura pressupunha uma postura de subserviência. Junto a isso, se alia também o fato da escritora ser de origem amazônica, isto é, carregar o peso de ser mulher em uma região que tem sua cultura menosprezada. Sob esse prisma, é imprescindível o questionamento referente à invisibilidade das escritoras dessa região, visto que muitas delas não possuem um aparato crítico que suporte a diversidade de suas produções, e por esse motivo é importante inseri-las no rol da literatura brasileira.

Diante de circunstâncias desafiadoras, observo que na criação literária de Medeiros, se funda um ato libertário, pois é a partir da escrita que a artesã da palavra caracteriza representações do feminino. Por intermédio da tessitura de narrativas que trazem à baila descobertas e experiências por vezes escondidas, ou mesmo incompreendidas, da menina protagonista. As memórias da infância, a passagem para a adolescência e a descoberta do corpo são artifícios utilizados pela escritora a fim de retratar as carências latentes da feminilidade e assim reverter os valores já instituídos. Sobre essa fragmentação da memória nos textos literários, Jerusa Pires Ferreira, argumenta que esse fenômeno:

Assim, nos lembra que a comunicação com outrem só é possível, se há algum grau de memória comum, e um texto se define pelo tipo de memória de que ele necessita para ser entendido. Reconstruindo o tipo de memória que partilham o texto e seu consumidor, descobre-se a imagem da leitura escondida nele. A antítese da simples memória comum a todos os membros de uma comunidade à memória extremamente

individualizada de uma pessoa particular, pode ser comparada à relação discurso oficial/discurso íntimo. (FERREIRA, 2003, p. 83).

Na narrativa, é apresentada uma menina míope que, para enxergar melhor, usava óculos de lentes claras. Essa personagem achava enfadonha a rotina de ter que ir à escola. Mas, esperava ansiosa o sábado para ir ao restaurante dos seus pais, cenário onde os seus pensamentos se distanciavam da professora, da escola e de todas as outras preocupações, era o espaço perfeito dela. Nesse ambiente de clientes, mesas, bandejas e copos, é que a menina atinge o ápice de sua satisfação. Para o sábado, ela dispensava a nitidez das formas, e sem os óculos adentrava o lugar onde conseguia ver o mundo com suas próprias lentes.

O que se observa logo de início é a importância simbólica representada pelo restaurante da família, haja vista que em diversos momentos da trama o narrador refere-se ao lugar como o “cenário perfeito”. Um ambiente que, para a menina, se transmuta em um universo recriado a partir de sua ótica. Mesmo míope, ela escolhe abrir mão dos óculos somente aos sábados. De maneira lógica pressupõe-se que eles serviam para que ela enxergasse melhor. Entretanto, o seu desejo era livrar-se deles, mesmo que fosse apenas uma vez na semana, afinal:

Ninguém saberia que ela usava óculos de lentes claras e que ela dispensava a nitidez e algumas formas. Que era como se visse tudo pelas suas próprias lentes e mergulhasse assim no cenário agradável com cheiro de sábado, com barulho de sábado, com imagem não muito nítida que ela recobria do jeito que bem entendia e queria, sem medo, sem óculos, ela que os usara sempre desde muito tempo, para ver melhor... (MEDEIROS, 1994, p. 29).

Nesse sentido, tento refletir sobre a simbologia do olhar, visto que um dos acontecimentos que se sobressai na narrativa é justamente o fato da menina transgredir ao imperativo de comportamento esperado para uma criança míope, isto é, que necessita dos óculos para ver melhor. De acordo com o *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelandianos*, de Agripina Ferreira:

O sol é o olho do mundo e o olho é simbolizado pelo sol. A luz é o princípio que os une. O “olho é o projetor de uma força humana”. O olho é luz que vem das profundezas do ser humano para iluminar

o mundo, abrindo-lhe o caminho da arte e da sabedoria. O olhar é uma força de grande alcance e magia, podendo captar uma realidade visível, invisível, profunda e infinita e quem sabe até o que mais [...] Pode petrificar, aniquilar ou encantar. Tudo depende do viés do olhar. (FERREIRA, 2013, p. 139-140).

Desta feita, se faz possível vislumbrar que a personagem encontra na atitude de dispensar a nitidez possibilitada pela utilização dos óculos, uma maneira para observar o mundo da forma que considerava melhor. As imagens não muito nítidas eram mais agradáveis e leves, pois permitiam a ela avistar uma realidade criada pela imaginação. Ao captar o mundo por meio de suas próprias lentes, a menina ocupa o lugar de observadora do mundo e de todos ao seu redor. Portanto, enxergar sem os óculos representa uma metáfora empreendida para designar o desejo latente de escapar da dura realidade e idealizar um mundo mais justo para todos.

O restaurante da família era esse lugar, isto é, onde a menina conseguia alcançar o ápice de seu bel-prazer. Tal recinto é evidenciado no conto como um verdadeiro universo recriado a partir dos anseios da protagonista. Esse ambiente agradável configura o que se pode chamar de reino da menina: utilizo essa expressão por acreditar que nesse espaço – onde ela pode imperar soberanamente – se potencializa a tessitura da identidade da protagonista, no seu próprio reino.

A personagem transita por esse cenário apenas aos sábados, dia gerido por Saturno, considerado o Senhor do tempo. O planeta regente do sábado representa o convite à reconstrução e à responsabilidade. Sob suas influências todos são chamados a reavaliar aquilo que já foi construído, superar as dificuldades e criar uma nova forma de vida. Algo semelhante a isso é visualizado no conto, e ocorre a partir da sucessão de movimentos realizados pela menina, que para esse dia, como é bem assinalado no texto, guardava-se inteira a esperar ansiosa durante toda a semana, visto que:

Ninguém ia saber daquele cenário preferido. Ninguém ia saber do sabor que tinha esperar o sábado sem aulas, sem notas, sem a chatices de ir e vir, sem vontade. Para o sábado ela se guardava sem dava inteira, menina ainda. Ninguém desconfiaria que a menina antes de penetrar no cenário tirava os óculos e, míope, percorria as mesas, vendo as silhuetas dos fregueses, não vendo nariz nem cílios. (MEDEIROS, 1994, p. 29).

No dia de Saturno, se consideram propícias às atividades que estimulam a reflexão sobre o contato com a realidade. É um tempo favorável à meditação sobre o autoconhecimento e à avaliação de questões relacionadas ao desenvolvimento e estabilidade espiritual. O sábado é representado, na narrativa, como dia em que a menina realiza uma espécie de rito de libertação: “Agora reinavam as mesas, o xadrez das toalhas, o barulho da registradora. O cenário perfeito. As pessoas perfeitas. O sábado perfeito. – Qual o suco por favor? E a voz cálida, suave, vinha do freguês que tinha muita pena da menina que trabalhava aos sábados como gente grande” (MEDEIROS, 1994, p. 28-29). Somente ela sabia o sentido de suas ações, logo, a simbologia desse dia remete ao desejo de construir uma nova realidade, como alternativa para desestabilizar os olhares de indiferença que regulam o mundo, representados metaforicamente no conto pelos clientes que reprovavam as ações da personagem.

No texto, percebo a maneira como a identidade feminina é delineada, sob um ponto de vista que se distancia da habitual caracterização das musas retratadas pelos poetas e trovadores na literatura. Em *Zeus...* a mulher não é idealizada como a donzela frágil que reproduz os padrões de comportamento, mas em contraparte se encontra uma personagem que desafia as institucionalizações ao colocar-se na posição de dona do próprio destino: Penso que a resistência da menina em optar por apenas aos sábados dispensar os óculos, e guardar-se na expectativa de penetrar o seu cenário preferido, é na realidade uma forma de confrontar os valores construídos a partir de uma concepção conservadora.

Ao questionar o estado de dependência das coisas, ela escolhe trilhar um percurso modelado a partir de valores femininamente construídos, e em meio a esse corpo de tensões ideológicas desnudadas na narrativa, se faz possível perceber as oscilações de identidade da protagonista. Em seu conto, Medeiros apresenta a menina como soberana, aquela que reina em um universo idealizado por ela, ambiente onde pode agir de maneira livre, sem dar atenção à nenhuma espécie de reprovação: “uma vez uma mulher espigada achou de lhe fazer perguntas: Qual a capital da Tchecoslováquia? E da Turquia? Qual o rio que banha Porto Alegre... Mas ela não ligava. Nem pras perguntas (que ela não sabia) nem pra mulher, nem pra nada” (MEDEIROS, 1994, p. 29).

Entremeada por essas reflexões sobre a construção da identidade feminina, compreendo que no enredo da narrativa o posicionamento

da personagem simboliza a luta diária das mulheres, simbolicamente retratadas pela menina, que por meio de atitudes transgressoras desafia as estruturas de poder. Ao centrar minha atenção sobre o título dado à narrativa, noto os jogos de palavras empregados pela autora. Zeus simboliza o olhar regulador sobre o mundo, aquele que reina sobre o Olimpo, observando tudo, e a todos. Já a menina, representa a ruptura aos padrões de comportamento e a resistência dos movimentos femininos.

Em meio a esse contexto, os jogos de poder se ilustram por meio da disputa ideológica vislumbrada na trama. Isso justifica a simbologia emblemática da expressão “Zeus” ou “a menina e os óculos”, ou seja, de um lado o domínio de Zeus, que impera no Olimpo, do outro se encontra o universo das mulheres, representado pela menina, que governa no seu reino. Então, quem será o vencedor desse confronto ideológico? A utilização do conectivo “ou” demarca essa ordem subjetiva de escolha, ou Zeus, ou a menina: apenas um sairá vitorioso dessa acirrada disputa. É importante ressaltar que conquistar a vitória sobre Zeus representa desestabilizar as estruturas de poder que muitas vezes amordaçam os indivíduos.

A criação literária é um trabalho minucioso, no qual o artesão da palavra busca, por meio de artifícios estéticos, dar suas impressões do real ao objeto idealizado. Essa tarefa demanda um processo metódico que envolve a percepção do artista sobre a realidade, para assim alcançar o verossímil. Na tessitura do texto de Medeiros, percebe-se que a ficção está diretamente comprometida com a possibilidade de transmitir uma ideia de verdade. Logo, essa tentativa de imitação do real se trava entre o fato e a criação, uma vez que a ficção é moldada a partir de fragmentos das experiências vividas.

De fato, a literatura é um campo que se apropria do real para dar vida aos seres ficcionais. De tal modo, a menina criada por Maria Lúcia pode ser interpretada como uma possível recorrência memorialística da autora. Esta impressão se acentua ao passo que se observam as similaridades identificadas em outros contos da escritora. Contudo, a protagonista de *Zeus...* é apenas uma fábula, e por isso, é enriquecida com base em percepções da realidade. Sobre isso, Antonio Candido chega a mencionar que:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não

existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança [...] depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, [...] antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2004, p. 55).

Em vista disso, evidencia-se que com muita frequência a personagem é ancorada na realidade, o que possibilita a criação de uma narrativa carregada de imagens poéticas, que permanecem vivas através da escrita. A personagem central do texto analisado deixa a impressão de que se encontra na realidade, fenômeno que se deve à intencionalidade criativa de Maria Lúcia. Nesse jogo de palavras cerzidas de maneira minuciosa pela autora se confirma o apelo irrecusável da menina, que em um impelido exercício de transgressões, convida a perscrutar também os jogos de poder que se revelam nas simbologias impressas no texto.

O conto de Medeiros me ajuda a refletir a respeito desses olhares reguladores que amordaçam a conduta dos seres humanos. Com linguagem embalada pela construção de sentidos, Medeiros dá vida a essa trama balizada por discussões que penetram o que se pode chamar de identidade feminina desnítida. Concluo então, que a protagonista *de Zeus ou a menina e os óculos* se apresenta em oposição ao sistema que tenta delimitar aquilo que pode ou não ser realizado, pois ao tomar o lugar de escritora de sua história, a personagem escolhe ver o mundo sem os seus óculos, isto é, sem medo de qualquer reprovação.

A atenção dedicada à narrativa permite vislumbrar que o projeto literário de Maria Lúcia Medeiros tem na linguagem fragmentária o elemento capaz de provocar o encantamento. É uma prosa poética balizada pelo viés da memória. Seu universo ficcional é tecido pela reminiscência, engendrado por meio de experiências e ratificado pela imaginação. Tomando seu lugar de mulher, a autora desenha representações do feminino que conduzem à percepção da maneira como os papéis sociais são construídos. Isto se dá pela criação de personagens que, assim como a menina míope, questionam as institucionalizações cristalizadas na sociedade. Um fazer literário que permite ao leitor realizar reflexões interiores, provocadas pela singularidade artística com a qual a contista enovela seus jogos de palavras.

Considerações finais

Na análise do conto *Zeus ou a menina e os óculos*, observo a complexidade da protagonista. Ela é, na realidade, uma menina comum, que no decurso da narrativa se sobressai por conta de seus atos incompreendidos por aqueles que estão à sua volta. Dessa forma, acredito que tentar compreender as escolhas tomadas pela personagem é algo essencial para entender o delineamento identitário da menina. Os episódios apresentados na narrativa esboçam a angústia de alguém que, por se sentir incompreendida, precisa criar uma realidade alternativa, a fim de escapar das atrocidades do mundo.

A resposta que poderá apaziguar tal consternação é vislumbrada no texto pela imaginação da menina que, ciente das circunstâncias, prefere enxergar sem a nitidez possibilitada pelos óculos. A utilização dessa metáfora é algo que enriquece o conto de Medeiros, pois nesse gesto simples, se observa o desenvolvimento de uma personagem que tem sua identidade esboçada de forma desnítida, justamente por não se adequar às normas a ela dirimidas. São artifícios utilizados pela autora, para demonstrar a maneira como o ser humano pode se tornar refém de sistemas ideológicos reduplicados ao longo das gerações.

Portanto, ao visitar o fazer literário da escritora, se nota que de alguma forma ele se encontra relacionado às suas experiências memorialísticas. No conto analisado, a menina protagonista se mostra metaforicamente em oposição ao sistema que tenta delimitar aquilo que poderá ou não ser realizado pelas pessoas. Ao escolher enxergar sem a nitidez dos óculos, ela visualiza o mundo sob suas próprias lentes, isto é, da maneira que considera mais agradável.

Pelas linhas que demarcam a escrita de Medeiros, consigo perceber diversos vaivéns narrativos. Nesse fenômeno literário, se revelam uma série de simbologias presentes na narrativa que, de modo sinuoso, ilustram muito mais do que aquilo que é visto na superfície do texto. É por meio da fragmentação da palavra que se pode desvendar os enigmas implícitos do conto, e assim, compreender o jogo político simbolizado pela transgressão e delineamento identitário da protagonista.

Referências

- CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf. Acesso em: 23 out. 2018.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- GOTLIB, Nádía B. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDAO, Izabel; MUZART, Zahidé. L. (Org.). *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres: Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- LUCENA, Aline de Fátima da Silva. *A escritura de mim memória, (Auto) biografia e ficção em Quarto de hora, de Maria Lúcia Medeiros*. 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Bragança, 2015. Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia. Disponível em: <http://pplsaprofespropesp.ufpa.br/index.php/br/teses-edissertacoes/dissertacoes/128-2013>. Acesso em: 20 dez. 17.
- MEDEIROS, Maria Lúcia. *Antologia de contos*. Belém: Amazônia, 2009.
- MEDEIROS, Maria Lúcia. *Zeus ou a menina e os olhos*. 2. ed. Belém: Editora Supercoros, 1994.
- MORAES, Mirna Lúcia Araújo de. *Entre uma narrativa e outra... a menina fiada em movimentos de identidade: uma (re)visão sobre gênero feminino*. 2013, 124 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade da Amazônia, Belém, 2013. 124f. Disponível em: <http://www.unama.br/mestrado/...Entre%20ouma%20%20narrativa%20e%20%20outra>. Acesso em: 12 fev. 2018.
- PACHECO, Agenor Sarraf. História e Literatura no regime das águas: Práticas Culturais afroindígenas na Amazônia marajoara. *Amazonica - Revista de Antropologia*, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 406 – 441, nov. 2009. ISSN 2176-0675. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/297>. Acesso em: 10 out. 2021.

Ana Terra dos S. Araújo (UNEB)¹

Introdução

Ultimamente, tem ocorrido com maior frequência discursos que apontam o uso da escrita como uma forma de resistir frente às adversidades. Essas produções tendem a trazer à tona experiências e vivências de quem escreve como uma forma de expor situações de opressão vivenciadas ao longo dos anos. Cabe ressaltar que só se fala literatura de resistência, pelo fato de haver uma construção social que coloca determinados grupos em uma posição inferior, silenciada e oprimida.

No caso das mulheres, por exemplo, tais produções são fundamentais para garantir ao feminino a possibilidade de ocupar espaços outrora negados. É importante destacar, que para compreender como se dá esse processo de autoria feminina como resistência se faz necessário revisitar a história das mulheres – para compreender como esse grupo foi deslegitimado, silenciado e subjugado.

A história das mulheres com uma certa frequência foi contada por homens. Por muito tempo foi negado ao feminino a oportunidade de falar sobre si, sobre seu corpo, seus desejos, seus anseios e experiências. Tudo isso porque a sociedade impôs padrões e normas com base naquilo que concebia como moralmente correto.

A partir desses padrões, foi ofertado ao masculino os benefícios e diversidade da vida pública, enquanto ao feminino foi atribuído os limites do espaço privado. Dito isso, por muito tempo as instituições – sejam elas sociais, estatais, familiares, religiosas ou outras – agiam com o intuito de formar mulheres exemplares e voltadas ao lar. Logo, cabia às mulheres serem mães, esposas e donas de casa.

De acordo com Caixeta & Barbato (2004) até início do século XX as informações sobre as mulheres estavam concentradas no espaço doméstico. Sendo, portanto, imposto ao feminino o espaço privado,

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), bolsista CAPES, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Elizabeth Gonzaga de Lima. Contato: anatterraaraujo@gmail.com

dito isso toda e qualquer possibilidade de transgredir essa imposição era visto como um movimento contrário à ordem e passível de silenciamento.

Imersas nesse contexto, as mulheres por bastante tempo foram impedidas de realizar suas próprias escolhas com base nos seus desejos, expectativas e preferências. Tudo isso acontece porque a identidade feminina passa por um processo constante de atribuição, ou seja, são destinados padrões de comportamento que determinam como a mulher deve ser, agir e se comportar.

Essas imposições impregnadas na trajetória das mulheres fazem com que seja exigido um comportamento subserviente desse grupo, assim é esperado que o feminino se concentre e empenhe em satisfazer os desejos e necessidades de todos aqueles que convivem com ela – em especial os homens da sua vida, seja ele seu pai, irmão, esposo e/ou filho.

Controladas por tais imposições, as mulheres acabam tendo seu psicológico e emocional afetados. A partir disso Woolf (2014) constrói a figura do anjo do lar, enquanto um personagem imaginário que se apresenta por meio de vozes do subconsciente feminino reforçando a obrigação e expectativa destinadas às mulheres para serem obedientes, passivas, ingênuas e subservientes.

Se pensarmos nas imposições destinadas ao feminino é possível perceber que além de ter a mente controlada havia, também, uma necessidade de assumir o controle do corpo feminino. Inicialmente, é adotado o discurso de que o corpo feminino é um homem invertido e por isso imperfeito. Frente a essa ideia de imperfeição, surge o discurso de que o corpo da mulher precisa ser controlado para evitar exposições e erros oriundos desse defeito causado pela inversão dos órgãos sexuais.

Diante desse cenário, são silenciadas e invisibilizadas exposições acerca do corpo, do desejo e da sexualidade feminina. Além disso, é perpetuado um discurso acerca do ato sexual que contribui para o controle do corpo feminino: a ideia de que durante o sexo, no que diz respeito ao comportamento feminino, a mulher deve dedicar-se ao prazer do seu parceiro e o sexo deve ter como prioridade a reprodução.

Sendo estabelecido o controle do comportamento, da mente e do corpo feminino passou a ser necessário, também, reprimir as possibilidades das mulheres abordarem, seja por meio da escrita ou da oralidade, seus desejos, vontades e anseios. Dito isso, foi usurpado

das mulheres a oportunidade de serem sujeitas e narradoras da sua própria história, assim por muito tempo as mulheres tiveram suas histórias contadas por homens.

No que diz respeito à literatura erótica, esse processo não foi diferente. A princípio os escritos eróticos eram realizados por e para homens, afinal de contas não se era oportunizado ao feminino falar sobre esses assuntos. A inserção feminina na literatura se deu de maneira tardia e por vias, por muito tempo, sem muito destaque e holofote, tudo isso porque destinavam às mulheres a permissão de falar sobre assuntos que permeiam o lugar que lhes era destinado, logo, cabia às mulheres que desejavam enveredar no mundo da escrita elaborar manuais domésticos, diários, resenhas de romances e livros de receita.

Quando buscavam romper com essa imposição que lhes ofertavam apenas as paredes do lar, as mulheres passaram a lidar com a figura do anjo do lar – apresentada por Woolf (2014) – como um dos principais empecilhos a serem enfrentados para dedicar-se ao ofício da escrita. De acordo com essa autora, esse fantasma se apresentava no subconsciente das mulheres que se propunham a escrever reforçando o quanto a mesma precisava ser afável, meiga e doce nas suas palavras, afinal era isso que a sociedade esperava dela.

Pensando nisso e no quanto a sexualidade feminina por muito tempo foi considerada um tabu, é possível destacar que as imposições atreladas ao feminino fizeram com que a autoria feminina de cunho erótico ocorresse de maneira tardia e marcada por deslegitimação e desprestígio. Inicialmente, as mulheres que se propunham a trazer um teor erótico para suas produções não eram bem vistas socialmente e por isso foi preciso um processo de enfrentamento e luta constante.

É importante ressaltar que “a essência do erotismo é, assim, ser a transgressão por excelência, dado que ele é o resultado da atividade sexual humana enquanto prazer e, ao mesmo tempo, consciência do indivíduo” (BATAILLE, 1987, p.3). No entanto, em um contexto marcado por controle e subjugação, essa experiência erótica foi negada às mulheres e assim construído culturalmente que o feminino não deveria falar tão abertamente sobre sua sexualidade.

Entretanto, as mulheres passaram a enfrentar tais imposições e ocupar esses espaços outrora negados. É diante desse cenário de inferioridade feminina construída/cristalizada socialmente e, por

causa disso, que esse trabalho se dedica ao surgimento emergente de escritos eróticos de autoria feminina voltados à transgressão dessas imposições.

Levando em consideração a ideia apontada por Branco (1985) de que o erotismo “deve ser compreendido, pois, como fenômeno cultural, impulso consciente em que nos lançamos na tentativa de transcender os limites da existência”, esse artigo parte do pressuposto de que ao escrever obras eróticas as mulheres não só estão falando abertamente sobre sua sexualidade como, também, estão modificando a forma de se posicionar frente a uma sociedade que tentou a todo custo calar essas vozes e esses corpos.

Para tal feito é utilizada a antologia erótica *O olho de Lilith* (2019), organizada por Mika Andrade. Esse livro é composto por poesias eróticas de autoras cearenses que abordam a sexualidade feminina e as diversas formas de se relacionar, ser e estar no mundo.

No entanto, antes de adentrar nos escritos de corpo inteiro que habitam essa antologia, é preciso revisitar pontos específicos da história das mulheres com o intuito de compreender como os silêncios impostos ao longo dos anos foram prejudiciais ao feminino. Afinal de contas, repensar essa história é um meio de escutar as vozes que em outros momentos foram colocadas às margens da sociedade e, a partir disso pensar em caminhos transgressores e mais justos uma vez que “[...] o homem não é o parâmetro do que é humano; homens e mulheres o são. Os homens não são o centro do mundo; homens e mulheres o são” (GERDA, 2019, p. 39).

Controlando corpos, silenciando vozes

Partindo dessa inferioridade feminina, construída socialmente, ao ser comparada ao masculino se constrói um perfil de mulher ideal, sendo ela subserviente, delicada, dedicada ao cuidado do lar, silenciada e em posição de objeto. Diante desse contexto, o comportamento, as opiniões, o posicionamento e os argumentos femininos são controlados na tentativa de manter essa desigualdade vigente:

[...] o contexto da produção é uma sociedade patriarcal dominante que não considera a mulher como cidadã dotada de pensamentos, vontades e direitos, negando-lhe, também, uma identidade

intelectual. Entendemos a sociedade patriarcal como uma sociedade em que naturalmente os homens detêm o poder de decidir as verdades que sustentam o mundo”. (ZINANI & POLESSO, 2010, p. 102)

O fenômeno da inferioridade feminina é apontado por Bourdieu (2002) como um caso de violência simbólica, afinal de contas, esse evento está inserido na sociedade por meio dos símbolos que permeiam as relações. Enquanto resultado dessa violência têm-se o fato da sociedade incorporar “sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina” (BOURDIEU, 2002, p.6)

Ou seja, os aspectos violentos que colocam o homem em uma posição dominante e, conseqüentemente, a mulher em um lugar subalterno aparecem de maneira tão recorrente na sociedade a ponto de causar a impressão de que o feminino possui uma essência inferior, portanto é natural que ela seja dominada.

Esse cenário de controle e inferioridade atribuída repercutiu em determinados setores da vida das mulheres. No caso da escrita, por exemplo, esse controle consentia que as mulheres participassem da cena literária desde que estivessem sempre em segundo plano e à margem da centralidade masculina. Logo, a escrita de autoria feminina como destaca Tedeschi (2016) se deu pela porta dos fundos, como todos os outros setores da trajetória desse público.

A ideia de terem mulheres escrevendo não soava como algo que interferisse no sistema vigente, até porque “escrever era uma atividade respeitável e inofensiva. O riscar da cante não perturbava a paz do lar. Não se retirava nada do orçamento familiar” (WOOLF, 2017, p.10). Ou seja, a sociedade (compreende-se, os homens) consentiam que as mulheres escrevessem desde que isso não afetasse o cuidado do lar.

Mesmo imersas no exercício da escrita, as mulheres permaneciam sendo alvos de controle e inferiorização. Vendo suas obras sendo deslegitimadas pelo simples fato de serem escritas por uma mulher, muitas escritoras, por muito tempo, precisaram recorrer a pseudônimos masculinos ou consentir que outro homem assumisse a autoria de sua produção para que assim seus escritos passassem a ser publicados e legitimados.

Quando o problema não estava ligado à legitimação da obra, as mulheres enfrentavam o impacto dos modelos sociais durante o processo criativo. Ao apresentar a figura do anjo do lar, Woolf (2017)

destaca o quanto esse fantasma se apresenta através de vozes do subconsciente feminino na tentativa de controlar suas ações, resgatar o lugar pré-estabelecido repleto da necessidade de ser ingênua, inocente e pura causando um entrave feminino ao falar sobre suas experiências, especialmente para construir narrativas sobre o corpo, o desejo e amor:

Falando sem metáforas, ela pensou numa coisa, uma coisa sobre o corpo, sobre as paixões, que para ela, como mulher, era impróprio dizer. E a razão lhe dizia que os homens ficariam chocados. Foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista. Não podia mais escrever. O transe tinha acabado. A imaginação não conseguia mais trabalhar. Isso creio que é uma experiência comum entre as mulheres que escrevem – ficam bloqueadas pelo extremo convencionalismo de outro sexo. Pois, embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais assuntos, duvido que percebam ou consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade nas mulheres. (WOOLF, 2017, p. 16-17)

Esse interdito por parte das mulheres sempre que precisa falar sobre si ainda ocorre com frequência nos dias atuais. Tudo isso se dá porque a história foi construída e contada a partir daqueles que a dominam, logo o exercício da autonomia nunca foi algo comum ao feminino, até porque como pontua Tedeschi (2016) a história das mulheres narra e revela uma história do silêncio, do confinamento mais do que do esquecimento. Mas, será que esse silêncio protege as mulheres?

Manter-se caladas e subservientes nunca foi o suficiente para proteger as mulheres. Por isso, a omissão e o silenciamento não foram capazes de livrar o feminino de um percurso repleto de violência, opressão e subjugação. Dito isso, Lorde (2019) esclarece:

Passei a acreditar, com uma convicção cada vez maior, que o que me é mais importante deve ser dito, verbalizado e compartilhado, mesmo que eu corra o risco de ser magoada ou incompreendida. A fala me recompensa, para além de quaisquer outras consequências. (LORDE, 2019, p. 49)

Mesmo que as mulheres fossem, totalmente, permissivas ao ideal exigido por meio dos modelos sociais, não haveria proteção. Caladas ou falantes, escrevendo sem se posicionar criticamente ou ouvindo nas produções, o percurso feminino é o mesmo: um caminho

marcado por narrativas de medo, invisibilidade, deslegitimação, objetificação e dor.

Sentimentos esses que nem sempre vieram à tona, hoje ganham espaço na cena literária, afinal de contas centralizar a escrita partindo do desejo de transgredir esse lugar imposto e velado é, antes de mais nada, possibilitar que a história seja contada por uma nova perspectiva. Logo, as mulheres abdicam desse lugar de espectadoras omissas para ocupar o lugar de protagonistas da sua própria história, segundo Lorde (2019) esse é o necessário fenômeno de transformar o silêncio em linguagem e ação.

“Ser sua, sem deixar de ser minha”:

a escrita erótica de autoria feminina em *O olho de Lilith*

Surgindo da necessidade de romper com o silêncio e transgredir as imposições destinadas ao feminino têm-se a antologia erótica *O olho de Lilith* (2019). Essa produção organizada por Mika Andrade é resultado do projeto Escritoras Cearenses (EC), que por meio do Selo Ferina trouxeram a público uma produção que aborda a sexualidade feminina e a busca pelo empoderamento do próprio corpo.

Essa antologia é composta por poesias eróticas voltadas para o empoderamento feminino e a vivência da sexualidade livre e plena. Nessa obra é possível encontrar escritos de 11 poetisas que enfrentam, por meio da escrita erótica, um sistema que insiste em destinar ao feminino um lugar subalterno e de não controle do seu próprio corpo.

Nesse trabalho, será dada ênfase aos textos “*As querências de Lilith*” de Mika Andrade e “*Profanidades*” de Jesuana Sampaio. A escolha por esses textos se deu pelo fato deles trazerem no cerne da sua proposta o enfrentamento dos discursos religiosos e sociais responsáveis por potencializar o controle do corpo feminino.

Em “*As querências de Lilith*”, Mika Andrade parte da figura mítica de Lilith para propor uma ressignificação dos limites impostos ao corpo feminino. Se partimos do discurso religioso torna-se inconcebível um cenário em que a mulher se mostra ativa sexualmente a ponto de verbalizar suas preferências durante a relação, entretanto, logo no começo da sua poesia, a autora rompe com isso e apresenta a figura de uma mulher segura de si e sem tabus. À vista disso, temos:

sem preocupações sob os
 olhares vigilantes de deus,
 adão e lilith fornicavam
 sobre as gramíneas do bellissimo jardim,
 até que num momento
 breve de êxtase, a varoa com o corpo em tremeliques
 vira-se
 e fica na posição de quadrúpede.
 tal é o espanto de adão
 diante do olho cego de lilith.

(ANDRADE, 2019, p. 13)

Além de propor uma representação de mulher segura de si e que não hesita ao falar sobre as maneiras que deseja sentir prazer, a autora aproveita para, também, trazer à tona uma prática sexual tratada como tabu: o sexo anal. Ao chamar atenção para essa outra possibilidade sexual, Mika Andrade aproveita para tecer uma crítica e problematizar as imposições destinadas à genitália feminina. Para isso, cabe destacar:

adão vigia a vagina
 que a vagina é vida:
 vulgarizada
 desvalorizada
 vilanizada
 venera esse vão,
 vulcão vadio e viciante.

(ANDRADE, 2019, p. 15)

A atenção que é dada ao sexo vaginal dialoga diretamente com o discurso religioso responsável por controlar o comportamento sexual. O controle da conduta sexual se deu por meio de ataques e proibições às práticas sexuais que não tinham como intenção a reprodução; assim, diante desse cenário, há um direcionamento proposital das práticas que envolvam a penetração vaginal para propiciar a fecundação.

Trazendo esse episódio para sua escrita, Mika Andrade não só chama atenção para a valorização que é dada a vagina, em um cenário de controle da conduta sexual como, também, problematiza e desnaturaliza essa prática uma vez que ela traz o desejo pelo sexo anal como o ápice da sua produção. Assim, a poetisa além de criticar essa pressão religiosa e social, que se dá por meio de discursos impositivos e

proibitivos, enaltece, a figura da mulher que busca (e sente) prazer durante as relações sexuais e entende que desejar fazer sexo não significa, obrigatoriamente, desejar a maternidade.

Em “Profanidades”, a poetisa Jesuana Sampaio aposta na defesa do empoderamento do corpo feminino. A autora apresenta na sua poesia o relato de uma mulher que assumiu o controle do próprio corpo e o conhece tão bem a ponto de não permitir que os seus desejos sejam silenciados:

Queria fazer toda vez que o mundo me fugisse
Sentir o gozo profano de quem ri de prazer
Treme
O corpo inteiro.
Goza
Delira.
Sua

(SAMPAIO, 2019, p. 43)

Um dos pontos cruciais dessa produção é o momento em que a voz autoral determina “[...] serei sua sem deixar de ser minha” (SAMPAIO, 2019, p. 43) enquanto resultado da mulher que conquistou o empoderamento do próprio corpo. Assim, essa mulher repleta de toda autonomia tem a oportunidade de escolher quando, como, onde e com quem irá se relacionar, entregando-se ao momento, mas sem se perder de si.

É presente nessa poesia assuntos ligados à sexualidade e que por muito tempo foram tratados como tabu. Em “Profanidades” a autora fala, abertamente, sobre o sexo oral e o quanto a mulher, ao se despir dos padrões, pudores e imposições, encontra prazer nessa prática:

O que ressuscita sempre é chama,
Clama
Por minha boca em teu falo
Me calo
Calar é sim, já!
Eu gosto do gozo de te chupar.

(SAMPAIO, 2019, p. 43)

Além do sexo oral, a poetisa aborda a masturbação, outro assunto culturalmente tratado como tabu cada vez que se controlava a conduta sexual. Ao propor “[...] me toco. Me toca” (SAMPAIO, 2019, p. 43),

a escritora destaca o papel da masturbação no processo de conhecimento do corpo para alcançar o que ela denomina como “o gozo profano de quem ri de prazer” (SAMPAIO, 2019, p. 43)

Em consonância, essas duas poesias aqui enfatizadas buscam romper com o sistema que coloca os homens em uma posição de destaque a ponto deles se acharem no direito de exercer poder e controle sobre o corpo feminino. Rompendo e denunciando esse sistema desigual, essas autoras encontraram na escrita erótica o caminho para transgredir as imposições e opressões destinadas ao feminino e, também, a oportunidade de assumir o empoderamento do próprio corpo.

Destarte, em “As querências de Lilith”, “Profanidades” e os demais textos que compõem a antologia erótica *O olho de Lilith* (2019), são apresentadas, pelas mulheres, possibilidades para seguir resistindo em uma sociedade que silencia, agride, controla e mata as mulheres. Falar sobre o próprio corpo, assumindo que o mesmo deseja ser (e é) erótico, é uma forma de problematizar e denunciar a ideia de que “[...] o direito de autonomia do nosso próprio corpo nos é negado e pelo poder que querem exercer sobre ele nos matam todo dia” (ANDRADE, 2019, p. 7).

Mediante o exposto, a escrita de corpo inteiro ambientada nessa antologia erótica denuncia, escancara, rompe e busca transgredir as imposições e controles destinados ao feminino – especialmente no que diz respeito à viver sua sexualidade de maneira livre e plena. Ao transgredir esse lugar controlado, conquistas vão sendo alcançadas seja por meio do prazer, através do empoderamento do próprio corpo ou pela capacidade de resistir. E, em todas essas, a conquista mais emergente e recorrente: manter-se vivas, seguras e donas de si.

Considerações finais

As imposições e controles destinados ao feminino interferem na maneira que as mulheres estão e existem no mundo. Por muito tempo, as histórias que constroem a trajetória das mulheres foram escritas e contadas por homens que as controlam e silenciam. Portanto, para romper com essa premissa da história contada pelo ponto de vista dos que oprimem é necessário questionar esse sistema desigual e traçar novas narrativas.

Destarte, para pensar em outras possibilidades é preciso retornar ao que Lorde (2019) denomina como transformar o silêncio em linguagem e ação. Segundo a autora, o silêncio providencial ao qual as mulheres foram submetidas nunca evitaram as violências sofridas pelo feminino, logo é preciso enfrentar esse cenário para ocupar espaços outrora negados.

No que diz respeito a escrita erótica de autoria feminina, esse silenciamento foi estratégico, afinal de contas, ao controlar o que poderia ser dito pelas mulheres no que diz respeito ao seu corpo e a sua sexualidade, ele foi fundamental para que o corpo feminino permanecesse sendo violado e dominado.

Diante desse contexto de controle, a escrita erótica de autoria feminina enfrentou muitos obstáculos até alcançar legitimação e visibilidade. Tudo isso porque a participação feminina no que diz respeito a falar livremente sobre a sua sexualidade não era permitido, assim, questões ligadas ao corpo feminino e as suas experiências sexuais eram tratadas como um tabu.

Na contramão dessas imposições e buscando romper com esse sistema que oprime, viola e domina o corpo feminino estão surgindo produções que abordam o corpo da mulher e a vivência da sexualidade de maneira livre e plena. A exemplo, temos a antologia erótica *O olho de Lilith* (2019), organizada por Mika Andrade, composta por poemas de autoras cearenses que por meio da escrita erótica encontraram um caminho para questionar, enfrentar e transgredir as imposições que insistem em controlar e subjugar o feminino.

Levando-se em conta o que foi observado, romper com as imposições destinadas às mulheres por meio de uma escrita transgressora na mesma proporção que possibilita o feminino a ocupar esse lugar de sujeito historicamente negado é uma das formas de enfrentar a dominação masculina que cala, segrega, exclui, obriga e, não satisfeita, mata. As vozes femininas lutaram copiosamente para serem legitimadas e autorizadas; antes, o que era amordaçado, hoje ecoa e pede espaço, as lembranças fervilham, as amarras vão sendo desatadas, a combinação do papel com a caneta ganhou novas roupagens e possibilidades, as falas se tornam cada vez mais firmes, a escrita pode determinar um lado: as mulheres são donas da sua própria história, o seu corpo lhe pertence e o que por muito tempo não foi dito, hoje tende a ser verbalizado e escrito.

Referências

- ANDRADE, Mika (org.). *O olho de Lilith: antologia erótica de poetas cearenses*. São Paulo: Editora: Pólen, 2019.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: Editora L&PM, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. tradução Maria Helena Kuhner. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BRANCO, Lucia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- CAIXETA, Juliana Eugênia; BARBATO, Silvine. *Identidade feminina: um conceito complexo*. Paidéia (Ribeirão Preto), Ribeirão Preto, v. 14, n. 28, p. 211-220, maio/ago. 2004.
- LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução: Stephanie Borges. 1ª Ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- TEDESCHI, Losandro Antonio. *Os desafios da escrita feminina na história das mulheres*. Universidade Federal da Grande Dourados. Raído: Mato Grosso do Sul, janeiro/junho de 2016.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. - Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.
- ZINANI, Cecil J. Albert & POLESSO, Natalia Borges. *Da margem: a mulher escritora e a história da literatura*. MÉTIS: história & cultura, v. 9, n. 18, p. 99-112, 2010.

Autoficção e mulheres chilenas: uma análise comparativa da escrita de Isabel Allende

Andreia Piechontcoski Uribe Opazo (UNIOESTE)¹

Literatura escrita por mulheres na América Latina e autoficção

Discorrer a respeito da produção literária realizada por mulheres acaba surgindo, geralmente, da necessidade de recuperar tantas vozes femininas que foram silenciadas ao longo da história. Tal como mencionado por Márcia Hoppe Navarro (1995), ao analisar a história do mundo, há sempre a constatação de uma dificuldade em fazer com que essas vozes sejam autônomas. Com relação ao campo da literatura, a autora constata que um dos motivos para esse silenciamento se deve ao fato de que a literatura feita por mulheres tinha um caráter inferior, pois, segundo a crítica, destinava-se apenas às questões voltadas ao ambiente doméstico ou aos assuntos íntimos.

Ao escrever sobre a determinação desse caráter inferior realizada pela crítica literária, Sara Beatriz Guardía (2013) considera que a literatura escrita por mulheres foi, e ainda é, realizada em sociedades hierarquizadas e com estruturas patriarcais, principalmente no contexto latino-americano, cuja colonização por parte de espanhóis e portugueses agregou ao silêncio, à exclusão e à marginalização das mulheres, sobretudo daquelas que não eram brancas ou letradas. Concomitante a isso, Navarro (1995) ressalta que foi apenas durante a década de 1980 que, na América Latina, houve um aumento significativo de obras escritas por mulheres, no sentido de um maior número de publicações e uma maior visibilidade pela crítica literária.

A respeito da produção literária a partir dos anos de 1980, tanto Navarro (1995) quanto Guardía (2013) discorrem que a escrita realizada por mulheres direcionou seu olhar e suas temáticas a assuntos antes considerados como masculinos, assumindo uma perspectiva a partir de uma ótica feminista. A compreensão desse cenário é necessária, uma vez que, é nele que a escritora chilena Isabel Allende,

1. Graduada em Letras Português/Espanhol (UNIOESTE), Mestranda em Letras (UNIOESTE).

autora dos objetos desta pesquisa, publica sua primeira obra intitulada *La casa de los espíritus*, em 1982.

Sobre a escrita de Allende, Navarro (1995) destaca que essa possui um caráter sedutor, fazendo com que muitos leitores acabem, depois de ler suas obras, perdendo o medo de ler obras produzidas por mulheres, rompendo com o estereótipo de que essa seria uma literatura “inferior”. Em seu repertório de obras, Allende produziu, e segue produzindo, distintos romances e algumas obras de memórias. Para as análises presentes neste texto sobre autoficção, recorreremos às obras *Mi país inventado*, publicada em 2003, e *Mujeres del alma mía*, de 2020. Na primeira obra, a narradora/autora possui como intenção enunciativa recordar o período em que a autora viveu no Chile, desde sua infância até por volta de 1975, e descrever sua terra natal partindo de seu atual local de enunciação – como uma imigrante latino-americana radicada nos Estados Unidos. Já na segunda obra, a narradora/autora recorre a suas memórias como mulher e, mais especificamente, como mulher feminista latino-americana, invocando, novamente, a sua condição em seu país de origem, bem como a condição de outras mulheres cujas histórias se cruzaram com a sua.

Em ambas as obras, as memórias de Allende são narradas em primeira pessoa, porém as narrativas não seguem uma linha cronológica linear e tampouco são focalizadas apenas nas experiências da narradora/autora, o que faz com que possamos propor uma interpretação dessas obras a partir dos conceitos referentes a autoficção. Outra hipótese levantada para localizar essas obras como autoficção ocorre a partir da interpretação de seus respectivos títulos: enquanto a primeira obra ([2003] 2013) apresenta em seu título o adjetivo “*inventado*”; a segunda (2020) apresenta o complemento nominal “*del alma*”, referindo-se ao substantivo “*mujeres*”, o que evidencia, assim, que ambos os títulos invocam a subjetividade e o imaginário.

A respeito da autoficção, Anna Martins Faedrich (2014; 2016) discorre que os estudos acerca desse gênero foram realizados inicialmente na França, sendo nomeado pela primeira vez, em 1977, pelo teórico Serge Doubrovsky. A autora destaca que os estudos de Doubrovsky surgem a partir da reflexão sobre o conceito de “autobiografia”, do teórico Philippe Lejeune, sendo que a autoficção se configura como um gênero híbrido, cuja marca seria a *indecidibilidade*, ou seja, um gênero que não é totalmente determinado, pois ora está para a ficção e ora para a autobiografia, transitando assim entre essas fronteiras.

Apoiada nos estudos de Doubrovsky, Faedrich (2014) identifica que uma das principais diferenças entre autobiografia e autoficção seria que a primeira é destinada à escrita de uma personalidade importante, enquanto que a segunda englobaria mais opções de história a serem contadas. Com relação a Isabel Allende, embora hoje a autora seja considerada um nome relevante da literatura latino-americana, suas escritas memorialísticas não estariam apenas relacionadas a suas experiências, uma vez que ela escreve também relatos e vivências de terceiros. Isto é demonstrado em *Mi país inventado*, quando a narradora/autora menciona que utiliza as histórias de sua própria família para demonstrar características positivas e negativas dos chilenos, apontando que: “Como método científico puede ser objetable, pero desde el punto de vista literario tiene algunas ventajas²”(ALLENDE, 2013, p. 23). As “vantagens” citadas pela narradora/autora poderiam ser interpretadas pelo fato de que o fazer literário não precisa estabelecer um compromisso com a verdade, pois trata-se de ficção.

Além disso, Faedrich (2014) apresenta que, para Doubrovsky, a narrativa autoficcional não se trataria de uma cópia do momento vivido, e sim de uma recriação por meio da escrita. A autora também avalia que a autoficção pode ser vista como “parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso” (FAEDRICH, 2014, p. 24), assim, o autor/narrador teria uma liberdade para escrever determinado período de sua vida, podendo realizar recortes e adaptações daquilo que vivenciou, além de transitar entre o passado e o presente. Essa não linearidade na narrativa é visível logo no início de *Mujeres del alma mía*, quando que narradora/autora enuncia que: “No exagero al decir que fui feminista desde el kindergarten, antes de que el concepto se conociera en mi familia. Nací en 1942, así que estamos hablando de la remota antigüedad³”(ALLENDE, 2020, p. 4). Ao iniciar com o momento em que se identificou com o feminismo antes de discorrer sobre o ano de seu nascimento, interpretamos que

2. Tradução por Mario Pontes: Isso pode ser criticado como método científico, mas do ponto de vista literário tem algumas vantagens. (ALLENDE, 2014, p. 42).
3. Tradução por Ivone Benedetti: Não exagero ao dizer que fui feminista desde o jardim de infância, antes que o conceito fosse conhecido em minha família. Nasci em 1942, portanto estamos falando da remota antiguidade. (ALLENDE, 2020, p. 7).

a narradora/autora não pretende seguir uma ordem cronológica dos eventos que serão narrados. Contudo, entendemos que a narrativa seguirá uma temática condutora: o feminismo.

A partir da identificação da intenção dessa construção de enunciados presente na obra de Allende, recorre-se aos estudos de Eurídice Figueiredo (2010) a respeito da autoficção escrita por mulheres. Para a autora, essa escrita seria capaz de refletir “os impasses existentes em relações desiguais que as mulheres têm com os homens em nossa sociedade” (FIGUEIREDO, 2010, p. 101). Embora, em suas análises, a teórica se refira à produção autoficcional e à exposição da sexualidade e do erotismo presente em obras de escritoras canadenses e francesas, é possível aplicar tal seguimento ao analisar as duas obras de Allende, principalmente no que tange suas reflexões e suas memórias sobre as condições das mulheres chilenas.

Retomando os preceitos de Navarro (1995) e Guardía (2013), a escrita autoficcional contribui no sentido de que oferece respostas ao silenciamento das vozes femininas. A narradora/autora estaria abrangendo visões e experiências que não são apenas suas, mas que são também de outras mulheres sobre temáticas que ainda estão sendo discutidas no âmbito jurídico, como a equivalência de direitos e a violência doméstica. Uma possível justificativa para a escolha de uma escrita feita por mulheres no gênero autoficcional é identificada por Figueiredo (2010), que explica que é devido ao fato de que esse gênero possibilita a criação de “um duplo de si que essas escritoras podem expor-se, com seu próprio nome, nessas formas de autoficção, desvelando assuntos tabus” (FIGUEIREDO, 2010, p. 101). A autora destaca ainda que a autoficção possibilitaria a recriação das experiências das mulheres sem que haja um pacto com a verdade.

Correlacionando os estudos de Figueiredo (2010) com as autoficções de Allende (2013; 2020), notamos que a narradora/autora pode ser vista como uma contadora de histórias ao abranger vivências de terceiros que se entrelaçam com as suas. Nesse sentido, o segundo objetivo deste texto se configura em analisarmos como as obras *Mi país inventado* (2013) e *Mujeres del alma mía* (2020) apresentam a trajetória dos movimentos feministas chilenos em diálogo com as experiências da narradora/autora com o feminismo.

Feminismo no Chile: implicações históricas dialogadas com o discurso autoficcional de Isabel Allende

Em ambas as autoficções de Isabel Allende, a narradora/autora destaca que Chile, para muitos, “*es un patriarcado*” (ALLENDE, 2013, p. 24; 2020, p. 10). Tal alegação é explicada pela crença popular de que a mulher chilena seria o pilar tanto da família quanto da comunidade, explicação refutada pela narradora/autora ao alegar, em ambas as autoficções, que:

Son más interesantes que la mayoría de los hombres, pero eso no quita que vivan en un patriarcado sin atenuantes. En principio el trabajo o el intelecto de una mujer no se respetan; nosotras debemos hacer el doble de esfuerzo que cualquier hombre para obtener la mitad de reconocimiento. ¡Ni qué decir en el campo de la literatura! Pero no vamos a hablar de eso, porque me sube la presión.⁴ (ALLENDE, 2013, p. 24)

Los hombres controlan el poder político y económico, proclaman las leyes y las aplican a su antojo y en caso de que eso no sea suficiente, interviene la Iglesia con su consuetudinario sello patriarcal. Las mujeres solo mandan en su familia...a veces.⁵ (ALLENDE, 2020, p. 10-11)

Comprendemos, assim, que apesar do dito popular que classifica o Chile como um patriarcado, no país, tal como em outros do contexto latino-americano, as mulheres ainda lutam por igualdade de direitos e representatividade. Assim, retomamos os estudos presentes nos campos da historiografia, da sociologia e dos estudos políticos a respeito do movimento feminista chileno ao longo dos anos, destacando

4. Tradução por Mario Pontes: Assim, são mais interessantes que a maioria dos homens, mas isso não impedem que continuem a viver em um patriarcado sem atenuantes. Por princípio, o trabalho e o intelecto da mulher não devem ser respeitados; devemos fazer o dobro do esforço de qualquer homem para obter a metade do reconhecimento por ele alcançado. E nem presamos falar do que acontece no campo da literatura! Só de falar desse assunto minha pressão começa a subir. (ALLENDE, 2014, p. 73-74)
5. Tradução por Ivone Benedetti: Os homens controlam o poder político e econômico, proclamam as leis e as aplicam como bem entendem, e, caso isso não seja suficiente, a Igreja intervém com sua costumeira marca patriarcal. As mulheres só mandam em suas respectivas famílias...às vezes. (ALLENDE, 2020, p. 14).

sua atuação em três períodos: a ditadura militar (1973-1990), a transição democrática e o despertar da revolta a partir do movimento *Mayo feminista*, de 2018. Paralelamente, analisamos o diálogo presente entre esses períodos cruciais do feminismo chileno com as passagens narradas nas duas obras autoficcionais de Allende.

Segundo Verónica Feliu (2009), durante a ditadura militar originaram-se articulações entre mulheres que buscavam sua resistência em duas vias: ao governo e ao sistema patriarcal, unindo-se a partidos políticos que lutavam pela volta à democracia. A autora ainda destaca que, distinguindo-se dos movimentos feministas presentes nos Estados Unidos e na Europa, o movimento chileno se identifica, primeiramente, como um “movimento de mulheres” devido ao fato de que muitas das participantes não se identificavam com os postulados do feminismo, mas, sim, com o ideal de liberdade, “bajo el lema de ‘democracia en el país y en la casa.’”⁶ (FELIU, 2009, p. 702).

Em *Mujeres del alma mía* (2020), a narradora/autora relata conflitos que compartilhava com sua mãe desde a infância até a vida adulta. Entre esses, a narradora/autora relata que sua mãe criticava seu caráter e suas ideias pouco convencionais, principalmente aquelas que dialogavam com as implicações ideológicas do feminismo e alegava que isso traria como consequência a falta de um marido. A narradora/autora reflete ao longo da obra que o machismo também afetou sua mãe e que havia sido um erro de sua parte convencê-la a identificar-se como feminista, uma vez que elas eram de gerações distintas.

A respeito desse choque geracional, a narradora/autora ainda reflete que “Panchita nació veinte años antes que yo y no alcanzó a elevarse con la ola del feminismo. Entendí el concepto y creo que lo deseaba para sí misma, al menos en teoría, pero demandaba demasiado esfuerzo.”⁷ (ALLENDE, 2020, p. 24). Tal relato apresentado pela narradora/autora dialoga com o que Feliu (2009) apresenta sobre as distinções entre o movimento feminista e o movimento de mulheres que, embora almejassem os mesmos direitos e as mesmas mudanças, divergiam em articulações ideológicas. Por meio da escrita

6. Tradução nossa: baixo o lema “democracia no país e em casa.”

7. Tradução por Ivone Benedetti: Panchita nasceu vinte anos antes de mim e não consegui elevar-se com a onda do feminismo. Entendeu o conceito e acho que desejava para si, ao menos em teoria, mas o esforço necessário era demasiado. (ALLENDE, 2020, p. 28).

autoficcional, é possível visualizar que essas diferenças ideológicas entre mulheres na luta pela democracia ocorriam, também, no ambiente familiar, sendo possível compreendermos que, além de serem visões políticas distintas, essa temática representaria também uma diferença entre gerações de mulheres.

Com o anúncio do fim da ditadura, Feliu (2009) destaca que a década de 1990 ficou marcada pela dispersão do movimento de mulheres, uma vez que o inimigo em comum entre as diferentes vertentes do movimento havia sido derrotado, fazendo com que muitas mulheres se afastassem das articulações do movimento. Além desse afastamento, a autora aponta que houve uma separação entre as mulheres que se identificavam com o feminismo, sendo divididas entre institucionalizadas e autônomas. Associada a essa divisão, Valentina Saavedra e Javiera Toro (2018) evidenciam que a partir da criação da *Concentración de Partidos por la Democracia*⁸, incorporou-se no Chile um pacto neoliberal que desfortaleceu as articulações não apenas do movimento feminista, mas também de outros movimentos sociais.

Houve, tal como apresentam Feliu (2009) e Saavedra e Toro (2018), um processo separatista entre sociedade e política que consequentemente reduziu os debates públicos, bem como fracionalizou e setorizou os movimentos sociais, fazendo com que as mulheres fossem vistas como um grupo alheio ao contexto e aos interesses da sociedade. Outrossim, Feliu (2009) aponta que questões envolvendo raça, no Chile, foram excluídas do discurso feminista durante a redemocratização, ao contrário do que sucedia em outros países latino-americanos. Ainda, a autora alega que o pensamento chileno possuía uma centralização de discursos voltados apenas à capital Santiago, resultando no desaparecimento de referências a outras regiões, bem como a outras raças e culturas. Para Feliu (2009), essa centralidade dos movimentos apenas na capital chilena dificultaria até mesmo a comparação e o envolvimento em causas comuns a outros movimentos feministas do restante da América Latina.

8. Segundo a consulta realizada no *website* da Biblioteca Nacional do Chile, contactou-se que após o Plebiscito de 1988, no qual optou-se pelo “não” à continuação do Regime Militar, os partidos de oposição fizeram parte da *Concentración de Partidos por la Democracia*, uma coligação política que garantiu a vitória em quatro eleições consecutivas após a conquista por um regime democrático. Mais informações disponíveis em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31414.html>>. Acesso em: 24 jul. 2021.

Na autoficção *Mi país inventado*, a narradora/autora compara metafóricamente a sociedade chilena a um “*pastel de milhojas*” (ALLENDE, 2013, p. 36), na qual cada cidadão estaria determinado em seu lugar e em sua classe, que seriam marcados pelos dois sobrenomes que acompanhavam o indivíduo. Tal reflexão sobre a sociedade chilena é vista também em *Mujeres del alma mía*, quando a narradora/autora rebate a visão que outros países teriam do Chile, considerando antes de 2019 como “el oasis de América Latina, un país próspero y estable en un continente sacudido por vaivenes políticos y violencia¹⁰” (ALLENDE, 2020, p. 21), mas que, na realidade havia, desde o período da ditadura militar, a imposição de um modelo econômico neoliberal com fortes desigualdades sociais que são camufladas sob as positivas estatísticas econômicas.

Já com relação aos discursos envolvendo raça, em *Mi país inventado* (2013) é reforçado o silenciamento sobre a temática ao longo dos discursos proferidos pela sociedade chilena. A narradora/autora reflete que:

Crecí con el cuento de que en Chile no hay problemas raciales. No me explico cómo nos atrevemos a repetir semejante falsedad. No hablamos de racismo, sino de «sistema de clases» (nos gustan los eufemismos), pero son prácticamente la misma cosa. No sólo hay racismo y/o clasismo, sino que están enraizados como muelas.¹¹ (ALLENDE, 2013, p. 30)

Por meio das autoficções de Allende (2013; 2020), compreendemos que a exclusão de discussões a respeito de raça e classe não seria uma questão exclusiva do movimento feminista, mas uma problemática que estaria, como destaca a própria narradora/autora, enraizada em

9. Tradução por Mario Pontes: pastel de mil-folhas (ALLENDE, 2014, p. 55).
10. Tradução por Ivone Benedetti: o oásis da América Latina, país próspero e estável num continente sacudido por vaivéns políticos e por violência. (ALLENDE, 2020, p. 25).
11. Traduzido por Mario Pontes: Cresci ouvindo a balela de que no Chile não há problemas raciais. Não tenho explicação para o fato de nos atrevemos a repetir tal falsidade. Não falamos de racismo e sim de “sistemas de classes” (gostamos dos eufemismos), mas tudo é a mesma coisa. Não apenas há racismo e/ou classismo, mas o fato é que ambos estão enraizados como se fossem mocos. (ALLENDE, 2014, p. 56).

todo o imaginário social chileno desde tempos remotos e reforçada ao longo da ditadura militar.

Ademais, outra problemática apontada por Feliu (2009) é com relação à conquista de direitos, evidenciando que, embora estivessem em um contexto democrático, qualquer debate que fosse ao espaço público estava sujeito ao pacto estabelecido a favor de uma “democracia protegida”, explicando que diversos opositores ao Regime Militar uniram-se a setores como os militares e a Igreja Católica, sendo a última considerada uma voz ativa no impasse acerca das discussões de gênero e corpo que transitavam pela ordem jurídica.

Da mesma forma, Saavedra e Toro (2018) também apontam que esse período de reestabelecimento da democracia ficou conhecido como “silêncio feminista”, perdurando desde a metade dos anos de 1990 até meados da década de 2010, caracterizado pela pouca articulação dos movimentos feministas chilenos. Com relação à contemporaneidade, as teóricas destacam que esse “silêncio” seria capaz de incomodar mais ainda, uma vez que haveria um acúmulo histórico de demandas feministas que resultariam em mobilizações sociais e políticas mais fortes. Assim, em maio de 2018, as vozes feministas ressurgiram e, como resultado, ocorreram grandes manifestações em todo Chile.

Além do chamado “silêncio feminista”, Saavedra e Toro (2018) identificam outros fatores que seriam considerados percussores do movimento *Mayo feminista*, de 2018, dos quais três possuem uma maior relevância para a revolta, que seriam: um caso de estupro de uma jovem após a tradicional festa de *San Fermín*, na Espanha; logo em sequência, um caso semelhante que ocorreu na saída de uma estação de metrô em Chile; e a morte da vereadora brasileira Marielle Franco, cujas investigações não apresentavam culpados até a conclusão deste texto. Atrrelado a isso, as pesquisadoras Catherine Reyes-Housholder e Beatriz Roque (2019) incluem a relação das manifestações feministas de 2018 com o movimento *#NiUnaMenos*, iniciado em 2015, na Argentina, e expandindo-se por vários países da América Latina, além do movimento estadunidense *#MeToo*, em 2017.

Tanto Saavedra e Toro (2018) quanto Reys-Housholder e Roque (2019) analisam que o protesto do movimento feminista, em maio de 2018, foi organizado, inicialmente, por acadêmicas chilenas e difundido por meio das mídias de comunicação, sendo considerado a maior manifestação da história do Chile até aquele momento.

Ademais, Reys-Housholder e Roque (2019) apontam que houve uma heterogeneidade política e ideológica, ou seja, a participação de distintas vertentes do feminismo presentes na manifestação e que, embora houvesse diferenças entre os discursos e questionamentos por parte das manifestantes, algumas temáticas se unificaram, destacando o posicionamento contra a violência de gênero e a educação sexista.

A respeito da violência de gêneros no Chile, Feliu (2009) apresenta um levantamento histórico da legislação do país que tratava essa pauta, evidenciando que no ano de 1994 foi promulgada a lei referente à “violência intrafamiliar”, atualizada quase uma década mais tarde, em 2005. Esse tipo de violência foi classificado como um delito e levado à criação de órgãos de apoio à mulher como os *Tribunales de Familia* e as *Casas de Acogida*. Embora essas alterações legislativas possuam mudanças significativas com relação à violência de gêneros, ainda em 2008 existiam travas jurídicas impostas a mulheres que sofriam abusos sexuais ou físicos. Feliu (2009) explica que os crimes de abuso sexual e físico contra mulheres antes de serem levados a julgamento deveriam passar pelo *Tribunal de la Familia* e, apenas se esse órgão qualificasse o acontecimento como delito, a mulher teria direito a ser acolhida em outro órgão de assistência. A grande problemática dessa lei estaria em uma cláusula que apontava que, caso a mulher abandonasse o lar no período da noite, ela não teria direito à proteção do Estado. Dessa forma, Feliu (2009) evidencia que, por mais que existissem leis a favor das mulheres, havia muitas cláusulas que invalidavam a denúncia, não mitigando a problemática da violência de gêneros no país.

Por meio do discurso autoficcional, a narradora/autora em *Mi país inventado* (2013) evidencia o excesso de violência contra a mulher no Chile ao narrar sua experiência como jornalista durante o período em que vivia no país, conforme observado no segmento:

Entre los problemas más agudos ligados a la falta de esperanza, estaban el alcoholismo y la violencia doméstica. Muchas veces me tocó ver mujeres con la cara aporreada. Mi compasión caía en el vacío, porque siempre tenían una disculpa para el agresor: «estaba borracho», «se enojó», «se puso celoso», «sí me pega, es porque me quiere», «¿qué habré hecho para provocarlo...?». Me aseguran que

esto no ha cambiado mucho, a pesar de las campañas de prevención inventado.¹² (ALLENDE, 2013, p. 82)

Notamos que a narradora/autora enuncia ao final que terceiros informam a ela que a situação chilena ainda não se alterou, ou seja, até aquele presente, a situação da violência se mantinha sem grandes alterações comparada ao tempo em que ela vivia no Chile, antes de exilar-se com a chegada da ditadura militar na década de 1970. Ao analisarmos essa mesma temática em *Mujeres del alma mía* (2020), observamos um tom mais opinativo no relato, que pode até ser interpretado como mais revoltado que na obra anterior, pois a narradora/autora reflete:

Admito con vergüenza que Chile era entonces y sigue siéndolo uno de los países con más alto índice de violencia doméstica en el mundo, aunque es posible que esto se deba a que allí se denuncian los casos más que en otras partes y se llevan las estadísticas. Se da en todos los ámbitos sociales, aunque en las clases más altas se oculta. A veces no hay maltrato físico, pero la tortura psicológica y el abuso emocional pueden ser igualmente dañinos.¹³ (ALLENDE, 2020, p. 140)

Ao compararmos as duas obras, podemos interpretar que não houve mudança de opinião a respeito da temática, mas, sim, um tom maior de revolta, devido ao fato de que a violência de gênero ainda seja um problema não superado na sociedade chilena. Ao dialogar com o transcurso do movimento feminista chileno, inferimos que a revolta expressa pela narradora/autora dialoga com a revolta expressa

12. Tradução por Mario Pontes: Entre os problemas relacionados com a falta de esperança, dois dos mais agudos eram o alcoolismo e a violência doméstica. Muitas vezes vi mulheres com a cara arroxada. Minha compaixão caía no vazio, porque elas tinham sempre algo para desculpar o agressor: “estava bêbado”, “chateou-se comigo”, “teve um ataque de ciúmes”, “se me bate, é porque me deseja”, “o que eu poderia fazer para provoca-lo?” ... Pelo que me dizem, isso não mudou muito apesar das campanhas de esclarecimento. (ALLENDE, 2014, p. 158).
13. Tradução por Ivone Benedetti: Admito envergonhada que o Chile era então e continua sendo um dos países com mais alto índice de violência doméstica no mundo, se bem que isso talvez se deva ao fato de lá os casos serem mais denunciados que em outros lugares e de serem feitas estatísticas. Essa violência ocorre em todos os âmbitos sociais, embora seja escondida nas classes mais altas. As vezes não há maus-tratos físicos, mas tortura psicológica e o abuso emocional podem ser igualmente danosos. (ALLENDE, 2020, p. 148).

pelo movimento a partir do *Mayo feminista* de 2018, que permitiu que houvesse um alcance maior para que as vozes femininas fossem ouvidas e que questionassem essa problemática ainda não superada.

Ademais, Saavedra e Toro (2018) destacam que o ato de levarem às ruas gritos pedindo o fim da violência de gêneros seria apenas um pedaço de algo maior, pois o movimento almejava abranger outras problemáticas que envolvem os mecanismos de controle presentes no sistema patriarcal. Entre essas outras problemáticas, podemos destacar a fragilidade democrática presente no país desde a restauração dos regimes civis. A respeito disso, Reys-Housholder e Roque (2019) alegam que, dentro de uma perspectiva de gênero, seria possível interpretar que as instituições democráticas, comumente criadas por homens, ao passar dos anos vêm privilegiando apenas interesses masculinos, em vez de representar os interesses dos distintos grupos e as demandas referentes a todos os cidadãos chilenos.

Embora as autoras aleguem que as manifestações feministas não solucionaram todos os problemas democráticos chilenos, se observa que elas foram responsáveis por abrir o debate pela luta democrática a outros grupos sociais que começaram a articular seus discursos e organizar manifestações por todo o país. Como resultado dessas ondas de protestos, entre os dias 14 a 18 de outubro de 2019, as ruas de várias cidades chilenas foram tomadas por manifestações de distintos grupos sociais que, segundo aponta Mario Fernando Garcés Durán (2020), estavam contra a desigualdade estrutural da sociedade; o acúmulo de abusos referente aos serviços públicos; a precarização dos direitos sociais; e a impossibilidade de mudanças devido à Constituição de 1980, em vigor desde a ditadura militar. A respeito dessas manifestações, o autor indaga que talvez não fosse possível a realização desse movimento se não houvesse a articulação entre os movimentos tradicionais e os novos movimentos, e alega ainda que movimentos como o mapuche, o feminista, o estudantil e o ambientalista estiveram, ao longo dos últimos anos, reforçando sua presença no espaço público.

Em *Mujeres del alma mía* (2020), a narradora/autora enuncia sobre as manifestações de 2019, retomando aspectos impostos ao país desde o período ditatorial. Já em *Mi país inventado* (2013), mesmo sendo anterior aos movimentos de 2018 e 2019, há nos enunciados da narradora/autora uma preocupação com a manutenção da Constituição de 1980, devido a essa ser um resquício dos tempos de ditadura, refletindo que: “Tan legalistas somos, que el general Pinochet no quiso

passar a la historia como usurpador del poder, sino como legítimo presidente, para lo cual tuvo que cambiar la Constitución.¹⁴” (ALLENDE, 2013, p. 63). Nesse ponto, é ironizado o fato de que os chilenos preocupam-se com suas leis ao ponto de inclusive regimes totalitários buscarem implementar uma forma de permanecer oito anos a mais no poder de maneira constitucional.

Por último, evidenciamos que, como resultados das manifestações de 2019 e a articulação dos distintos movimentos sociais, incluindo os feministas, em 25 de outubro de 2020¹⁵, 78% dos eleitores chilenos votaram favoravelmente à nova Constituição Federal, deixando para trás um dos resquícios que ainda havia da ditadura militar. Vale destacar que uma das vitórias do movimento feminista chileno foi o fato de que 50% dos 155 deputados responsáveis por elaborar a Nova Constituição serão mulheres¹⁶, algo ainda inédito em uma elaboração constitucional, principalmente na América Latina. Na autoficção mais recente de Allende (2020, p. 167), ao final de seu relato, a narradora/autora enaltece a participação fundamental do movimento feminista chileno, destacando, ainda, o desejo de que ela, assim como outras mulheres, espera para seus futuros, e ressalta que esse desejo não se trataria apenas de algo preso a subjetividade, mas sim, um projeto viável e possível de se concretizar entre todas.

Considerações finais

Ao longo deste texto, constatamos que, a partir do gênero híbrido “autoficção”, muitas das vozes femininas, sobretudo as que enunciam seu discurso desde uma perspectiva latino-americana, podem

14. Tradução por Mario Pontes: Tão legalistas somos, que o general Pinochet não quis passar à História como usurpador do poder, mas como presidente legítimo, para que teve de mudar a Constituição. (ALLENDE, 2014, p. 119).
15. Matéria a respeito da decisão do plebiscito disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/10/26/chile-aprova-plebiscito-historico-por-que-e-tao-polemica-a-constituicao-que-78-dos-chilenos-decidira-m-trocar.ghtml>>. Acesso em: 25 jul. 2021.
16. Ainda, segundo a fonte, 10% das vagas serão reservadas a povos indígenas do País. Matéria completa disponível em: <<https://exame.com/mundo/nova-constituicao-do-chile-50-feminina-e-com-10-povos-indigenas/>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

recorrer a temas considerados tabus na sociedade, devido ao fato de que tal gênero permite a recriação de suas experiências sem que ocorra um comprometimento com a verdade. Dessa forma, constata-se que tal recurso enunciativo é utilizado por Isabel Allende, tanto em *Mi país inventado* ([2003] 2013) quanto em *Mujeres del alma mía* (2020), uma vez que a autora reconta suas memórias sem seguir uma narrativa cronológica e aborda também histórias que não são apenas suas, mas sim de distintas pessoas com quem compartilhou experiências ao longo da vida.

Neste trabalho, analisamos fragmentos de ambas as obras a fim de identificar a representação das condições políticas e sociais das mulheres chilenas com base nos recortes historiográficos do movimento feminista chileno. Vale ressaltar que há uma correlação com o desenvolvimento da luta feminista chilena e as passagens de memória da narradora/autora em ambas as obras. É possível compreender, também, que as divergências entre ambas as obras podem ser interpretadas pelo aumento da revolta que a narradora/autora transmite na obra mais recente, sendo uma justificativa para esse tom interpretado o fato de que a questão de a violência contra a mulher ainda é uma problemática recorrente no Chile e permanece em condições semelhantes ao tempo em que a narradora/autora ainda residia no país. Essa revolta expressa na escrita autoficcional dialoga com a revolta expressa pelo movimento feminista chileno, que culminou nas manifestações do *Mayo feminista*, de 2018 e, posteriormente, nas manifestações gerais de 2019, que resultou na elaboração de mudanças constitucionais que, no fechamento deste texto, ainda estão sendo elaboradas por mulheres e homens chilenos escolhidos pela população.

Destacamos, portanto, que há a necessidade de abordar outras temáticas que envolvem a luta do movimento feminista chileno representadas em narrativas pertencentes ao gênero autoficcional de autoria feminina, uma vez que é por meio da escrita autoficcional que podemos visualizar as mudanças – ou como no caso da violência contra a mulher, a falta de mudanças – ao longo da luta feminista e como elas são experimentadas e refletidas pelas escritoras.

Referências

- ALLENDE, Isabel. *Mi país inventado*. Barcelona: Penguin Random House, 2013. [2003]
- ALLENDE, Isabel. *Meu país inventado*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand, 2013.
- ALLENDE, Isabel. *Mujeres del alma mía: sobre el amor impaciente, la vida larga y las bujas buenas*. Barcelona: Penguin Random House, 2020.
- ALLENDE, Isabel. *Mulheres da mina alma: sobre o amor impaciente, a vida longa e as boas bruxas*. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Bertrand, 2020.
- FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficção: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, 2014. 251 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/10923/5746>>. Acesso em: 06 out. 2020.
- FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficção: um percurso teórico*. *Criação & Crítica*, n. 7, 2016, p. 30-46. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 18 jul. 2021.
- PINÇONNAT, Crystel, TREVISAN, Carine (Dir.). *Transmissions et Filiations*. Revue des sciences humaines. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, n.301, 2011.
- FELIU, Verónica. ¿Es el Chile de la post-dictadura feminista?. In: SOUZA, Mara Coelho de; FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Revista Estudos Feministas*: Florianópolis, n. 17, 2009, p. 701-714.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. *Criação & Crítica*: São Paulo, n. 4, 2010, p. 91-102. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf>. Acesso em: 18 jul. 21.
- GARCÉS DURÁN, Mario Fernando. *Estallido social y una nueva Constitución para Chile*, Santiago: LOM, 2020.
- GUARDÍA, Sara Beatriz. *Literatura e escrita feminina na América Latina*. In: GRANTS, Andréa Figueiredo Leão; FURLAN, Stélio (Org.). *Anuário de Literatura*: Florianópolis, n.1, 2013, p. 15-44.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. *Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea*. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora UFRS, 1995, p. 14-35.

- REYES-HOUSHOLDER, Catherine; ROQUE, Beatriz. Chile 2018: desafíos al poder de género desde la calle hasta La Moneda, *Revista de ciencia política*: Santiago de Chile, n. 2, p. 191-216, 2019. Disponible em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-090X2019000200191&lng=es&nrm=iso>. Acceso: 20 jul 2021.
- SAAVEDRA, Valentina; TORO, Javiera. La revuelta feminista: de lucha de las mujeres a la lucha por una nueva sociedad. In: FARIDE, Zerán Chelech. *Mayo feminista: la rebelión contra el patriarcado*, Santiago: LOM, 2018, p. 137-147.

“El mundo es una casa”: recursos literários do feminino a partir de uma leitura de Fernanda Laguna

Anelise de Freitas (UFJF)¹

Este artigo é um pequeno recorte da minha pesquisa de doutoramento que se dedica ao estudo da presença performática da *casa* em poéticas contemporâneas do Brasil e da Argentina. Dessa forma, esse trabalho busca a análise do poema-livro “La ama de casa”, da artista plástica e poeta argentina Fernanda Laguna. A escritora se destacou como uma das mais prolíficas artistas da geração dos anos 1990 na Argentina, e fundou, em uma iniciativa que desenvolveu com a também escritora Cecilia Pavón, a editora e galeria de arte *Belleza y Felicidad*; foi também precursora, junto a Javier Barilaro e Washington Cucurto, da editora *Eloisa Cartonera*, fundada em 2003. Em Laguna, vida e obra se convergem em uma prática militante feminista e classista, uma vez que é uma das fundadoras do coletivo *Ni Una Menos* e abarca em sua produção, de maneira muito consistente e poética, a luta social das mulheres latino-americanas. Neste poema ao qual me refiro, por exemplo, a voz poética é a de uma dona de casa que se vê escravizada por sua própria casa e, presa àquela dinâmica, percebe que o trabalho de casa nunca termina.

Quando a poesia simbolista de Charles Baudelaire começa a se marcar pelo movimento crescente nas ruas de Paris e pelas atitudes de seu *flâneur*, esse caminhante colocado em uma relação com a rua, e da industrialização da cidade, pareceu colocar o espaço da casa como um lugar menor, pois a sociedade passava a se construir no lado externo. Entretanto, a casa pode ser compreendida como um lugar em voga ainda nesta época justamente porque o desenvolvimento do sistema capitalista colocou as pessoas cada vez mais dentro desse espaço, já que a rua caminhava para se tornar um lugar hostil. Assim, a casa se converteu em um instrumento da propriedade privada e um espaço comumente relacionado à segurança. Entretanto,

1. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora; graduada em comunicação social pela Faculdade Estácio de Sá e licenciada em Língua Portuguesa e Espanhola e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Juiz de Fora; bacharelada em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

a casa e rua também se opunham entre o feminino (da dona de casa) e o masculino (do dândi).

A casa é, então, a “materialização” da família, o espaço ritual onde seus membros interagem; é, também, o locus da reprodução da força de trabalho de seus membros individuais, na medida em que a família é uma estrutura de reprodução (Fausto Neto, 1978), e ainda, como coloca Macedo (1979), é no seu interior que as famílias constroem o seu mundo próprio e, através dele, se relacionam com o mundo externo. Ou, como me foi dito em Brasília, “o pobre só é gente dentro da casa dele”. (WOORTMANN, 2018, p. 120)

A organização nuclear clássica dessa casa (excetuando-se as novas formações familiares menos calcadas na heteronormatividade, obviamente) é feita, básica e historicamente, sobre dois pilares: “o pai de família” e “a dona de casa”. O pai é aquele que vai para o mundo externo vender sua força de trabalho, enquanto a mãe gerencia a casa a partir da força de trabalho vendida pelo homem. Essa organização é mais que o próprio núcleo da família que se reúne em casa aos domingos para o almoço em família, mas sim uma tendência ideológica. Dessa forma, por mais que encontremos outras composições familiares, não será difícil encontrar ainda essa estrutura ideológica, onde alguém assume o papel do pai de família, enquanto outra pessoa assume o papel da dona de casa. Entretanto, na contemporaneidade do sistema capitalista, a “dona de casa” assume, muitas vezes, outras funções e se confunde com a posição ideológica do “pai de família”, mas uma coisa é certa: a casa não deixará de estar sob seus cuidados.

A literatura é uma maneira de idealizar o mundo, não se produz literatura dissociada da sociedade. O que parece certo é afirmar como o território toma a regência da identidade, isto é, aquilo que somos perpassa o contato com as paisagens habitadas. O sujeito cartesiano era um ser mental, enquanto, na contemporaneidade, o corpo começa a esquadriñar seu lugar, seu espaço identitário. O corpo é uma preocupação desse sujeito e, principalmente, o espaço que esse corpo habita. Destarte, a casa é um palco onde nossos corpos performam no encontro com esse espaço, ou melhor, a casa é espaço para abrigar não só uma família, mas uma sociedade. Há uma expressão que diz que nunca se começa a construção de uma casa pelo teto, a construção de uma casa deve começar sempre por sua base, sua fundação. A cidade tem sempre sua demarcação espacial, dividida de

maneira hierárquica entre o centro e a periferia. E não se pode falar de espaço sem falar de tempo. Somente as sociedades mais individualizadas veem tempo e espaço de forma dissociada. A casa é o espaço que retém o tempo, ou seja, nossas lembranças são guardadas e geridas pela memória que é uma relação com o espaço. Voltamos sempre a essas memórias como devaneios e são esses devaneios que fazem a integração entre esses pensamentos (e a casa é essa integração). As primeiras casas são aquelas que despertam em nós a lembrança da casa mais íntima, essa é a casa orgânica. É ela que nos diz o que deveria ser uma casa e nos implica a função do habitar. O corpo não esquece a casa.

O espaço é como o ar que se respira. Sabemos que sem ar morreremos, mas não vemos nem sentimos a atmosfera que nos nutre de força e vida. Para sentir o ar é preciso situar-se, meter-se numa certa perspectiva. [...] Do mesmo modo, para que se possa “ver” e “sentir” o espaço, torna-se necessário situar-se. (DAMATTA, 1985, p. 25)

A casa foi considerada, durante muito tempo, como também afirmou Gastón Bachelard, como um ninho, em outras palavras, é o nosso primeiro lugar no mundo, e, conseqüentemente, foi creditada como um lugar de segurança. Para um estudo fenomenológico da intimidade, a casa tem lugar de destaque, pois ela fornece simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. A casa seria o nosso primeiro lugar no mundo, isto é, nosso cosmos. Mas cada um possui sua própria imagem da casa morada e sonhada. Deste modo, esse seria um problema central para esse estudo fenomenológico. E a solução para essa questão é superar os problemas de descrição desse ambiente. O fenomenologista deve compreender não os tipos de habitação, mas sim “o germe da felicidade central, seguro e imediato” (BACHELARD, 1978, p. 199).

Entretanto, é preciso considerar que a visão filosófica do francês se postula desde uma mirada ligada a um *ethos* do século XIX e de um homem branco europeu. O que observamos na América Latina, por exemplo, é o inverso. Vivemos em um dos lugares em que mais se mata mulheres fora das zonas de guerra. Além disso, os corpos de mulheres são violados e violentados, comumente, por pessoas próximas e que, muitas das vezes, vivem sob o mesmo teto que elas. Só no Brasil, segundo o IPEA, em “43,1% dos casos, a violência ocorre tipicamente na residência da mulher” (BRASIL, 2019, p. 19). Ou seja,

esses dados rebatem a teoria da casa como ninho ou lugar de segurança. Afinal, a casa seria segura para quem?

Neste poema de Laguna, a dona de casa percebe que, na realidade, não é sua dona, mas sim sua escrava. Assim, a poeta usa alguns recursos estilísticos para refutar a ideia da casa como lugar do feminino, da mulher e, principalmente, como lugar de resguardo e proteção. Em seu poema, Laguna utiliza-se principalmente de duas figuras de linguagem como recursos literários do feminino: a personificação e a metáfora. A personificação (ou prosopopeia) é uma figura de linguagem que atribui sentimentos, e/ou ações geralmente ligadas aos seres humanos, a objetos inanimados e seres irracionais. Na literatura, ela cria um ambiente poético calcado na valorização e intensificação da mensagem. A metáfora produz um sentido figurado por meio de comparações que criam uma equivalência entre as partes comparadas. Outras duas figuras de linguagem usadas neste poema são a ironia e a hipérbole. Percebe-se que a ironia, esta forma de contradizer-se de maneira bem humorada, é empregada sempre nos discursos proferidos pela casa personificada. Enquanto a hipérbole, figura empregada para enaltecer o exagero, apresenta-se nas falas e cenas da dona de casa ao limpar e limpar sem parar.

A pensadora chilena Ana Pizarro aponta que o discurso da casa é um discurso da mulher, enquanto o discurso da rua (da sociedade, da história, do futuro, do sujeito) é do homem. Então, ela propõe um estudo da casa em relação à rua, e não em oposição (principalmente a oposição público e privado). Essa proposta de análise da casa e da rua vem através do sociólogo brasileiro Roberto DaMatta. O espaço da casa gera um discurso específico, entretanto é um espaço com muito mais complexidade; assente num espaço que é fundamentalmente privado, mas que se interfere em níveis diferentes e em graus diferentes - variáveis de classe, área geográfico-cultural, localização étnica, inserção em áreas rurais ou urbanas, tradicionais ou modernizantes - pelo espaço da rua (PIZARRO, 2001).

A casa foi (e ainda é) um lugar destinado às mulheres. E, principalmente, de opressão dessas, que viam seu espaço social reduzido à casa (e dentro da casa reduzido ao espaço da cozinha). Essas condições mudaram bastante no último século, graças ao movimento feminista que promoveu diversas mudanças sociais. A literatura, como esse bem simbólico e social, acompanhou essas mudanças. A partir do século XX, a literatura tem um apelo pelo corpo e por seu lugar na

sociedade. Dessa maneira, o código linguístico social e literário se articula cada vez mais em prol de um fortalecimento das experiências de linguagem do ser transformado. A casa, nesse campo, tem atuado como uma metáfora para o corpo. Quando falo que o discurso da casa é um discurso em relação com a rua, creio que essa relação só seja possível porque as mulheres, principalmente a partir da tomada organizativa do século XX, transformaram-se de antagonistas em protagonistas da história e buscaram seu lugar de legitimação no discurso da rua. Entretanto, factualmente, a mulher nunca saiu da casa.

O discurso da casa tem que encontrar sua própria maneira de se legitimar, pois as estratégias de legitimação da rua são canônicas: “ser otro es ser inferior” (PIZARRO, 2001, p. 149). Pizarro aponta quatro estratégias de legitimação a partir da casa: 1) *descontextualização*, que é a estratégia que busca produzir uma ruptura com o sistema em uma dicotomia “madre-calle” (PIZARRO, 2001, p. 150) – a pesquisadora aponta dois exemplos para esta estratégia, sendo o primeiro as “Mães da Praça de Mayo”, movimento surgido na Argentina em 1977, e as mulheres batendo panela pedindo o fim das ditaduras no Brasil e Chile – esses dois exemplos mostram como as mulheres retiraram elementos da casa e os levaram para a rua, ou seja, as mulheres levam características do doméstico para as lutas públicas a fim de uma afirmação simbólica; 2) *acompanhamento*, em que a casa é aceita e assumida como um complemento do discurso político da rua, como o exemplo das camponesas bolivianas, que fundaram o movimento “Bartolina Sisa” (que no século XVIII havia lutado, junto a seu marido, contra a exploração colonialista e até então era apenas conhecida como a esposa de Tupac Katari) e o objetivo aqui seria retirar o nome de Sisa da subalternidade porque embora a luta seja a mesma, para homens e mulheres, pois é a luta a favor dos camponeses, a resistência ganha sua simbologia própria; o 3) *deslizamento* que diz sobre alguns espaços públicos que se abrem às mulheres, mas espaços muito próximos aos da casa; e, por último, o 4) *mas-caramento*, em que a autora aplica diretamente à literatura, pois na literatura os signos próprios do discurso da casa se expressam na escrita feita por mulheres, cuja existência como objeto foi delineando-se nos últimos anos.

Pizarro diz que de todas as mudanças que aconteceram com o avanço dos estudos de gênero ao longo das últimas décadas, o “trânsito de las perspectivas” (PIZARRO, 2001, p. 144) é o que se possibilitou

de mais importante. Principalmente, porque essa mudança de perspectiva organizou os traços dos problemas enfrentados pelas mulheres latino-americanas. Essa mudança possibilitou averiguar as condições da mulher nos setores econômicos, laborais e de saúde, por exemplo; isto é, a mulher passou a ser vista como um sujeito. A autora faz uso da teoria dos campos, do sociólogo francês Pierre Bourdieu, ao utilizar um exemplo de uma empregada e uma patroa que assistem ao mesmo programa, mas fazem leituras distintas porque os capitais simbólicos estão cruzados pelo histórico de acesso à cultura. Deste jeito, nosso continente é classista e as mulheres galgarão de diferentes maneiras os pilares culturais.

[...] la subordinación de la mujer aparecería allí como producto, por una parte, de factores culturales tradicionales; por otra, de factores modernos, insertos ambos en un contexto de dependencia económica y política (Savané, 1982:1-1). Esta situación específica condiciona su participación y sus expectativas, su mirada sobre el mundo y su imagen de sí misma, condiciona la dimensión simbólica de su existencia. (PIZARRO, 2001, p. 144).

O corpo social, comumente, é identificado pelo seu gênero, marcado dicotomicamente como “homem” ou “mulher”. Isso porque o corpo encena um gênero estereotipado entre seus atores; seus atos se repetem até uma falsa sensação de essencialidade. Entretanto, para a filósofa estadunidense Judith Butler, o corpo-gênero é performativo; de outra forma, não possui um status ontológico. Os atos e gestos dos corpos estariam associados à incorporação das fantasias e desejos manifestados pelos mesmos, e esses atos e gestos são entendidos como performances, pois fabricam a essência e a identidade (BUTLER, 2017). O pensamento de Butler não é um pensamento latino, mas é um pensamento americano, e descentraliza a produção de pensamento filosófico da hegemonia europeia. Desse panorama, o corpo performa, ele não é. Vive, assim, em uma fronteira regulada pela hierarquia do gênero.

No poema há um jogo interessante que nasce desta ideia do gênero, e que aparece entre *el ama de casa* e *la ama de casa*. A gramática do espanhol propõe a *regla de eufonía*, que prescreve à inclusão do artigo definido masculino na frente de substantivos femininos que comecem com a letra “a” tônica, a fim de evitar o choque de vogais. Dessa forma, segundo a RAE, o “certo” seria “el ama de casa”, mas

Laguna alterna entre as duas formas. Ao subverter a gramática, Laguna questiona, a partir de uma perspectiva genderada, a posição da mulher neste cenário da casa que se converte em uma escravizadora; uma vez que não existe *el amo de casa*. A ideia de uma norma ortográfica subvertida aparece também posteriormente, no seu livro *Control o no control* (2012), obra que reúne basicamente todas as suas plaquetes publicadas até aquele ano e serviu como um portfólio cronológico de sua obra para esta pesquisa. Segundo Julieta Novelli e María Eugenia Rasic (2021), o pesquisador Edgardo Dobry sugere ler na poesia argentina do final do século XX as marcas do desengano social, institucional, político e ideológico surgido a partir da crise. As violências do dia a dia foram plasmadas em uma estética do baixo e opunham-se às instituições que buscavam uma poética calçada no sublime. Desta maneira, para analisar tal poema, é importante saber que a poética de Laguna está atravessada pela severa crise econômica e política que se estabeleceu na Argentina entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 e pelas questões socioculturais ligadas ao feminino e demarcadas na sociedade argentina.

O poema começa com uma realidade que é a de muitas mulheres que estão em casa, fazendo o serviço doméstico, cuidando desse espaço (*amas de casa*); há muito o que fazer e, conseqüentemente, isso gera muito cansaço. E ainda na segunda estrofe corrobora a ideia do cansaço, trazendo esse dia da semana, que pode parecer sem importância ou desinteressante, o domingo. Entretanto, domingo é o dia do descanso, uma vez que até Deus descansou no sétimo dia. Mas a dona de casa continua cuidando da casa em um trabalho contínuo que nunca cessa.

La ama de casa
estaba cansada
tantas cacerolas,
tantas tazas.

Se levantó el domingo
cansada
hacer el jugo
y tender las camas.

(LAGUNA, 2015, p. 84)

A casa começa a ganhar características de um ser humano e escraviza a dona de casa, que sente cansada pelo trabalho que não acaba porque a casa não para de *se* sujar, como se tivesse vontade própria. Para ainda comprovar essa personificação da casa, podemos mapear diversos sentimentos desse espaço que são animados: a casa tem vontade/desejo, ela escraviza. Inclusive, a forma do poema dialoga com todos esses sentimentos. O poema, por exemplo, é longo e causa a mesma sensação da qual sofre a dona de casa no poema ao limpar a casa: de que nunca irá terminar. As reentrâncias do poema e suas voltas (e revoltas) a sons ritmados e, até mesmo, a estrofes que funcionam como refrões, provocam no leitor também a mesma sensação da voz poética escravizada.

Essa figura de linguagem levará a presença de uma circularidade, porque o cansaço nunca termina. Justamente porque a casa não deixa de se sujar (sujar-se, reflexivo), porque a casa é personificada, ela tem vida e ações humanas. O que se comprova por outra presença importante e que é facilmente percebida na leitura de alguns poucos versos: a musicalidade. E essa musicalidade está diretamente relacionada e nos remete ao *romance* espanhol. O *romance* espanhol formava parte do cancionero musical espanhol do século XV e XVI. Compostos em formato de poemas que serviam para transmitir alguma informação, eram escritos em redondilhas maiores (no contexto espanhol são versos octossílabos, enquanto no português são versos de sete sílabas). A redondilha traz uma musicalidade ao poema e faz com ele seja facilmente gravado, rememorado e, conseqüentemente, difundido. Pode-se afirmar que essa forma de escrita possuía duas funções: informar e recriar.

Essa comparação com o cancionero ressalta tanto o valor estético do poema de Laguna, que se pretende um poema de alguma maneira forjado na forma, mas também facilita a memorização e difusão de seu conteúdo, o transformando em uma mensagem coletiva a ser repassada entre a comunidade. Além disso, valoriza o discurso oralizado, não se prendendo aos valores dos discursos dicionarizados e gramaticalistas. Tanto na época dos cancioneros do *romance* espanhol na Idade Média quanto no poema de Laguna percebemos que há um privilégio por temas não canônicos da grande sociedade. Neste poema, por exemplo, há a presença do discurso emanado da casa e, principalmente, feito pela própria dona de casa.

Trabajo duro
 la tiene harta
 lava la mesada
 pero vuelven
 las cucarachas.

Empezó a descubrir el ama
 que la casa era mala,
 lavaba el piso
 y ella lo ensuciaba.

(LAGUNA, 2015, p. 84)

Há um certo jogo irônico e ao mesmo tempo sedutor: a casa quase se entrega, quase fraqueja frente à limpeza da dona de casa, mas essa é apenas uma batalha, não a guerra (uma vez que a casa voltará a se sujar e o trabalho se torna interminável e a casa invencível). Logo, a casa vai continuar a se sujar, e isso acontece justamente porque a casa é habitada. No caso da dona de casa, ela é a voz que, dentro do poema, se importa com a dinâmica de limpeza do espaço, mas obviamente não é a única que o suja. A família, enquanto a dona de casa cumpre seu destino, está no clube, em um notório momento de descanso. Há a sujeira que surge do mate (cuia) embolorado - que é uma ação química, não necessariamente humana -, mas também surge pela ação do tempo e da vida humana cotidiana, como os condimentos estragados na prateleira.

- ¡Ay, ama!
 Tus manos de reina
 harán flaquear mis cimientos,
 pero la batalla
 será mía
 cuanto más me frotas
 más te embrujo
 más me apodero de tu alma.

(LAGUNA, 2015, p. 87)

Na realidade, a casa tem vida porque é vida que habita aquele espaço, isto é, a humanização deste espaço se faz através da própria vida que frequenta a casa. E ela se suja e necessita ser limpa numa interminável luta porque há gente ali que não compartilha o trabalho doméstico. Deste modo, essa mulher segue limpando porque outros

habitam sem compartilhar, principalmente o trabalho que é manter uma casa. Essa voz do poema se dá conta de que está sendo escravizada pela casa (ou por quem nela vive).

A ironia se apresenta novamente, uma vez que a dona de casa não é de fato uma dona, mas sim a escrava dessa casa. Então, parece que a casa só serve para se sujar, que não existe descanso, pois a sujeira se apodera da casa assim que a dona de casa termina de limpá-la. Aparecendo, então, a figura de linguagem da metáfora: a casa é um campo de batalha e as armas de sua dona são os produtos de limpeza, representando a dona de casa versus a própria casa ou a sua sujeira.

El mundo es una casa
de objetos rotos,
las cosas se caen,
las llaves se pierden,
las personas se mueren,
la comida se pudre.

¡Frota la reina de la creación
cada día las calles,
embellece el jardín
y entierra a los muertos!

(LAGUNA, 2015, p. 90)

Quando, ao final, surge a imagem de Deus e, principalmente, a imagem do beijo de Deus que perturba, estraga e danifica tudo é aparentemente uma imagem paradoxal, já que Deus cria, dá vida e concerta. A imagem desse Deus como uma entidade ligada ao masculino, que bagunça para que a dona de casa, com seus pequenos dedos, nem de perto do mesmo tamanho ao qual associamos a imagem de Deus, limpe e arrume tudo. Ao contrário de Deus, ou como Ele, essa mulher começa a ganhar Suas características: Ela é onipresente (ao limpar tudo) e onisciente. Essa mulher se torna a Deusa, a rainha da criação que, finalmente sai de casa e leva para a rua e para o jardim a beleza, enterrando, por fim, os mortos.

Es el beso insistente de Dios
que todo lo estropea
para que la ama
con sus deditos cuidadosos
lo arregle.

(LAGUNA, 2015, p. 90)

A casa é “uma entidade definida com extrema precisão social (...) portanto, sujeita a uma série de atenções altamente conscientes – ritualizadas e solenes” (DAMATTA, 1985, p. 09). Por exemplo, recebemos visitas em nossa casa, via de regra, pela sala, que (junto ao jardim e a porta de entrada) é o que liga o interno e o externo (ou a casa e a rua). A construção de uma casa necessita desses “buracos” que liguem o interno e o externo, como as janelas e as portas; a porta é esse deslocamento da casa.

No que diz respeito ao estudo histórico e social da sociedade latino-americana, a casa aparece como um lugar de privilégio. Entretanto, esse espaço da casa, ao contrário da dicotomia público e privado – onde o público é o espaço da sociedade, enquanto o privado é o espaço do indivíduo – expõe uma dinâmica social e as suas mazelas. A casa só faz sentido na oposição, no contraste ou, como prefiro chamar, na relação. Assim, não é possível falar sobre a casa ou a rua, pois esses lugares não atuam de maneira dissociada, então o certo seria falarmos sobre a casa e a rua.

Enfim, os poemas que se dedicam à casa não tratam esse espaço como um lugar de supremacia da identidade e da segurança; e a questão da linguagem é premente, como se ela própria e o corpo por onde percorre fossem essa espécie de lugar da casa. Embora lide com um lugar normalmente relacionado ao imóvel e a algo estático, a casa demonstra que na contemporaneidade expressa-se nessas poéticas como uma mobilidade, pois elas lidam diretamente com esse corpo presente em constante deslocamento

E no final, em um grande fechamento - “el mundo es una casa” -, a poeta usa o recurso da metáfora, ao comparar a casa com o mundo. Em outras palavras, essa voz do poema diz que o mundo escraviza, que o mundo nunca se ordena, e que o mundo é este campo de batalhas. Não há um lugar seguro nestes espaços – na casa ou no mundo. Cremos-nos donos do mundo, mas não somos. O mundo é como uma casa e a casa é um lugar violento, não é um lugar de tranquilidade e conforto (ao menos não para alguns corpos). A casa é mais que um lugar de morada, mas um conceito vivo e tenso que lida com as práticas artísticas.

Referências

- BACHELARD, Gastón. “A poética do espaço”. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.
- BRASIL. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Participação no mercado de trabalho e violência doméstica contra as mulheres no Brasil*. Brasília: Rio de Janeiro: Ipea, 2019.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LAGUNA, Fernanda. La ama de casa. ENRIQUEZ, Julia; HENDERSON, Daiana; ORGE, Bernardo (Orgs.). *53/70 Poesía Argentina del Siglo XXI*. Editorial Municipal de Rosario; Espacio Santafesino; Centro Cultural Parque de España AECID, 2015.
- NOVELLI, Julieta; RASIC, María Eugenia Rasic. El Peso de las Monedas en la Poesía de Fernanda Laguna y Arturo Carrera. In: *Dossiê: Mapas da poesia hispânica*, n. 21, São Paulo, 2021.
- PIZARRO, Ana. “La casa y la calle: mujer y cultura en América Latina. In: ORTEGA, Eliana (Ed.). *Más allá de la ciudad letrada: escritoras de nuestra América*. Santiago: Isis Internacional 2001. p. 144-154.
- WOORTMANN, Klaas. Casa e família operária. In: *Anuário Antropológico*, v. 5, n. 1, 2018 (1981). p. 119-150.

**Eu sou Nós: autodefinição, empoderamento e resistência
em *Quando me descobri negra*, de Bianca Santana**

Ângela da Silva Gomes Poz (IFF)¹

Bianca Santana (1984 -) é uma jornalista, professora, escritora e ativista brasileira que publicou e organizou vários livros, estreando na escrita literária com a obra *Quando me descobri negra*, em 2015, edição essa que já conta com diversas reimpressões. A obra é composta por vinte e três narrativas curtas – organizadas em três partes: “Do que vivi” (p. 10-39); “Do que ouvi” (p. 40-67); “Do que pari” (p.68-93) – cujos temas abordam sobretudo o racismo cotidiano, velado ou explícito, que dificilmente uma pessoa negra que vive no Brasil não tenha sofrido, somando-se a outras opressões, especialmente de gênero e classe, quando as vítimas são mulheres negras.

Tendo obtido o terceiro lugar do Prêmio Jabuti de 2016 na categoria Ilustração, realizada por Mateu Velasco, os paratextos chamam a atenção na composição da obra. Com ilustrações e letras mormente traçadas em branco que contrastam com a cor preta a partir do verso da folha de rosto, onde o desenho de um pote de tinta virado deramando tal cor – dominante logo nessa abertura, completando o título com a palavra *negra* em destaque – sobre as folhas que seguirão retintas até a última página do livro, na qual o desenho de um rolo de pintura aparece acabando de tingir o pouco que resta do fundo branco, a arte visual comunica, em harmonia com a verbal, que a obra revela uma virada de página na vida da autora e se propõe a contribuir para que o mesmo ocorra tanto no espaço editorial quanto na vida de leitoras e leitores que poderão se identificar e se impactar com o conteúdo geral do livro.

Logo na apresentação da obra, Santana (2017, p. 5) adverte que mesmo “após ter escrito os 28 pequenos relatos [sic]” que a compõem, sente-se sufocada ao registrá-los como literatura, esse espaço de poder que dificilmente pessoas negras conseguiram ocupar, principalmente para publicar histórias que relatam suas vivências, experiências e indignações, que certamente desagradam as classes dominantes

1. Doutoranda em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) e Mestra em Letras (Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) pela UFF. Professora de Língua Portuguesa e Literatura no IFF. E-mail: angelasgpoz@gmail.com.

de uma sociedade excludente, em que a voz de homens brancos historicamente se manteve e faz de tudo para continuar hegemônica.

Desde o início do livro, a autora deixa claro que sua experiência individual de autorreconhecimento e autodefinição como mulher e negra a motivaram à escrita que revela a trajetória que ela e muitas outras pessoas negras, sobretudo mulheres negras, percorrem e bem conhecem: “Apesar do meu nome na capa, este livro é de todas essas pessoas. E de todas as que se identificarem com a leitura das histórias [...]” (SANTANA, 2017, p. 7). As pessoas que leem essas histórias podem se identificar com a empatia e a consciência de que vivemos numa sociedade racista e, podem, especialmente, identificarem-se com as desvantagens que sofrem nesse meio que se fundamenta num racismo estrutural.

“O racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencam” (ALMEIDA, 2018, p. 25). No Brasil, o racismo contra a população negra sempre existiu, desde a chegada dos primeiros navios negreiros que de várias partes da África trouxeram seres humanos para aqui serem escravizados. A condição de escravizado, precedida pela desumanização forjada pelo colonizador europeu, já impunha sobre as pessoas negras o fardo da discriminação social que se arraigou na sociedade brasileira mesmo após a Lei Áurea, em 1888. Ainda que teoricamente libertas, essas pessoas e os seus descendentes não tiveram nenhum tipo de contrapartida ou reparação pelos séculos de trabalhos forçados, sofrimento, humilhação e exploração.

Nos últimos anos, houve a implantação de algumas políticas afirmativas, como o sistema de cotas para o ingresso em universidades e instituições de ensino técnico federais, pela Lei 12.711/2012. As ações viabilizadas pela referida lei, assim como as que advieram da Lei 7.716/1989 – a *Lei Caó*, e da Lei 10.639/2003, em muito contribuíram para o combate às desigualdades sociais, no entanto, ainda que ações e políticas institucionais antirracistas sejam úteis e importantes, não são suficientes para erradicar o racismo. De acordo com Almeida (2018),

Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações

políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo *racismo é regra e não exceção*. O racismo é parte de um processo social que “ocorre pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição”. Nesse caso, além de medidas que coíbam o *racismo individual e institucionalmente*, torna-se imperativo refletir sobre *mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas* (ALMEIDA, 2018, p. 38-39, grifos do autor).

Dessa forma, percebe-se que não há uma fórmula capaz de eliminar algo que vem entranhado no processo social há séculos sem que haja uma profunda reflexão acerca das mudanças nas relações sociais, o que envolve as esferas públicas e individuais, uma vez que “*raça é um conceito cujo significado só pode ser recolhido em perspectiva relacional*” (Ibidem, p. 40). Observa-se que Bianca Santana se descobre pertencente à raça negra a partir de relações sociais, como ela mesma narra, quando, por acaso, aos vinte anos de idade, ao se apresentar para lecionar em um cursinho comunitário da *Educafro*, ouviu do coordenador pedagógico do mesmo que “como a maioria dos professores eram brancos”, ela “seria uma boa referência para os estudantes negros” (SANTANA, 2017, p. 14). O que chama a atenção nesse relato, que constitui a primeira narrativa do livro, homônimo, é o quanto se vela o racismo no Brasil, a ponto de uma pessoa ser educada por duas décadas sem atinar para as questões sociais que envolvem a sua cor, sendo também esse fator que provoca nossa reflexão de até onde o seio familiar tenta proteger seus filhos das violências do racismo, ainda que ignorando que em algum momento emergirá o preconceito, dentro ou fora de casa. Tendo sido tratada como “morena” em todos os âmbitos familiares e no colégio, a narradora/autora fica confusa ao ouvir a expressão do professor coordenador.

A partir do *insight* da autora, relatado por ela logo no primeiro conto da primeira parte do livro – “Do que vivi”, ela passa por um processo de reflexão sobre o quanto foi *branqueada* junto à sua família pela ascensão social, mesmo diante das aparências físicas que revelavam sua etnia. No entanto, quando passa a se reconhecer e autodefinir negra, é que começa a buscar pela memória as muitas experiências de racismo que sofreu, desde criança. Todo um processo que envolve reminiscências da infância, desejo de escuta e busca pelas raízes ancestrais a levam ao desejo de transpor para a escrita essa voz que

então passa a libertar dentro de si, no intuito de ampliá-la, ao perceber que não falava apenas de vivências individuais, mas de experiências coletivas que refletiam a vida de muitas mulheres negras e poderiam influenciar muitas que lessem seus textos. No texto “Que corajosa por vir com esse turbante!”, Santana (2017) relata:

Sou negra, mulher, de origem pobre. E, se essas palavras não são suficientes para me definir – afinal, que etiquetas dão conta do que é uma pessoa? – elas me ajudam a me situar em um contexto social, histórico e político. Confesso que nunca tive conflitos em relação à minha origem pobre, que sempre comuniquei com orgulho, mas levei muitos anos para me reconhecer como negra e como mulher.

Descobrir-me negra foi um processo. Descobrir-me mulher foi uma jornada que se iniciou com a maternidade e tem sido foco da minha atenção. Se essas descobertas já não são simples, vesti-las, para que qualquer pessoa possa vê-las, é especialmente difícil (SANTANA, 2017, p. 27).

É possível depreender nas palavras da narradora – no caso, da autora, que nessa parte do livro registra o que viveu (*Ibidem*, p. 7) – que o processo pelo qual passou até chegar à autodefinição de negra e mulher foi complexo. Foi a partir dele que ela começa a conscientizar-se quanto à importância da literatura negra e como é dolorida, mas sobretudo necessária, a publicação de “histórias sobre a vida, as experiências, os sentimentos, as indignações” das pessoas, mais especificamente, das mulheres negras, devido aos muitos preconceitos que sofre. Porém ela utiliza uma das formas que, segundo Cuti (2010), o autor negro-brasileiro emprega para romper com eles: faz “do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as consequências. Ao realizar tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanação do discurso, o ‘lugar de onde fala’” (CUTI, 2010, p. 25). E é do lugar de fala de mulher negra que Santana passa a produzir sua literatura negra, assim definida por ter como “ponto nevrálgico”

o racismo e seus significados no tocante à manifestação das subjetividades negra, mestiça e branca. Quais as experiências vividas, que sentimentos nutrem as pessoas, que fantasias, que vivências, que reações, enfim, são experimentadas por elas diante das consequências da discriminação racial e de sua presença psíquica, o preconceito? Esse é o ponto! (*Ibidem*, p. 38-39).

É notório que a escrita literária de Bianca Santana começa a nascer a partir de sua autodefinição, quando ela passa, então, a reconhecer o seu lugar de fala, como “mulher, negra e de origem pobre”, conforme trecho do seu texto supracitado. É desse lugar socioideológico que ela passa a produzir sua escrita que, de acordo com o que preceitua Cuti (2010), trata-se de uma literatura negro-brasileira, que, ainda sendo de autoria feminina, fará emergir denúncias das opressões que envolvem sexismo, racismo e elitismo a que estão submetidas mulheres negras em nossa sociedade, conforme a socióloga brasileira Lélia Gonzalez já apresentava muitos anos antes de Kimberlé Crenshaw inaugurar o termo *interseccionalidade*:

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a *neurose cultural brasileira*. Neste sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular (GONZALEZ, 2020, p. 76, grifos da autora).

Destarte, as narrativas de Santana (2017) trazem a lume muitos dos efeitos violentos a que se refere Gonzalez (2020), apresentando personagens brasileiras que, implícita ou explicitamente, passam por situações envolvendo discriminação interseccional, que, segundo Kimberlé Crenshaw (2002),

é particularmente difícil de ser identificada em contextos onde forças econômicas, culturais e sociais silenciosamente moldam o pano de fundo, de forma a colocar as mulheres em uma posição onde acabam sendo afetadas por outros sistemas de subordinação. Por ser tão comum, a ponto de parecer um fato da vida, natural ou pelo menos imutável, esse pano de fundo (estrutural) é, muitas vezes, invisível (CRENSHAW, 2002, p. 176).

Santana (2017) dá visibilidade a essa discriminação referida por Crenshaw quando narra situações em que a interseccionalidade se explicita, como no conto “Posso te fazer um pedido?”(p. 33-34), que traz o relato de uma das situações constrangedoras pelas quais passou: numa ocasião em que, durante todo o período em que esteve em um café frequentado por pessoas brancas, foi evocada como garçone-te pelos fregueses, como se fosse a única justificativa para um corpo negro feminino se encontrar naquele lugar. Nas entrelinhas do texto

estruturado em diálogos, com discurso direto a reforçar, à leitura, a sucessão de abordagens dos fregueses brancos à mulher negra que só conseguiam enxergar como serviçal, ela também imprime a gradação que leva a personagem (lembrando que se trata de um conto autobiográfico) a se indignar diante de tal situação preconceituosa, a ponto de a mesma precisar conter-se enquanto esperava sua amiga sair do banheiro para finalmente “sumir daquele café onde quem frequenta é branco e quem trabalha é preto” (*Ibidem*). Nota-se que emergem nessa situação opressões de raça, de classe e de gênero. Essa última pode parecer camuflada até mesmo na narrativa, mas quem lê com maior atenção, especialmente quem já passou por experiência semelhante, pode questionar: se a personagem, em vez de estar acompanhada de uma amiga, estivesse acompanhada de um homem branco, teria sido também assediada dessa forma? Não estaria ela, de certa forma, legitimada aos olhares preconceituosos dos brancos? Ou não haveria nenhum modo de não ser vista como intrusa naquele lugar?

Importa destacar que o tema acerca do lugar estabelecido para corpos brancos e corpos negros é abordado pela autora em muitos outros textos do livro. Ainda nessa primeira parte, em “Desmonte” (p. 35-36), ela relata a aspereza com que foi tratada por alguém que não a tendo reconhecido como a palestrante de um evento numa universidade pública, quando ela simplesmente estava usando um computador desse local (público!), essa pessoa, aparentemente confundindo-a com outra que em sua escala de valores seria desimportante. Ao constatar, depois, que ela, aquela mulher negra, cuja fotografia não constava no *folder* do evento, era a Bianca Santana, fica completamente desconcertado. Em “Nem todo lugar é de preto” (SANTANA, 2017, p. 25-26), ela aborda a questão do racismo que se camufla em falas aparentemente simples, corriqueiras, mas cruéis, que machucam pessoas que não atendem às aparências segundo as expectativas sociais, e salienta: “Com meu cabelo crespo e as roupas de que gosto, todos os dias sou lembrada de que bairro central, casa grande, cafés e restaurantes de classe média e ser professora universitária não são para mim” (*Ibidem*, p. 26).

As narrativas que compõem a obra, embora curtas, são extremamente complexas no sentido de trazer à tona situações discriminatórias que, explícitas ou não, incidem sobre a percepção de quem lê, de modo que só se pode analisá-las pelo prisma da interseccionalidade. De acordo com Collins e Bilge (2021), “a interseccionalidade é uma

forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 16), definição que, trazendo à observação da sociedade brasileira, tendo em vista construção de sua história, as relações de poder que envolvem raça, classe e gênero não se manifestam distintamente, ao contrário, sobrepõem-se e funcionam de maneira unificada. Essas relações interseccionais de poder geralmente são invisíveis, mas abrangem todos os âmbitos de convívio social (*Ibidem*, 2021).

Na segunda parte do livro, em que a autora registra, em suas histórias, relatos que ouviu ao longo da vida, e na terceira, criadas por ela, nas quais mistura “experiências vividas, ouvidas, sentidas, imaginadas” (*Ibidem*, p. 7), há narrativas que enfatizam além das “políticas espaciais”, como nos textos supramencionados, e no cortante “Livros para quem?” (p. 47-49) – um retrato dolorido da realidade de muitas mulheres negras que conciliam trabalho doméstico dentro e fora de casa e ainda lutam para conseguir estudar, mas, ainda assim, são literalmente escoraçadas de espaços de saber acadêmico que, para muitos ainda, não lhes cabem; também as “políticas da pele”, como em “Mulher-Maravilha” (p.43-45), “Eu sou morena” (p.63-64) e “Em que lugar seria?” (p.83-85); e ainda as “políticas do cabelo”, como exemplificam as narrativas “O racismo nosso de cada dia escancarado no meu cabelo” (p. 21-23), “A primeira crônica” (p. 71-74) e “Desculpa, Nati” (p. 89-92) – usando aqui o termo *políticas* adotado por Grada Kilomba (2019) ao analisar os episódios narrados nas entrevistas que realizou em sua ampla pesquisa, registrada no livro *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano* (KILOMBA, 2019). Cabe ressaltar, com base em Kilomba (2019), que os episódios de racismo cotidiano que Santana (2017) elucida em sua obra só lhe vieram à consciência a partir da descolonização do seu *eu*, de suas leituras, de seus contatos com movimentos negros e de mulheres negras, que vêm de séculos, desde os quilombos, como sociedades alternativas de sobrevivência, resistência e liberdade (NASCIMENTO, 2018).

Autodefinir-se como mulher negra foi crucial para que Bianca Santana erguesse sua voz literária. Para uma mulher negra brasileira, publicar um livro de literatura negro-brasileira é desafiar a imposição histórica do silenciamento que oprime uma enorme coletividade, é libertação. Conforme hooks (2019) define:

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta (hooks, 2019, p. 38-39).

Não se trata, como se vê, de uma escritora negra que, por algum motivo excepcional ou não, consegue publicar um livro sobre um assunto qualquer. Trata-se de uma mulher que, ao se autodefinir negra, amadurece como ser humano e como cidadã, passando a sentir a necessidade de contribuir com a causa das pessoas negras em seu país, ocupando o espaço privilegiado da literatura para dar visibilidade àqueles, sobretudo àquelas, que sempre estiveram à margem da história oficial, que não foi escrita por mãos negras. Dessa forma, a autodefinição foi libertadora no sentido pessoal e coletivo, porque ao usar e amplificar a própria voz, expressando a totalidade do seu *eu*, ela expressa um ponto de vista coletivo e autodefinido das mulheres negras, desvinculando-as da imagem da outridade que as objetifica. Segundo Collins (2019), a autodefinição tem o poder de aproximar a mulher negra de outras mulheres negras, que passam a ter um ponto de vista também autodefinido e se empoderam, fortalecendo sua luta no combate às opressões interseccionais de raça, classe, gênero, entre outras, uma vez que as mesmas se tornam mais visíveis, porquanto

a interseccionalidade é, antes de tudo, lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais. A interseccionalidade nos mostra como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais vezes posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos (AKOTIRENE, 2018, p. 58).

Fica nítido, ao analisar a obra de Bianca Santana, que o foco do “eu pessoal” a projeta para além, em direção a um “eu maior”, o “eu dos negros”, como remete Collins (2019) quando cita pesquisas realizadas e acrescenta que: “Em vez de definir o ‘eu’ em oposição aos outros, a conexão entre indivíduos proporciona às mulheres negras autodefinições mais profundas e mais significativas. Essa jornada rumo à autodefinição tem importância política” (COLLINS, 2019, p. 204-205). E a política do empoderamento perpassa todo esse processo.

Segundo Paulo Freire (2015), ninguém melhor para buscar a libertação das opressões que sofre do que o próprio oprimido, porque ele é quem melhor compreende a necessidade da libertação – “Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento da necessidade de lutar por ela” (FREIRE, 2015, p. 43).

Nessa concepção, percebe-se que a práxis da busca pelo conhecimento de suas raízes e da realidade da população negra, mais especificamente das mulheres negras no Brasil, encaminhou Bianca Santana à conscientização da importância da luta de libertação da voz negro-feminina na literatura, que estimula o empoderamento das mulheres negras e de outros grupos oprimidos. Essa percepção aflora na obra literária abordada neste estudo e também em outros livros que ela publicou como autora – *Continuo preta: a vida de Sueli Carneiro* (2021) – e organizadora – *Inovação ancestral de mulheres negras: táticas e políticas do cotidiano* (2019) e *Vozes insurgentes de mulheres negras* (2019), em que são amplificadas outras vozes de mulheres negras. As duas últimas obras citadas estão disponíveis para *download* em sua página oficial na *Internet*, o que amplia o acesso aos textos dessas mulheres, que se unem e empoderam na partilha, unindo-se em torno do espaço coletivo de publicação e no estímulo a outras ações coletivas, como oficinas de escrita e encontros que leitoras podem promover e a própria Bianca promove.

“Publicar, ler e estudar a produção intelectual de mulheres negras forja novas epistemologias, valorizando o conhecimento produzido por elas e também valorizando-as, individual e coletivamente, como sujeitos do conhecimento” (SANTANA, 2019, p. 300), afirma a escritora quando se refere à potência que a voz das intelectuais negras emana quando seus textos chegam às mãos de outras mulheres negras, inclusive no desenvolvimento da autoconfiança para também escreverem, habilidade essa adormecida e que pode ser despertada pela ação delas no meio em que vivem. Essa concepção de empoderamento é freiriana e Berth (2018), a seu respeito, discorre o seguinte:

O empoderamento como teoria está estritamente ligado ao trabalho social de desenvolvimento estratégico e recuperação consciente das potencialidades de indivíduos vitimados pelos sistemas de opressão e visam principalmente a libertação social de todo um grupo, a partir de um processo amplo e em diversas frentes de atuação, incluindo a emancipação intelectual. [...] A Teoria do

Empoderamento, na concepção de Freire, vem a partir da Teoria da Conscientização Crítica (BERTH, 2018, p. 34, grifo da autora).

Logo, é possível identificar, nas narrativas de *Quando me descobri negra* e em outras ações de Bianca no campo literário, um cunho social que inclui a emancipação intelectual, impulsionando o empoderamento, que deve ser coletivo. A autora, ao se reconhecer negra, conscientiza-se da importância do seu papel social para a emancipação de outras mulheres, que, como ela, encontravam-se (e muitas ainda se encontram) à margem do campo literário.

Conforme já exposto, os textos constantes da primeira obra literária de Bianca Santana – por enquanto a única, mas já laureada até mesmo com um terceiro lugar do Prêmio Jabuti – consistem em *escrevivências*, alinhando-se ao conceito de Evaristo (2005), que explica acerca de sua autoria e produção:

Assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no seu *corpus* literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo *vivido*. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra (EVARISTO, 2005, p. 204).

Nessa perspectiva, a voz literária erguida na literatura de Santana (2017) é projetada em suas personagens que *vivem* situações que ela, como mulher negra, também vive ou viveu, quer como experiência pessoal, quer na escuta das situações vividas por outras mulheres, quer na contemplação do que se vive e do que se ouve enquanto coletividade. À guisa de exemplo, possivelmente a maioria dos brasileiros reconheceria como corriqueira e qualquer mulher ou menina negra tenha vivenciado a situação narrada no seguinte excerto de “A primeira crônica”:

Minha avó penteava meu cabelo bem puxado para trás. Fazia um rabo de cavalo no alto, deixando a frente bem esticadinha, sem nenhum fiozinho solto. Se eu queria experimentar meio solto, ela logo prendia. ‘Não faz assim que parece essas neguinha!’ E eu pensava em silêncio: ‘Mas eu não sou essas neguinha?’. Outro sentimento

que chegava rápido e eu logo expulsava, afinal, se é todo mundo igual, melhor nem pensar nisso. [...]

Enquanto meu cabelo liso não chegasse eu sabia que não seria bonita. Tinha o espelho, minhas amigas e todos os meninos para me dizer (SANTANA, 2017, p. 72-73).

É notória a proximidade do texto com a realidade cotidiana de uma sociedade racista, mas o sentimento de angústia da criança que já sente os efeitos do racismo internalizado até mesmo nos âmbitos familiares desde tão cedo, apenas uma mulher negra que passou por isso conhece a dor e as consequências advindas da rejeição. Esse tipo de desventura, como referiu Evaristo, é comum na vida da mulher negra, que a sociedade, desde cedo, insiste em inferiorizar. Sueli Carneiro (2011), em seu artigo “Aqueles negas”, expõe sua indignação, como torcedora da seleção feminina de vôlei, quando ouviu uma expressão racista vinda da jogadora brasileira Virna, diante das câmeras de televisão: “Agora vamos pegar as cubanas, aquelas negas, e vamos ganhar delas! [...] Como elas são tão fortes, é sempre um desafio para nós” (CARNEIRO, 2011, p. 124). A filósofa problematiza a expressão da jogadora brasileira, que, ainda que sendo corriqueira numa sociedade racista, é também contraditória, vinda de um povo cuja formação tem raízes também africanas. Ela questiona se o que motivava a revolta da atleta brasileira seria por perder para “aquelas negas”, por elas serem fortes ou pela combinação das duas coisas. Nessa reflexão, Carneiro (2011) traz à tona o quanto se revela em situações cotidianas, por meio de adjetivações pejorativas, a imposição da superioridade branca e da inferioridade negra no Brasil. Ela atesta sua vivência dessa dura realidade ressaltando: “Mas depois de ouvir ‘aquelas negas’ algo gelou dentro de mim. Conheço esse filme! Já ouvi muito ‘aquela nega’ pela vida. Até tu, Virna?” (*Ibidem*).

Nota-se, com tal exemplo, como expressões e nomes carregados de preconceito passam como naturais em um contexto social em que se naturaliza preconceitos. Assim como a filósofa, na vida real, “gela” ao ouvir tal expressão, também a personagem do texto de Santana buscou, durante toda a sua vida, criar subterfúgios para não parecer “essas neguinha”, no intuito de não sofrer aquilo que percebeu, ainda em tenra idade, que a sociedade lhe destinava.

Importa destacar que textos que abordam as violências sofridas pela população negra como um todo – homens, mulheres e crianças

– são vários na obra, dos quais podemos citar “Auto de resistência”, que aborda a violência policial “no país onde a justiça tem cor”, onde “preto bandido não merece julgamento. Só caixão ou cadeia” (SANTANA, 2017, p. 59), também em “Alemão” (p. 61-62), em que o leitor atento é arrebatado ao poder imaginar a dor da mãe quando ouve o disparo do tiro, minutos antes de se deparar com o filho de dez anos morto pela polícia na porta de casa, infeliz realidade essa de muitas mães negras brasileiras, especialmente nos últimos anos.

Nesses textos, as opressões de classe se distinguem entrecruzadas com as de raça. Mas a autora também destaca que as opressões interseccionais atingem mulheres negras de variadas formas, como, por exemplo, nas narrativas cujas protagonistas são mulheres, negras, mas ocupantes de classes sociais mais elevadas, e ainda assim não ficam incólumes, como acontece no texto “A patroa”:

Era preta e rica. Todo mundo notava, mas ninguém falava. Era também muito bonita e isso sempre ouvia, que alívio. Não era assim, como qualquer preta, era o que algumas pessoas insinuavam, sempre de forma muito sutil, é evidente, porque gostamos de mostrar que não existe racismo no Brasil.

A amiga do hospital uma vez descreveu o cabelo feio de uma paciente ‘mulata’, muito alisado, mas logo lembrou de ressaltar: “Não assim, bonito como o seu, Cláudia” (*Ibidem*, p. 65).

Percebe-se, nas entrelinhas, que, por meio de estratégias narrativas, a autora denota a crueldade do racismo velado. No final do texto, pode-se constatar o quanto é verossímil o episódio narrado, mas, para além da verossimilhança, há a denúncia das opressões e dos seus efeitos devastadores na vida das vítimas.

Outrossim, em “Prevenção” (p. 93), última narrativa da obra, a autora desnuda o racismo que não pode ser driblado pela máscara das condições econômicas, num relato curto e cortante, em que a protagonista, mulher negra, embora filha de pai médico e mãe advogada, detentora de oportunidades, luxos e privilégios semelhantes aos de celebridades, ainda assim, em “todo fim de tarde, quando andava pelo calçadão, quem vinha da outra mão mudava de calçada” (*Ibidem*, p. 93).

É relevante mencionar ainda o conto “Livre para amar, #SQN” (p. 75-78), um dos textos um pouco mais extensos, em que uma narradora em primeira pessoa começa apresentando sua experiência amorosa com um alemão, denominado Stephan. É interessante destacar

que o nome do homem aparece, enquanto o dela não. Esse dado não parece estar relacionado ao foco narrativo, mas sim à representação dessa narradora-personagem que vivencia quando é abordada como uma profissional do sexo, apenas pelo fato de ser negra e estar em um hotel turístico com um homem branco: “É que mulata bonita assim como você consegue um bom dinheiro com alemão, não é?” (*Ibidem*, p. 78). A narrativa demonstra que não há como uma pessoa sair ilesa desse tipo de violência, que marca indelevelmente em razão dos preconceitos.

Na contramão das desventuras, no entanto, a autora imprime em narrativas como “Pelo gosto, pela cor, pelo cheiro” (p. 37-38) e “Não mexe com quem não anda só” (p. 51-54), o sabor da superação pelo orgulho de poder ser quem é e o empoderamento que uma mulher negra, como a autora, ajuda a construir e manifesta, por querer, quando busca conhecer e se orgulhar “da história de seu povo e de sua ancestralidade” (*Ibidem*, p. 54).

Seja nos textos que narram as opressões de forma mais crua e dolorida, seja nos mais alvissareiros, como os últimos supracitados, que, embora em menor número, destacam-se na obra pela beleza das palavras que revelam a satisfação e o brio que emergem da sensação de pertencimento que a autora revela ao assumir a negritude, percebe-se o que adverte Lorde (2019): “Para as mulheres negras, assim como para os homens negros, é evidente que, se nós não nos definirmos, seremos definidos pelos outros – para proveito deles e nosso prejuízo” (LORDE, 2019, p. 58).

O livro de Santana, ao mesmo tempo que ressalta as opressões várias às quais as mulheres negras são submetidas em um contexto hegemônico patriarcal e branco, também conclama à importância de se estudar a literatura de mulheres negras, porque essa leitura exige que elas sejam vistas “como indivíduos, como mulheres, como humanas [...] no sistema de poder patriarcal em que o privilégio da pele branca é um dos principais pilares” e “as arapucas para neutralizar as mulheres negras e as brancas são as mesmas” (*Ibidem*, p. 146) e a opressão racista é compartilhada por mulheres e homens negros, de forma que a escrita de autoria de uma mulher autodefinida negra suscita reflexões e confere resistência a várias camadas sociais também marginalizadas frente às injustiças, levando-as à consciência da necessária luta pela democratização de vozes, que beneficia a sociedade como um todo.

Segundo Vergès (2020), “o feminismo decolonial é a despatriarcalização das lutas revolucionárias. Em outras palavras, os feminismos de política decolonial contribuem na luta travada durante séculos por parte da humanidade para afirmar seu *direito à existência* (VERGÈS, 2020, p. 35, grifos da autora). Sob essa perspectiva, lemos os textos que revelam experiências dramáticas que denunciam o caráter excludente de nossa sociedade, identificando, nas narrativas de Bianca Santana, a trajetória do *eu* que se autodefine e se junta a outras vozes, passando a compor um *nós* que constrói o empoderamento e a resistência das mulheres negras.

O “*direito à existência*” a que se refere Vergès é evocado por Santana já na apresentação do livro, quando ela manifesta que deseja que a leitura de sua obra “provoque afeto e nos inspire a construir, no cotidiano, a justiça, a igualdade e a generosidade que *nos* permita *ser*” (*Ibidem*, p. 7, grifos nossos). E, ao final da obra, ela emite um recado direto a quem leu, incisivo, mas coerentemente prenhe de afeto: “Você se lembra de quando foi racista com uma preta ou um preto? Não precisa contar para ninguém. Só tente não repetir” (*Ibidem*, p. 94).

Na ciência de que este breve estudo da obra de Bianca Santana não esgota as muitas possibilidades de perspectivas que a mesma suscita, espera-se que esta leitura analítica incite novas escutas e novos olhares sobre o potencial dialógico que a literatura oferece à vida.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- BERTH, Joice. *O que é empoderamento?*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- BRASIL. *Lei Nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989*. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7716.htm. Acesso em: 2 out. 2021.
- BRASIL. *Lei Nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”,

- e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 2 out. 2021.
- BRASIL. *Lei N° 12.711, de 29 de agosto de 2012*. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 2 out. 2021.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011. (Consciência em debate/coordenadora Vera Lúcia Benedito).
- COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COLLINS, PATRÍCIA Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010. (coleção consciência em debate/coordenada por Vera Lúcia Benedito).
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n.1, p. 171-188, 2002. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/SO104-026X2002000100011/8774>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (Ed.). *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 59. ed. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Org. Flávia Rios, Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação– Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

- NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intellectual: Possibilidade nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.
- SANTANA, Bianca. *Quando me descobri negra*. [Ilustração Mateu Velasco]. 5ª reimpressão. São Paulo: SESI-SP editora, 2017. (Quem lê sabe por quê).
- SANTANA, Bianca. (org.). *Vozes insurgentes de mulheres negras*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2019.
- SANTANA, Bianca. (org.). *Inovação ancestral de mulheres negras: táticas e políticas do cotidiano*. São Paulo: Imantra Comunicação, 2019.
- SANTANA, Bianca. *Continuo preta: a vida de Sueli Carneiro*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. 1ª reimpressão. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Quatro releituras do poema “Quadrilha”: corpos e desejos não normativos em cena

Carla Miguelote (UNIRIO)¹

Introdução

A partir da análise de releituras do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, por quatro poetas brasileiras contemporâneas (Maria Isabel Iorio, em “Virilha”, Bianca Gonçalves, em “outra quadrilha”, Lívia Natália, em “Quadrilha”, e Tatiana Nascimento, em “rebuceteio quebrado”), pretende-se pensar o par repetição-subversão como uma estratégia de escrita de inflexão feminista. Tal abordagem se dá em diálogo com a hipótese, levantada por Elaine Showalter (1990), de que a escrita de mulheres é *bitextual*, ou um discurso de duas vozes, pois se faria em diálogo a um só tempo com o cânone – esmagadoramente branco e masculino – e com uma tradição literária, paralela e silenciada, de autoria feminina. Desse modo, partimos da hipótese de Showalter para investigar, no campo da poesia brasileira contemporânea, possíveis formas de reescrita, apropriação, paródia ou subversão da longa tradição masculinista, por um lado, e possíveis formas de diálogo, homenagem, influência ou ecos de uma recente tradição literária de autoria feminina, por outro.

No artigo “Cartografia incompleta: alguns caminhos em meio a poesia da década de 2010”, Mariana Souza Paim (2021, p. 39) se refere a estratégias de resignificação da tradição hegemônica na poesia de autoria feminina nesta última década, justamente apontando para estes dois caminhos: por um lado, um “diálogo reelaborado a partir da leitura de autoras que são contemporâneas ou que vieram antes”; por outro, as “torções empreendidas em meio ao cânone, como a realizada a partir da *Quadrilha*, do Drummond”. Paim menciona, então, os poemas de Bianca Gonçalves, Maria Isabel Iorio, Tatiana Nascimento e Lívia Natália. Seguindo essa pista, propomos uma observação mais detida das reescritas operadas pelas quatro poetas. Vamos inicialmente voltar ao poema original.

1. Graduada em Comunicação Social (UFF), Doutora em Literatura Comparada (UFF), docente do Departamento de Letras da UNIRIO.

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.

João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

(ANDRADE, 2012, p. 116).

O poema de Drummond é do seu primeiro livro, *Alguma poesia*, de 1930. Um poema, portanto, de quase um século atrás, que não só integra o cânone da poesia brasileira, como também logo se apresentou como disparador de outros textos, como *Os três mal-amados* (1943), segundo livro de João Cabral de Melo Neto. Cabral dá voz aos três personagens masculinos da quadrilha: João, Raimundo e Joaquim. Diz-se que o poeta tencionava escrever a fala das personagens femininas também, mas não deu continuidade ao projeto. Fato é que, desses amores heterossexuais desiludidos, ficamos só com as vozes masculinas.

Veremos que, nas quatro reescritas de “Quadrilha” por poetas contemporâneas, a cadeia de amor não correspondido de Drummond dá lugar a tensões que atravessam corpos e desejos não normativos, o que confere um sentido político a essas releituras.²

“Virilha”, de Maria Isabel Iorio

Poeta e artista visual, nascida no Rio de Janeiro, Maria Isabel Iorio já publicou três livros de poesia: *Em que pensaria quando estivesse fugindo* (Urutau, 2016), *Aos outros só atiro o meu corpo* (Urutau, 2019) e *Dia sim dia não fazer chantagem* (Quelônio, 2021), e participou de diversas antologias, dentre elas *As 29 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Iorio faz parte, portanto, de uma novíssima

2. Cabe destacar que as releituras do poema por Ricardo Domeneck, em “Quadrilha irritada” (2011), e Dimitri BR, em “Quadrilha: três modos de usar” (2016), também colocam sexualidades não normativas em cena.

geração de poetas, a que começa a publicar a partir de 2010, em uma íntima relação com as manifestações feministas da década. Em *Ex-plosão feminista*, Heloísa Buarque de Hollanda e Julia Klien assim se referem à produção poética dessa nova geração de mulheres: “Ainda que algumas poetas não reconheçam seu trabalho como poesia explicitamente feminista, a presença da perspectiva de gênero, do corpo e dos vários formatos de erotismo são estruturais em praticamente todos os textos da poesia pós 2013” (HOLLANDA; KLIENT, 2018, p. 106-108). A atuação de Iorio no campo da poesia coaduna-se com o enfrentamento dessas questões e vai além de sua produção escrita, estendendo-se à participação em coletivos e organização de eventos. Iorio é coidealizadora e fundadora do Movimento Respeita! – coalizão de poetas, e coorganizadora do Les/Bi/Trans/a Slam, batalha de poesia LBT, em 2018 e 2019 no Rio de Janeiro. Passemos ao poema “Virilha”, de seu primeiro livro:

Virilha

João era Teresa que era Raimundo
que era Maria que era Joaquim que era Lili
que não era ninguém.

João foi para os Estados Unidos, Teresa para as estatísticas,
Raimundo morreu de pancada, Maria ficou para a fila,
Joaquim suicidou-se e Lili ainda é chamada de
J. Pinto Fernandes como toda essa gente que não entra na
História.

(IORIO, 2016, p. 18).

Temos inicialmente um deslocamento do título: de “quadrilha” – que, como observa Rafael Zacca (2021, p. 90), contém “quadril” – para “virilha”, parte interna da coxa, colada aos órgãos genitais, comum a ambos os sexos. E que contém viril. Passamos do quadril para a virilha, como se o poema dissesse “que o problema do amor e dos gêneros é ‘mais embaixo’” (ZACCA, 2021, p. 90).

Na primeira estrofe, há a troca do verbo amar, em todas as suas ocorrências, pelo verbo ser. Não se trata mais de amores não correspondidos, mas de existências plurais, em transformação. Na segunda estrofe, Teresa não vai para o convento, mas para as estatísticas. Raimundo não morre de desastre, mas de pancada. Maria fica não para tia, mas para a fila. Lili não se casa; ela ainda é chamada de J. Pinto

Fernandes como toda essa gente que não entra pra História (não na história do poema, não na história desses personagens específicos, mas na história coletiva, aqui com H maiúsculo). O poema fala de pessoas que não entram pra história porque são esquecidas, invisibilizadas e silenciadas, quando não assassinadas, como mostram as estatísticas alarmantes no Brasil.

Na conversa “é pra te forçar a me olhar de volta” (2020), entre Maria Isabel Iorio e Fernanda Martins, a poeta afirma que o gesto de reescrever “Quadrilha” não implica dizer que o poema de Drummond não serve, já que, como afirma, “Drummond é um mestre de todo mundo” (IORIO, 2020, s. p.).³ Entretanto, ela observa que “Quadrilha” é “o poema mais heterossexual” que existe (IORIO, 2020, s. p.). Ao transformá-lo num poema trans, ela está afirmando que, no nosso tempo, os corpos trans precisam estar nos textos (assim como os corpos lésbicos e os corpos gays). Iorio é uma poeta sapatão, que fala publicamente a partir desse lugar, também reivindicado em muitos de seus poemas.⁴ Ela diz que escrever esses corpos (não normativos) nos poemas ajuda a menos gente morrer. Há aí uma aposta, a de que quanto mais essas palavras circulam na literatura, menos gente pensa em se matar. É importante lembrar que o segundo livro de Iorio (*Aos outros só atiro o meu corpo*, 2019) é dedicado à Quelly da Silva, travesti que não só foi assassinada (em janeiro de 2019), mas que teve seu coração extirpado pelo assassino. E, como diz a poeta, esse gesto é “uma metáfora horrível pra dizer que esses corpos não estão autorizados a amar, a sentir, a desejar” (IORIO, 2020, s. p.). Ao trocar o verbo amar pelo verbo ser, o poema “Virilha” se bate contra a

3. A poeta Maria Isabel Iorio conversou com Fernanda Martins no dia 23 de junho de 2020 em plataforma de videoconferência com transmissão ao vivo para o *YouTube*. A atividade foi proposta pelo Grupo de Estudos “Poesia contemporânea no feminino” (coordenado pela professora Masé Lemos) e pelo Projeto de Extensão “Fórum Mulher UNIRIO” (coordenado pelas professoras Masé Lemos e Carla Miguelote). Fernanda Martins é mestrande do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF e ex-aluna da Escola de Letras da UNIRIO.
4. Maria Isabel Iorio participou da mesa “Queridas poetas lésbicas”, ao lado de Angélica Freitas e Dara Bandeira, com mediação de Tatiana Pequeno, em evento organizado pelo coletivo “Mulheres que escrevem”, em 2017, na livraria Blooks, de Botafogo, no Rio de Janeiro.

dilaceração desses corpos, aos quais se nega a autorização não só para amar, mas também para ser, existir.

“Outra quadrilha”, de Bianca Gonçalves

Bianca Gonçalves é autora de dois livros de poemas: *como se pesassem mil atlânticos* (Urutau, 2019) e *A sexualidade das meninas ex-crentes* (Garupa, 2021). Assim como Iorio, sua intervenção no campo da poesia não se restringe à sua produção escrita. Gonçalves foi idealizadora do projeto Leia Mulheres Negras, criado em 2014 e extinto oficialmente em 2020. Mestranda e graduada em Letras na USP, a poeta pesquisa literaturas de autoria negra (brasileiras, africanas e portuguesas) e mantém o blog *Bianca não é branca*. Sua versão do poema “Quadrilha” também é de seu primeiro livro. À diferença do poema de Drummond e da reescrita de Iorio, “Outra quadrilha” aponta para um horizonte de esperança, mais livre, alegre, leve e doce. Ou seja, aqui há a possibilidade de amores felizes e correspondidos.

Outra quadrilha

hoje beijo João
com a mesma doçura
que beijei Maria
ontem à tarde
debaixo daquele pé de amora

ela
por sua vez
abraçou minha amiga

enfim
até parece
uma quadrilha correspondida.

(GONÇALVES, 2017, s. p.).

Entram em cena a liberdade dos desejos, a experiência de sexualidades não normativas. O encontro casual de corpos ensina o amor livre, não monogâmico, longe da ideia de propriedade afetiva. E tudo se dá à luz do dia. Os beijos são dados à tarde e ao ar livre, não no escuro, não às escondidas. A bissexualidade é vivida sem culpa, sem

remorsos. Vale destacar que essa “outra quadrilha” é correspondida, mas não composta por casais fixos. Aquela que ontem beijou Maria hoje beija João. Maria, entretanto, não fica sozinha; abraça uma outra.

Vale observar que o poema retoma apenas dois personagens do poema de Drummond, João e Maria, os de nomes bíblicos. Essa observação ganha algum relevo quando levamos em conta o universo do segundo livro da poeta, *A sexualidade das meninas ex-crentes*, que aborda os conflitos de jovens evangélicas na vivência de seus desejos. Lida nessa perspectiva mais ampla da escrita poética de Gonçalves, a experiência livre da sexualidade em “outra quadrilha” apresenta-se não como dado natural, de uma fresca inocência, mas como conquista, contra um pano de fundo que está longe de ser neutro, e que teima em impor as noções de pecado e erro, em incutir o temor das punições e julgamentos (de Deus, da Igreja, da família etc.).

“Quadrilha”, de Livia Natália

Além de poeta, Livia Natália é professora adjunta de Teoria da Literatura do Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É autora de cinco livros: *Água negra* (EPP Publicações, 2010), *Correntezas e outros estudos marinhos* (Ogum’s Toques Negros, 2015), *Água negra e outras águas* (EPP Publicações, 2016), *Dia bonito pra chover* (Malê, 2017) e *Sobejos do mar* (EPP Publicações, 2017). Participou ainda da antologia *É agora como nunca*: antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira (2017), organizada por Adriana Calcanhotto. Sua releitura de “Quadrilha” foi publicada em *Correntezas e outros estudos marinhos*. Assim como no poema de Bianca Gonçalves, apenas João e Maria são retomados da “Quadrilha” de Drummond. Aqui, entretanto, outras questões estão em jogo.

“Quadrilha”

Maria não amava João.
Apenas idolatrava seus pés escuros.
Quando João morreu,
assassinado pela PM,
Maria guardou todos os seus sapatos.

(SOUZA, 2015, p. 137).

O poema não apresenta qualquer romantização da relação entre Maria e João (Maria não o amava, “apenas idolatrava seus pés escuros”). Ou seja, o poema não fornece elementos para qualquer apelo sensacionalista, distanciando-se do *modus operandi* das notícias de jornal, que exploram a dor individual para esvaziar a consciência política de um drama coletivo: o genocídio do povo negro, consequência do racismo estrutural do país.

“Quadrilha” está entre aspas e aponta para um outro sentido da palavra, a ideia de quadrilha de bandidos. O poema remete, portanto, ao modo como, no Brasil, são enquadrados grupos de jovens negros, das periferias e favelas, sumariamente assassinados pela polícia.⁵ Com efeito, segundo a escritora, o poema fora inspirado em um episódio ocorrido em 6 de fevereiro de 2015, no bairro de Cabula, em Salvador, quando 12 pessoas foram mortas em uma ação da Polícia Militar. Os nove policiais denunciados pelo envolvimento nas mortes foram absolvidos sob a alegação de legítima defesa.

Em 2016, o poema de Livia Nathália foi selecionado pelo projeto “Poesia nas ruas”, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, para ficar dois meses em exposição em *busdoors* e *outdoors* na cidade de Ilhéus. Depois de quatro dias, entretanto, o poema foi retirado dos *outdoors*, a pedido da Associação dos Policiais e Bombeiros Militares e seus Familiares do Estado da Bahia (Aspra).

Em nota à imprensa, a Aspra acusou o poema de incitar “discriminação, intolerância e racismo” contra os policiais militares baianos. A associação pediu a retirada imediata da peça das ruas. “Incentivam uma imagem equivocada dos militares. Nós não somos os criminosos, mas os responsáveis pelo combate da criminalidade”, disse o coordenador-geral da Aspra, deputado Marco Prisco. (ALMIRANTE, 2016, s. p.).

5. Como mostram as estatísticas, nos homicídios praticados pela polícia contra civis, as vítimas são, em sua maioria, jovens negros. Os dados relativos ao estado da Bahia são alarmantes, como revela o levantamento anual feito pela Rede de Observatórios da Segurança: “96,9% das pessoas com cor e raça informadas, assassinadas pela Polícia Militar da Bahia, em 2019, eram negras”. Os dados foram divulgados em reportagem de Itana Alencar em 9 de dezembro de 2020 no G1: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2020/12/09/a-corr-da-violencia-969percent-das-pessoas-assassinadas-pela-policia-na-ba-em-2019-eram-negras.ghtml>.

A poeta protestou contra a censura de seu poema, e o Movimento Negro Unificado – Ilhéus (BA) (*apud* DIAS, 2016, s. p.) manifestou-se contra o episódio, qualificando-o como “tentativa de silenciamento das vozes que denunciam a opressão racial”.

“Rebuceteio”, de Tatiana Nascimento

Nascida em Brasília, Tatiana Nascimento é poeta, tradutora, *slammer*, cantora e compositora negra. Publicou cinco livros de poesia: *esboço* (Padê, 2016), *lundu* (Padê, 2016), *mil994* (Padê, 2018), *07 notas sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo* (Garupa e Kza1, 2019) e *Oriki de amor selvagem: todos os poemas de amor preto (ou quase)* (Padê, 2020). Assim como as outras poetisas, sua intervenção no campo literário vai além de sua produção poética. É cofundadora de três iniciativas voltadas para a difusão de literatura de mulheres, autoras negras e LBT: a *padê* editorial, coletivo dedicado à publicação de livros artesanais de autoras negras e/ou LBTs, com Bárbara Ismenia; o Slam das Minas DF, em Brasília, com Valéria Matos; e a Palavra Preta – Mostra Nacional de Negras Autoras, com a cantora Luedji Luna.

Seu poema “Rebuceteio” foi publicado no *Facebook* em maio de 2018 em forma de texto e republicado na mesma rede social em maio de 2020; dessa vez, em forma de vídeo, e com o título “Ciranda de Rebuceteio quebrado (feito espelho)”. No vídeo, a poeta aparece em primeiro plano, declamando o poema para a câmera. Antes e depois do poema, Tatiana canta a cantiga popular “Ciranda cirandinha”, que, vale lembrar, enseja um tipo de dança diferente da quadrilha. Nessa última, o grupo se organiza em pares que se alternam, enquanto na primeira o grupo se organiza em roda, com todas de mãos dadas. A cantiga fala de um amor desiludido – “O anel que tu me deste / era vidro e se quebrou / o amor que tu me tinhas / era pouco e se acabou” –, o que remonta, de certo modo, ao motivo da “Quadrilha”, de Drummond.

Rebuceteio pode significar bagunça, confusão, desordem. Ou pode fazer menção a uma situação bastante comum em grupos de amigas lésbicas, quando todas em algum momento já se pegaram entre si.

rebuçeteio

fulana amava
 beltrana que amava
 cicrana (que amava
 beltrana quando
 ela tarra
 olhano
 outra)
 (que amava fulana
 quando ela tarra
 olhano pra ela
 mesma y
 menos
 pra si
 mas)
 fulana olhava
 olhava
 se olhava no espelho...
 mas inda assim não se amava.
 (olha, quem não se ama não ama
 ninguém. y como audre lorde costu
 mava dizer, que desperdício não amar
 a própria mirada).

(NASCIMENTO, 2020, s. p.).

No poema, nenhum personagem é retomado do poema de Drummond. As personagens, aliás, não são nomeadas, mas designadas pelo tratamento vago de fulana, beltrana e cicrana (termos usados para pessoas que não conhecemos ou não queremos nomear). O que está em jogo é o amor entre mulheres e, mais fundamentalmente, o amor de si mesma, de sua própria mirada, de sua própria imagem. No poema, Nascimento faz um duplo movimento, de dialogar com Drummond, e portanto com o cânone masculino, branco e cisheteronormativo, e com Audre Lorde, poeta negra e lésbica, como a própria Tatiana, e que compõe uma espécie de cânone das margens. Importante lembrar que Tatiana Nascimento traduziu Audre Lorde em sua tese de doutorado, “Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos”. Na tese, em que apresenta e comenta suas traduções (não só de Audre Lorde, mas também de Cheryl Clarke e Doris Davenport, também negras e lésbicas), Nascimento (2014, p. 94) afirma: “esses são textos em que me miro

ou mirei pra entender melhor a mim mesma, e de certa forma ir me constituindo enquanto sujeita. Textos como espelhos”.

De Narciso e Eco a Oxum e Iansã

A imagem do espelho, que aparece em “Rebuceteio”, nos faz retomar o mito de Eco, revisitado por Gayatri Spivak em seu ensaio “Echo”, e que é indissociável do mito de Narciso, o jovem de beleza perfeita, que morre deslumbrado com sua própria imagem refletida. “[O]lhando para a massa de literatura erudita sobre a tradição de Narciso e do narcisismo, não apenas eu noto uma singular ausência de atenção independente à narrativização de Eco [...], mas também uma ignorância do quadro”, afirma Spivak (1996, p. 181, tradução nossa). Ao reler as narrativas de Ovídio e de Freud sobre Narciso e Eco, Spivak retira a personagem feminina do segundo plano a que esteve então relegada.

Como nos conta o mito, Eco, apaixonada por Narciso, não consegue se dirigir a ele, pois está condenada a sempre repetir a última frase que escuta, sem jamais ter a iniciativa do discurso: “Seu desejo e desempenho são dispensados ao acaso absoluto, em vez de uma escolha obstinada, como no caso de Narciso. [...] Ela não tem identidade própria. É obrigada a ser imperfeitamente e interceptivamente responsiva ao desejo de um outro [...]” (SPIVAK, 1996, p. 185, tradução nossa). Como observam Rabernhost e Camargo (2013, p. 992), a leitura de Spivak permite-nos entender Eco como “metáfora dos sujeitos subalternos, ou seja, todos aqueles privados do direito de falar, e alegoria da tradução e da apropriação subversiva do discurso dominante”. Entretanto, com Spivak, entendemos que a repetição é lacunar, nunca integral, e que, nessa reiteração parcial, no corte ou na fragmentação, há a possibilidade de alguma subversão.

Na instalação “Narciso e Eco”, Grada Kilomba também faz sua releitura do mito, mas para denunciar o narcisismo da branquitude, que se vê refletida em toda parte, enquanto invisibiliza a negritude⁶. Para Kilomba (2019, p. 43), Eco “é o consenso branco. É ela quem

6. Djamilia Ribeiro (2019) lembra que a relação do mito de Narciso com a branquitude “está presente nas reflexões de intelectuais brasileiras desde a década de 1990, após a tese de doutorado de Maria Aparecida Bento, também conhecida como Cida Bento, que cunhou o termo ‘pacto narcísico da branquitude’”.

repete, e quem confirma as palavras de Narciso”. Gostaria de retomar a leitura que Spivak faz de Eco para reler o próprio gesto de Kilomba. O texto da mencionada instalação começa e termina com as mesmas palavras: “Fui convidada / para vir aqui hoje. / Mas sinto que / não há nada de novo, / que eu possa dizer. / Muitas vezes, / Sinto que tudo / Já foi dito” (KILOMBA, 2019, p. 26; 45). Ora, se não há nada de novo a dizer, Kilomba repete o já dito, repete a história tantas vezes recontada de Narciso e Eco, mas propondo nela torções. Nesse sentido, trabalha também na chave da repetição-subversão.

É interessante, porém, observar a torção mais radical de Tatiana Nascimento, que propõe pensar a imagem refletida do espelho não a partir do mito grego, preservado e repetido ao longo da história cultural eurocentrada e branca, mas a partir de uma narrativa afrodiaspórica, o mito de Oxum. Senhora das águas doces de rios e cachoeiras, Oxum é associada à fertilidade. Nascimento, entretanto, afasta-se da leitura canônica dessa orixá (que pensa a fertilidade em um sentido heterocentrado e reprodutivista) e busca o itã de seu caso lésbico com Iansã, o mesmo que explica como Oxum foi habitar as águas doces:

Oxum seduz Iansã

Uma vez Oxum passou pela casa de Iansã e a viu na porta.

Ela era linda, atraente, elegante.

Oxum então pensou: “Vou me deitar com ela”.

E assim, muitas vezes, passou na frente daquela casa.

Levava uma quartinha de água na cabeça, e ia cantando, dançando, provocando.

No começo, Iansã não se deu conta do assédio, mas depois acabou por se entregar.

Mas Oxum logo se dispôs a nova conquista e Iansã a procurou para castigá-la.

Oxum teve que fugir para dentro do rio, lá se escondeu e lá vive até hoje.

(SEGATO *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 15).

Para Nascimento (2014, p. 6), o espelho de Oxum, o abebé, é signo não de vaidade ou narcisismo, mas “de autoconhecimento que chama uma mirada para dentro, para si”. Desse modo, pode-se dizer que “Rebuceteio” não trata do espelho apenas como tema; o próprio

poema funciona como um espelho, que ela torce, vira em outra direção, de modo que ele não reflita mais a tradição branca, masculina, cisheteronormativa e narcísica, mas proponha o autoreconhecimento amoroso de mulheres lésbicas e negras.

Nesse sentido, vale retomar o conceito de abebelidade, cunhado por Cristian Sales a partir da escrita poética de Lívia Natália e Mel Adún. Como explica a pesquisadora, a “abebelidade deriva da palavra abebé, mas sofre influência do signo ‘ancestralidade’” (SALES, 2018, p. 43). Tratar-se-ia de “um modo de agir-pensar, de viver e reverenciar a senhora das águas doces, uma potência criativa cuja presença se espalha na escrita de mulheres negras” (SALES, 2018, p. 43).

Considerações finais

De Narciso e Eco para Oxum e Iansã, há não apenas um deslocamento da cultura eurocêntrica para a afrodiaspórica, mas a passagem de um amor platônico e heteronormativo para um desejo dissidente e levado a cabo pelas figuras mitológicas. Nesse sentido, podemos dizer que o mito de Narciso e Eco trata de amores desiludidos, não correspondidos e não realizados, como na “Quadrilha”, de Drummond. Algo que poderíamos traduzir pela fórmula: “Eco amava Narciso, que amava a si mesmo, que não amava ninguém”. Já o itã do caso lésbico de Oxum e Iansã estaria mais afinado com as reescritas contemporâneas do poema e poderia ser traduzido assim: “Oxum desejava Iansã, que também a desejou. Até que Oxum desejou alguém que não tinha entrado para a história”. Aqui também não se trata de amores românticos e idealizados, mas de afetos possíveis e suscetíveis de fim. Fim.

Referências

ALMIRANTE, Juliana. Escritora diz ter sofrido “censura” em poema sobre morte de negro pela PM. *G1*, [S. l.], 21 jan. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/01/escritora-diz-ter-sofrido-censura-em-poema-sobre-morte-de-negro-pela-pm.html>. Acesso em: 4 nov. 2021.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BR, Dimitri. *Ocupa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- DIAS, Thiago. PM fez pressão contra outdoor retirado de Ilhéus, denuncia MNU. *Blog do Gusmão*, [S. l.]. 15 jan. 2016. Disponível em: <https://blogdogusmao.com.br/2016/01/15/pm-fez-pressao-contr-outdoor-retirado-de-ilheus-denuncia-mnu/>. Acesso em: 4 nov. 2021
- DOMENECK, Ricardo. Quadrilha irritada. *Modo de usar*, [S. l.], 4 dez. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4-cwLslyX4Q>. Acesso em 4 nov. 2021.
- GONÇALVES, Bianca. *A sexualidade das meninas ex-crentes*. Rio de Janeiro: Garupa, 2021.
- GONÇALVES, Bianca. *Cinco poemas de Bianca Gonçalves*. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/cinco-poemas-de-bianca-goncalves-8d238d61e95a>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- IORIO, Maria Isabel. *Em que pensaria quando estivesse fugindo*. Bragança Paulista: Urutau, 2016.
- IORIO, Maria Isabel. É pra te forçar a me olhar de volta: conversa com Fernanda Martins. *Canal Audiovisual Letras Unirio*, [S. l.], 23 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9v2USz1fBQ&t=921s>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- KILOMBA, Grada. Ilusões vol. I: Narciso e Eco. In: PINACOTECA de São Paulo. *Grada Kilomba: desobediências poéticas*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.
- NASCIMENTO, Tatiana. Ciranda do rebuceteio quebrado (feito espelho). *Facebook*, [S. l.], 11 mai. 2020. Disponível em: <https://fb.watch/93ZzeyFOu9/>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- NASCIMENTO, Tatiana. *Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos*. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014, 185 p. (Tese de Doutorado)
- PAIM, Mariana Souza. Cartografia incompleta: alguns caminhos em meio a poesia da década de 2010. JONES, Allan. *Bliss X. Deu pra ti anos X: dois olhares para uma década*. Rio de Janeiro: BR75, 2021, p. 27-46.
- RABENHORST, Eduardo Ramalho; CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à

- noção da representação. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 3, set./dez., 2013, p. 981-1000.
- RIBEIRO, Djamila. A versatilidade e a vanguarda de Grada Kilomba. *In: PINACOTECA de São Paulo. Grada Kilomba: desobediências poéticas*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. p. 9-15.
- SHOWALTER, Elaine. Feminism and literature. *In: COLLIER, Peter; GEYER-RYAN, Helga (orgs.). Literary theory today*. Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 179-202.
- SOUZA, Livia Maria Natália de. *Correntezas e outros estudos marinhos*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.
- SPIVAK, Gayatri. Echo. *In: LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald (orgs.). The Spivak reader*. New York: Routledge, 1996, p. 175-202.
- ZACCA, Rafael. O nome, o corpo, o poema. *In: ZACCA, Rafael. Formas nômade: arte, política e crítica hoje*. Bragança Paulista: Uru-tau, 2021. p. 89-92.

Da casa ao fogo: caminhos para o feminismo em conto de Mariana Enríquez

Clarice Goulart Pedrosa (UFF)¹

Mariana Enríquez: o Fantástico e o político

Tendo seu surgimento formal em finais do século XVIII, a literatura fantástica – em todas suas ramificações – é um gênero literário entendido normalmente como aquele que está em oposição ao realismo, apresentando textos que “pretendem constituir-se como realidade, mas uma realidade sobre a qual devemos exercer a descrença. Ao mesmo tempo que solicitam a nossa aceitação, exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos apresenta como verdade (como sua verdade)” (CAMPRA, 2016, p. 25-26). Nascido na Europa, chegou à América Latina no princípio do século XX, quando começou a ser formado o Realismo Fantástico (ou Maravilhoso), responsável não só por gerar em meados do século passado um *boom* da literatura deste subcontinente, mas principalmente pela “aquisição plena de uma poética autenticamente Americana, radicada na consciência da narrativa como devir histórico de contínua simbiose entre o moderno e o arcaico, a história e o mitologismo” (CHIAMPI, 2009, p.13).

Hoje, mais de meio século após o *boom*, é notório que o Fantástico – em especial através do Realismo Maravilhoso – segue sendo o gênero literário mais difundido e trabalhado na América Latina e é exatamente nesse território que caminha a literatura de Mariana Enríquez. Desde *Bajar es lo peor*, sua primeira novela, publicada em 1994, Enríquez constrói uma obra na qual traços do gótico e do grotesco atuam “como modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade” (FRANÇA, 2019, p.24), medos que, no caso dos textos da autora portenha, estão fortemente vinculados ao universo político e social argentino.

Personagens disformes, rupturas temporais, volta de pessoas dadas como mortas e diversos outros mecanismos do insólito são explorados nos contos, romances e novelas escritos por Mariana Enríquez

1. Mestre em Literatura Hispânica pela UFRJ e Doutoranda em Literatura Comparada pela UFF.

como chaves de leitura para um “imaginário social aterrorizador, onde o sinistro e o nefasto são construídos a partir de um contexto de trauma coletivo, dando novas configurações ao fantástico” (FONTES, 2018, p. 246). Esse trauma coletivo presente na escrita da autora, porém, é muitas vezes relacionado pela crítica literária apenas à forte presença em seus textos da temática da ditadura militar argentina ocorrida entre 1976 e 1983 – muito em função do reconhecimento, por parte dos teóricos, da constante recorrência de tal temática ao longo do desenvolvimento da tradição fantástica latino americana.

Acreditamos, portanto, que o protagonismo absoluto definido pela crítica a tal tema na obra de Enríquez faz com que muitas vezes outras questões caras à literatura da autora sejam desprezadas, sendo um desses objetos de interesse as questões do feminismo e do feminino. Dessa forma, tentaremos apurar neste artigo se de fato a literatura de Mariana Enríquez pode ser considerada feminista. Para tal análise, é necessário antes mapear, de forma geral, os caminhos que o feminismo tem percorrido dentro da literatura e da crítica.

Breve mapeamento da crítica feminista

No final da década de 20, em seu famoso ensaio *Um teto todo seu* (1985), a escritora britânica Virginia Woolf já discorria acerca da presença feminina no contexto literário, pontuando que, até dado momento histórico, as “mulheres”² escrevem “sobre a própria vida e raramente mant[ê]m um diário — existe apenas um punhado de suas cartas” (WOOLF, 1985, p. 57). Apesar desse panorama negativo apontado por Woolf, ao tentar imaginar um futuro para essas, apresenta uma visão mais otimista, declarando que “dentro de cem anos [...] as mulheres terão deixado de ser o sexo [sic] protegido. Logicamente, participarão de todas as atividades e esforços que no passado lhes foram negados” (WOOLF, 1985, p. 50).

Quase 100 anos depois da publicação do texto de Woolf, podemos observar que de fato a autora tinha razão ao vislumbrar um porvir no qual as “mulheres” teriam maior liberdade e desempenhariam

2. Adotamos o uso das aspas como concordância ao que é proposto pela filósofa Judith Butler acerca da pluralidade da categoria “mulheres” em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003).

funções que lhes eram negadas até poucas décadas atrás, “resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas” (WOOLF, 1985, p. 82). Esse pensar em conjunto que a autora menciona em seu ensaio tem como marco inicial o século XIX, com a primeira onda do feminismo, e, no âmbito literário, o surgimento de escritoras como George Eliot e Margaret Fuller. No entanto, a crítica feminista como conhecemos hoje tem seu momento de eclosão entre os anos 80 e 90 a partir da publicação e popularização de obras de diversas teóricas que deixaram de ter suas pesquisas voltadas para um olhar sobre o feminismo a partir de “leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos” (SHOWALTER, 1994, p. 26). O que passa a ser relevante para os estudos dessas pesquisadoras – que está fundamentado principalmente no trabalho de Elaine Showalter e que será o modo de leitura proposto em nosso trabalho – é a tentativa de rompimento com certos modelos androcêntricos e, principalmente, a proposta de que essa crítica seja feita pensando as “mulheres”, culturalmente, como sujeitos sociais, tanto para discutir textos de autoria feminina como para pensar as representações de personagens femininas na literatura.

Dessa forma, os debates acerca de gênero se expandem, sobretudo no que se refere à unidade – ou exatamente à não existência desta – dentro da categoria de “mulheres”. Ou seja, a partir do momento que passa a se considerar que “o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos [...] porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2003, p. 20), mais vertentes do feminismo ganham força. Isso implica, na literatura, em um crescimento gradativo no número de textos de autoria feminina publicados e, mais relevante ainda, de vozes que até então eram silenciadas dentro do movimento, tais como “mulheres” lésbicas, trans, negras e pobres – “algum nó foi desatado, as línguas se soltaram, as escritoras tornaram-se sujeitos de sua história e começaram a criar personagens que tentam, desesperadamente se tornar sujeitos de suas histórias. Uma nova tradição se forma” (FIGUEIREDO, 2020, p. 96).

Crítica feminista argentina

Enquanto na Europa e nos Estados Unidos percebiam-se, no final da década de 70 e princípio da de 80, os resultados da segunda onda do feminismo, na Argentina – assim como em outros países da América do Sul – o período era marcado por uma ditadura militar extremamente violenta que teve como resultado o desaparecimento e morte de milhares de pessoas. Sendo assim, como aponta Florencia Angilletta (2020), apenas após o fim da ditadura em 1983, com o retorno ao país de “mulheres” que em seu período de exílio entraram em contato com ideais relacionados à segunda onda do feminismo é que a crítica feminista começou a ganhar espaço, com a criação em massa de revistas e centros especializados em literatura de autoria feminina.

De lá para cá, observamos emergir uma ampla gama de trabalhos de crítica literária feminista, que em sua maioria, também são executados por “mulheres”. Entre eles, recentemente foi publicada a coletânea *Historia feminista de la literatura argentina* (2020), no qual diversas teóricas e acadêmicas do país discorrem acerca de temas hoje relevantes para a literatura de autoria feminina; tais como o feminicídio, o espaço doméstico, a sexualidade e a militância. Já em sua apresentação, as organizadoras Laura A. Arnés, Nora Domínguez e María José Punte chamam atenção para o fato de que

Ni la literatura argentina ni el feminismo, entendidos como modo de leer, son totalidades cerradas sino espacios abiertos a sentidos aún en fase de reflexión y en conflicto. Se trata de una alianza, una potencia imaginarizante que habilita la aparición de un sujeto político plural pero que, además, da cuerpo a una masa poética, narrativa y crítica en disputa con pactos sociales, afectividades y temporalidades lineales.³ (ARNÉS *et al*, 2020, p. 12).

Elas ainda afirmam que “Una lectura feminista permite ir contra las sedimentaciones del sentido común en la universidad, en la crítica

3. Nossa tradução: “Nem a literatura argentina e nem o feminismo, entendidos como forma de ler, são totalidades fechadas, mas sim espaços abertos a sentidos ainda em fase de reflexão e em conflito. Se trata de uma aliança, uma potência imaginarizante que habilita a aparição de um sujeito político plural, mas que, além disso, dá corpo a uma massa poética, narrativa e crítica em disputa com pactos sociais, afetividades e temporalidades lineares”.

y en los medios y decir lo imposible o, tal vez, forjar algunas de las condiciones para imaginarlo.”⁴ (ARNÉS *et al.*, 2020, p. 13) e é exatamente a partir desses parâmetros que pretendemos nos debruçar sobre a literatura da autora argentina contemporânea Mariana Enríquez.

Mariana Enríquez, uma feminista?

Quando fazemos tal pergunta, é importante ressaltar, não estamos nos referindo à posição política pessoal apresentada pela autora e nem sequer à uma militância exposta em seus textos ficcionais. O que nos interessa é exatamente observar se há em sua obra traços desses pontos levantados a partir das teóricas feministas dos anos 80 e suas sucessoras, tais como a apresentação de personagens femininas como sujeitos de sua própria narrativa, a manifestação da pluralidade dentro da categoria “mulheres” e, principalmente, a subversão das consequências sofridas pelas ações femininas nas narrativas. Para tal análise iremos recorrer aos contos “A hospedaria” e “As coisas que perdemos no fogo”, presentes no livro homônimo ao segundo conto.

Podemos dizer que Mariana Enríquez, assim como diversos outros autores, é uma escritora que tem o hábito de retornar em seus textos – de uma maneira às vezes obsessiva – a certas temáticas; o desaparecimento, a ditadura, a morte, a adolescência, entre outros. É possível observar, porém, que ao longo de mais de 25 anos em que Enríquez vem publicando contos, novelas e romances, a grande maioria de seus textos ficcionais é marcada pela forte presença de personagens femininas, em especial atuando como protagonistas das narrativas. São “mulheres” de diferentes idades, classes sociais, orientações sexuais e contextos geográficos dentro da Argentina que têm posto em cena suas angústias, desejos, monstros internos e experiências frente a uma sociedade patriarcal e machista, sem que necessariamente Enríquez traga para a discussão a temática do feminismo.

Desde a relação com a alteridade, passando pela descoberta sexual, a resignificação do espaço da casa – tão comumente associado às figuras femininas na história da literatura –, chegando até a denúncia

4. Nossa tradução: “Uma leitura feminista permite ir contra as sedimentações do sentido comum na universidade, na crítica e nos meios e dizer o impossível ou, talvez, criar algumas das condições para imaginá-lo”.

da violência de gênero e o feminismo radical, a autora apresenta ao leitor “mulheres” com as quais é possível se identificar. É o caso do conto “A hospedaria”, em que acompanhamos as amigas Florencia e Rocío, duas meninas que estão entrando na adolescência e que decidem, como forma de vingar o pai de Rocío, que havia sido demitido da hospedaria da cidade, pregar uma peça na dona do estabelecimento. No texto é interessante observar não só a predominância absoluta de personagens femininas, mas principalmente a diversidade de representações do feminino mesmo dentro de um mesmo contexto social e econômico. A mãe de Florencia, uma mulher casada e com dinheiro, mas amargurada; sua irmã, Lali, adolescente rebelde taxada por todos como a “vadia”; Elena, uma mulher independente e poderosa na cidade por ser dona da hospedaria; Rocío, filha de pai solteiro e defensora deste; Florencia, uma menina em processo de aceitação de sua orientação sexual. É claro que estas não são apenas marcadas por tais questões, porém esses são os pontos principais que orientam suas ações e intervenções na narrativa.

Partimos, portanto, de um cenário construído por Mariana Enríquez no qual a autora demonstra preocupação em dar voz a diferentes sujeitos sociais femininos. É curioso constatar, também, que no caso de Rocío, uma jovem que é criada apenas pelo pai, há uma subversão na explicação que se dá na narrativa para a motivação de sua vingança à ex-chefe/ex-namorada dele; não se trata de ciúmes ou uma síndrome de Édipo, mas, sim, “castigar Elena e defender sua mãe” (ENRÍQUEZ, 2017, s. p.). Dessa forma, Enríquez propõe uma alteração no que tradicionalmente é narrado no contexto literário dentro da relação pai e filha, rompendo com a centralidade da figura masculina e colocando em seu lugar outra figura feminina, a da mãe. Em relação à Florencia e à descoberta de sua orientação sexual, é significativo que isso esteja em cena na narrativa sem que haja em qualquer momento a fetichização ou objetificação dela como uma jovem lésbica. O que está em questão é o ponto de vista da própria personagem frente a tal realidade, sua compreensão dos sentimentos, sensações e preconceitos que emergem como consequência de quem ela é.

Outra questão relevante que nos faz identificar traços de uma literatura feminista nesse conto é exatamente a forma como ideais do feminismo irrompem no texto sutilmente através de certos pensamentos expostos por Florencia, ainda que a personagem não seja apresentada ao leitor como uma jovem feminista e que ela, inclusive,

reproduza por vezes certos pensamentos machistas. Florencia demonstra sororidade – ainda que talvez nem saiba o que significa tal palavra – ao brigar para defender a irmã que sofre ataques por sua forma de se vestir e de se comportar e ainda manifesta que “teria brigado por qualquer uma” (ENRÍQUEZ, 2017, s. p.) que estivesse na mesma situação de Lali. Nota-se também como o narrador observador expõe as ofensas sofridas pela irmã da protagonista dando ênfase no fato de que essas eram sempre advindas de outras meninas. Esse dado, associado à reação apresentada por Florencia frente a tal circunstância, faz com que seja possível interpretar a existência de uma crítica em tal constatação, afinal lhes falta exatamente aquilo que Florencia exhibe: empatia por suas semelhantes.

Parece-nos, no entanto, que o dado responsável por inserir tal narrativa de Mariana Enríquez dentro de uma nova tradição feminista que está sendo criada na literatura mundial é a decisão de dar protagonismo a personagens femininas que estão ainda na pré-adolescência e, principalmente, como e em que contexto esse protagonismo é dado. No livro *Minha história das mulheres* (2007), a historiadora francesa Michelle Perrot afirma que “em comparação com as meninas, as jovens são muito mais visíveis, tendo suscitado numerosos trabalhos. [...] Sua existência se abre num momento chave: a puberdade, que, no entanto, é pouco celebrada nas sociedades ocidentais, que prefeririam ignorá-la” (PERROT, 2007, p. 44). De fato, se traçarmos um panorama da literatura ocidental é possível perceber a falta de representatividade das fases iniciais da vida – em especial tratando-se de personagens femininas – em mundo orientado pela lógica adultocêntrica.

Nesse contexto, portanto, o que Enríquez expõe em “A hospedaria” é extremamente expressivo, não só pelo fato de colocar em foco duas meninas e questões que dizem respeito à fase da vida na qual elas estão, mas sobretudo por fazer destas sujeitos de seu próprio destino capazes até de se relacionar – ainda que através do insólito – com conteúdos políticos. Elas tomam suas próprias decisões, inclusive com a intenção de serem protetoras em relação a um homem, e neste processo se deparam com evidências da ditadura argentina, o que faz com que irrompa no texto uma denúncia política. Sendo assim, o que a autora faz não é apenas dar agência a essas personagens, ela as transforma em sujeitos políticos, o que historicamente foi e ainda hoje é negado às “mulheres”, especialmente às mais novas ou que já atingiram a velhice.

Atuando igualmente como sujeitos políticos, as personagens femininas de “As coisas que perdemos no fogo” são apresentadas por Enríquez em uma construção narrativa que se propõe muito mais abertamente feminista que a exposta em “A hospedaria”. Tal fato, porém, não faz com que o conto se torne mais ou menos potente nesse sentido. O que podemos observar é apenas o uso de ferramentas outras na concepção do texto. Narrado também por um narrador observador, o conto homônimo ao livro no qual foi publicado acompanha a história de um grupo de “mulheres” que em meio à explosão no número de casos de homens que queimavam suas parceiras como forma de vingança decidem unir-se para que elas mesmas realizem fogueiras nas quais se queimam.

“As queimas são feitas pelos homens, menina. Sempre nos queimaram. Agora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer; vamos mostrar nossas cicatrizes” (ENRÍQUEZ, 2016, s. p.). Essa justificativa dada por uma das participantes do movimento das fogueiras é talvez o ponto central para tentar assimilar o radicalismo feminista exposto por Mariana Enríquez no conto, que inicialmente pode chocar o leitor beirando uma cena insólita. Esse choque, porém, não atinge apenas aquele que lê a narrativa, está presente em todo cenário ficcional construído pela autora.

Patrulhas policiais são organizadas, toques de recolher são instituídos e participantes de fogueiras se tornam praticamente foragidas, tudo para que essas “mulheres” não possam optar pelo que será feito com seus próprios corpos. Tal decisão, que é tomada “por vontade própria; uma vontade supersticiosa ou incitada, mas própria” (ENRÍQUEZ, 2017, s. p.) logo é noticiada como uma epidemia, e se nenhum esforço era feito por parte das autoridades e da sociedade para conter a onda de ataques às “mulheres” promovidos por homens, agora há uma mobilização generalizada no país. É interessante, portanto, perceber não só como Enríquez constrói um cenário no qual as personagens femininas mais uma vez são protagonistas e sujeitos de sua própria história, mas como ela põe em evidência um dado recorrente nas sociedades de modo geral: o controle dos corpos femininos.

Assim como ocorre em relação a movimentos como o pela descriminalização do aborto, nessa mobilização feminina criada pela autora no conto o que parece ir mais de encontro à opinião pública e os governantes é exatamente o fato de que essas “mulheres” estão

decidindo violentar seus próprios corpos e não mais em prol dos homens ou das pressões sociais que fazem com que a anorexia seja uma doença predominantemente feminina ou que nos fazem vestir diariamente roupas e sapatos desconfortáveis. A autoagressão em “As coisas que perdemos no fogo” surge como uma forma de dizer algo, de defender certos ideais.

Essa significação que o movimento apresenta, no entanto, não é exibida na narrativa de maneira romantizada. Ainda que exista uma certa crença quase religiosa nas queimas por parte das participantes das fogueiras, a personagem de Silvina contribui na construção e organização destas – muito em função da posição importante ocupada por sua mãe no movimento – mas em algumas ocasiões demonstra uma certa visão crítica e sóbria de toda a situação que foi construída. Além disso, é exposta, através desta personagem, a existência de uma pressão para que as “mulheres” já inseridas nessa organização se candidatem para serem queimadas. Desta forma, a narrativa põe em cena também as consequências negativas do radicalismo, fazendo com que – ainda que informalmente – sejam apresentadas vertentes possíveis dentro do feminismo.

No texto, é importante mencionar, mais uma vez, que as personagens femininas são maioria absoluta e que são representantes de diferentes classes sociais e faixas etárias, o que também contribui na interpretação da literatura de Enríquez como uma proposta feminista, uma vez que a autora não reduz o feminino à uma única representação ou ainda o pense apenas em relação a temas tradicionalmente relacionados às “mulheres”, como a casa e o corpo. Na realidade, em “As coisas que perdemos no fogo”, o corpo é ressignificado e funciona como artifício para a luta promovida pelas personagens principais.

Por fim, é interessante pontuar que a escolha da fogueira – estrutura historicamente montada para matar “mulheres” que desviavam do padrão principalmente pela sua independência e atuação contrária à Igreja Católica – como a forma escolhida para que as queimas fossem realizadas. Esse recurso contribui também para fortalecer um ideal feminista dentro da narrativa, não só pela recente recuperação e ressignificação do termo “bruxa” por grupos de “mulheres” que criticam a sociedade patriarcal, mas especialmente pela reiteração do livre arbítrio. Não são só os namorados e maridos que queimam suas esposas naquele cenário ficcional e em nossa realidade, é também a igreja, as instituições governamentais e a sociedade de

forma geral, mesmo que muitas vezes isso ocorra de forma metafórica nos dias atuais, através da manutenção da repressão.

Considerações finais

A escrita de autoria feminina, embora seja hoje mais celebrada e possibilitada pelo mercado editorial, é ainda um ato de transgressão e, de fato, por ser um ato transgressivo, é mais habitual que ande lado a lado com a literatura feminista. Isso não quer dizer, porém, que toda obra escrita por uma mulher está necessariamente relacionada com o feminismo, afinal, para tal, é necessária uma escrita que não apenas fale de “mulheres”, mas que as entenda como uma categoria múltipla e as tire do papel literário de objeto de interesse masculino que historicamente ocuparam, transformando-as em sujeitos com desejos, escolhas e ações próprias.

Por outro lado, uma escrita que se proponha como feminista não deve ser inevitavelmente panfletária e resultado de um ativismo escancarado. O feminismo pode e precisa ser construído – pensando em especial no contexto atual, no qual se encontra muito mais consolidado como movimento social – nas entrelinhas, nas beiradas, em narrativas sobre o cotidiano, sobre as questões que podem parecer menores, mas que fazem com que ainda possamos pensar nas “mulheres” como uma categoria, mesmo com todas diferenças que carregamos entre nós e que ao mesmo tempo dão voz a diversas ramificações do feminino.

Podemos perceber, nesses dois contos analisados, que esta é exatamente a maneira através da qual Mariana Enríquez encaminha suas narrativas. Em “As coisas que perdemos no fogo”, o ativismo das personagens está escrachado, mas não se propõe a ser panfletário, atua na exposição de violências recorrentes em nossa sociedade através do recurso do grotesco, chocando o leitor, mas ao mesmo tempo jogando em sua cara os absurdos sustentados pela sociedade. Além disso, é fundamental o papel de agente que as personagens femininas ocupam nessa narrativa da autora argentina, exatamente como acontece em “A hospedaria”. Neste conto, ainda que o feminismo não seja uma bandeira hasteada, Enríquez entrega os personagens-sujeitos mais improváveis: meninas pré-adolescentes. Essa figuração de personagem, que normalmente só encontra espaço na literatura

infantojuvenil, é alavancada neste conto e as meninas se tornam inclusive pontes para que o texto atue como denúncia política, espaço que historicamente foi negado às “mulheres”.

Dessa forma, podemos dizer que Mariana Enríquez expõe em seus textos uma mudança de visão e paradigma, precisamente o elo que une os textos de literatura feminista. Nos dois contos a autora subverte o que tradicionalmente é mostrado na literatura como referente às “mulheres”, ao mesmo tempo em que constrói personagens com as quais é possível identificar-se, pois ela trabalha, não só nestes textos, mas em sua obra de forma geral com diversas representações do feminino, de maneira a retratar de forma próxima – ainda que ironicamente o faça através do insólito e do Fantástico – as “mulheres” argentinas. Sendo assim, podemos afirmar que o feminismo, nos dois contos do livro *As coisas que perdemos no fogo* analisados neste trabalho, “es un deseo que se repite en primera persona para martillar la subjetividad de un-a otre” (DOMÍNGUEZ, 2020, p. 568).⁵

Referências

- ANGILLETTA, Florencia. Habitar, cuestionar y reinventar la ‘ciudad letrada’: las críticas literarias feministas. In: ARNÉS, Laura; DOMÍNGUEZ, Nora; PUNTE, María José (orgs.). *Historia feminista de la literatura argentina*. Córdoba: Eduvim, 2020. p. 307-334.
- ARNÉS, Laura; DOMÍNGUEZ, Nora; PUNTE, María José. Historia feminista de la literatura argentina, un proyecto. In: ARNÉS, Laura; DOMÍNGUEZ, Nora; PUNTE, María José (orgs.). *Historia feminista de la literatura argentina*. Córdoba: Eduvim, 2020. p. 11-13.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Diálogos, 2016.
- CHIAMPI, Irlemar. História e mitologismo em El reino de este mundo. In: GONZÁLEZ, Elena Cristina Palmero (org.). *No reino de Alejo Carpentier: doze ensaios críticos*. Rio Grande: Editora da FURG, 2009. p. 13-24

5. Nossa tradução: “é um desejo que se repete em primeira pessoa para martelar a subjetividade de um a otre”.

- DOMÍNGUEZ, Nora. Tiempo compartido. 1990-2019: un recorte. In: ARNÉS, Laura; DOMÍNGUEZ, Nora; PUNTE, María José (orgs.). *Historia feminista de la literatura argentina*. Córdoba: Eduvim, 2020. p. 555-570.
- ENRÍQUEZ, Mariana. As coisas que perdemos no fogo. In: ENRÍQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Trad. José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. s. p.
- ENRÍQUEZ, Mariana. A Hospedaria. In: ENRÍQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. s. p.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- FONTES, Izabel. O horror vem de dentro: o abjeto e o corpo político em três contos de Mariana Enríquez. *Revista Revell*, Campo GRANDE, v. 3, n. 20, p. 244-260, 2018.
- FRANÇA, Julio. Introdução. In: FRANÇA, Julio (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 - 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019, p. 19-35.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

***Para as mãos não há desculpas:*
palavras e gestos na poesia de Patrizia Cavalli**

Cláudia Tavares Alves (UFSC)¹

Introdução: uma leitura de mulheres

Como antecipa o título deste artigo – “*Para as mãos não há desculpas: palavras e gestos na poesia de Patrizia Cavalli*” –, pretendo aqui me debruçar sobre a produção poética da escritora italiana contemporânea Patrizia Cavalli, especificamente sobre seu primeiro livro de poemas, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974); no Brasil, *Meus poemas não mudarão o mundo* (2021). Partindo de meu envolvimento pessoal com sua obra nos últimos tempos, por ter traduzido seu livro de estreia para o português, gostaria de compartilhar algumas reflexões, na linha de crítica literária, que surgiram ao longo das minhas experiências como leitora e tradutora desses poemas. Nesse sentido, e concentrando-me em uma das proposições do simpósio “Leitura de mulheres e estudos literários”, ocorrido no XVII Congresso Internacional ABRALIC 2021, esta análise passará por eixos diversos, tentando dar conta, como previsto, da poesia de Cavalli, mas também da minha própria trajetória de aproximação e contato com esta poesia de Cavalli. Assim, a ideia de uma “leitura de mulheres” será contemplada justamente na “imprecisão do genitivo”:

A proposta do simpósio é contribuir na definição do campo, específico dos estudos literários, da “leitura de mulheres”. Ora, na tentativa da definição, é a imprecisão do genitivo que fala mais alto: leitura feita por mulheres, leitura feita de textos de mulheres ou ainda leitura das representações de mulheres que estão sob a guarda da literatura? (COSTA; CHIARA, 2021, s/p)

O objetivo principal será, portanto, trilhar os terrenos que constituem essa imprecisão, ou antes, essa multiplicidade de caminhos possíveis de serem traçados ao se esmiuçar o sintagma “leitura de mulheres”: expandindo seu núcleo nominal, a leitura, e tornando-o

1. Graduada em Estudos Literários e Letras (Unicamp), Mestra e Doutora em Teoria e História Literária (Unicamp), atualmente é professora substituta na UFSC.

protagonista nesta análise, a fim de refletir sobre a poesia de uma poeta mulher, mas que só poderia estar aqui sendo apresentada por ter sido lida, mediada, interseccionada, traduzida pelo olhar de uma outra leitora mulher.

Patrizia Cavalli, poeta

Patrizia Cavalli, poeta e não *poetessa*, isto é, poetisa, como a autora gosta de frisar², nasceu no ano de 1947, em Todi, província de Perugia, na Itália. Em 1968, mudou-se para a capital italiana, Roma, para cursar Filosofia na universidade. Ali, a poeta vive até hoje, especificamente nos arredores de Campo de' Fiori. A cidade histórica se torna, a partir de então, um importante elemento na rede de relações estabelecidas pela poeta – desde relações pessoais, como a amizade com a escritora Elsa Morante e o filósofo Giorgio Agamben, até eixos temáticos e imagens recorrentes em seus poemas.

Apesar da importância que Roma assumiria em sua vida, Cavalli não se sentirá pertencente àquele espaço urbano, vivenciando continuamente o deslocamento entre a cidade natal e a cidade atual, e não se reconhecendo particularmente ligada a nenhuma delas. Em entrevista de 2011, Cavalli declara:

Tenho sorte, em certo sentido, porque nessa altura da vida não sou nem de Todi, nem de Roma. Sabe, não sou todina porque fui embora muito cedo, logo depois do ginásio, [...] não sou romana porque não é possível ser romana assim, só porque mora-se ali, e também porque não compartilho do espírito romano, do modo de ser romano. Então não sou nem todina, nem romana, coisa que no fundo me agrada, porque não quero ser todina e não quero ser romana. (CAVALLI *apud* MARTINI, 2018, p. 5)

O desejo, por conseguinte, seria de não pertencer a lugar algum, de não se atrelar afetivamente a nenhuma dessas duas realidades

2. Por exemplo, em recente entrevista: “– Por que você quer ser chamada de ‘poeta’ e não ‘poetisa’? – ‘Porque *poetisa* me faz rir. Nunca me passou pela cabeça ser chamada de *poetisa*. Parece quase uma zoação” (CAVALLI, 2020, s/p). Todas as traduções são minhas. Os poemas citados, em especial, serão acompanhados do texto original em nota de rodapé.

geográficas. Ainda assim, será a paisagem urbana de Roma, em seus detalhes e cotidianidades, que permeará grande parte da primeira poesia de Cavalli.

No poema reproduzido a seguir, é possível identificar uma cena em que se descreve a ocasião em que o eu-lírico, ou melhor, a poeta se vê sentada à mesa de um restaurante, comendo pizza e *suppli* – uma espécie de croquete, tipicamente romano, feito de arroz e queijo.

Dá para sentar e esperar
até que as ruas se esvaziem.
Daí caminhar entre os outros
estudando um motivo para isso.
Ontem foi porque precisava comer,
pizza croquete e uma mesa de canto
um espelho discreto adiante.
Usei todos os guardanapos
usei todos me precipitei
na gordura. Protelando as necessidades
roubava cinco minutos com um cigarro.

(CAVALLI, 2021, p. 70)³

As ruas cheias de gente, uma cena característica das movimentações na agitada Roma, dividem os habitantes da cidade e os milhares de turistas que a frequentam desde sempre. Nesse sentido, “sentar e esperar até que as ruas se esvaziem” nos deixa ver alguém que conhece as particularidades daquele espaço urbano, a ponto de criar estratégias para habitá-lo. Também distinguimos Roma no cardápio, na comida engordurada a ser degustada com as mãos (e no excesso de guardanapos que isso causa), em suma, nesses pequenos hábitos de uma vida frenética que encontra uma pausa em um cigarro desacompanhado. Assim, apesar da nítida familiaridade com o local, vamos percebendo também uma atmosfera de solidão que se instaura na cena descrita, quando enxergamos alguém que precisa esquivar motivos para frequentar as ruas e ir a um restaurante, onde se

3. “Si può sedere ed aspettare / che le strade si sgonfino. / Poi camminare tra gli altri / studiando un motivo per farlo. / Ieri fu quello di dover mangiare, / pizza supplì e un tavolo a muro / uno specchio discreto davanti. / Consumai tutti i salviettini / li consumai tutti precipitai / nell’unto. Protraendo le necessità / rubavo cinque minuti con una sigaretta.” (CAVALLI, 2021, p. 71).

sentará em uma mesa de canto e terá de encarar a si mesma no espelho que a reflete.

Mesmo depois de décadas vivendo em Roma, Cavalli ainda dirá que não compartilha do “modo de ser dos romanos”. No entanto, parece ser exatamente a sua posição externa, de alguém que olha de fora, o que lhe permite descrever uma cena desse tipo com precisão. Isso nos leva a supor que seria justamente o seu deslocamento inicial e o seu não pertencimento à cena que constituiriam paradoxalmente a familiaridade com a matéria poética dessas vivências típicas, e ao mesmo tempo melancólicas, construídas a partir do olhar de alguém que não toma a situação como simplesmente corriqueira e banal ou como um mero reflexo da solidão de uma grande cidade.

Esse poema faz parte do livro de estreia de Cavalli, a coletânea *Meus poemas não mudarão o mundo*, publicada na Itália em 1974. O volume reúne uma série de seis poemas que já haviam circulado anteriormente na revista literária *Paragone*, em 1973, e acrescenta dezenas de poemas até então inéditos, somando 54 textos no total. O livro sai em uma importante coleção italiana de poesia, publicada pela editora Einaudi, e em pouco tempo recebe atenção da crítica, passando a compor diversas antologias poéticas, e Cavalli começa a ser reconhecida como uma importante poeta dos anos 1970 na Itália. A coletânea passará a compor, em 1992, o volume *Poesie (1974-1992)*, também publicado pela Einaudi, onde se encontra reunida sua obra publicada até aquele momento.

O título do livro – sugerido por Elsa Morante, a quem o livro é dedicado – é retirado do poema que abre a coletânea, o qual encaminha algumas questões importantes acerca da primeira poesia de Cavalli. Com o dístico, “meus poemas / não mudarão o mundo”, marca-se o afastamento de uma certa poesia que vinha sendo escrita na Itália nos anos que antecedem e formam a década de 1970, isto é, uma poesia civil, ideológica, engajada, se pensarmos em nomes como Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Giorgio Caproni etc. Mas a década já parece ser outra, o século avança, e o paradigma de escritor intelectual que atua politicamente na sociedade se encontra em crise.

Além disso, trata-se dos anos de maior força dos movimentos feministas na Itália. Socialmente, houve avanços fundamentais, como a aprovação da legalização do aborto no país, em 1978; literariamente, foi um momento de florescimento da literatura escrita por mulheres, com destaque para nomes como a própria Patrizia Cavalli,

Biancamaria Frabotta, Alda Merini, entre outras – ainda que nem todas as autoras se vissem diretamente vinculadas ao feminismo. É inegável, contudo, que nesse período poetisas mulheres passaram a ocupar cada vez mais os espaços de publicação, a compor antologias, e a se organizarem em associações, como aponta Ambra Zorat em sua tese, “La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi: percorsi di analisi testuale” (ZORAT, 2009).

Inserida no contexto de efervescência desses anos, Cavalli, por um lado, não irá atrelar sua poesia a qualquer engajamento civil ou à militância feminista. Por outro lado, também não será ingênua ou genérica a ponto de afirmar categoricamente que a poesia, como um todo homogeneizante, não seria revolucionária ou que versos, de maneira geral, não seriam capazes de mudar o mundo. Pelas sutilezas retóricas e irônicas, veremos que são, na verdade, seus próprios poemas que gostariam de se despir do peso e da obrigação cívica, para que despreziosamente fosse possível continuar escrevendo a poesia dos dias comuns.

Trata-se, portanto, de uma maneira de assinalar sua ruptura com a geração precedente, que via na literatura uma possibilidade de reconstrução cultural do país, após o fim da segunda guerra mundial e do fascismo. Porém, a intenção não parece ser, de maneira vanguardista ou subversiva, destituir esse possível lugar à poesia. Remete-se antes a uma poética própria, isto é, a uma concepção de poesia que não se reconhece no pressuposto da práxis política.

Vejamos, então, este poema de abertura:

Alguém me disse
é claro que meus poemas
não mudarão o mundo.

Eu respondo claro que sim
meus poemas
não mudarão o mundo.

(CAVALLI, 2021, p. 8)⁴

4. “Qualcuno mi ha detto / che certo le mie poesie / non cambieranno il mondo. / Io rispondo che certo sì / le mie poesie / non cambieranno il mondo.” (CAVALLI, 2021, p. 9)

De imediato, é possível reconhecer, para além da dicotomia *poemas* e *mundo* que organiza o poema, uma zona de contrastes entre um *alguém*, que diz, e um *eu*, que responde. Não conhecemos a identidade desse alguém, mas a despersonalização de sua afirmação é preenchida pela sagacidade poética que reverte o sinal da obviedade e toma para si o protagonismo do discurso. Se repararmos bem, a segunda estrofe é praticamente uma repetição dos versos da primeira, mas a ironia contida na expressão “*certo sì*”, “claro que sim”, desconcerta a leitura e impõe outro ritmo e outro sentido (ou, pelo menos, um sentido com outras camadas de significação) àquilo que aparentemente diria a mesma coisa, pois faz uso de frases muito semelhantes. O poema transforma-se assim em um jogo de palavras, acompanhado de um golpe de cena em que tudo ocorre rapidamente, enquanto somos arrebatados pelo efeito de sua montagem e tomados pela virada irônica que ele transmite.

Além disso, duas linhas de força da poética de Cavalli ganham destaque logo nesse poema de abertura: em primeiro lugar, este eu poético, o *eu* da enunciação, que já no título se apresentara através do pronome possessivo *meus* e que estará presente em praticamente todos os poemas da coletânea; em segundo lugar, a reflexão metalinguística sobre o próprio fazer poético, que se tornará uma das temáticas centrais do livro. Estamos, pois, diante de uma coletânea que tratará, entre outras coisas, do gesto pessoal de escrever poesia, algo que, como já vimos, está explicitado no título e no poema de abertura. São, enfim, duas linhas que tenderão a se complementar em grande medida, como veremos nos exemplos a seguir.

A subjetividade metarreflexiva de *Meus poemas não mudarão o mundo*

A subjetividade da poesia de Cavalli aparecerá frequentemente diluída em imagens, cenas teatrais, quase como se estivéssemos assistindo a uma encenação de si mesma. Paralelamente à investigação das angústias íntimas do eu-lírico, estamos diante da reflexão de um eu-poético que nos lembra, em diversos momentos, de que este eu, para além de um eu intimista e confessional, é também o eu que raciocina e escreve poemas:

Devo fingir vulgaridade e traição
 para me acomodar no sofá
 para trocar olhares; explicando
 as treze pregas de um pensamento
 decifro a astuta sentença que cai
 sobre minhas palavras sentimentais
 que digo que digo fingindo até o amor
 e na ficção reconheço o ponto perfeito
 o único possível da certeza.

(CAVALLI, 2021, p. 20)⁵

Em uma espécie de brincadeira com a lírica amorosa tradicional, Cavalli manifesta seu pacto com a ficção poética – “o único ponto possível da certeza” – quando assume ter plena consciência de que seja a vulgaridade, seja a traição, seja ainda o amor, tudo isso pode ser fingido. O trabalho com os versos, inegavelmente repletos de palavras sentimentais, está assim subordinado ao pensamento – representado aqui com suas pregas, suas vicissitudes, que lhe atribuem complexidade, mas que também ampliam sua superfície de contato. Dessa forma, aquilo que inicialmente poderia aparentar certo sentimentalismo aparecerá aqui revestido, transfigurado, por uma “astuta sentença”.

Conversando sobre seu processo criativo, em entrevista de 2019, Cavalli reconhece a velocidade, atrelada à tal astúcia, como uma das características de sua poesia, sem que isso implique em uma mesma aceleração ou simplificação da etapa de lapidação do poema:

– Certa vez você disse que o que te agrada ao escrever poemas é chegar rapidamente, em poucos versos, a uma espécie de golpe de cena que surpreenda até mesmo você.

– Isso que é a beleza da poesia. Essa velocidade dela. Que depois, de veloz... Há momentos em que, para buscar uma única palavra ou um verso feito como deveria ser feito, são necessárias horas e horas, dias. Mas ela, a poesia, já está em você. (CAVALLI, 2019, s/p)

5. “Devo fingere volgarità e tradimento / per accomodarmi sul divano / per ricambiare sguardi; spiegando / le tredici pieghe di un pensiero / decifro l'accorta sentenza che scende / sulle mie sentimentali parole che dico che dico / fingendo anche l'amore / e nella finzione riconosco il punto perfetto / l'unico possibile della certezza.” (CAVALLI, 2021, p. 21)

A poeta dá a entender que concebe a criação poética compartimentada em duas etapas: o reconhecimento da poesia, que já estaria na poeta, seguido de um segundo momento em que cada palavra deverá ser pensada e repensada para que possa assumir seu pleno funcionamento nessa cadeia de cenas e sons que sustentam sua poesia. É o tipo de procedimento que veremos em ação em alguns de seus poemas mais aforísticos. São textos velozes, na maioria das vezes compostos por 2 ou 3 versos, mas que carregam em si um lampejo poético preciso, um choque na medida exata para fazer acontecer a experiência poética. É o caso destes dois exemplos:

Tenho uma doença, é de nascença
daí enfim digo sempre
as mesmas coisas.

(CAVALLI, 2021, p. 110)⁶

Vai me dar a mão vai me dizer:
“até mais querida a gente se vê”.

(CAVALLI, 2021, p. 62)⁷

Neste ponto, considero importante suspender brevemente a análise para que seja possível tecer comentários na posição de tradutora desses versos. O jogo interno original com as palavras *malata* e *malnata*, presente no primeiro poema, ou com as palavras *mano* e *vediamo*, no segundo, não funcionariam de forma natural em português, pois não há transparência entre as duas línguas no caso dessas palavras. Foi preciso então recriar esses versos na língua de chegada, expandindo suas fronteiras semânticas para encontrar uma equivalência de sentido e de som em português. Como tradutora, preferi “perder” a significação direta ao invés de prejudicar o jogo sonoro, que considero de fundamental importância na poesia de Cavalli. Contudo, o que vale aqui é observar como o trabalho com a palavra poética se dá originalmente no interior desses versos (algo que consegui recriar formalmente na primeira tradução, mas não na segunda). Cavalli não cria seus poemas por meio de uma rima no final dos versos, como

6. “Sono malata sono malnata / e poi tanto dico sempre / le stesse cose.” (CAVALLI, 2021, p. 111)
7. «Mi darà la mano mi dirà: / ‘ciao bella ci vediamo’.» (CAVALLI, 2021, p. 63)

poderíamos pressupor, mas pelo paralelismo dos sons presentes dentro de um mesmo verso, ou em versos diferentes, estabelecendo uma associação de ideias aparentemente desconexas, as quais estão interligadas por sua sonoridade e pelo desenrolar das cenas descritas.

Essa é, sem dúvidas, uma das particularidades mais interessantes da poesia de Cavalli. É o que o crítico italiano Alfonso Berardinelli irá chamar de “rimas anárquicas e fisiológicas”:

Apesar da velocidade e da improvisação de seus *incipits*, vêm logo, se não imediatamente, os hendecassílabos, as rimas por acaso ou por equilíbrio fônico, rimas quase sempre fora dos esquemas, anárquicas, fisiológicas, que parecem se autoproduzir a partir da língua de uso, além da memória instintiva de uma ordem clássica remota que vem como socorro no momento exato para dar forma ao disforme. Não há nenhuma coerência estilística intencional. Não há nem mesmo uma ideia preconcebida de poesia. Tudo nasce de uma vontade teimosa de prender aquilo que escapa; não a verdade, mas a coisa como ela é, enquanto se forma e se transforma (BERARDINELLI, 2013, s/p).

Para o autor, a aparente improvisação dos versos de Cavalli seriam reflexos de uma geração espontânea de rimas que remetem, por sua vez, a uma “memória instintiva” das formas poéticas clássicas, que transformariam a língua de uso cotidiano. A própria poeta também assumiria, em entrevista de 2013, que os versos hendecassílabos lhe chegariam contra sua própria vontade. No entanto, isso não significaria acreditar na anarquia total da escrita poética, a qual se justifica pelo trabalho meticuloso com os sons e os acentos dos versos: “Que sentido teria isso; eu não acredito em versos livres, com sons arbitrários e desconexos; os acentos sustentam a memória e a compreensão; se não, não se entenderia por que alguém escreve poemas” (CAVALLI, 2013, s/p).

Assim, a poesia de Cavalli vai sendo inserida na esteira de uma tradição literária italiana, o que nos permitiria reconhecer na forma e nos temas de seus poemas ressonâncias dos *spiritelli* de Guido Cavalcanti, do cancionero amoroso de Francesco Petrarca, dos aforismos de Sandro Penna, como notará a crítica literária Patricia Peterle no posfácio “Se de mim não falo’: a voz de Patrizia Cavalli” (PETERLE, 2021). Entretanto, é o passo que a poeta dá para além dessa tradição, conjugando-se então às rupturas da produção literária mais contemporânea e encontrando sua própria voz poética, que lhe garantiria um lugar entre a poesia da tradição e a poesia contemporânea – ou melhor, um lugar próprio na poesia italiana contemporânea.

A poesia dos corpos

Vale ainda observar como a intersecção entre a subjetividade e a reflexão metalinguística – já vistas aqui como síntese da racionalização que ajusta e aprimora os versos concebidos “de ouvido” – encaminha a poesia de Cavalli para um envolvimento do próprio corpo feminino com a escrita poética. É o que vemos, por exemplo, nos versos “para as mãos / não há desculpas”, reproduzidos a seguir, em que a representação das mãos – que são as mãos da poeta, portanto, mãos que escrevem poesia – como instrumentos que transformam incertezas em carícias:

Dois degraus serão a distância
para que meus pés não pisem
no vestido e então dois degraus
mais tarde chegarei
levemente atrasada
a preencher o espaço
remanescente – ah para as mãos
não há desculpas –
a transformar em carícias
as incertezas.

(CAVALLI, 2021, p. 100)⁸

É finalmente a dimensão do corpo que ganha vida na oposição entre pés e mãos, entre o ato de chegar levemente atrasada, tomada de incertezas, e o ato de preencher os espaços remanescentes com carícias. Sobretudo no poema original, em que o jogo sonoro entre *rimane* e *mani* evidencia o apreço por aspectos formais criativos, reforça-se o ofício poético que atribui à parte do corpo o papel de agente transformador da cena – as incertezas imateriais ganham materialidade física através do gesto de acariciar.

Na mesma entrevista de 2019 citada anteriormente, a poeta fala explicitamente sobre esta relação entre escrita e corpo, atribuindo ao corpo uma vivacidade, um ímpeto sanguíneo, mas também racional,

8. «Due scalini saranno la distanza / perché i miei piedi non calpestino / il vestito e allora due scalini / più tardi arriverò / leggermente in ritardo / a consumare lo spazio / che rimane – ah per le mani / non ci sono scuse – / a trasformarle in carezze / le incertezze.» (CAVALLI, 2021, p. 101)

que seria fundamental para explicar, em sua opinião, por qual razão alguém escolheria escrever poesia:

– Esse trabalho de escavação que é a escrita, de exumação e desaterramento, é um trabalho que se faz com o corpo também?

– Se faz quase só com o corpo. É preciso uma potência do sangue que circula com ímpeto. Se não há essa urgência física, por que escrever? O fato é que não se sabe por que se escreve. Não há razão para escrever. Há só um ímpeto. Não falo daquela coisa tosca que chamam de inspiração. [...] É um ímpeto racionalizante. Um ímpeto que raciocina. Que, enquanto se enche de um respiro visionário, na realidade está raciocinando rapidamente (CAVALLI, 2019, s/p).

Nesta reflexão, em que a poesia se apresenta como uma “urgência física” e o corpo, que é carne e racionalidade, torna-se consequentemente imprescindível para o processo de escrita, podemos identificar com maior nitidez quanto espaço o corpo da mulher ocupa nos versos de Cavalli. Vejamos, então, um exemplo de poema em que o corpo feminino é visto através do embate com outros corpos:

Não tenho sêmen para espalhar pelo mundo
 não posso inundar os mictórios nem
 os colchões. Meu sêmen avaro de mulher
 é muito pouco para ofender. O que posso
 deixar pelas ruas pelas casas
 pelos ventres infecundados? As palavras
 muitíssimas palavras
 mas já não se parecem comigo
 se esqueceram da fúria
 e da maldição, se tornaram donzelas
 um pouco mal faladas talvez
 mas sempre donzelas.

(CAVALLI, 2021, p. 60)⁹

9. «Non ho seme da spargere per il mondo / non posso inondare i pisciatoi né / i materassi. Il mio avaro seme di donna / è troppo poco per offendere. Cosa posso / lasciare nelle strade nelle case / nei ventri infecondati? Le parole / quelle moltissime / ma già non mi assomigliano più / hanno dimenticato la furia / e la maledizione, sono diventate signorine / un po' malfamate forse / ma sempre signorine.» (CAVALLI, 2021, p. 61)

Na irônica tomada de consciência de que seu corpo feminino não seria capaz de espalhar sêmen por colchões e mictórios, a poeta se dá conta de que esses espaços (das ruas, das casas, dos ventres) poderiam ser preenchidos por suas palavras, por muitas palavras. Aqui, seguindo esse raciocínio, sêmen e palavra assumem um tipo de equivalência, igualando pela via sarcástica os sinais entre os fluídos físicos de um corpo masculino e a concepção de palavras em um corpo feminino. Elas, no caso, são concebidas criticamente na chave da domesticação das mulheres: trata-se de palavras donzelas, bem-educadas por normas e morais, submissas aos bons costumes que anulam o sentimento anterior de fúria e maldição.

O mesmo corpo de mulher, de mulher que é poeta, estará ainda presente em vários outros poemas de Cavalli, mas é válido notar como em alguns desses textos cria-se também uma conexão natural entre corpo e espaço urbano, ocupando assim as frestas da cotidianidade. É o que podemos observar no exemplo reproduzido a seguir, em que a experiência de uma simples ida aos correios é narrada:

E quem ainda poderá dizer
 que não tenho coragem, que não ando
 com os outros e que não me apaixono?
 Fiquei numa fila por quase
 meia hora hoje no correio;
 percorri toda a fila passo
 a passo, farejei
 odores atrozes de machos
 de velhos e também de mulheres, senti
 mãos tocarem minha bunda empurrarem
 meu quadril. Reconheci
 a náusea e a deixei lá
 onde estava, meu corpo
 se encheu de suor, beirei
 uma pneumonia. Não se trata de amor
 por mim, mas de horror pelos outros
 onde eu me reconheço.

(CAVALLI, 2021, p. 58)¹⁰

10. «E chi potrà più dire / che non ho coraggio, che non vado / fra gli altri e che non mi appassiono? / Ho fatto una fila di quasi / mezz'ora oggi alla posta; / ho percorso tutta la fila passetto / per passetto, ho annusato / gli odori atroci di maschi / di vecchi e anche di donne, ho sentito / mani toccarmi il culo

No confronto entre corpos, encenado aqui pelo ato de permanecer em uma fila com outras pessoas por meia hora – ou seja, uma situação bastante corriqueira e repetida à exaustão nas grandes cidades –, acompanhamos a angústia crescente da poeta tomada por “odores atrozes”, os quais emanam principalmente de homens, de velhos, mas também, é preciso notar, de mulheres; da poeta cujo corpo é tocado em lugares indevidos e que sai dessa experiência banal completamente nauseada pelos excessos da convivência coletiva cotidiana. A investigação volta-se, enfim, a si mesma e é justamente da situação banal que o autoconhecimento emana: a solidão, mais do que um gesto de egoísmo, justifica-se pela exaustão, pelo horror que é estar rodeada pelos outros.

Algumas considerações finais

Para concluir, trago um último poema que poderia sintetizar o percurso de leitura aqui traçado. Conforme exposto, os primeiros poemas de Cavalli, ao mesmo em que retratam a banalidade dos dias comuns, também se debatem sobre a poeticidade que emerge dessa banalidade da vida doméstica das escadas, dos colchões, das paredes, bem como da vida urbana das ruas, das praças, dos restaurantes. Da banalidade, emerge, portanto, um discurso que não se pretende político em primeira instância, mas que acaba por sê-lo justamente quando reflete sobre a escrita poética e sua relação com o corpo. Aí então a poesia encontra seu lugar de existência e diz algo, mesmo quando pareceria não haver nada a dizer. A poesia justifica assim a si mesma, torna-se um fim em si mesma. Escreve-se poesia pois outra escrita não daria conta do ímpeto que acomete a poeta, entre impulso criativo e trabalho laborioso. A poesia é gesto, diz e ponto, mesmo quando afirma não estar dizendo nada ou quando não pretende mudar o mundo – não caberia a ela essa pretensão. No entanto, é este mundo que vai sendo modificado mesmo assim, a cada poema.

spingermi / il fianco. Ho riconosciuto / la nausea e l'ho lasciata là / dov'era, il mio corpo / si è riempito di sudore, ho sfiorato / una polmonite. Non d'amor di me / si tratta, ma orrore degli altri / dove io mi riconosco.” (CAVALLI, 2021, p. 59)

Mesmo quando parece que o dia
passou feito asa de andorinha,
como um punhado de pó
lançado que não é possível
recolher e a descrição
o relato não encontram necessidade
nem escuta, há sempre
uma palavra uma palavrinha a dizer
quem sabe para dizer
que não há nada a dizer.

(CAVALLI, 2021, p. 24)¹¹

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. A anti-elegia de Patrizia Cavalli. In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela; Vinícius Nicastro Honnesko; Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, pp.206-208.
- ALVES, Cláudia Tavares. A poesia de Patrizia Cavalli em tradução. *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1, n. 9, set. 2020.
- BERARDINELLI, Alfonso. Almeno in poesia la via del futuro era già stata tracciata anni fa in Italia. *Il Foglio Quotidiano*, 08 fev. 2020.
- BERARDINELLI, Alfonso. Il personaggio in poesia. *Una città*, n. 263, fev. 2020.
- BERARDINELLI, Alfonso. Canto di amore e di musica. *Il Foglio*, 7 set. 2013.
- BRACKE, Maud Anne. *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*. Nova York; Londres: Routledge, 2014.
- CAVALLI, Patrizia. *Poesie (1974-1992)*. Turim: Giulio Einaudi, 1992.
- CAVALLI, Patrizia. Patrizia Cavalli, altro che Twitter questa è poesia. Entrevista a Caterina Bonvicini. *Il Foglio Quotidiano*, 22 jun. 2013. Documento disponível no link: <https://www.
11. “Anche quando sembra che la giornata / sia passata come un’ala di rondine, / come una manciata di polvere / gettata e che non è possibile / raccogliere e la descrizione / il racconto non trovano necessità / né ascolto, c’è sempre una parola / una paroletta da dire / magari per dire / che non c’è niente da dire.” (CAVALLI, 2021, p. 24)

- ilfattoquotidiano.it/2013/06/24/patrizia-cavalli-altro-che-twitter-questa-e-poesia/635727/>. Acesso em: 15 out. 2021.
- CAVALLI, Patrizia. “Non esiste l’amore, esiste chi ami”: entrevista a Patrizia Cavalli, signora della poesia. Entrevista a Silvia Ronchey. *La Repubblica*, 27 abr. 2019. Documento disponível no link: <https://www.repubblica.it/robinson/2019/04/27/news/la_signora_della_poesia_intervista_a_patrizia_cavalli-300787817/>. Acesso em: 15 out. 2021.
- CAVALLI, Patrizia. Patrizia Cavalli: “Vivo senza amore da anni. Non chiamatemi poetessa, sono poeta”. Entrevista a Roberta Scorrane. *Corriere della Sera*, 28 ago. 2020. Documento disponível no link: <<https://www.corriere.it/cultura/trend-topic/notizie/patrizia-cavalli-vivo-senza-amore-anni-non-chiamatemi-poetessa-sono-poeta-8ab8c83e-e935-11ea-a9ca-79a6b2bfb572.shtml>>. Acesso em: 20 out. 2021.
- CAVALLI, Patrizia. *Meus poemas não mudarão o mundo*. Tradução de Cláudia Tavares Alves. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2021.
- COSTA, Cristina Henrique da; CHIARA, Ana Cristina de Rezende. “Leitura de mulheres e estudos literários”. Resumo de simpósio do Congresso Internacional da ABRALIC de 2021, s/p. Documento disponível no link: <<https://abralic.org.br/lista-simosios/>>. Acesso em: 15 out. 2021.
- GAMBATESA, Rosalia. “*Quell’ossessivo ragionare sul mistero del nostro apprendimento*”: uno studio filologico di Poesie (1974-1992) e Tre risvegli di Patrizia Cavalli. 2019. Tese (Doutorado) – Humanités Nouvelles / Letterature, Lingue e Filologie Moderne, Université de Lorraine / Università degli Studi di Bari Aldo Moro, 2021.
- MARTINI, Giulia. *Commento a «Pigre divinità e pigra sorte» di Patrizia Cavalli*. 2017/2018. Monografia (Graduação) – Filologia Moderna, Università degli Studi di Firenze, Florença, 2018.
- PETERLE, Patricia. Na trama da urdidura poética de Patrizia Cavalli. *Estudios Románicos*, v. 24, 2015, pp. 57-65.
- PETERLE, Patricia. “Se de mim não falo”: a voz de Patrizia Cavalli. In: CAVALLI, Patrizia. *Meus poemas não mudarão o mundo*. Tradução de Cláudia Tavares Alves. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2021, pp. 117-121.
- ZORAT, Ambra. *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*: percorsi de analisi testuale. 2007/2008. Tese (Doutorado) – Littérature et culture italiennes / Italianistica, Université Paris IV Sorbonne / Università degli Studi di Trieste, 2009.

Do gozo reivindicado por mulheres em três antologias eróticas brasileiras

Claudicélio Rodrigues da Silva (UFC)¹

Do erotismo usurpado ao erotismo recuperado

O território da literatura sempre esteve repleto de mulheres: meninas, lolitas, moças, balzaquianas, maduras, idosas. Uma infinidade de perfis femininos habita as casas da literatura: mulheres recatadas e devotas a filhos e maridos, outras que ousaram atravessar a fronteira do matrimônio arranjado e convencional para se jogar no precipício das paixões fora do casamento e ganhar o carimbo de adúlteras. Há, ainda, aquelas que foram declaradas bruxas, as que se jogaram (ou foram jogadas) nas ruas, nos bordéis, nas casas de vendas de prazer. A literatura tem tesão pelas “mulheres da vida”, sejam elas he-tairas, cortesãs ou, simplesmente, meretrizes e putas. A casa da ficção está cheia de mulheres. Mulheres de papel e tinta. Personagens. Como pensar nas mulheres escritoras que resolveram falar do erótico quando a literatura sempre as relegou à condição de leitoras da ficção dos homens?

Com esta pesquisa², quero verificar como o erotismo agenciou uma escrita literária que se irmanasse com as demandas dessas mulheres, sobretudo nas pautas políticas do feminismo. Em que consiste a dicção do erotismo na escrita de mulheres? Como essa escrita foi lida, sobretudo pela imprensa da época, na mediação dessas obras com seus leitores? Como o erótico pode suscitar temas urgentes às experiências sociais das mulheres, seja no espaço íntimo dos afetos, seja nos espaços públicos?

Embora o erotismo tenha sido tema de escritoras como Gilka Machado, no início do século XX, e, mais tarde, a partir da década de 50, tenha sido fartamente ilustrado na prosa de Adelaide Carraro e

1. Professor de Literatura Brasileira na graduação e no Programa de Pós-graduação em Letras da UFC.
2. Este artigo integra pesquisas de pós-doutorado realizado no Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, entre 2021-2022, cujo objetivo é mapear antologias eróticas de sujeitos dissidentes, ou seja, mulheres, homossexuais e negros.

Cassandra Rios, a primeira reunião de textos eminentemente eróticos no Brasil só ocorre na década de 1980, com a antologia *Muito prazer* (1982), organizada pela escritora Márcia Denser. Duas circunstâncias certamente colaboraram para que esse passo fosse dado. Primeiro, em 1975, por ocasião da I Conferência Mundial da Mulher, a ONU oficializa o 8 de março como o Dia Internacional da Mulher, estendendo as comemorações para o ano e à década, conhecida como década da mulher, conforme historiciza Maria Amélia de Almeida Teles (1993). Portanto, as mulheres da década de 1980 já estavam atravessadas pelas pautas do feminismo que, não só tomaram as ruas com os movimentos sociais, mas adentraram o espaço da política e da imprensa, seja como notícia, seja como sujeito das notícias, caso da criação de três periódicos editados por feministas, os jornais “Brasil Mulher”, “Nós Mulheres” e “Mulherio” (TELES, 1993, p. 87-95). Paralelamente, as revistas masculinas brasileiras realizaram, a partir da década de 1970, concursos nacionais de contos eróticos bastante concorridos. É o caso da famosa *Revista Status*, que promoveu esses concursos a partir de 1976, engajando escritores famosos e estreados, homens e mulheres.

Muito prazer (1982) reúne contos de onze autoras, entre elas Mariana Colasanti, Olga Savary e a própria Márcia Denser. O próprio título é um chamariz, daqueles que se cercam de duplo sentido, uma vez que a expressão “muito prazer” funciona tanto como indicativo da suposta carga erótica dos textos ali reunidos, quanto como um aceno dessas mulheres escritoras aos leitores, quase como uma apresentação, já que, como o texto da orelha diz “escritores que falam de sexo é a regra, escritoras falando de sexo já vira exceção”. Márcia Denser afirma que a ideia do livro foi gestada em 1976, ao observar o número considerável de mulheres falando de afetos, mas que “escondiam, não mostravam a produção de textos eróticos ou que falassem de amor” (MD/28/08/2020).³

A vasta publicação de resenhas e matérias jornalísticas pelos principais periódicos de imprensa do país, e a figuração na lista dos mais vendidos da semana, comprovam o duplo interesse da mídia e do

3. Para esta pesquisa, foram realizadas entrevistas com algumas das organizadoras das antologias. Sempre que houver uma citação dessas entrevistas, serão citadas as iniciais da entrevistada e data da entrevista. A referência por extenso virá ao final do artigo.

público leitor. Um desses textos foi publicado no *Mulherio*⁴, jornal bimestral feminista brasileiro, assinado por Mariska Ribeiro, categórica ao afirmar que “se falar de sexo sempre foi privilégio dos homens, escrever sobre erotismo nunca foi terreno que as mulheres se habilitassem a explorar” (MULHERIO, 1982, p. 19). Mas esse terreno, outrora de posse do masculino, agora precisava ser ocupado pelo feminino, que deixava de ser objeto para assumir a posição de sujeito do discurso erótico. Ribeiro insere a escrita erótica dentro de uma revolução sexual operada no seio do feminismo, que possibilitou uma abertura também no território da literatura: “Poder viver melhor a vida sexual, pensar sobre ela, falar dela leva as mulheres a poder, também, escrever sobre isso, ainda que com certa timidez, como uma odalisca que vai retirando, aos poucos, o véu, num *strip-tease* lento e cauteloso, apenas iniciado” [grifo da autora] (RIBEIRO, MULHERIO, 1982, p. 19).

Mariska Ribeiro põe em xeque a ideia hegemônica do erotismo ao demarcar a pluralidade de sentimentos que os textos das autoras expõem, redimensionando a potência dos afetos. O que seria o erotismo, então? A própria resenhista enuncia o tom de contradição na empresa do desejo. Nem tudo é prazer, ou melhor, muitas vezes o prazer não é uma troca, não se trata de partilha de afetos. Ao final da resenha, chama-se a atenção para a importância da coletânea no processo de desautomatização do olhar hegemônico sobre o erótico, ao mesmo tempo em que se reconhece que o prazer excede os limites do ato sexual: “O que se revela ao fim do *strip-tease* da odalisca é bem diferente. É o erotismo que escapa além da pele, é o prazer que explode, muito além do prazer”. [grifo da autora] (RIBEIRO, MULHERIO, 1982, p. 19)

Do mesmo modo, a resenha assinada por Vivian Wyler e publicada no *Jornal do Brasil*, em 15 de maio de 1982, sob o título de “Delicada franqueza”, inicia justamente discutindo o terreno ainda insólito que é a mulher discutindo sem amarras sobre o sexo. O que justifica a omissão das mulheres na representação de seus desejos e do prazer? A jornalista responde com uma pergunta: “Como falar do próprio prazer, num mundo em que sua simples menção era considerada pecaminosa?” (WYLER, JORNAL DO BRASIL, 1982, p. 5). Wyler

4. Fundado pela Fundação Carlos Chagas, o jornal circulou bimestralmente de 1981 a 1988, e teve, entre o time editorial, Maria Rita Kehl e Lélia Gonzales.

chama a atenção para a novidade na abordagem das narrativas da antologia: em vez de se apresentar um painel de sujeitos liberados aos prazeres, a mulher desenhada nos textos é aquela que “questiona, se angustia e busca, mesmo a custo da própria dor, a raiz dos seus medos e das suas limitações”. Nesse sentido, qual a essência do erotismo presente na obra? O que delimita essa sensualidade e erotismo aqui abordados daqueles hegemônicos? Para essa resposta a resenhista apresenta a reflexão de Marina Colasanti, que afirma que, sendo as mulheres personagens de livros escritos por homens por muito tempo, “era forçoso que as mulheres fossem descobrindo o erotismo. O de cada uma” (WYLER, JORNAL DO BRASIL, 1982, p. 5). Essa descoberta, segundo a autora, descortinaria um tipo de erotismo diferente daquele vendido para homens e mulheres por séculos.

O *Estado de S. Paulo* também publicou uma das resenhas sobre *Muito prazer*, vinculando sua existência aos ganhos do movimento feminista. Sob o título “O erotismo segundo a mulher: ‘Muito prazer’”, o texto de Maria da Glória Lopes, publicado dois dias antes do lançamento da antologia, inicia fazendo um balanço das pautas feministas naquele momento. Segundo ela, o anticoncepcional, o uso do sexo para o prazer – e não mais à procriação – e a pílula instauraram um sentimento de igualdade com o homem, mas também o erótico: “Tal sentimento de igualdade se reflete nos diferentes setores sociais, anteriormente dominados por homens. A literatura erótica, por exemplo. Prova disso é a primeira antologia brasileira de contos eróticos realizada por mulheres [...]” (LOPES, O ESTADO, 1982, p. 42).

O texto apresenta falas das autoras que, em sua maioria, citam a proposta da publicação na esteira das conquistas femininas. Uma dessas falas é de Cecília Prada, apresentada pela resenhista como “feminista combativa, iniciadora da campanha que culminou com o segundo julgamento de Doca Street⁵ e sua consequente condenação [...]” (LOPES, O ESTADO, 1982, p. 42). Prada avisa que “Até agora foi sempre o homem que fez o discurso amoroso de ambos. No momento começamos a contestar esse discurso, porque sentimos diferente” (LOPES, O ESTADO, 1982, p. 42). Assim como a maioria das outras resenhas, o texto de repente passa a investir nos limites entre o erótico e o pornográfico. De qualquer modo, essa tentativa de

5. Raul Fernando do Amaral Street, conhecido como Doca Street, condenado a 15 anos de prisão por ter matado a socialite Ângela Diniz em dezembro de 1976.

delimitação apenas alimenta a discussão improdutiva e dicotômica ao sugerir que aquele é da ordem da limpeza, do sublime, enquanto esse faz parte da sujidade, é o lado grotesco do desejo e dos prazeres.

A matéria também entrevistou duas autoras famosas, que, embora convidadas, não constam da antologia: Hilda Hilst e Nélida Pinõn. Hilda Hilst, que só vai enveredar para a escrita erótico-pornográfica a partir da década de 1990⁶, fazendo sucesso com sua trilogia obscena, provocando os leitores acostumados a sua poesia elevada e causando o horror na crítica especializada, desaprova a iniciativa afirmando que não vê sentido nesse tipo de trabalho, e questiona por que só mulheres reunidas e por que o tema do erotismo, já que ele pode estar em qualquer texto. Pinõn fora convidada, mas sugeriu colocar feminino e masculino frente a frente em relação ao erótico, o que não era a proposta do trabalho: “O leitor poderia ver, então, como o homem se comporta nessa área e como a mulher transgride, como ela está conquistando esse espaço. Seria um acasalamento literário e que, eu acho, valorizaria a mulher” (LOPES, O ESTADO, 1982, p. 42).

Um dos mais prestigiados semanários da época, a revista *Manchete*, publicou uma matéria de quatro páginas sobre a antologia, com direito a um ensaio fotográfico com as autoras. O texto assinado por Marli Berg chamava-se “Estas eróticas e seus contos maravilhosos” e centrava-se, sobretudo, na velha questão da diferença entre o texto erótico e o pornográfico e também na diferença entre o erotismo sob a perspectiva do escritor masculino. A matéria revela que as autoras não têm uma ideia unificada do erotismo, tanto a respeito do conceito de uma literatura erótica, quanto do que a singulariza de um texto pornográfico. A matéria também coloca o livro na conta das lutas feministas, discussão proposta por Myriam Campello, autora que contribui com o único conto de temática lésbica da antologia. A discussão levantada parte da leitura machista de um resenhista homem, cujo nome não é divulgado pela autora:

O crítico dizia que esperava que o livro fosse mesmo excitante, senão viraria mais um mau passo de uma boa filha de Maria. A essa

6. A trilogia obscena de Hilst começa com *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991) e *Contos d'escárnio* (1992). No entanto, nesse mesmo ano de 1982 é publicada a sua novela *A obscena Senhora D* que, se não é de cunho erótico, flerta com ele de modo insólito e desconcertante.

atitude – classificada por Myriam de machista e repressora – ela contrapõe o feminismo, que permitiu a descoberta do orgasmo e do clitóris, nos anos 60. “Se hoje votamos, usamos calças compridas e temos liberdade sexual é porque algumas loucas levantaram bandeira. (Marli BERG, MANCHETE, 1982, p. 44)

Aqui entra em questão o lugar do crítico literário no domínio da análise crítica do texto literário dessa natureza. Por essa época, não se discutia como hoje o lugar de fala de quem escreve e de quem elabora a crítica. Embora críticos homens e mulheres estivessem presentes nos suplementos dominicais dos principais jornais em circulação no país, ao crítico competia falar a partir de um pedestal sacrossanto que lhe permitia julgar, fazer juízos de valor sobre a obra que muitas vezes resvalava para opiniões fora do contexto puramente do fazer literário, expondo nevrálgicamente um olhar preconceituoso sobre o texto. Quando Myriam denuncia o olhar sexista do crítico, está apontando para a necessidade de uma crítica literária e de costumes que também evoluísse para dar conta de uma nova perspectiva de leitura sobre os novos autores e suas demandas.

Prazer... para quem?

Com o sucesso da primeira antologia, cujas edições se esgotavam logo que chegavam às livrarias, a Record encomendou uma segunda seleção, também só de mulheres. *O prazer é todo meu* (1984) colocava-se como continuidade da primeira antologia. As críticas e sugestões das matérias e resenhas da anterior parecem ter surtido um efeito revisionista, tanto na voltagem e no tensionamento do tom erótico, quanto no acréscimo de outras autoras, entre as quais as famosas Edla Van Steen, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Nélide Piñon.

O Caderno B do *Jornal do Brasil* noticiou a antologia através de duas resenhas. A primeira, publicada em 12 de novembro de 1984, sob o título “O erotismo à solta nas livrarias”, trazia, em meia página de jornal, o texto com fotos de três antologias, as duas organizadas por Márcia Denser, e a de poesia erótica sob a tutela de Olga Savary. A matéria saiu em virtude do lançamento desta última antologia, mas apresentava números da vendagem de *Muito prazer*, já em terceira edição, com 15 mil exemplares vendidos, o que mostra que o erotismo é sempre assunto que rende e dá lucro. Já a segunda resenha,

de 1 de dezembro de 1984, intitulada “Erotismo heterogêneo”, e assinada por Vivian Wyler, dedicava-se exclusivamente a *O prazer é todo meu*. Ao afirmar que a antologia se prestava ao objetivo de oferecer um painel sobre as nuances do sexo, Wyler traz o tema foucaultiano que investigou o sexo como um dos poderosos mecanismos de poder. A resenhista descreve o sexo e suas vertentes como “esse camuflado instrumento de poder”. Por que camuflado?

Ora, a discussão aqui levantada, e examinada por Foucault em sua *História da sexualidade I* (2015 [1976]), menos de uma década antes dessas antologias, mostra que, para a construção das verdades sobre o sexo, na constituição de uma ideia do sexo normal – a famosa heteronormatividade – a burguesia dos séculos XVIII e XIX teve que ir atrás do que seria anormal, no intuito de elaborar estratégias de controle. Uma vestimenta moralizante é colocada sobre a sexualidade quando se tenta separar o que pode e o que não pode; leis e normas são elaboradas para reprimir e condenar os usos não toleráveis do sexo. Por isso, as questões concernentes à divisão do trabalho por gênero, e as funções sociais do homem e da mulher de acordo com o dispositivo biológico da reprodução vai fazer com que se construam mitos apresentados como verdades incontestáveis para fazer com que as mulheres anulem o erótico de suas vidas, já que o sexo é, religiosa, moral e legalmente, para fins de procriação. E assim, o erotismo é retirado do vocabulário feminino, proibido e demonizado. Passa a ser assunto de dominação única e exclusivamente masculina.

As duas antologias renderam uma dezena de edições, e foram traduzidas e publicadas, sob o título *Tigerin und Leopard: Erotische Geschichten brasilianischer Autorinnen*, para o público europeu, velho consumidor de literatura do gênero. Sobre a recepção da antologia na Europa, Márcia Denser informa que “Foi muito bem recebida na Europa. Na verdade, quando o pessoal foi ler, percebeu que era de uma altíssima qualidade intelectual” (MD/28/08/2020). Entretanto, embora as autoras tenham enfatizado, nas inúmeras entrevistas aos jornais nacionais, o tipo de olhar que desejavam imprimir sobre o erótico, que diferia enormemente da visão redutora masculina, enquanto a capa da 1ª edição, em 1988, pela editora alemã Ammann, trazia desenhos de cabeças de mulheres com ênfase nas bocas vermelhas, a da edição de 1994 alimenta uma velha visão estereotipada da mulher brasileira: três bundas de morenas numa praia, pintadas com a fauna e a flora brasileiras. Ou seja, é a perfeita imagem de um país

tropical para gringo ver (e desejar), não diferindo do mito construído e difundido da mulata exportação no país do carnaval e da bola.

Ninguém solta a mão de... Lilith

A terceira antologia foi organizada por uma brasileira feminista recém-chegada de Amsterdã, onde, vivendo há uma década, se deparou com muitas seletas de textos de minorias. De volta ao país, Bebéti do Amaral Gurgel fundou a primeira livraria feminista do Brasil, bem no centro de Curitiba. É de dentro da “Lilith”, como foi denominada a livraria, que Bebéti teve contato com as editoras, e de onde surgiu o convite da editora Brasiliense para preparar uma publicação que carregasse no bojo tanto seu conhecimento trazido da Europa sobre as demandas do feminismo, como algo que tensionasse a partir de uma obra literária nacional. A ideia de fazer uma antologia com contos escritos por mulheres não era nova, obviamente. A organizadora não queria convidar autoras já conhecidas, inclusive com narrativas enveredadas pelos caminhos do erótico. Surgiu, então, a ideia de um concurso nacional para a seleção dos contos:

E como eu comprava livro da Brasiliense, a dona da editora é feminista, tivemos uma ligação de cara para fazer projetos [...] Colocamos um monte de anúncio, na época, na Veja, Estadão, Folha de São Paulo, pedindo contos. E você não vai acreditar o que a gente recebeu! Diariamente, eram milhares de envelopes. (BAG/20/05/2021)

O que pensavam as mulheres brasileiras em matéria de erótico naquele momento? Se a convocatória do concurso era uma provocação, logo que os contos chegaram, a comissão julgadora viu que o erotismo podia partir de uma voltagem mais sensível dos afetos e descambar para o violento e o grotesco. Prova disso é que quase meia centena de textos ultrapassava uma zona perigosa ao flertar com pedofilia, zoolofilia, necrofilia e outras filias. Tal como a diversidade da comissão no que se refere à orientação sexual, a seleção primou pelos textos que representassem os afetos da mulher hétero, lésbica, bi, assexuada...

Em 24 de dezembro de 1993, o caderno *Ilustrada*, da *Folha*, publicava uma matéria de meia página sobre o *Erótica*. Assinada por Marcelo Coelho, a insólita manchete alude à celebração da existência do feminino devidamente grafado entre aspas: “Contos celebram existência

do ‘feminino’”. Também o *lead* vai na mesma direção ao propor que a coletânea faz pensar na liberdade aspirada pelas mulheres e as consequências disso: ser mais ou menos mulher. Ora, então escrever literatura seria uma questão de gênero? Ou melhor, escrever sobre os sortilégios do erotismo poderia ser um qualificativo para a negação ou afirmação do sexo? O resenhista afirma que sua “intenção inicial era identificar, nos diversos contos, algo de comum, que respondesse pelo nome de ‘desejo feminino’ ou ‘psique feminina’” (COELHO, FOLHA, 1993, p.12) e põe na mesa o velho dilema sobre a difícil tarefa de se entender as mulheres e o que elas querem. O jornalista revela ter traçado algumas hipóteses durante a leitura que dizem respeito aos temas elencados nos contos, tais como fidelidade no matrimônio, prazer no casamento e a defesa feminina do sexo com amor, o que para os homens são coisas distintas, segundo Coelho. Com referência ao estilo, o resenhista diz que a obra “varia do quase-clichê ao humor, da excelente qualidade ao apenas razoável”, e conclui na impossibilidade de ver algo comum aos textos da coletânea.

Ao tratar do feminino e da feminilidade como construções resultantes do sintoma de condicionamento a que foram submetidas as mulheres, o autor afirma que “qualquer defesa do que há de ‘específico’ no feminino, tende a compactuar, no fundo, com o sistema de opressão que criou essa coisa, o ‘feminino’”(COELHO, FOLHA, 1993, p. 12). Por isso, o jornalista duvida de que o livro represente uma vitória completa do feminino, e lança uma hipótese eivada de sexismo “Talvez a ‘liberação’ da mulher seja apenas a coragem de assumir um comportamento ‘masculino’ frente ao objeto de seus desejos” (COELHO, FOLHA, 1993, p. 12).

Wilson Martins, famoso e respeitado crítico na época, também assina uma resenha sobre a antologia numa coluna do caderno Ideias e Livros, do Jornal do Brasil, intitulada “Pensando naquilo: coletânea erótica sofre pela limitação dos temas”. Como se nota já na manchete, o crítico não vê novidade na abordagem do erótico pelas mulheres. Sabendo que as organizadoras do livro são abertamente feministas, inclusive a diretora-presidente da Brasiliense, Danda Prado, que também era júri no concurso, o argumento de Wilson Martins tenta colocar o livro e suas autoras contra as próprias demandas do feminismo ao afirmar que “as personagens se comprazem em descrever-se como objetos sexuais – exatamente o estopim que deflagrou contra os homens o movimento feminista internacional” (MARTINS,

JORNAL DO BRASIL, 1994, p. 4). É assim que Martins desfere seu julgamento aos contos: “A julgar pela qualidade de dois ou três dos contos escolhidos, cabe presumir a dos que foram rejeitados” (MARTINS, JORNAL DO BRASIL, 1994, p.4). Mais uma vez, o feminismo é trazido pelo crítico para o confronto, usando a própria palavra de Maria Carneiro, quando ela afirma que não existe sujeito nem objeto em matéria de desejo, mas sujeitos desejantes e desejados. Sobre isso, Wilson Martins assegura que o que “o programa feminista se propôs foi transformar a mulher, de objeto sexual em sujeito sexual, falsa questão denunciada por Maria Carneiro com pertinência”.

O que uma resenha crítica escrita por um homem do *establishment* jornalístico e literário pode nos dizer, leitores do Brasil na segunda metade do século XXI, herdeiros de tantas lutas de grupos minoritários, nos espaços mais diversos da sociedade, quer sejam eles políticos ou culturais? A discussão que proponho aqui não deve ser reduzida à questão de que homens não podem falar/julgar/avaliar sobre o que fazem as mulheres e vice-versa em matéria de literatura; ou ainda, que somente mulheres podem escrever ficção sobre mulheres, por ganho de causa, enquanto homens só devem criar personagens masculinos. Essa discussão não procede no universo literário onde se pode criar o que bem entender, sem interdição. O que essas organizadoras, e as próprias autoras, não cansam de repetir nas entrevistas é que as mulheres também querem estar em pé de igualdade com os homens em matéria de produção literária.

Mapeando o erotismo na versão das mulheres

As resenhas e matérias escritas por mulheres, como as que aqui citamos, quase sempre aproximam o erótico reivindicado pelas mulheres do político definido pelos temas do feminismo. Não estamos falando de lutas opostas. Não à toa, é por essa época que Audre Lorde (2019), poeta, preta, lésbica e feminista estadunidense, publica um de seus textos mais lidos, no qual discute justamente o poder do erotismo e de seus usos. O breve, mas contundente, texto de Lorde é de 1978, dois anos antes da publicação da antologia erótica organizada por Denser; e a denúncia que a pensadora faz é a mesma das autoras da antologia *Muito prazer*, ou seja, que passou da hora de as mulheres se assumirem eróticas, sem prejuízo algum para suas vidas. Lorde

fala de um “erotismo superficial [que] tem sido estimulado como um sinal da inferioridade feminina” (LORDE, 2019, p. 67). A autora denuncia que “as mulheres têm sido submetidas ao sofrimento por se sentirem ao mesmo tempo indignas de respeito e culpadas pela existência desse erotismo” (LORDE, 2019, p. 67).

Em sua *Breve história do feminismo no Brasil* (1993), Maria Amélia Teles também discute o tema da sexualidade da mulher, sobretudo nesse momento pós-ditadura. Diante da necessidade de viver a sexualidade plena e prazerosamente, a própria esquerda tentava mostrar que havia questões mais urgentes, como a miséria e a situação do trabalho. Era preciso, portanto, colocar o tema nas pautas, e colaboravam para isso os jornais feministas:

Quando as mulheres podem conhecer e decidir sobre seu corpo, passam a exigir os meios seguros para o controle da sua fertilidade e começam a separar as questões referentes à sexualidade daquelas concernentes à procriação. Inicia-se um processo importante de libertação, que inclui outras pessoas com as quais ela se relaciona. O próprio prazer sexual da sua parceira ou do seu parceiro será muito mais pleno se as mulheres tiverem condições para vivenciá-lo intensamente. (TELES, 1993, p. 148)

Pensando no poder do erótico como fonte de empoderamento e não de interdição do feminino, discutir a qualidade literária dos contos dessas antologias, tomando como base o que é mais ou menos erótico, torna-se contraproducente para quem estuda esse material do ponto de vista histórico e crítico, até porque corre-se o risco de cair na contenda entre erotismo e pornografia, que, no fim das contas, atravessada de moralidade quando se pretende literária. Quando falam de erotismo, o que dizem essas mulheres? Falam do ato sexual, dos afetos que culminam no sexo, dos enlances e desenlances amorosos? O erotismo aí encenado, em relação à orientação sexual, valoriza a hegemonia heterossexual ou dá lugar às orientações dissidentes? Homens e mulheres de papel, criados por mulheres escritoras estão próximas ou distantes das performances sociais referentes às afetividades: paquera, namoro, casamento, divórcio...?

O que se evidencia, nas diversas abordagens temáticas dos 60 textos analisados, é que a definição de erotismo se alarga para tentar abarcar o máximo possível de experiências da sexualidade humana, dos desejos que alimentam as paixões até a culminância com a

realização do prazer, e até mesmo com a inversão para o desprazer. Nomear o erotismo apenas como realização de desejo e prazer, sem levar em conta também todas nuances que constroem as relações sexuais, no âmbito mesmo das paixões, é reduzi-lo ao ato sexual em si, descarnado de suas consequências para a constituição dos sujeitos sociais. Desse modo, para ter um painel da multiplicidade de tons do erotismo nas três antologias, reuni os contos a partir de categorias temáticas, que possibilitam compreender desde o foco narrativo até a orientação sexual das personagens, mas também situam as afetividades dentro de ambiências sociais ou instituições em que são encenadas, tais como amizade, namoro, casamento, separação, traição.

Em primeiro lugar, o foco narrativo preferido das três antologias é o de primeira pessoa, ou narrador personagem, que se verifica em 70% dos contos. As autoras preferem, pois, assumir uma voz em que se reconheçam, mas não para que sejam porta-vozes de relatos reais e, assim, confundidas com as mulheres de papel que inventaram. Esse foco narrativo permite ao autor assumir um eu que se aproxima do tom confessional. Nesse caso, o leitor torna-se o ouvido privilegiado de uma confissão. Essa perspectiva confessional das narrativas se aproxima do que Foucault (2015) denominou de sexo tagarelante, o sexo incitado a confessar seus desejos. Ao invés de silenciar, como se costuma pensar sobre o uso dos prazeres, a modernidade estimula homens e mulheres a construir discursos sobre o sexo, embora isso seja depois usados contra eles mesmos, como um dispositivo de poder. É assim que o método da confissão é transposto da esfera sacramental da Igreja para a medicina e à psicanálise. Mas a literatura, como um dispositivo de poder, também se apropria de relatos, ainda que ficcionais. Não à toa, a modernidade está repleta de exemplos de narrativas, autorais e anônimas, nas quais a sexualidade é colocada como uma questão e que dizem menos sobre o desejo do sujeito e mais da performance sobre o prazer de uma determinada época e lugar. Compulsoriamente, o sexo com autoridade a falar foi o masculino.

Do ponto de vista da orientação sexual das personagens, as seleções não quebraram a barreira da heterossexualidade compulsória, já que 90% das narrativas envolvem afetividades consideradas padrão. Dos 11 contos de *Muito prazer*, por exemplo, apenas 1 apresenta uma experiência lésbica de uma protagonista recém-separada do marido e disposta a nunca mais se envolver a sério. Em *O prazer é todo meu*

somente 1 dos 17 contos envereda pela afetividade lésbica, mas numa situação entre amigas heterossexuais casadas e com filhos; bissexualidade ou casamento por convenção?! Outro conto dessa antologia trata da suposta bissexualidade de uma jovem casada que, numa festa, seduz uma escritora por quem afirma ter imensa admiração. Apesar de contar com um júri de mulheres em que a orientação sexual foi uma questão, dos 32 contos de *Erótica*, apenas 5 envolvem afetos lésbicos, 3 dos quais mostram um desejo despertado na adolescência, como a narrativa da jovem que espera a amante e lembra que disputavam namorados na fase colegial, ou a história da professora de piano e de sua aluna adolescente que, após 12 anos afastadas, reacendem a tórrida paixão num encontro; ou, ainda, a primeira experiência sexual de uma garota adolescente com outra jovem já casada. Está também na sutileza de uma mulher conservadora que escreve carta ao editor de uma revista questionando o concurso sobre contos eróticos, motivo de rebaixamento do caráter, mas no consultório médico de estética corporal ela folheia revistas com mulheres nuas e parece se excitar com o que vê. Aqui também há um conto em que duas mulheres, que acabaram de se conhecer num restaurante da Avenida Paulista, trocam carícias num quarto de hotel, onde uma delas, casada, está hospedada.

Essas experiências são encenadas quase sempre de modo alusivo⁷, traço recorrente também nas cenas de desejo e prazer heterossexuais. Muitas vezes, há um subterfúgio, um estratagema utilizado pelas autoras para transpor a experiência sexual ao domínio da alusão. Os recursos utilizados são o sonho, onde tudo pode acontecer, a fantasia sexual que não chega a se concretizar carnalmente, por receio ou outro empecilho, é guardada na memória e agora relatada na forma de um conto. A metalinguagem também é um recurso que aparece ao menos em cinco narrativas, seja na carta da mãe idosa para a filha, respondendo à pergunta desta sobre o que é ser erótica, na mulher que decide escrever a um editor que instituiu concurso de conto eróticos questionando o erotismo esperado, o compulsório, na

7. A pesquisadora e professora Eliane Robert Moraes é quem usa as palavras “alusão” e “alusivo” para classificar a linguagem empregada do desejo e do prazer em contos eróticos brasileiros da segunda metade do século XIX às duas primeiras décadas do século XX, quase sempre evocadas por objetos cênicos. Ver *O corpo descoberto* (2018).

outra que decide escrever ao editor de revista, não para questionar o erotismo, mas para interdita-lo. É por esse recurso sofisticado que os temas insólitos são apresentados, como no conto em que uma mãe, que acompanha as filhas ao parque de diversões, vê uma menina se insinuando ao velho que controla um dos brinquedos como barganha para também ter acesso a ele; envergonhada com o que presenciou, a mulher contrata um escritor para escrever o que ela mesma não tem coragem. Em outra narrativa, o desejo pela mulher do próximo só se concretiza através da escrita de um conto erótico, a típica sublimação, quando o sujeito converte a frustração diante da impossibilidade de realização de um desejo em outra ação. Por fim, uma conversa de casal tem o leitor como interlocutor voyeur; se a cama é o local do prazer, aqui torna-se o espaço do confronto discursivo onde o casal reflete sobre seu relacionamento intenso e como cada um se vê e vê o outro, ou seja, falam sobre o erotismo dos dois e, ao mesmo tempo, pensam no conceito do erótico à sua relação. Quem precisa do outro para sentir prazer? Alguns contos tratam desse que ainda é considerado um tabu para as mulheres, a masturbação, que acontece desde a adolescência, quando as meninas começam a ver as mudanças no corpo e se entregam ao prazer solitário, à descoberta do prazer pelo toque, ou na vida adulta, estimuladas pelo olhar *voyeur* das pernas do vizinho ou dos homens que passam na rua.

No amplo espectro das representações heterossexuais, a diversidade se oferece nas situações diversas dos relacionamentos. Entretanto, o destaque fica por conta das relações que envolvem o casamento. Nesse caso, as narrativas cumprem um papel importante de mostrar como nem sempre amor e sexo se irmanam; ou, ainda, que a instituição do matrimônio e suas convenções não se sustentam diante do desejo. Os contos mostram mulheres recém-separadas, atrás de outras aventuras, mas sem compromissos formais; mulheres casadas que olham voluptuosamente para outros homens (ou mulheres), que dão o troco nos seus esposos traidores com desconhecidos, vizinhos ou amantes do passado. Nesse sentido, é muito revelador uma narrativa de uma personagem idosa que casa virgem com um fazendeiro e decide fazer da noite de núpcias um momento mágico de descoberta do prazer com o marido, que sempre olhará para ela com desconfiança e a odiará para sempre pela ousadia. Tal narrativa é sintomática do acordo patriarcal que institui a mulher casada como receptáculo do prazer masculino e privada de liberação do prazer.

Muitas vezes, a vida matrimonial gera um comportamento doentio, depressivo, que leva à morte ou às experiências sexuais fora do casamento. Alguns contos apresentam mulheres muito seguras de si, resolvidas com o que desejam afetivamente, mas essa segurança é interpretada pelos amantes como intimidação. É o caso da feminista acusada pelo amante de ter uma postura agressiva que o amedronta.

Afinal, o que querem as mulheres ao se reunir em torno de antologias eróticas e que particularidades há no erotismo representado por elas? Quando resenhistas, sobretudo homens, afirmam não ter observado nada de diferente na abordagem das mulheres, e, mais ainda, ao resumirem a ação dessas escritoras a uma malsucedida tentativa de transgressão, o que fere, segundo eles, o programa de luta do feminismo, deixam de lado o valor político da ação e sua relevância tanto para o território da literatura como sistema quanto para os outros espaços sociais. A literatura precisava também ser ocupada por minorias, a começar por aquelas que sempre foram objeto da palavra dos homens, e quase nunca sujeitos de sua própria escrita. Não se trata, pois, de realizar uma improdutiva escavação no plano das diferenças, mas de se colocar em estado de escuta para ler o desejo e o prazer do ponto de vista de quem sempre teve negado o prazer em benefício do gozo do outro.

Referências

- BARBOSA, Zenaide. Mulher escreve sobre sexo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 de maio de 1982, Caderno B, p. 2.
- BERG, Marli. Estas eróticas e seus contos maravilhosos. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 10 de julho, edição 1577, 1982, p 42-44.
- COELHO, Marcelo. Contos celebram a existência do “feminino”. *Folha de São Paulo*, 24 de dezembro de 1993, Ilustrada, p. 12.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DENSER, Márcia (org.). *Muito prazer: contos eróticos femininos*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- DENSER, Márcia (org.). *O prazer é todo meu: contos eróticos femininos*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*.

- Tradução Maria Thereza da costa albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2015.
- GURGEL, Bebéti do Amaral. *Erótica: contos eróticos escritos por mulheres*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LOPES, Maria da Glória. O erotismo segundo a mulher: “Muito prazer”. *O Estado de S. Paulo*, 30 de maio de 1982, p. 42.
- LORDE, Audre. “Usos do erótico: o erótico como poder”. In: *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora: 2019.
- MARTINS, Wilson. Elas só pensam naquilo. *Jornal do Brasil*, 24 de junho de 1994, Caderno Ideias e livros, p. 4.
- MORAES, Eliane Robert (org.). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe editora, 2018.
- RIBEIRO, Mariska. *Mulherio*, São Paulo, ano ii, n 9, set/out, 1982, p. 19.
- SANCHES, Lígia. Autoras encontram o caminho do erotismo. *Folha de São Paulo*, 1 de junho de 1982, p. 29.
- SANCHES, Lígia. “Tímido vôo erótico”. *Folha de São Paulo*, 20 de junho de 1982, p. 57.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- WYLER, Vivian. Delicada franqueza. *Jornal do Brasil*, domingo, 15/05/1982, edição 00038, p. 5.

Escrita de autoria feminina sob o viés do feminismo decolonial nas narrativas *Com Armas Sonolentas*, de Carola Saavedra e *Por Cima do Mar*, de Déborah Dornellas

Cleonice Alves Lopes-Flois (UNIOESTE)¹

Introdução

Com as análises dos romances de formação brasileiros *Com armas sonolentas* e *Por cima do mar*, observo como cada escritora aborda aspectos colonizantes e os insere nas narrativas que constrói e nas personagens dessas narrativas, de modo que os conceitos de gênero, resistência, identidade e memória presentes nas obras possibilitem notar a voz das minorias subalternizadas e como elas conseguem sair do silenciamento e da opressão que o sistema hegemônico patriarcal lhes impõe. Para tanto, o aporte teórico que respalda essas temáticas é utilizado permitindo análises com embasamentos coerentes.

Se são essas concepções de colonialidade que norteiam práticas que oprimem as mulheres, são urgentes estratégias para combatê-las com olhar para a interseccionalidade. Tendo em vista que os feminismos têm passado por grandes transformações, necessárias para sua evolução como epistemologia e como movimento, faz-se necessário pensar um feminismo que abarque pautas das minorias deixadas à margem pelo feminismo ocidental e eurocêntrico.

O feminismo decolonial é uma alternativa para a inserção da diversidade de pautas, e isso se dá, exatamente, por vir de grupos latino-americanos que buscam união entre teorias e práticas, divididas até então, e por investir em epistemologias contrárias aos determinantes da lógica colonial como fator de opressão das mulheres. He-loisa Buarque de Hollanda, professora, pesquisadora e crítica literária, pontua que os “estudos feministas decoloniais ou feminismos do Sul tornam-se cada vez mais importantes na América Latina, na medida em que tocam em pontos cruciais referentes às especificidades dos sistemas de opressão das mulheres em países pós-coloniais” (HOLLANDA, 2019, p. 18). Uma epistemologia que prioriza o enfrentamento ao pensamento eurocêntrico e à imperialização cognitiva

1. Doutoranda em Letras/Literatura Comparada (UNIOESTE). Docente na SEED/PR.

estadunidense é consolidada com o feminismo decolonial e é o que estrutura as análises das narrativas em tela.

Seguindo na linha do feminismo decolonial como epistemologia de enfrentamento e resistência à colonialidade, a filósofa, professora e pesquisadora argentina Maria Lugones traz a categoria de gênero para dentro dos estudos decoloniais. A perspectiva da decolonialidade de gênero se alicerça sobre os estudos da pesquisadora, os quais abordam as formas de resistência que se instauram para o enfrentamento das inúmeras estratégias de opressão colonial. Para Lugones, o conceito de colonialidade de gênero é desenvolvido contrapondo às análises de opressão de gênero racializadas e capitalistas do feminismo ocidental e, assertivamente, afirma que as feministas decoloniais precisam estar atentas para ver a diferença colonial, resistindo com veemência a “seu próprio hábito epistemológico de apagá-la” (LUGONES, 2019, p. 371). Assim será possível começar a aprender acerca de outras pessoas que fazem resistência à diferença colonial, sendo esse aprendizado central para futuras coalizões entre mulheres, mesmo com suas diferenças, pois ao conhecer as histórias umas das outras, haverá empatia que poderá gerar identificações. Ao entender os sujeitos, as feministas decoloniais terão condições de entender sua ‘subjatividade ativa’.

Lugones introduz o conceito de subjatividade ativa para tratar da “agência das pessoas que resistem às múltiplas opressões, cujas subjatividades também múltiplas são reduzidas a agência nenhuma por noções hegemônicas, coloniais e atribuídas de raça e gênero” (LUGONES, 2019, p. 375). A agência desses grupos ocorre mais fortemente pelo seu pertencimento aos movimentos marginalizados, às comunidades tidas como impuras, nas quais se inserem mulheres indígenas, mestiças, negras, cheroquis, porto-riquenhas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo – toda a rede intrincada de oprimidas(os) pela colonialidade de gênero. Esses são alguns dos grupos apresentados nas narrativas *Com armas sonolentas* e *Por cima do mar*, mulheres negras, indígenas, lésbicas, algumas mulheres sem educação formal, outras com vasta cultura popular, ancestral. São manifestações diversas de subjatividades ativadas pelas vivências que buscam suas agências, sua voz, seu direito de existir e ser livre apesar das opressões sofridas.

A partir das leituras das narrativas analisadas e das observações iniciais das teorias utilizadas como aporte deste estudo, é possível notar o quanto é urgente uma reinterpretação das histórias padronizantes,

como as que são narradas, por meio de uma nova consciência de um pensamento que aborde as identidades como algo que está em processo, em deslocamento, assim como está o sujeito intersticial dos feminismos contemporâneos. Nesses deslocamentos, estão às protagonistas das duas narrativas que rememoram eventos traumáticos, trazendo-os à luz através da linguagem polifônica e da memória como forma de buscarem as próprias identidades, desconhecidas por elas, devido aos silenciamentos e epistemicídios sofridos.

Carola Saavedra e a narrativa *Com armas sonolentas*

O romance de formação *Com armas sonolentas* foi publicado pela Companhia das Letras e lançado em 2018. Inscreve-se na categoria romance de formação, pois conta a história da genealogia de três mulheres durante longo tempo de suas vidas. Há uma personagem sem nome na narrativa que principia a história dessas três gerações de mulheres periféricas tendo como exemplo de mãe outra mulher que precisou mandá-la embora de casa para lhe poupar da miséria e da falta de expectativas da vida que levava. Sem explicações nem afetos, envia a menina de 14 anos para trabalhar em casa de família no Rio de Janeiro. Retirada daquela vida miserável, conhece outro tipo de miséria, a miséria humana ao ser engravidada pelo filho dos patrões e passar a sofrer diversos tipos de humilhação no ambiente em que vive-serve.

Como um clichê do modo de vida de uma parcela dos enredos da luta de classes no Brasil, guardando seus resquícios coloniais, a vítima é a culpada, enquanto o seu algoz filho bem nascido da família de classe média, sob a capa infantilizada da imaturidade masculina, sai de cena, muda de país e, nesse caso, os patrões-avós, essas típicas figuras pseudo benevolentes de um país que ainda não assimilou a sua própria negritude, assumem e interferem na maior parte dos cuidados da criança, sob ameaças veladas, em gestos de pungente vilania, contra uma mãe-menina, ou apenas uma menina em formação, atropelada pela maternidade. (JARDIM, 2018, p.4-5).

Todo despreparo se segue na trajetória dessas mulheres pobres submetidas à exploração que são, apesar de tudo, vistas como responsáveis pelo que lhes acontece, enquanto a cultura classista e patriarcal justifica as atitudes de homens ricos, como o que ocorreu com

o filho dos patrões, o Renan, e justifica também as decisões tomadas com relação a ele, enviado ao exterior para estudar: “já está sendo suficientemente castigado por Deus”. (SAAVEDRA, 2018, p. 149).

Nesse espaço-tempo híbrido, nasce e cresce Anna Marianni, que sente não pertencer a esse ambiente que a deixa deslocada entre o quartinho pequeno e sem janelas que a mãe dormia e a casa dos patrões, grande, rica e bem cuidada pela mãe. É como uma metáfora da casa-grande e da senzala na qual a mãe de Anna viveu até não ter mais condições psicológicas de servir aos senhores. Em uma conversa entre a mãe de Anna Marianni e a avó, presença constante na vida dela desde que descobriu a gravidez, a avó lhe diz: “[...] essa filha é meio a gente, meio eles, vai habitar aqui e lá, sem nunca ter um lugar seu, sem nunca saber quem é culpa sua e ela teve vontade de dizer que ela também não tinha um lugar que fosse seu e que tampouco sabia quem era [...]”. (SAAVEDRA, 2018, p. 150-151).

Nesses deslocamentos Anna se envolve com um cineasta alemão vendo nesse relacionamento uma possibilidade de alavancar sua carreira de atriz. Ao aceitar mudar-se com ele para a Alemanha, assume um papel de estrangeira e logo constata uma realidade bem diferente do que imaginara. Tem problemas com o idioma que desconhece e não consegue aprender e após passar por uma maternidade compulsória aos 21 anos tem toda a sua vida alterada numa sucessão de desencontros.

A filha de Anna Mariani é Maike, terceira geração dessa genealogia. Maike é uma jovem alemã que apresenta aos pais adotivos o interesse repentino de estudar Língua Portuguesa na universidade. O fato os deixa contrariados, pois tinham preferência de que ela cursasse Direito como eles. Ela vai aos poucos descobrindo a força que está por trás da sua ligação com o Brasil, com a língua que começou a aprender, enquanto a paixão por uma colega de curso leva-a a perceber questões da sua sexualidade que ela desconhecia.

Este é um romance que aborda a temática maternidade e seus sentimentos silenciados e contraditórios, sobre enfrentamentos em busca dos desejos e dos sonhos. Mas, para além disso, é um romance sobre identidades deslocadas e em deslocamentos rumo a identificações que as personagens desconhecem. A autora, magistralmente, conduz aquelas três gerações de mulheres e a nós, que embarcamos nessa viagem, para descobertas que nos permitem ver que “o lado de lá é também o lado de cá”. (SAAVEDRA, 2018, p. 160). Nota-se o que

está dentro de cada história individual através do que está fora como uma “superfície de dentro (que) deságua na superfície de fora”, em um entrelaçamento de fronteiras que desafia a realidade linear como a fita retorcida de möbius, metáfora lacaniana tratada na narrativa. (SAAVEDRA, 2018, p. 121).

Essas três mulheres distintas são interligadas por uma situação crescente de abandono, exílio geográfico e emocional que experimentam na busca por desvendar suas verdadeiras identidades.

Em conjunto, evocam seculares gerações de mulheres com laços camuflados, mas à espreita. Angústia e perda extravasam sofrimento físico, espiritual e psíquico. Mas também coragem, autodescoberta e solidariedade definem a mudança. Libertos, os demônios da truculência que vitimam a mulher expõe o cinismo da burguesia que humilha e expropria com falso amor cristão e discurso civilizatório. Emergem criaturas à margem por estupro, parto indesejado, preconceito contra pobre, gay e índia. É acionado o lado obscuro do passado colonial, evocando a artista Adriana Varejão. A herança patriarcal começa, mas não finda em Minas. A matriz se revigora com falsas promessas: ditadura da aparência e esgarçamento de vínculos. (FUKELMAN, 2018).

A mãe de Anna Marianni, após ser engravidada pelo filho dos pais, vivia dilemas que ela nem sabia que existiam.

[...] toda noite ia deitar esperando que a barriga tivesse sumido, mas [...] também tinha a esperança de que a barriga não sumisse, que continuasse ali, cada vez maior, até sair esse filho de dentro dela, esse filho que era tudo o que ela tinha, que era também a primeira vez que ela tinha alguma coisa. (SAAVEDRA, 2018, p. 148).

Com o passar do tempo, a presença da avó falecida é muito comum na vida dela. Elas conversam constantemente, mas ela aparece apenas em momentos difíceis, quando a mãe de Anna Marianni não sabe o que fazer diante das situações ou quando a tristeza é muito forte. Era como se a avó a guiasse para a tomada de alguma decisão. Por mais que possamos especular se essa presença poderia ser uma manifestação de um quadro depressivo ou ser manifestação de uma ancestralidade que a acompanha pelos momentos que mais precisa, uma vez que a obra toda é entremeada pela presença do místico, do fantástico, aquela que ouve a voz a considera tão necessária, por ser sua companhia em momentos de solidão extrema, que “rompe com

as expectativas de limitá-la a uma condição de loucura”, como assinala a pesquisadora Luciana Abreu Jardim (2018, p. 8).

e foi então que, pela primeira vez, a avó voltou. A avó estava sentada na beira da cama, as costas encurvadas, arrumando uma série de roupinhas de bebê, sapatinhos, lencinhos, mantas, eu mesma tricotei, ela disse, e ela ficou sem saber o que dizer, [...] mas a avó continuava falando sem prestar atenção ao que ela se esforçava em colocar em palavras, e como você vai fazer, agora eu vou ter que ficar aqui até a criança chegar, espantando os espíritos maus que se aproveitam de quem ainda está nas sombras, ah, minha filha, tanta preocupação, nem morta eu posso deixar de me preocupar com você (SAAVEDRA, 2018, p. 150)

Essa sensação de não pertencimento atravessará as gerações e chegará até Maike que, abandonada pela mãe Anna, na Alemanha, é adotada por um casal de advogados. Maike não se sente pertencente àquele lugar, buscando constantemente suas raízes, ainda que de forma inconsciente, situação que a conduz ao Brasil. O retorno às origens ocorre para todas as personagens, que guiadas por suas ancestrais, representadas pela avó, se encontram em algum momento da trama.

O título do livro alude a um verso do poema *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, poeta citada várias vezes ao longo da narrativa, mulher conhecida como a fênix da América Latina, por seus poemas centrados no sonho de liberdade e tida como inspiração para o feminismo da América.

O retorno poético de Sor Juana no romance de Saavedra recupera não somente o legado dessa pensadora do feminino, como também permite a circulação da herança de Inés de La Cruz para discussões acerca de temas do feminino pensado e escrito, especialmente por escritoras, na literatura brasileira. (JARDIM, 2018, p. 2).

O poema *Primero sueño* traz como sugestão que uma busca espiritual foi frustrada, tendo em vista que não se obteve êxito no que se planejava. Luciana Abreu Jardim cita o poeta e pesquisador da obra de Sor Juana, Octavio Paz que diz que o poema “é a revelação de que estamos sozinhos e o mundo sobrenatural se desvaneceu” (PAZ, 2017, p. 444 *apud* JARDIM, 2018, p.13). Outro aspecto abordado no poema é a circularidade, que se relaciona com a narrativa de Saavedra por meio do movimento circular, do fora que está dentro e vice-versa, das fronteiras que se desfazem, das histórias que se repetem, das

personagens que se voltam para suas origens de modo que “tudo anda em círculos” (SAAVEDRA, 2018 a, p. 262).

O sonho de liberdade metaforizado nos poemas de Sor Juana, está fortemente marcado na narrativa. É o sonho de liberdade de, em um único dia de folga, os domingos, ir ao cinema sonhar com outra vida, alento da mãe de Anna Mariani. Sonho de liberdade de sair de uma situação de entre-lugar e voar para outra história, outro país em busca do que aquele lugar-nenhum lhe oferecia como fez Anna, ainda que fosse para descobrir que aquele também não era o seu lugar e que precisava continuar buscando. Sonho de liberdade de conhecer sua história, a verdadeira, e com ela a de suas ancestrais, como fez Maïke. Carola Saavedra desenha esse sonho de liberdade com o voo das três mulheres em uma viagem decisiva pelo fantástico e pelo onírico. (HOLLANDA, 2018).

Déborah Dornellas e a narrativa *Por cima do mar*

O romance *Por cima do mar*, de Déborah Dornellas, teve publicação da Editora Patuá, e foi lançado em 2018. Ganhador do prêmio *Casa de las Américas*, de 2019, foi traduzido para o espanhol por Julia Calzadilla, em 2020, com o título *Por encima del mar*. Este romance de formação conta a história de Lígia Vitalina Brasil, mulher negra brasileira que vive em Angola e escreve suas lembranças, entremeando dados da infância e da juventude pobres vividas na Ceilândia, periferia de Brasília e sua vida na cidade de Benguela. Em meio aos elementos ficcionais da trama, há informações acerca de situações reais ocorridas nos dois países entremeando a narrativa. No Brasil, a construção de Brasília, a segregação das pessoas pobres para as margens da cidade, a censura e a violência, a ditadura militar. Em Angola, a paisagem da cidade após uma guerra civil que só teve fim em 1975 com a independência do país, os resquícios dessa guerra nas pessoas e na economia local.

A narrativa evoca a ancestralidade africana e a identidade brasileira, o tempo presente e o passado, a margem de lá do oceano e a margem de cá com recortes da história de resistência das personagens mulheres, negras e pobres de Brasil e Angola. “Registro o que pesco no meu cérebro de mais de quatro décadas e na minha imaginação de séculos. Escrevo e reescrevo as histórias de anteontem e de ontem com olhos e mãos de hoje”. (DORNELLAS, 2018, p. 331).

No intervalo das dez, desço quatro lances de escada, venço a penumbra de um trecho de corredor e chego ao restaurante de comida natural, que fica no subsolo do ICC Norte. Os subterrâneos são ótimos para abrigar invisíveis. Compro duas fichas no caixa. Vejo a Deusdedith no balcão e peço a ela um pote de sagu e uma fatia de torta de banana. Falo tão baixinho que ela mal me ouve. Tenho que repetir mais duas vezes, sagu e torta de banana, por favor. Ela finalmente escuta e vai buscar o pedido. Traz também um suco de uva, por conta da casa. Deusdedith sabe que eu gosto de suco de uva. Deusdedith me vê. Deusdedith me oferece o primeiro sorriso do dia. [...] pego um ônibus para a rodoviária do Plano e me sento no fundo bem fundo, Depois, no ônibus do Plano para a Ceilândia, viajamos, nós os invisíveis, mais de hora e meia de volta para casa. [...] (DORNELLAS, 2018, p. 35-36)

Nas suas lembranças de juventude na faculdade de Brasília, Lígia Vitalina relembra aspectos que marcaram sua história. Esse trecho, escrito aos 20 anos, faz parte do que ela chamou de ‘Discurso sobre a invisibilidade’. Ela, já adulta e com uma profissão definida, olha para sua história com carinho pelos momentos difíceis que passou. Tece análises sobre a situação, o país e as (des)vantagens que a mãe tentava mostrar para ser invisível no universo tão duro com elas.

Embora muitas pessoas a minha volta teimem em querer me provar que uma pessoa negra e de família pobre, mesmo bem-sucedida como me julgavam alguns, tenha que viver na sombra. Ora uma pessoa negra jamais seria invisível no Brasil: todo o tempo ela é lembrada que tem uma cor. E mesmo que sejamos muitos, e somos, eles insistem há séculos em fingir que não existimos. Ou que existimos apenas para lhes servir. Não. (DORNELLAS, 2018, p. 37-38)

O título do livro, *Por cima do mar*, “é uma contrapartida em referência aos negros arrancados da África como escravos. Lígia foi à África e voltou ao Brasil de avião, voando por cima do oceano, e não mais acorrentada no porão de um navio” (LORRAN, 2018). A escolha do título é orquestrada com maestria pela autora, pois pode ser compreendida como uma teia que ao ter a tessitura da narrativa sido concluída nos leva com Lígia a voos tão altos e tão reais que uma leitura mais desatenta pode confundir noções de verossimilhança.

Por cima do mar é uma pousada itinerante que hospeda quem lê, e como toda pousada nos dá vontade de visitar de quando em quando para matar saudades. Nas janelas desse lugar, a personagem-protagonista, Lígia Vitalina, nos acena. Ora é uma menina que revive a infância

e a adolescência na periferia de Brasília, ora é uma mulher adulta percorrendo Benguela e sonhando com a filha que não consegue ter.

A maternidade também é muito presente nessa narrativa que aborda os modelos de mãe que Lígia teve com sua mãe e sua tia, com os cuidados dos irmãos incumbidos a ela enquanto as adultas da casa trabalhavam fora e com a adoção que fez para realizar o imenso desejo de ser mãe. Lígia precisa falar. Quando começa a contar sua história está trazendo a voz de milhares de meninas e mulheres negras e, por meio da sua melhor amiga, a personagem Docas, de meninas e mulheres indígenas cujas histórias de pessoas invisibilizadas não são surpreendentes, se repetem em acontecimentos comuns a todas, pois carregam a mesma geografia. (GUERRA, 2018).

No romance há uma escrita fragmentada com mistura de diário/caderno de memórias que compõem os escritos de Lígia em diversos momentos da sua vida. Sobre isso, a personagem Lígia, a autora do relato, nos diz que “Isto ainda não é um livro. É um projeto. Cenas no plural escritas na primeira pessoa do singular. Reunião de fragmentos que se comunicam. Com eles, tento editar parte da minha história.” (DORNELLAS, 2018, p. 9).

Inclusive quando sofreu o estupro e utilizou-se da linguagem para registrar o que sentia com relação aos homens que a violentaram, Lígia mantinha a escrita como maneira de expressar o que pensava e sentia. Neste e em outros momentos da vida, a personagem recorria aos escritos para atualizar a memória e manter-se fiel ao que viveu sempre com o sentimento de quem sabia a importância de dizer o que precisa ser dito.

Para uma brasileira descendente de africanos, filha de gente da roça, contar histórias é coisa atávica, natural. Tão soberana que dela não se escapa. É preciso narrar, passar adiante. [...] Não escrevi confiando apenas na memória. Não seria possível, nem honesto. Recorri muitas vezes aos cadernos que enchi de palavras a vida toda. Algumas passagens estão aqui para não ter de me lembrar mais delas, embora me lembre todos os dias. Outras eu registro para delas nunca me esquecer. (DORNELLAS, 2018, p. 9).

Dornellas constrói uma personagem que entende o lugar que a sociedade racista e patriarcal quer reservar para ela na história, na mesma engrenagem enferrujada que sua família faz parte. A narrativa aborda a figura do retirante presente na prosa regionalista da

segunda geração do modernismo brasileiro representado pelo pai de Lígia. Serafim faz parte dos candangos, denominação dada aos trabalhadores negros explorados na construção de Brasília, recebendo um subsalário com o qual não consegue manter os custos da casa. A mãe Elvira e a tia Maria sofrem da mesma exploração em funções inferiorizadas pelo sistema capitalista, trabalham como empregadas domésticas, babás e têm, muitas vezes, que pernoitar no emprego.

Tia Maria continuou trabalhando com eles por mais algum tempo, cuidando de Sandrinha. De segunda até sábado depois do almoço. Mesmo já mais velha, a tia ainda dormia no emprego, embora não gostasse. Aos sábados, chegava em casa exausta. Mamãe também dormia algumas vezes no emprego, às sextas-feiras, porque todas as patroas dela inventavam jantares que acabavam tarde. Esses dias eram complicados, porque não tínhamos com quem ficar por algumas horas, quando as duas estavam fora ao mesmo tempo (DORNELLAS, 2018, p. 43).

Essa exploração vista na narrativa pode ser analisada pelo viés da colonialidade do poder em que as novas identidades produzidas historicamente na concepção “de raça foram associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho. Assim, ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e reforçando-se mutuamente [...]” (QUIJANO, 2005, p. 118) e pela colonialidade de gênero com a qual Lugones aborda a construção racista e sexista das sociedades pós-coloniais. (LUGONES, 2020). Todos esses fatores tramados na maquinação do sistema social dão sequência à dinâmica de poder colonialista que possibilita a opressão às mulheres, e de modo mais imperativo e contínuo, às mulheres negras e pobres.

Hooks reitera que a possibilidade de pessoas negras obter êxito sustentava as pessoas brancas, de modo que, criou-se um tipo de *apartheid* para manter pessoas negras, mais exatamente as mulheres negras, em espaços específicos, negando-lhes acesso à instrução e às possibilidades de melhores empregos. “A sistemática desvalorização da mulheridade negra não foi uma simples consequência do ódio racial, foi um método calculado de controle social. (HOOKS, 2020, p. 104)

Isso se mostra em conversa de Lígia com a patroa da sua tia. Após estar cursando a faculdade na Universidade de Brasília, Lígia se depara com perguntas a respeito de como tinha conseguido entrar tendo

estudado sempre em escolas públicas da periferia de Brasília e a filha da patroa branca não conseguiu. “Enquanto respondia, percebi que dona Laura fazia movimentos com a cabeça, ora para cima e para baixo, concordando comigo, ora olhando para Virgínia, como se perguntasse: se até a Vita conseguiu, por que você não consegue?” (DORNELLAS, 2018, p. 159-160).

O impacto do racismo e do sexismo na vida de Lígia é, também, muito bem delineado por Dornellas nas falas misóginas ditas pelos dois homens que a estupraram nas proximidades do campus da universidade em que estudava. “Foi estudar, nega safada? Eu sei o que você quer, nega nojenta.” (DORNELLAS, 2018, p. 111). Uma narrativa que aborda um tema ainda considerado tabu na literatura brasileira, quando escrita por uma mulher traz tons que apenas quem lê mulheres escritoras consegue constatar. A narração dos episódios que sucederam as violências sofridas por Lígia é tão bem elaborada ao ponto de nós, leitoras(es) e pesquisadoras(es), conseguirmos ver a personagem naqueles momentos.

Ao contrário de muitas narrativas em que ocorrem estupros, Lígia Vitalina conseguiu conviver com o trauma e ter uma vida pessoal e profissional de sucesso. Formou-se em História, cursou mestrado e tornou-se professora na UnB. Casou-se com o professor angolano João Augusto Luacute, com quem adotou Flora, vivendo algum tempo em Angola e, retornando, posteriormente ao Brasil.

Entretanto, o processo de cicatrização da ferida foi longo e doloroso. “A dor do estupro assola a personagem, e a ferida permanecerá por muito tempo, em forma de pesadelos e do pesado silêncio sobre o evento que a própria personagem se impõe” (PEREIRA & ARRUDA, 2021, p. 151). O estupro tem sido usado como ferramenta de dominação desde tempos remotos. “Estupro, no período da escravidão, foi mais do que uma ferramenta casual de violência. Era um crime institucionalizado, elemento essencial da ação do homem branco de subjugar um povo por ganhos econômicos e psicológicos” (BROWN-MILLER, 1975 apud HOOKS, 2020, p. 91).

Atualmente, a cada 11 minutos um estupro é cometido no Brasil e mais de 99% dos agressores ficam impunes. (METRÓPOLES, 2021)².

2. METRÓPOLES. Aos agressores a liberdade. 2021. Site de notícias. Disponível em: <https://www.metropoles.com/materias-especiais/estupro-no-brasil-99-dos-crimes-ficam-impunes-no-pais>. Acesso em: 13 set. 2021.

Muitas vítimas não denunciam, por razões diversas, como ocorreu com Lígia, que mesmo recebendo orientação do professor João Luís, que a ajudou logo após o estupro, o ombro amigo e os conselhos de Docas e a força das mulheres do grupo de apoio que participou, não se sentia segura para dar queixa em uma delegacia.

Mulher jovem, preta, pobre, vinda da periferia do DF, sentada na sala de uma delegacia do Plano, na frente de dois policiais, homens, brancos ou quase brancos. Contava a eles que tinha sido violentada por dois rapazes brancos, dois filhinhos de papai do Plano Piloto. (...) Os policiais não acreditavam nela, mesmo com a confirmação de um homem branco, professor respeitável de meia-idade residente da Colina da UnB (...) Ninguém dava atenção ao homem branco e velho, muito menos à mulher preta e jovem. A mulher então passava da condição de vítima à de causadora do evento, preta oferecida, qualquer merda assim. Adormeci com essa imagem navegando no meu juízo. (...) (DORNELLAS, 2018, p. 113)

O medo e a insegurança que sente para denunciar fizeram com que fosse obrigada a conviver com as marcas que essa violência deixou no seu corpo e mente. Uma das razões para o medo de Lígia são as notícias acerca de mulheres que denunciam estupros. A maioria delas são desacreditadas, e ao se tratar de mulheres negras, o número só aumenta. “[...] um motivo importante para o estupro de mulheres negras jamais ter recebido a pouca atenção que o estupro de mulheres brancas recebe é o fato de o público branco sempre ter visto mulheres negras [...] como disponíveis e ansiosas por receber violações sexuais” (HOOKS, 2020, p. 93).

Esse estereótipo de que as mulheres negras são permissivas em relação ao sexo anda par e passo com a banalização da violência sexual, que é vista como uma relação sexual e não como um ato que vilipendia e desumaniza as vítimas. A imagem da mulher negra hipersexualizada vem reafirmar a representação de um preconceito velado na nossa sociedade acerca dos corpos negros e afeta as relações ao longo da vida. Essas práticas racistas têm o intuito de reafirmação constante do papel de subalternidade projetado para a população negra.

Na narrativa, Lígia não denunciou e nem falava sobre o estupro ocorrido. Esse silêncio fez com que ela se isolasse das pessoas e passasse por muitos momentos difíceis sem dar vazão aos sentimentos que tinha diante daquela injustiça que sofreu. Todavia, por meio da

escrita no seu diário, Lígia encontra uma forma de dizer àqueles sujeitos que a violentaram o que não tinha tido a oportunidade de fazer.

Vem cá, seu escroto. Vem que eu vou te espancar, te derrubar, pisar no teu baço, no teu pescoço, até marcar na tua carne a sola do meu sapato. (...) Quero que escorra no chão todo o teu sangue fétido. (...) Por causa da vossa podridão, o ódio penetrou minha pele grossa, encharcou minhas entranhas, contaminou o plasma, obstruiu as artérias, ressecou a língua, as unhas, os cabelos. Agora sou toda ódio, dos artelhos até o baixo-ventre, do plexo até a garganta, passando pelo coração. (...) Copio aqui para que nunca me esqueça do que aconteceu. E para que sempre me lembre dessa mulher de fala suja (DORNELLAS, 2018, p. 148).

Esse recurso da escrita é a forma de resistência que a personagem encontra para não sucumbir a uma possível depressão frente às lembranças revoltantes que tinha seguidamente e que a acompanharam durante as próximas décadas. É a partir da escrita da sua vivência dolorosa que ela retoma o que ocorreu para, então, aos poucos, transformar as memórias cheias de dor em esquecimentos, essenciais para sua cura.

Nesse processo lento, Lígia segue sua jornada, reconstruindo sua identidade apesar dos estilhaços do que aconteceu. É uma das estratégias de resistência que a autora utiliza para possibilitar com que a personagem saia da opressão que a sociedade patriarcal, racista e colonizante a insere. É um dos modos de agenciamento da personagem por meio da descolonização do ser que tem nas palavras da escritora Déborah Dornellas a expressão que resume o fazer escritural de Lígia: “É preciso narrar, passar adiante”. (2018, p. 9).

Considerações finais

Diante do exposto, enuncia-se o esboço de uma conclusão a partir da análise comparativa dos romances, permitindo a visualização de formas de manutenção de um poder hegemônico que coloniza as relações vividas pelas personagens protagonistas. Cada uma tem uma história, mas a colonialidade do poder/ser/saber as insere numa história única, a história das mulheres subalternizadas que vivem situações de opressão duplas ou triplas e têm suas identidades

patriarcalizadas pelos que operam o sistema colonial, e o patriarcado como ferramenta deste.

Outrossim, nota-se nessas personagens mulheres, apesar das tentativas de subalternização, uma convergência de multiplicidades que não se anulam, longe disso, constroem uma unicidade múltipla que é a identidade das personagens Maike, Anna Marianni e sua mãe, de *Com armas sonolentas*, e Lígia Vitalina, de *Por cima do mar*. Esse evento viabiliza que a opção decolonial, particularmente o feminismo decolonial, embase as teorias para fundamentar as análises das narrativas.

É salutar constatar que a voz autoral das duas escritoras tem papel fundamental nas narrativas para que suas personagens possam desconstruir conceitos e estereótipos e descobrir as próprias identidades. Ao examinar a escrita de autoria feminina de Saavedra e Dornellas, nota-se uma nova consciência das histórias padronizantes, abordando as identidades como algo que está em processos, em deslocamentos, assim como está o sujeito intersticial do feminismo decolonial. Assim, em uma construção que une acontecimentos dispersos em uma única história, constata-se a importância do feminismo decolonial e decolonialidade de gênero como resposta para o debate das duplas/triplas colonizações impostas para as personagens.

As narrativas possibilitam que as histórias das suas personagens se agigantem com a evolução do enredo e nos transmitam as dores e as delícias de ser quem são por vieses inimaginados no início das leituras dos romances. Tudo isso permite que, teoricamente, a empreitada decolonial seja iluminada pela escrita de Saavedra e Dornellas.

Esse modo de tratar as personagens com narrativas que abordam as identidades utiliza a estratégia do resistir para (re)existir. Essa resistência aponta violências que vêm desde a escravidão ao racismo contemporâneo, desde as caças às bruxas aos feminicídios atuais e que, se não tiverem seus ciclos interrompidos, se perpetuarão, como continua acontecendo por mais que denunciemos e nos manifestemos contra. É um legado à descendência.

Com a opção decolonial, com a descolonização do ser/poder/saber e a perspectiva feminista, o legado que vai ficar é o de agenciamento das personagens, que abarca pluralidades, multiplicidades identitárias e cunha um novo modo de tratar o ser humano, com todas as suas particularidades e essências que ficará como um arquivo histórico para gerações futuras.

Retomo, para finalizar, o trecho central de *Por cima do mar* com sua essencialidade da precisão de narrar, de passar adiante, contando a todos os ventos acerca dessa nova e possível maneira de existir. Maneira que não apenas Lígia Vitalina e as mulheres que compõem seu universo real/ficcional descobrem, mas que também Maike, Anna Mariani e sua mãe, em *Com armas sonolentas*, passam a conhecer após andarem em círculos e cumprirem seus ciclos.

Referências

- BROWNMILLER, Susan. *Against our will: men, women and rape*. Nova York. Simon and Shuster, 1975. In.: HOOKS, Bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Trad. Bhuvilibanio, 4.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- DORNELLAS, Déborah. *Por cima do mar*. Romance. São Paulo: Patuá, 2018. 344 p.
- FUKELMAN, Clarisse. *Carola Saavedra evoca sofrimento e força feminina em novo livro*. 24/07/2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/carola-Saavedra-evoca-sofrimento-forca-feminina-em-novo-livro-22913005>. Acesso em: 07 out. 2019.
- GUERRA, Lília. [orelha do livro]. In.: DORNELLAS, Déborah. *Por cima do mar*. São Paulo: Patuá, 2018. 344 p.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.) *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque [orelha do livro]. In.: SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 269 p.
- HOOKS, Bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Trad. Bhuvilibanio, 4ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- JARDIM, Luciana Abreu. Aspectos da maternidade no romance *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra. *Revista Navegações*, v. 12, n. 1, p.1-14, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/33653>. Acesso em: 7 set. 2021.
- LORRAN, Tacio. *O romance Por cima do mar conta a vida da narradora-protagonista Lígia Brasil, uma brasileira de pele negra*. Blog Guia BHR. Disponível em: <https://www.guiabh.com.br/blog/>

- bar-beirute-apresenta-lancamento-de-livro-de-deborahdornellas/
Acesso em: 08 out. 2021.
- LUGONES, Maria. *Colonialidade e gênero*. Bazar do Tempo. 2020. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/colonialidade-e-genero-por-maria-lugones-2/>. Acesso em: 05 set. 2021.
- LUGONES, Maria. *Rumo a um feminismo decolonial*. 2019. p. 357-377.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. (org.) In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-377.
- METRÓPOLES. *Aos agressores a liberdade*. 2021. Site de notícias. Disponível em: <https://www.metropoles.com/materias-especiais/estupro-no-brasil-99-dos-crimes-ficam-impunes-no-pais>. Acesso em: 13 set. 2021.
- PAZ, Octavio. Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Ubu Editora, 2017. In: JARDIM, Luciana Abreu. Aspectos da maternidade no romance *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra. *Revista Navegações*, v. 12, n. 1, e33653. p.1-14, jan.-jun. 2018. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/33653>>. Acesso em: 7 set. 2021.
- PEREIRA, Maria do Rosário Alves; ARRUDA; Aline Alves. O estupro em duas narrativas de autoria feminina contemporânea. *Criação & Crítica*, n. 29, mai. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/download/171735/171620/488482>. Acesso em: 07 set. 2021.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In.: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas Buenos Aires. CLACSO. 2005.
- SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Companhia das Letras. 2018. 269 p.

Sujeição e sororidade no conto *O Corpo*, de Clarice Lispector

Cristiane Carvalho de Paula (FURG)¹

Introdução

O presente estudo tem por objetivo analisar a sujeição das personagens Carmen e Beatriz, bem como o sentimento de sororidade entre ambas, no conto *O corpo*, de Clarice Lispector. A narrativa foi publicada pela primeira vez em 1974, na obra *A via crucis do corpo*, a qual recebeu pouca atenção da crítica na ocasião, entretanto tem ganhado espaço em estudos e análises sobre suas histórias e personagens. O livro possui treze contos e nota prévia da autora. As narrativas que o compõem têm como principal elemento os corpos dos sujeitos, seus desejos, anseios e transformações.

Na nota prévia a autora apresenta de que forma fora levada a escrever a obra, isto é, por encomenda de seu editor. Entretanto, há um elemento que antecede a prévia: são cinco citações ou epígrafes, que constituem a abertura da obra e antecipam a temática dos contos. As citações apresentam citações bíblicas e literárias de cunho provocativo ao leitor ou leitora.

A citação inicial se trata do livro de Salmos bíblico, Antigo Testamento: “A minha alma está quebrantada pelo teu desejo (Salmos 119:12)” (LISPECTOR, 2019, p. 7). Apesar da referência, a citação não corresponde ao salmo indicado. O versículo 12, capítulo 119, consta na Bíblia da seguinte forma: “Eu te louvo, ó SENHOR Deus!” (BÍBLIA SAGRADA, 2013, p. 424). No mesmo capítulo 119, de Salmos, há no versículo 20 a seguinte passagem: “A minha alma sofre, ansiosa, pois, em todos os momentos, quero conhecer a tua vontade” (BÍBLIA SAGRADA, 2013, p.424). Além da troca de referência, existe a supressão de parte do Salmo, que de acordo com Bourguignon:

A escritora deve ter alterado a citação e resumiu o versículo para que a frase fizesse o seu papel de reportar a mensagem, a representação

1. Graduada em Letras português, espanhol e respectivas literaturas (Unilasalle), Especialista em Língua, literatura e ensino: teoria e prática (FURG). Mestranda de Letras. Mestranda em História da Literatura (FURG).

do que poderia estar sendo expressado: que o mais forte é o desejo do mercado literário e também o desejo do editor. A alma “quebrantada” pelo desejo do outro pode levar ao questionamento da opressão sobre o desejo feminino, exercida pelo desejo masculino. (BOURGUIGNON, 2016, p. 19)

A segunda epígrafe se refere a um suposto personagem, segundo a autora, ainda sem identificação: “Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave” (LISPECTOR, 2019, p. 7). Nessa citação, a autora antecipa o tema do corpo com extrema seriedade, exigente.

Na terceira citação, Clarice Lispector cita novamente um texto bíblico: “Por essas cosas eu ando chorando. Os meus olhos destilam águas” (LISPECTOR, 2019, p. 7). Referente ao versículo 16, do capítulo 1, Lamentações de Jeremias, o excerto é mencionado de forma muito semelhante à Bíblia Sagrada, entretanto com a supressão de uma parte. É possível relacionar a passagem com os sofrimentos e as lamentações geradas pelo caminho percorrido na *via crucis* de cada personagem.

A quarta epígrafe refere-se ao salmo de Davi: “E bendiga toda a carne o seu santo nome para todo o sempre. (Salmo de David)” (LISPECTOR, 2019, p.7). Nessa citação, há diferenças em relação ao salmo bíblico, o que deixa a possibilidade de se inferir que “a escritora sugere as mesmas preocupações anteriores e retoma a palavra “carne”, para lembrar o assunto do livro: os caminhos que o corpo pode percorrer, de dor ou de prazer.” (BOURGUIGNON, 2016, p.20).

A quinta epígrafe se refere a um questionamento: “Quem viu jamais vida amorosa que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou arrependimento?” (LISPECTOR, 2019, p.7). Essa citação, de acordo com a autora, não possui autoria conhecida, mas essa foi utilizada como epígrafe no livro *Amor de perdição*, de Camillo Castelo Branco, no ano de 1862. Na citação do autor, a frase é atribuída a Manuel Francisco de Melo e consta na obra *Epanáphora Amorosa*. Existe a possibilidade de que a frase esteja relacionada com a perdição do corpo, isto é, a entrega completa ao amor. A citação antepõe que toda vida amorosa possui um final insatisfatório e de sofrimento.

Por meio da leitura das cinco epígrafes é possível perceber as referências ao sofrimento, desejo, culpa, carne (corpo), entre outras. Apesar das citações bíblicas, a temática do corpo vai além do elemento santificado cristão. “Pensar o corpo, nesse contexto, implica

refletir a respeito de quem somos. Ou seja, considerar a condição do homem, que é de finitude. Implica pensar em seu próprio corpo” (VIEIRA, 2016, p.5).

O corpo, de fato, ganha o papel de unir o sujeito a sua percepção de mundo. Dessa forma, ao pensar no corpo, o sujeito percebe de forma consciente as suas necessidades, sejam elas físicas, psicológicas ou mentais. Não é apenas da forma que o corpo é constituído, mas também de necessidades existenciais. Assim, a sociedade impõe, o sujeito transpõe.

Dessa forma, em *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector apresenta personagens fora do modelo considerado “normal”, ou ainda aceito pela sociedade na qual está inserida. Tratam-se de narrativas que apresentam personagens com suas frustrações, dores e angústias. Como se os corpos gritassem por liberdade e buscassem satisfazer as suas necessidades. Entendam-se por necessidades as mais distintas, sejam elas: sexuais, de busca de finitude da solidão, aceitação, vingança, superação das dores causadas pelos preconceitos (próprios ou sociais), superação dos medos. A *via crucis* é o sofrimento humano, o qual nenhum indivíduo pode evitar.

A obra nos leva à reflexão, por meio das narrativas, acerca da condição humana, inclusive por meio das confissões da autora, naquilo que é a sua expressão maior, o corpo textual. Apesar de densa, percebe-se uma escrita com características mais objetivas, diretas, que aproximam do erotismo. Também, apresenta temas tabus de forma muito realista e natural. É possível perceber uma intensa coragem em apresentar o corpo como refúgio, e revelar a superação, ou não, pela *via crucis* de cada um. Em todos os contos, existe pelo menos uma personagem mulher que, de certa forma, apresenta algum comportamento que não está de acordo com aquilo que é socialmente aceito:

Algo que chama atenção dentro dessa obra é o fato de que todos os contos possuem uma personagem mulher que de alguma maneira infringe as regras estabelecidas socialmente para um comportamento adequado, visto sob uma ótica tradicional. Miss Algrave, Madre Clara, Aurélia Nascimento, Cândida Raposo, Luisa/Carla, entre outras, compõem uma teia de personagens que possuem 28 identidades distintas e ao mesmo tempo que conversam entre si. Passando por várias camadas de tempo, hierarquias sociais e religiosas, Clarice constrói mulheres que em determinados momentos da narrativa se dão conta de que algo não vai bem ou que precisam urgentemente de alguma

mudança para alcançar um equilíbrio ou ascender a um patamar de existência nunca antes experimentado. (NUNES, p. 27-28, 2018).

A liberdade dos corpos, desejos e descobertas é o elemento mais relevante a ser transmitido no conjunto da obra. A necessidade de liberdade que Clarice Lispector deixa explícita já na parte introdutória, em que cita o dia da abolição da escravatura: “Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos — portanto da minha também” (LISPECTOR, 2020, p.10). Há referência à escravidão, que por séculos manteve corpos de indivíduos no cárcere e na condição de sujeição e que não foi capaz de aprisionar almas, tal como as personagens da sua obra.

O conto selecionado para a análise neste artigo é o inquietante *O corpo*. Nele é apresentado um relacionamento fora dos padrões tradicionais, por tratar-se do casamento de um homem com duas mulheres. Por outro lado, a narrativa apresenta o domínio do masculino sobre o feminino. Dessa forma, serão dois temas a serem analisados: a mulher objetificada, por meio da sujeição imposta pelo elemento patriarcal, e a sororidade, presente na relação entre as duas personagens femininas, Carmen e Beatriz.

Para que a análise das personagens fosse realizada, buscou-se elementos de cunho teórico, estudos bibliográficos, tais como, artigos científicos, livros, dissertações, teses e a própria obra. O intuito dessa pesquisa é o de analisar a união das personagens Carmen e Beatriz e de que forma ocorre a sujeição de ambas em relação ao personagem Xavier.

O conto

O corpo é a segunda narrativa do livro *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector. O conto apresenta a união bígama entre duas mulheres e um homem. A história inicia com o narrador descrevendo a característica “truculenta” de Xavier e o seu apetite sexual, bem como a sua ida ao cinema para assistir ao filme *O último tango em Paris*. Em seguida, é revelada a condição da relação entre as personagens Beatriz, Carmen e Xavier.

A gula e os desejos sexuais dos três são intensamente abordados. De forma antagônica ao comportamento de exageros é apresentado

também o hábito dos três de irem à igreja, revelando que não havia omissão sobre a condição de sua união para a sociedade. Xavier era industrial e trabalhava intensamente para manter a vida de exauros das esposas e dele próprio, com viagens e compras para agradá-las. Apesar de viver em harmonia com as duas esposas, ele gostava de visitar uma prostituta, enganando-as, pois inicialmente elas desconheciam a existência dessa que seria o quarto elemento da relação.

No decorrer da narrativa, percebe-se que não existem limites para que Xavier sacie seus desejos instintivos, e as esposas se esforçam intensamente para atendê-los. Em determinado momento, Xavier chega em casa com marcas de batom na roupa, deixadas pela prostituta. As esposas ficam tomadas de ciúmes e tristeza. Após promessas e pedidos de desculpas, eles fazem as pazes, mas Xavier segue com a traição. Assim, as mulheres resolvem vingar-se. Ambas matam Xavier com golpes de facão.

O secretário de Xavier percebe suas faltas na fábrica, a qual lhe pertencia, e aciona a polícia. As mulheres recebem a visita do delegado, que as leva a confessar o crime. Apesar de se declararem assassinas, Beatriz e Carmen não são presas ou julgadas. O delegado, que já conhecia a situação bigama, apenas pede que elas partam para Montevidéu e não mais apareçam na cidade.

Carmen, Beatriz e Xavier: a sujeição

Apesar de viverem de forma pouco tradicional, pois a bigamia não é uma forma aceita socialmente, inclusive implica a ato criminoso, no conto, não fica claro se existe uma comunhão legal. Provavelmente o trio vivia em concubinato, denominado poligamia:

A bigamia consiste no ato de contrair matrimônio sem se desvincular do primeiro casamento, tendo conhecimento da situação. Reitera-se que a bigamia é diferente da poligamia, vez que uma é prática criminosa e a outra uma relação consentida composta por mais de duas pessoas. (FERRO, PERLIN, 2017, p.1)

Na época em que a obra foi publicada, 1974, abordar tal tema era algo muito ousado. Assim, temos no conto uma união aparentemente estável, por meio da qual três indivíduos compartilham o mesmo lar e vivem como casados. Não fica claro de que forma a sociedade percebia

tal relação, pois a única menção é: “Todo mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres” (LISPECTOR, 2019, p. 20).

O personagem Xavier, homem de 47 anos, é descrito como forte e comparado a um touro, por seu grande apetite, além de ser totalmente sem educação para comer: “Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta” (LISPECTOR, 2019, p. 23). A descrição apresenta a metáfora do touro como potência sexual. Podemos traçar uma analogia com o mítico touro de Creta, o Minotauro. De acordo com Viktor D. Sallis, a narrativa se refere a um monstro que recebia como alimento, anualmente, quatorze dos mais belos jovens de Atenas (sete moças e sete rapazes):

O monstro Minotauro tinha cabeça de touro e corpo de homem, ou seja, reunia as desvantagens dos dois, pois o homem é fraco fisicamente, perto do touro, mas é inteligente. O touro é forte fisicamente, perto do homem, mas não possui inteligência. [...] O touro é o desafio a ser vencido. Ele é o instinto selvagem, não apenas sexual, mas de violência. Observe-se que esse monstro com cabeça de touro e corpo de homem devora o próprio homem, ou seja, é antropófago. (SALLIS, 2003, p. 105)

O personagem Xavier possui as características do touro, conforme a comparação do narrador, pois além da falta de modos à mesa, uma vez que devora tudo de forma voraz, também é inculto, o que fica claro na passagem em que não compreende o filme *O último tango em Paris*.

Beatriz, uma das esposas, é a mais velha dos três, contava com 50 anos. É descrita como emotiva, gorda e sem senso crítico estético. Ela gostava de cozinhar e também de comer bastante. A aparência da personagem é descrita de forma próxima à gordofobia². Diversas vezes,

2. O termo gordofobia tem sido comumente empregado para assinalar sistemas de opressão referentes a corpos acima do peso, retratando a desvalorização, estigmatização e hostilização de pessoas gordas, que se dão por meio de aparatos de diversas ordens (sociais, midiáticos, culturais e médicos) para perpetuar modelos de corpos socialmente valorizados e aceitáveis, tais como os corpos magros ou hipertróficos. Desta forma, a gordofobia ocorre por meio de processos de discriminação social das pessoas que não se adequam ao padrão corporal de beleza considerada ideal, tendo como auxílio o discurso da medicina e do apelo estético, reforçando a dominação desses corpos frente aos padrões vigentes. (ARAÚJO, 2018, 4-5)

sua gordura é mencionada, quase como um defeito: “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxudiosa. [...] Quem cozinhou foi Beatriz, a gorda. [...] Beatriz com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã para os enormes seios que tinha. (LISPECTOR, 2019. p. 20-21)”.

Por outro lado, Xavier em momento algum é descrito como gordo, mas sempre como forte. Ele esbalda-se na comida, e mesmo ao ganhar três quilos, sua comparação limita-se à força do touro. Por outro lado, Beatriz recebe a qualidade de “enxudiosa”, isto é, oleosa, o que é reforçada quando são mencionadas “suas banhas”. A cobrança pela aparência de uma mulher bela e elegante, de acordo com padrões aceitos socialmente, é bastante evidente nas passagens que se referem à Beatriz. Conforme Wolf (1992), os homens possuem uma percepção sobre o próprio corpo bastante distinta das mulheres:

Os homens, por outro lado, como criaram deuses à sua própria imagem, percebem que em essência não há nada de errado com seus corpos. Pesquisas revelam que, enquanto as mulheres encaram seus corpos de forma irrealisticamente negativa, os homens encaram os seus de forma irrealisticamente positiva. O legado para o Ocidente de uma religião baseada no conceito de que os homens se parecem com Deus significa, para as mulheres, que é artigo de fé sentir que seus corpos têm algum problema, mesmo que isso não reflita necessariamente a realidade. [...] Tudo o que refletem é a tradição judaico-cristã. A carne feminina é uma comprovação de uma injustiça de origem divina, enquanto homens gordos são deuses gordos. (WOLF, 1992, p. 123)

Assim, ao percebermos uma mulher com o corpo mais volumoso, nos deparamos com a tendência de rechaço ou ainda de que se trata de uma mulher descuidada de sua aparência. As personagens Xavier e Beatriz exageram ao alimentarem-se, mas é a personagem feminina que ganha adjetivos que chegam a ser ofensivos.

Carmem, a outra esposa, de forma totalmente antagônica a Beatriz, é descrita como uma mulher elegante, devido às suas características físicas: “Já Carmen era alta e magra. [...] Carmen tinha trinta e nove. [...] Carmen era mais elegante que Beatriz” (LISPECTOR, 2019, p. 20-21). A descrição sobre a elegância atribuída à Carmen ocorre por ela ser magra e alta, não por sua conduta adequada ou educada.

No que tange às características físicas, é perceptível o quanto a mulher é julgada por sua aparência física, o que muitas vezes pode torná-la sujeita a situações de submissão. No caso da obra *O corpo*,

ambas personagens passam pela mesma condição, vivem a mesma união polígama com um homem. As mulheres realizam seus desejos e vivem em torno daquilo que seria o melhor para o homem, mas suas ações são julgadas, em grande parte, pela aparência.

O conto chega ao seu conflito quando a insatisfação de Xavier com as duas esposas o leva a ter outras experiências com uma prostituta. O personagem está totalmente despreocupado sobre a sua traição ser descoberta pelas esposas. Outro aspecto importante é o fato de que Carmem e Beatriz são muito próximas e não há ciúmes entre elas. Tal comportamento possivelmente leva Xavier a considerá-las como objetos suscetíveis aos seus desejos, de forma que devem satisfazer o seu prazer e aceitarem as suas necessidades, sejam essas dentro do relacionamento ou fora dele com a prostituta. Entretanto, ele não supôs que Carmem e Beatriz, apesar de subjugadas e totalmente dependentes financeiramente, iriam se rebelar: primeiramente negando-se a cozinhar; e, finalmente, acabando com sua vida de forma extremamente violenta.

O relacionamento de Xavier, Carmem e Beatriz se configura, inicialmente, por um modelo patriarcal e heterossexual. As mulheres mantinham um relacionamento de amizade e companheirismo. Entretanto, é importante destacar que, vez ou outra, elas relacionavam-se sexualmente, quando na ausência do marido, o que o narrador caracteriza como: “Amor triste” (LISPECTOR, 2020, p. 22). Assim, naquele modelo de união, apenas a satisfação do homem era importante: “Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo” (LISPECTOR, 2019, p. 20).

A soberania do prazer masculino se sobressai e impõe a subjugação das mulheres, isto é, o homem trabalha e a mulher cuida da casa, por isso deve aceitar tudo: “Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas” (LISPECTOR, 2019, 21). As mulheres são dependentes dele não apenas emocionalmente, mas financeiramente. Ele, por outro lado, quando insatisfeito, busca os favores sexuais da mulher fora do casamento. Conforme Costa:

Nesse contexto, a dominação de Xavier em relação às suas esposas ocorre, também, em padrões quantitativos. Seja na consumação sexual exercida por ele diariamente, ao passo que uma de suas mulheres geralmente fica condenada ao estado contemplativo do ato; seja no frango que ele come inteiro enquanto as duas dividem

um. Em se tratando dos meios de sentir prazer, Xavier sempre busca formas de se sobrepor às suas companheiras. (COSTA, 2018, p. 71)

O patriarcado³ é bastante evidente no decorrer do conto, pois demonstra o total domínio de Xavier em toda a situação, e começa a esmorecer quando ao esperarmos a passividade de Carmem e Beatriz frente à traição dele, elas unem suas forças e destroem a relação de poder gerada. No início da narrativa há referência de morte: “Passavam-se dias, anos. Ninguém morria” (LISPECTOR, 2019, p.21). Um vestígio de que alguém morrerá. O que se concretiza, apesar das características submissas das esposas, e a “vítima” é justamente Xavier, que aparentemente detinha o poder e o controle da situação.

Carmen e Beatriz: a sororidade

A palavra sororidade pode ser definida como o sentimento de união entre mulheres ou ainda empatia, companheirismo e solidariedade, conforme Paula Roschel:

A origem do termo [sororidade] é a palavra latina *soror*, que significa irmã. É como fraternidade, formada a partir do latim *frater*, que significa irmão. “Fraternidade” está no dicionário e tem vários significados, como solidariedade entre irmãos; convivência harmoniosa, como a de irmãos, entre pessoas; amor ao próximo; e associação harmoniosa com fins sociais, culturais, políticos ou religiosos. Sororidade, no entanto, não é apenas feminino de fraternidade. O substantivo se apropria de significados como solidariedade entre irmãs, harmonia e, sobre tudo, aliança feminina, mas seu maior impacto está na luta contra a violência e injustiça relacionada ao gênero, sugerindo que através do apoio coletivo entre mulheres é possível lutar pelo direito de todas. (ROSCHEL, 2020, p. 8)

No conto em análise, as duas personagens femininas Beatriz e Carmen são descritas como sempre unidas. Vivem em harmonia, pois compartilham o lar e o marido. Não há ciúmes entre elas, e isso

3. Patriarcado, em sua definição mais ampla, significa a manifestação e institucionalização da dominância masculina sobre as mulheres e as crianças na família e a extensão de dominância masculina sobre as mulheres na sociedade em geral (LERNER, 2019, p. 290).

indica o sentimento de sororidade presente, pois vivem na mesma casa, dividem os afazeres domésticos, compartilham o mesmo homem, sem indícios de rivalidade entre elas. Inclusive não existem segredos, pois Carmem mostrava o diário à Beatriz: “[Carmen] Mantinha um diário: anotava nas páginas do grosso caderno vermelho as datas que Xavier a procurava. Dava o diário para a Beatriz ler” (LISPECTOR, 2019, p. 22).

A narrativa nos apresenta as duas mulheres com características físicas e psicológicas antagônicas. Entretanto, dividem confidências, a cama, o alimento, os presentes do marido. Apesar de Xavier dominar totalmente a união, e aparentemente sentirem-se confortáveis, quando descobrem a traição de Xavier, elas se sentem ameaçadas, tristes e enganadas. Compartilham a tristeza e a insatisfação frente à situação. Unem suas forças, como se fossem uma única mulher: “Mas no dia seguinte avisaram-lhe que não cozinhariam mais pra ele. Que se arranjasse com a terceira mulher” (LISPECTOR, 2020, p. 22).

As personagens Carmen e Beatriz se complementam: são uma em dois corpos. Por isso que quando aparece o quarto elemento no relacionamento, sentem que a relação das duas também é ameaçada. A estabilidade é ameaçada, o que as leva a cometerem o assassinato de Xavier, pois ambas poderiam viver sem ele, mas não uma sem a outra. Elas não se importavam com suas diferenças, apenas se complementavam. Não suportariam viver separadas, o que fica evidente na parte final da história, quando Carmen diz que se forem presas devem ficar na mesma cela. Sua última ação, inclusive, é agradecer ao delegado em uníssono.

Ao se sentirem insatisfeitas pela traição e presas a Xavier, veem como única saída livrarem-se dele. As duas mulheres tramam e executam a morte do marido em uma única noite:

Carmen realmente se inspirou.

Disse para Beatriz:

– Na cozinha há dois facões.

– E daí?

– E daí que somos duas e temos dois facões.

– E daí?

– E daí, sua burra, nós duas temos armas e podemos fazer o que

precisamos fazer. Deus manda. – Não é melhor não falar em Deus nessa hora?

– Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo.

Então foram à cozinha. Os dois facões eram amolados, de fino aço polido. Teriam força?

Teriam, sim.

Foram armadas. O quarto estava escuro. Elas faquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier.

O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício. (LISPECTOR, 2020, p. 24- 25)

No trecho acima vemos que Carmem possui um desejo maior de liberdade. É ela quem propõe o assassinato, Beatriz apenas a segue. A dicotomia entre o sagrado e o profano ressurge, como no início do conto, no qual após um dia de exageros, com os pecados da gula e da luxúria, vão à missa. Dessa forma, temos a morte como algo profano, com um pecado, pois planejavam o assassinato de Xavier, por outro lado, como o motivo era divino, ele também pecara, traiu-as, e assim a redenção é permanecerem unidas.

O amor que sentiam por Xavier ainda é representado pelo luto, pela perda de apetite, além de mencionado pelo narrador: “Se tivessem podido, não teriam matado seu grande amor” (LISPECTOR, 2020, p. 25). Ainda assim, o amor entre elas é superior ao amor pelo homem, pois suportam não o ter, aceitam pagar pelo crime ou partir da cidade, desde que juntas.

Carmem e Beatriz tornam-se livres dos limites da casa e da vida com Xavier:

Então poderão viver suas identidades de maneira emancipada, seja de maneira bissexual, que fica sutil no conto, como irmãs, à exemplo da sororidade que ambas mantêm ou mesmo cada uma para o seu lado, exercendo sua liberdade física sem o atravessamento da masculinidade animalesca do antigo companheiro. Clarice ousa ao narrar em plena década de 1970 a bigamia, adultério, bissexualidade e um crime cometido por duas mulheres contra um homem —forte como um touro, demonstrando assim que a identidade feminina não se constitui na cristalização da fragilidade e subserviência que era o comum na época e infelizmente para muitos ainda nos dias de hoje. (SANTOS, 2018, p. 59)

Ao terem o seu crime sem punição, Beatriz e Carmem poderão viver sua união em liberdade e sem sujeição. Xavier era um ponto de união, mas na realidade ambas eram unidas independente dele estar ou não no relacionamento. Em nenhum momento são rivais ou deixam de conviver com respeito e carinho. A liberdade do corpo neste caso é a liberdade das almas.

Clarice Lispector apresenta, por meio das personagens Carmen e Beatriz, mulheres que ousaram transgredir o patriarcado dominante. Ao longo da narrativa, é possível perceber que as personagens rompem os estereótipos pré-estabelecidos. Elas são unidas, o que não é aceito socialmente, pois é normalizada pela sociedade a rivalidade feminina. Estão inseridas na sociedade, vivem o relacionamento abertamente (viajam, vão ao cinema, restaurantes), participam do espaço religioso, compartilham o concubinato como se fossem uma única pessoa, mesmo sendo muito diferentes. Quando não suportam mais as imposições dominantes do homem da relação, transbordam o seu sofrimento, transformando-o em ira. Após, tornam-se libertas para que possam ser duas e juntas, e enfim podem viver de acordo com suas necessidades e vontades.

Considerações finais

A obra clariciana é repleta de elementos contundentes, o que muitas vezes gera desconforto crítico. No conto *O corpo*, temos em evidência a contravenção por aquilo que não é aceito pela sociedade, isto é, a relação bígama. Ao mesmo tempo, essa contravenção é subjugada pelo predomínio do masculino, que impõe a sua vontade e é aceita resistência.

Outro aspecto a ser considerado é a forma a qual os personagens são descritos. Xavier, o homem, é forte como um touro, em outro momento é descrito como em “pleno vigor”. Por outro lado, temos Beatriz sempre marcada com características grotescas, a “sem-vergonha”, ressaltando seu corpo fora dos padrões estéticos aceitos pela sociedade. Carmen, apesar de descrita como elegante, em dado momento, recebe o adjetivo de “pobre desgraçada”, por não impor suas necessidades e gostos. A narrativa reflete aquilo que a sociedade observa, apesar de não ficar clara a opinião dessa mesma sociedade sobre a forma que o trio vivia. Essa sociedade é representada pelo delegado

que apenas prefere ignorar a união e depois o assassinato, para não gerar falação e barulho.

A sujeição das personagens é rompida a partir do momento que não aceitam uma nova mulher na vida de Xavier. Fortalecidas pela sororidade, unem-se e rompem o desequilíbrio gerado. Ao mesmo tempo, as críticas às duas mulheres, no percurso do conto, diminuem gradualmente, e sua força moral e física é restituída, apesar do cansaço e da dor.

O que é possível extrair a partir desse estudo é que na obra *A via crucis do corpo*, e especificamente no conto *O corpo*, observamos o quanto a autora nos aproxima da temática da liberdade do corpo feminino. Em se tratando de uma mulher, na década de mil novecentos e setenta, escrever narrativas com tais temáticas no mínimo gerou perplexidade aos seus leitores. *A via crucis* de Clarice Lispector está em colocar-se à frente do seu tempo, apresentando elementos controversos e ousados para o momento com naturalidade. Conduz a provocativa reflexão sobre o que a mulher é, pode e quer ser, principalmente de ter o domínio e aceitação do seu corpo.

Referências

- ARAÚJO, Lidiane Silva, et al. *Discriminação baseada no peso: representações sociais de internautas sobre a gordofobia*. *Psicologia Em Estudo*, 23. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/psicoestud.v23i0.34502>. Acesso em 03 jun. 2021.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*: Nova Tradução na Linguagem de hoje. Barueri: SBB, 2013.
- BRANCO, Camilo Castelo Branco. *Amor de perdição*. Porto: Tipografia Sebastião José Pereira, 1862. Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-03127.html. Acesso em: 05 jul. 2021.
- BOURGUIGNON, Cristiane Palma dos Santos. *A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector*. Espírito Santo: UFES, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/9173>. Acesso em: 05 jun. 2021.
- COSTA, Jonatan Leal da. (2018). *Sadismo, masoquismo e relações de poder no conto O corpo, de Clarice Lispector*. gordofobia. DLCV – Língua,

- Linguística & Literatura, 14(1), 65-77. <https://doi.org/10.22478/ufpb.2237-0900.2018v14n1.42205>. Acesso em: 04/07/2021.
- FERRO, Viviane; PERLIN, Edson. *A descriminalização da bigamia na sociedade brasileira*. 5º simpósio de sustentabilidade, jun. 2017. Disponível em: <https://www.fag.edu.br/upload/contemporaneidade/anais/594c15d2e1fab.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. O corpo. In: Lispector, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco. 2019.
- LOUREIRO, Daniela Gomes; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. *O prazer e o sofrimento nas personagens femininas no conto “O corpo”, de Clarice Lispector*. Revista de Estudos Literários UEMS, Dourados, Ano 1, nº 1, p. 27-36, 2010. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/291>. Acesso em 15 jun. 2021.
- ROCHEL, Paula. *Sororidade: quando a mulher ajuda a mulher*. São Paulo: Editora Europa, 2020.
- SALLIS, Viktor David. *Mitologia viva: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar*. São Paulo: Nova Alexandria. 2003.
- SANTOS, Joabe Nunes dos. *A representação das identidades femininas em a via crucis do corpo de clarice lispector*. Recife: UFPE, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br>. Acesso em: 29 jun. 2021.
- VIEIRA, Telma Maria. *Corpo e erótica em Clarice Lispector: A via crucis do corpo. Tríade: Comunicação, Cultura E Mídia, 4(8)*. 2016. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/2735>. Acesso em: 1º jun. 2021.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

A escrita de Chimamanda Ngozi Adichie como resistência feminista: uma análise do livro de contos *No seu pescoço* (2017)

Dayse Rayane e Silva Muniz (UnB) ¹

Introdução

Na palestra que depois se tornou livro, *Sejamos todos feministas* (2015), a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie profere as seguintes palavras: “A questão de gênero é importante em qualquer canto do mundo. É importante que comecemos a planejar e sonhar um mundo diferente. Um mundo mais justo” (ADICHIE, 2015, p. 28). O posicionamento de Adichie, claro nas produções literárias que ela criou no decorrer dos quase dez anos de carreira, é patente no livro de contos *No seu pescoço* (2017).

No único livro de contos que publicou até então, além do conto avulso que veio a público pela *Amazon Original Stories*, intitulado *Zikora* (2020), a escritora constrói protagonistas do sexo feminino que passam por inúmeros conflitos. Dentro da terra natal – no caso, a Nigéria, imigrando para os EUA, de idades, situações socioeconômicas, etnias e orientações sexuais diversas, essas mulheres plurais representam o universo dialógico e rico elaborado por Adichie. A multiplicidade de trajetórias que colorem a obra da autora representa duas rupturas. Primeiramente, destoa do repertório eurocentrado que concebe o continente africano como composto por uma realidade abstrata e generalizada, com narrativas puramente negativas e degradantes sobre homens e mulheres. Além disso, dá enfoque às mulheres, tornando-as sujeitos dos discursos, seres autônomos, que merecem ter suas histórias contadas, apesar da exclusão que sofrem por homens colonizados e colonizadores.²

1. Graduada em Letras-Inglês (UnB), Especialista em Docência no Ensino Superior (Unicesumar), Mestra em Literatura e Práticas Sociais (UnB), Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais (UnB). Docente no Centro Universitário do Distrito Federal (UDF).
2. A pesquisadora hondurenha Breny Mendoza aponta que, para manter algum poder em suas sociedades, os homens colonizados tiveram que subalternizar as mulheres, a exemplo dos colonizadores (MENDOZA, 2017, p. 759).

A pensadora feminista Jane Flax, em *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and the Contemporary West* (1990) aponta para a relevância da representação de mulheres feita por escritoras feministas. Segundo Flax,

Com mais e mais audácia as feministas têm construído novos gêneros: histórias sobre gênero a partir dos pontos de vista de mulheres. Nessas histórias as expectativas sobre o enredo, as personagens principais e a moral aceitável mudaram radicalmente³. (FLAX, 1990, p. 138)

Dada a textura da obra de Flax, pode-se concluir que, ao pensar nas escritoras feministas que decidem publicar apesar da realidade androcêntrica em que estavam inseridas, a autora dificilmente estava considerando mulheres não-brancas, muito menos fora da Europa e dos Estados Unidos. A produção intelectual e artística de mulheres negras já era veemente nos anos 90, mas é inegável que mais escritoras como Seffi Ata, Futhi Ntshingila, Ayòbámi Adébáyò, Conceição Evaristo, Eliane Potiguara, Ana Maria Gonçalves e Pilar Quintana, apenas para citar alguns exemplos fora do contexto branco e eurocentrado, ganharam espaço dentro do campo simbólico. Aponatar as diferentes conjunturas de onde essas mulheres falam e o que reivindicam torna-se primordial porque, apesar de estarem dentro de uma definição de *feministas*, talvez elas não entenderiam *ser feminista* da mesma maneira. A depender do momento histórico e cenário geográfico de que fazem parte, feminista pode ser, inclusive, uma palavra que sequer faz parte do léxico de várias mulheres. Adichie, ao falar da bisavó em *Sejamos todos feministas* argumenta justamente sobre a questão da definição da palavra e do uso dela como um adjetivo positivo.

Minha bisavó, pelas histórias que ouvi, era feminista. Ela fugiu da casa do sujeito com quem não queria se casar e se casou com o homem que escolheu. Ela resistiu, protestou, falou alto quando se viu privada de espaço e acesso por ser do sexo feminino. Ela não conhecia a palavra “feminista”. Mas nem por isso ela não era uma. Mais mulheres deveriam reivindicar essa palavra. (ADICHIE, 2015, p. 49)

3. With more and more audacity feminists have constructed new genres: stories about gender from women's point(s) of view. In these stories expectations about plotting, the central characters, and acceptable morality have radically shifted. Os textos citados em inglês no artigo foram todos traduzidos por mim.

Tão ou mais complexo quanto o entendimento do que é ser *feminista* é a própria concepção de *mulher* (FUNCK, 2011). A categoria mulher, pensada dentro de uma perspectiva branca, ocidental e cis-gênera, exclui e prejudica aquelas que não ostentam todos os pré-requisitos para receberem um tratamento contíguo dentro dos ambientes em que transitam. Nesse sentido, a indignação da abolicionista Sojourner Truth infelizmente não se tornou obsoleta. Truth afirma que “entre os negros do Sul e as mulheres do Norte, todos falando sobre direitos, os homens brancos estarão em maus lençóis muito em breve”⁴ (TRUTH, 1851). Não apenas homens, mas também mulheres que ignoraram/ignoram sistematicamente as condições precárias de existência daquelas que não compartilhavam/compartilham a mesma orientação ou identidade sexual, extrato socioeconômico, cor ou nacionalidade.

As vivências de mulheres imigrantes, filhas e netas de pessoas escravizadas, vindas de países que sofreram com processos colonizatórios cruéis, enfrentando o racismo estrutural e a transfobia, apenas para citar alguns recortes desprezados pelo metadiscurso, são maculadas por uma série de adversidades dentro do mundo real e simbólico. O grande fosso entre a recepção de obras produzidas no centro, por mulheres brancas de classe média e as que estão fora dessa realidade é um reflexo direto do funcionamento das dinâmicas sociais, baseadas em uma relação dialética que concebe o eu e o outro, sempre subalternizado, estrangeiro, estranho (MORRISON, 2019; MUDIMBE, 2019; KILOMBA, 2019). Como alega a feminista brasileira Lélia Gonzalez, no caso das feministas brancas do Brasil, a reprodução do racismo cultural é um processo patenteado pela sociedade brasileira, que inferioriza os discursos das mulheres negras e silencia suas demandas.

[...] Por aí se vê o quanto as representações sociais manipuladas pelo racismo cultural também são internalizadas por um setor, também discriminado, que não se apercebe de que, no seu próprio discurso, estão presentes os velhos mecanismos do ideal de branqueamento, do mito da democracia racial. (GONZALEZ, 2020, p. 43)

4. ‘twixt the negroes of the South and the women at the North, all talking about rights, the white men will be in a fix pretty soon.

A consequência da falta de percepção dos mecanismos de branqueamento, ou na perspectiva de Vergès, uma falsa inocência do feminismo branco (2020, p. 33-34), resulta em uma fragmentação significativa dentro do campo teórico feminista. Entretanto, é válido salientar que as tensões referentes à invisibilização e subordinação das mulheres negras dentro do movimento (COLLINS, 2019) não são os únicos impasses que se delineiam. Reivindicações variadas surgem de grupos de mulheres que afirmam que outros recortes identitários que compõem suas existências são determinantes para seu exercício de cidadania e garantia de direitos. A feminista brasileira Heloisa Buarque de Hollanda aponta que, no contexto brasileiro,

apenas nos últimos anos, provavelmente em razão da emergência dos debates feministas interseccionais, começamos a reconhecer a importância de pensadoras latino-americanas e mestiças, como se autodenominam as intelectuais chicanas (americanas com pais mexicanos) e latinas, e trazer agora a perspectiva decolonial com suas sérias ressalvas às teorias de caráter eurocêntrico (HOLLANDA, 2019, p. 8).

Pode-se concluir, assim, que há uma necessidade evidente da insurgência de mais estudos e reflexões acerca do que representam os feminismos como categoria de análise, suas demandas e desdobramentos. A filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak (MENDOZA, 2021) e a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí são exemplos de teóricas que buscam olhar criticamente para as teorias feministas, articulando questionamentos pertinentes na atualidade.

Em *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021), por exemplo, Oyèwùmí desvela uma série de perquisições que apontam para o fato de que, mesmo quando comprometidas com estudos sobre o continente africano, as pesquisas se embasam em uma bio-lógica ocidental que acaba por definir e fundamentar as categorias sociais, fazendo, assim, as experiências do Ocidente parecerem universais (Oyèwùmí, 2021, p. 46). Segundo a socióloga, o próprio cerne das pesquisas precisa ser objeto de escrutínio, a fim de questionar as premissas acadêmicas embutidas na sistematização do pensamento (idem, p. 25), uma vez que

[...]o papel e o impacto do Ocidente são de extrema importância, não apenas porque a maioria das sociedades africanas estava sob o

domínio europeu até o final do século XIX, mas também em função do *domínio contínuo do Ocidente na produção do conhecimento*. Nos Estudos Africanos, historicamente e atualmente, a criação, constituição e produção do conhecimento continuaram sendo privilégio do Ocidente. Por esse motivo, o raciocínio corporal e a bio-lógica que derivam do determinismo biológico inerente ao pensamento ocidental foram impostos às sociedades africanas. A presença das construções de gênero não pode ser separada da ideologia do determinismo biológico. Esquemas e teorias conceituais ocidentais tornaram-se tão difundidos que a quase totalidade do conhecimento acadêmico, mesmo de pessoas africanas, os utiliza sem reservas. (OYĒWŪMÍ, 2021, p. 16 e 17, grifo meu)

O trabalho de autocrítica que já está em curso no campo dos estudos feministas é provavelmente um fator que deu vazão a teorias tão distintas, permitindo a entrada de sujeitos plurais no campo simbólico. Ao mesmo tempo que percebemos que a matemática não é tão simples, e que ainda existem falhas a serem consertadas, é possível escolher um percurso que mais se aproxime das temáticas, representações e preocupações que compreendem a produção de Adichie, cuja obra é objeto desta análise. Breny Mendoza, no artigo “Colonialidade de Gênero poder: da pós-colonialidade à decolonialidade” (2021) salienta que, dentre as diversas teorias (feministas ou não) que foram formuladas no decorrer dos anos, o pensamento feminista decolonial é o que melhor traz *insights* proveitosos para os/as pesquisadoras/as na contemporaneidade que se preocupam com a representação de sujeitos subalternos, as configurações das relações de poder e a produção de conhecimento.

Quer seja tirado de Lugones, de estudiosas feministas indígenas dos Estados Unidos ou de estudiosas feministas latino-americanas, o pensamento decolonial nos ensina importantes lições. A lógica racializante introduzida nas Américas em 1492 fez muito mais do que estruturar uma relação entre colonizador e colonizado; ela estabeleceu formas de pensar e modos de poder que moldaram e continuam a moldar as relações sociais e políticas que permeiam todos os aspectos da vida. Reconhecer a profunda influência da racialização e da atribuição de gênero é essencial para um entendimento adequado do passado, para os esforços de transformar o presente e para as estratégias de visionar e produzir um futuro diferente. (MENDOZA, 2021, p. 284)

Indo de encontro à leitura de Mendoza, outras pesquisadoras latino-americanas também advogam que as vertentes pós e decoloniais feministas representam um terreno seguro para o avanço crítico e democrático de ideias. Em *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 - 2010)* (2017), as organizadoras da coletânea apontam que

A partir do fenômeno da globalização e dos crescentes deslocamentos diaspóricos dos sujeitos através das múltiplas fronteiras, a questão do lugar e do trânsito – de sujeitos, textos e ideias – tornou-se crucial para a crítica feminista, principalmente em suas vertentes pós- e des-coloniais. Com a abertura de espaços cada vez mais transnacionais, resultado dos itinerários complexos do capital, é preciso analisar como lugares (no sentido amplo do termo, isto é, como lugar físico, psíquico e libidinal) e geografias se entrecruzam na configuração dos novos sujeitos feministas transnacionais, criando espaços de confrontação, ambivalência e resistência. (BRANDÃO [et al], 2017, p. 18)

As elucubrações que fiz até aqui nos ajudam a situar a análise proposta, que se fundamenta no entendimento de que, apesar de sermos definidas como *feministas*, nossos lugares de enunciação são ímpares e por vezes contraditórios, o que resulta em demandas múltiplas. Entretanto, creio ser possível construir um pensamento em que haja espaço para discussões que problematizem uma estrutura social em que todos/todas/todes que estão fora do padrão estabelecido pelo discurso branco, colonial, masculino, cisnormativo e capitalista são mutilados(as/es), violentados(as/es), silenciados(as/es) e desfavorecidos(as/es).

É nesse ensejo que desenho um percurso em que a produção de Adichie se encaixe com mais conforto. Não busco, aqui, dar respostas a uma questão tão complexa como que teoria poderá definir os objetivos e desdobramentos da poética adichiana, situação ainda mais problemática quando levamos em conta que a literatura é uma expressão artística que pode ser estudada fora de categorias político-sociais, apesar de não ser esse o objetivo neste caso.

Logo, é válido salientar que o feminismo que é incapaz de abarcar os sujeitos fragmentados e vários que são representados não apenas em *No seu pescoço*, mas na obra de Adichie como um todo, não serve para a nossa propositura. Braga (2019, p. 28) assinala que a produção literária da escritora representa uma iniciativa concreta de

descolonização cultural, ponto nodal para a análise que proponho. Para o pesquisador, essa iniciativa só é possível porque a obra de Adichie apresenta características que as inscreve na pós-colonialidade, definida por ele como

uma condição mundial contemporânea multifacetada, surgida a partir da extinção da colonização formal, em parte determinada pelo sistema mundial de Estados-nações, que se caracteriza pela presença persistente e até o reforço de preceitos e valores culturais disseminados por colonizadores, porém hibridizados de maneira complexa tanto com preceitos e valores pré-coloniais – que resistiram, apesar da violência da colonização –, como também com preceitos e valores contemporâneos de culturas terceiras. Em outras palavras, há, na pós-colonialidade, uma complexa justaposição espaço-temporal. A condição pós-colonial contemporânea é feita de uma tensa e permanente negociação, na qual ações e intenções, deliberadas ou não, influenciam a formação do indivíduo e das sociedades pós-coloniais de maneira diversificada, heterogênea e específica, tendo em vista que as colonizações, assim como os encontros entre duas ou mais culturas, nunca são idênticos uns aos outros. Também marca essa condição mundial contemporânea um cenário de intensa inquietude e mobilidade, que se dá nos deslocamentos e realocações, geográficos e físicos, mas também simbólicos e abstratos, oriundos da reconfiguração estabelecida pelo processo político de independência, que tornam ainda mais complexas as trocas e negociações culturais que ocorriam anteriormente. (BRAGA, 2019, p. 40-41)

Sem mais delongas, pretendo, à luz dos estudos feministas pós-coloniais e decoloniais (ou descoloniais) analisar dois contos do livro *No seu pescoço* (2017), ilustrando o projeto de descolonização cultural destacado por Braga (2019).

***No seu pescoço* (2017)**

O livro *No seu pescoço* (2017) é composto por doze contos, em sua maioria narrados e protagonizados por mulheres. Apenas três não apresentam essas características, entre os quais “Cela 1”, narrado pela irmã de Nnamabia, o protagonista da história, que é preso e presumivelmente torturado pela polícia nigeriana; “Fantasmas”, narrado e protagonizado pelo professor universitário James Nwoye e “O tremor”,

cujo(a) narrador(a) onisciente conta a aflição de uma moça e um rapaz universitários, Ukamaka e Chinedu. Morando nos EUA, eles veem na televisão a notícia de que um avião caiu na Nigéria, e o desespero os une, apesar de não serem próximos.

Os dois contos que serão analisados, “Uma experiência privada” e “No seu pescoço”, exploram, através de um olhar feminino, experiências distintas, que se relacionam à guerra, à imigração, à violência sexual, às diferenças étnicas e socioeconômicas entre mulheres e à colonialidade. Como mencionado anteriormente, ao criar representações de mulheres nigerianas plurais, por si só, a voz autoral já causa uma cisão frente às produções literárias recorrentes, que se fiam em noções abstratas, generalizadas e pouco humanizadas das mulheres nigerianas. O protagonismo dessas mulheres, articulado a temas pertencentes às esferas pública e privada, também representa uma marca da resistência feminista na poética adichiana. Para além desses pontos, a autora se debruça em uma crítica, explícita ou não, à colonialidade, percebida pelas temáticas, estrutura narrativa e lacunas presentes em seus textos. Como explicita Braga (2019), a fragmentação é uma característica inerente às produções pós-coloniais; concomitantemente, os silenciamentos que compõem as narrativas escritas por mulheres são indícios de uma crítica feminista à invisibilização dos sujeitos femininos, o que também é perceptível em Adichie.

Em “Uma experiência privada”, duas mulheres de etnias e religiões diferentes – a que não é nomeada é hausa e mulçumana e Chika é igbo e católica, passam algumas horas escondidas dentro de uma loja vazia para fugir dos conflitos de cunho étnico-religioso que estão acontecendo em Kano, no norte da Nigéria. A não-nomeação da mulher hausa, destituída de sua identidade nos mais simples detalhes, é um artifício que aponta para as diferenças entre as duas protagonistas. A discrepância de suas realidades é evidenciada em toda a narrativa, manifesta em aspectos como o maior espaço que Chika ocupa dentro do conto e os detalhes acerca de sua vida que são melhor pormenorizados; a passagem abaixo ilustra uma das digressões frequentes no conto, artifício que não é utilizado continuamente quando se trata da outra protagonista.

Mais tarde, quando Chika e a tia saírem procurando por toda Kano, com um policial no banco da frente do carro com ar-condicionado, ela verá outros corpos, muitos queimados, deitados no acostamento,

ao longo da rua, como se alguém os tivesse disposto com cuidado, colocando-os em linha reta. (ADICHIE, 2017, p. 61)

Por outro lado, enquanto a mulher hausa faz uma confissão pontual a respeito da perda da filha mais velha, Halima, no conflito, Chika tem pensamentos recorrentes acerca da irmã, Nnedi, de quem também se perdeu durante o confronto. Em um desses *flash*, temos acesso a uma informação importante sobre o futuro de Chika: “Mais tarde, Chika irá esquadrinhar os necrotérios dos hospitais à procura de Nnedi; [...] nunca encontrará Nnedi” (idem, p. 54). É interessante notar que até mesmo os sentimentos de Chika em relação a Halima têm espaço, enquanto a mãe dela continua silenciada.

Mais tarde, quando Chika lamentar que ela e Nnedi tenham decidido pegar um táxi até o mercado só para ver um pouco da cidade ancestral de Kano, perto do bairro da tia, também lamentará que Halima, a filha da mulher, não estivesse doente, cansada ou com preguiça naquela manhã, pois assim não teria ido vender amendoins naquele dia. (idem, p. 58)

Apesar de pertencerem a mundos tão distintos – a mulher hausa é vendedora de cebolas na feira e Chika é estudante de medicina na Universidade de Lagos, no momento de desespero em que se encontram, essas mulheres se conectam quando buscam por um lugar seguro. Entre os diálogos que compartilham, Chika dá conselhos médicos à mulher que diz que os seios ardem como pimenta.

“Foi a mesma coisa com a minha mãe. Os mamilos racharam quando ela teve o sexto filho e ela não sabia por que, até que uma amiga lhe disse para passar hidratante.” Chika quase nunca mente, mas, nas poucas ocasiões em que o faz, tem sempre um motivo. Ela se pergunta qual será o motivo para essa mentira, essa necessidade de criar um passado fictício parecido com o da mulher. Ela e Nnedi são as únicas filhas de sua mãe. Além disso, sua mãe sempre teve à sua disposição o Dr. Igbowe, com seu diploma britânico e sua afetação. (idem, p. 57)

Mesclando as esferas pública e privada em um conto que traz imagens vívidas dos conflitos étnicos, a voz autoral desenha uma possibilidade de conversa que não seria plausível dentro da realidade social nigeriana, uma vez que as diferentes religiões e etnias dessas mulheres poderiam ser fatores que, por si só, impediriam uma

amizade entre elas; a discrepância socioeconômica e a diferença de idade também são aspectos relevantes para a questão.

Apesar de criar um espaço amostral em que as dissemelhanças são ressaltadas, a exemplo de algumas descrições, “Chika olha a canga puída no chão; a mulher deve possuir apenas duas [...]. Ela olha para baixo, vendo a saia jeans e a camiseta vermelha [...] que comprou quando passou algumas semanas de férias [...] em Nova York” (idem, p. 53), as personagens se aproximam na mesma proporção. Elas se amparam na dor do insuportável presente, enquanto mais uma parte da história de Chika é trazida à tona. Percebe-se que, durante o conto, a repetição da locução adverbial de tempo *mais tarde* é usada de modo a sinalizar um período em que Chika não corre mais perigo. Por outro lado, não temos o mesmo vislumbre da mulher hausá. Ela continua longe do passado e do futuro, pouco ouvida no presente.

Mais tarde, Chika lerá no *The Guardian* que “os muçulmanos reacionários do norte, falantes da língua hausa, têm um histórico de violência contra não-muçulmanos” e, em meio à sua dor, irá parar para lembrar que examinou os mamilos e viveu a experiência de conhecer a gentileza de uma mulher que é hausa e muçulmana. (idem. p. 62)

A menção ao jornal britânico *The Guardian* em meio a uma lembrança tão íntima, é um detalhe muito interessante a ser observado. Entre a experiência vivida, humana, transformadora da guerra e a opinião de um jornal estrangeiro, o período composto carrega, em sua essência, uma fragmentação significativa. As fontes confiáveis, oficiais e objetivas não dão conta da tragédia que essas mulheres testemunham.

Por outro lado, em “No seu pescoço”, conto que dá nome ao livro, o cenário é bem diferente daquele em que “Uma experiência privada” toma forma. Narrado na segunda pessoa, o que provoca uma sensação de fuga ou distanciamento, a história de Akunna é percebida a partir de um futuro que parece querer arrancar o romantismo de um grande sonho do presente/passado: a vida na América. O tom de crítica é notório no exagero expresso já no primeiro parágrafo da narrativa:

Você pensava que todo mundo nos Estados Unidos tinha um carro e uma arma; seus tios, tias e primos pensavam o mesmo. Logo depois de você ganhar na loteria do visto americano, eles lhe disseram:

daqui a um mês, você vai ter um carro grande. Logo, uma casa grande. Mas não compre uma arma daqueles americanos. (IDEM, p. 125)

Contra-pondo-se a uma lógica em que as mulheres negras e imigrantes são observadas e analisadas pelo olhar ocidental, sem voz ou até mesmo opiniões, no conto em questão esse olhar recebe uma revanche. Nas interações travadas já no contexto diaspórico, a ignorância estadunidense no tocante à vida fora de seu território é ridicularizada:

[...] Elas perguntaram onde você tinha aprendido a falar inglês, se havia casas de verdade na África e se você já tinha visto um carro antes de vir para os Estados Unidos. [...] Seu tio lhe disse que aquilo era esperado; uma mistura de ignorância e arrogância, foi como ele definiu. (idem, p. 126)

A natureza dos desconfortos vivenciados pelos sujeitos diaspóricos é relevado através de diferenças culturais expressas em questões linguísticas, comportamentais e até mesmo emocionais (na obra da escritora, de modo geral, o sentir como uma experiência cultural é deveras discutido), como no trecho em que Akunna conhece mais sobre a vida familiar de seu namorado estadunidense.

Depois, ele falou dos problemas que tinha com os pais, da maneira como eles distribuíam seu amor como se ele fosse um bolo de aniversário, e que dariam um pedaço maior se ele estudasse direito. Você quis ser solidária. Mas, em vez disso, sentiu raiva. (idem, p. 137)

A exploração desses conflitos funciona como uma reviravolta discursiva significativa, configurando-se como mais uma marca dos escritos característicos da pós-colonialidade e dos feminismos. “No seu pescoço” é construído com base na ironia, na ambiguidade e em novas negociações de significado, e seu desfecho é inesperado também por causa dessas características. A voz narrativa, aparentemente desiludida com a vida fora da Nigéria, não dá pistas para a leitora de como a história irá acabar. Por fim, Akunna solta o namorado e pega um avião para a terra natal. Não responde a ele se voltará. *Soltar*, aqui, pode simbolizar desapegar-se do sonho, do amor ou da desilusão.

Além dos conflitos inerentes à condição diaspórica, o conto aborda a violência sexual sofrida por mulheres dentro de ambientes

presumivelmente seguros. Akunna experiencia uma tentativa de abuso do “tio” que a recebeu nos EUA, e decide seguir sem auxílio em um lugar novo depois do trauma e do medo, e acaba por mudar de cidade. A perturbação que se apodera dela após o episódio, descrita pela sensação de “algo que se enroscava no seu pescoço, algo que por muito pouco não lhe sufocava antes de você cair no sono” (idem, p. 129), é uma das muitas dificuldades que a protagonista enfrenta em sua nova realidade.

Apesar de não alcançar o sucesso romantizado pelo sonho americano que povoa o imaginário nigeriano, a história de Akunna é sim um exemplo de superação e resiliência. A mulher imigrante, percebida como estranha no novo ambiente em que transita, que não se intimida e se torna capaz de refletir sobre a realidade em que se encontra e decidir se ela, de fato, é como em seus sonhos, ocupa uma nova posição dentro da dinâmica social; se não tanto, pelo menos ressignifica como se sente a respeito de si mesma. Esses processos reflexivos podem resultar em transformações reais na trajetória desses sujeitos e em como eles se posicionam no mundo. Akunna é uma mulher que protagoniza a própria história e tem algo a dizer, e que vai buscar espaços para se expressar.

Algumas semanas depois, no entanto, quis escrever, pois tinha histórias para contar. Quis escrever sobre a surpreendente franqueza das pessoas nos Estados Unidos, sobre como elas pareciam ansiosas para lhe falar da luta de sua mãe contra o câncer, sobre o bebê prematuro da cunhada, o tipo de coisa que a gente devia esconder ou revelar apenas para parentes que nos queriam bem.[...] Quis escrever que os americanos ricos eram magros e os pobres, gordos, e que muitos não tinham uma casa e um carro grande; mas você ainda não sabia se tinham armas, pois podiam estar com elas escondidas dentro dos bolsos. (idem, p. 129)

Em “No seu pescoço” Akunna não encontra, pelo menos até onde sabemos como leitoras, um espaço para expor sua visão de mundo. Em *Americanah* (2014), romance de Adichie, Ifemelu, protagonista que divide vários traços, vivências e traumas com Akunna, é mais feliz nesse sentido, e consegue dar vazão a seus sentimentos, anseios e sonhos.

As escolhas finais da escritora, que não caminham para um ideal romântico de problemas resolvidos ou a necessidade de um homem

salvador também abrem possibilidades reflexivas. Quando não dá todas as respostas e admite que essas protagonistas ainda têm conflitos para resolver e coisas para descobrir sobre si mesmas, Adichie as aproxima ainda mais da vida real, provocando reflexões relevantes para a vida real, mesmo que dentro de um universo imaginado.

Considerações finais

Os dois contos analisados, “Uma experiência privada” e “No seu pescoço”, evocam representações plurais, humanizadas e complexas de mulheres negras, conversando com demandas relevantes dentro da condição pós-colonial contemporânea. Vivendo dentro ou fora da Nigéria, imigrantes, pobres ou ricos, de religiões e etnias diferentes, as personagens que povoam o imaginário de Adichie são um símbolo de resistência e luta. As temáticas e vozes narrativas que a autora usa para compor a coletânea *No seu pescoço*, como mencionado anteriormente, compõem o que o pesquisador brasileiro Cláudio Roberto Vieira Braga chama de projeto de descolonização cultural, opondo-se de modo contundente à bio-lógica ocidental, incapaz de compreender os sujeitos híbridos e fragmentados que surgem quando novas formas de ver o mundo são manifestadas.

O projeto de descolonização cultural concebido pela autora e observado nas análises presentemente desenvolvidas representa uma fissura nos conceitos de valor, representação e universalidade que constituem o cânone ocidental, abrindo espaço para uma democratização necessária no campo simbólico. Juntos, a pós-colonialidade e os estudos feministas configuram uma resistência contundente às noções de conhecimento e produção artísticas pautadas exclusivamente no pensamento ocidental. Nas palavras de Toni Morrison, “a ficção narrativa proporciona uma selva controlada, uma oportunidade de ser e de se tornar o Outro. O Estrangeiro. Com empatia, clareza e o risco de uma autoinvestigação” (MORRISON, 2019, p. 121). Promover e protagonizar este tipo de mudança através do campo discursivo, como faz Adichie na concepção de sua poética, é um ato de grande importância, reverberando uma série de vozes silenciadas por demasiado tempo.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Christina Baum. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BRAGA, Cláudio Roberto Vieira. *A literatura movente de Chimamanda Ngozi Adichie: pós-colonialidade, descolonização cultural e diáspora*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.
- BRANDÃO, Izabel. [et al]. “Apresentação.” In: BRANDÃO, Izabel (org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 - 2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UDSC, 2017. p. 15-61.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. Conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1ª ed. São Paulo: Editora Boitempo, 2019.
- FLAX, Jane. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Post-modernism in the contemporary West*. California, University of California Press, 1990.
- FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? *Cerrados*: Palavra e poder: representações na literatura de autoria feminina. Brasília.n. 31. 2011. p. 65-74.
- GONZALEZ, Lélia. “Cultura, etnicidade e trabalho”. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 25-44.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). “Introdução”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Interseccionalidades: Pioneiras do feminismo negro brasileiro: Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 8-21.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racimos cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MENDOZA, Breny. “A epistemologia do sul, a colonialidade de gênero e o feminismo latino-americano”. In: BRANDÃO, Izabel. [et al]. (org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970 - 2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UDSC, 2017. p. 753-776.
- MENDOZA, Breny. Colonialidade de gênero e poder: da pós-colonialidade à decolonialidade. *Revista X, Paraná*, v. 16, n. 1, 2021, p.

259-289. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/download/78214/43072> Acesso em 02 nov. 2021.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Tradução de Fernanda Abreu. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

TRUTH, Sojourner. *Ain't I a woman?* Disponível em: <https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>. Acesso em 02 nov. 2021.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Clarice (se)explica ou Clarice: escritora/narradora? ou Clarice: autoficcionalizando-se? ou Clarice: pornô? erótica?

Eliane Campello (FURG)¹

Em *A via crucis do corpo* (2016 [1974])², Clarice Lispector pretende explicar as razões de escrever por encomenda uma obra de contos eróticos. Dos treze contos - que poderiam “ser quatorze” -, diz ela, é possível especular se ela se refere ao texto de abertura, “Explicação” (LISPECTOR, 2016, 527-528) ou histórias que ela não desenvolve, porque estaria “desrespeitando a confiança de um homem” (LISPECTOR, 2016, p. 528), como, por exemplo, o conto do “charreteiro”, cuja mulher “se desencaminhou e desencaminhou a filha de 16 anos” (LISPECTOR, 2016, p. 528).

Na obra há três contos³ - “O homem que apareceu” (p. 550-555), “Por enquanto” (560-562) e “Dia após dia” (563-566) - que escapam à sustentação temática dada aos demais. Neles, busco flashes textuais da presença de um eu, que apontam para a materialização da própria autora, ao conceber uma mulher situada historicamente. Eles foram escritos no “domingo maldito” (LISPECTOR, 2016, p. 528), conforme diz Clarice na “Explicação”, em 12 de maio, dia das mães.

Relevantes a essa dinâmica interpretativa, os contos acrescem conceitos relativos à concepção de sexualidade, atitudes, sensações e emoções, da mulher escritora e da personagem; da escritora-narradora? Penso que Clarice assume este lugar dúbio e múltiplo, simultaneamente, o que justifica o ponto de interrogação em “escritora-narradora?” e, também, a possibilidade de serem contos caracterizados como de autoficção. Ao mesmo tempo que ela se sente coagida a obedecer seu editor, o qual lhe solicita histórias eróticas que “realmente aconteceram” (LISPECTOR, 2016, p. 527), ela deixa aflorar culpa

1. Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS e membro permanente do PPG Letras-História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).
2. Neste trabalho, utilizo a publicação *Todos os contos*, organizada por Benjamin Moser e publicada no Rio de Janeiro pela Rocco, em 2016.
3. Os contos, Arêas (2005, p. 71) nomeia de “...as três crônicas”, que “fornecem a referência contextual a todos os relatos, certamente responsável pelo desequilíbrio que encontramos neles [...]: descaso com a forma, cortada de lugares-comuns, [...] impaciência e rebeldia que externam o mal-estar dessa escrita...”.

e, quiçá, vergonha – principalmente frente aos filhos –, por abrir um espaço inusitado para o “lixo” (LISPECTOR, 2016, p. 528) em sua produção literária. Uma das minhas hipóteses, neste trabalho, encontra-se acolhida justamente no fato de os demais contos, além dos três referidos, apresentarem o fator erótico e até o pornográfico, no entendimento de algumas críticas, explicitados ou sugeridos enfaticamente, conforme minha compreensão⁴.

De acordo com Luciana Borges (2013), os contos de *A via crucis do corpo*, podem ser divididos em dois conjuntos: um, caracterizado pela metanarrativa, em que se vislumbra uma escrita autobiográfica, nomeada pela autora de “narração da escrita” (p. 151), que inclui a “Explicação” e os três contos, objetos deste trabalho; o outro, composto por textos explicitamente ficcionais, “supostamente eróticos ou pornográficos”, nomeados de “escrita da narração” (p. 152). Nesta divisão, já se pressupõe, por um lado, que a autora não vê erotismo nos contos incluídos em “narração da escrita”; por outro, que os demais são eróticos e/ou pornográficos; mas nem tanto, talvez!

Nos contos, fica evidente uma “escrita de si”, antecipando mudanças, inovando e/ou desobedecendo princípios tradicionais da autobiografia canônica. Eurídice Figueiredo, em *Mulheres ao espelho* (2013, p. 13), aponta “os anos 1980 (Dion et al.: 2010 [sic])⁵” como o período em que “começaram a surgir novas variações da escrita de si”. Chamo a atenção para o fato de Clarice, em *A via crucis do corpo*, ter se colocado na dianteira, em 1974, por ter realizado mudanças significativas e características da literatura contemporânea no que concerne à autoficção. Lícia Manzo afirma que os três contos “parecem dar continuidade ao trabalho autoral que vinha sendo desenvolvido por Clarice ao longo de sua vida” [...] “Neles, Clarice parece escrever ‘ao correr da máquina’, sem maiores preocupações com formas ou estrutura” (MANZO, 1997, p. 192-193).

Conforme Aimée Bolaños, em *Oficio de lectora*:

Las formas autoficcionales contemporáneas hacen posible una reflexión sobre la pluralidad de las envolturas del yo, sobre su

4. Cf. “O corpo” (p. 537-549), “Mas vai chover” (p. 585-588) e “Miss Algarve” (p. 529-536), apenas para exemplificar.
5. Acredito que a obra referida é datada de 2007, assinada por Robert Dion e mais três autores, cf. referências de *Mulheres ao espelho* (2013, p. 235).

efímera coherencia. Al darle forma al sujeto, evidencia su naturaleza ambigua y problemática. [...] Equívoco, ambigüedad, transgresión, distinguen el estatuto controversial de la autoficción, de notable efectividad artística. Desde el sujeto autor, la autoficción especular examina la poética, los mecanismos compositivos, la narratividad de los procesos identitarios, la discursividad y la constitución de los enunciados, puestos en foco por los escribas advertidos (BOLAÑOS, 2016, p. 220, 221).

Certamente, *A via crucis do corpo*, devido à inclusão destes três contos que minam a obra com tintas de estranhamento, põe a descoberto esta “pluralidade dos invólucros do eu, sobre sua coerência efêmera”, como dito na citação acima. O sujeito, este eu, que aponta para a Clarice, pessoa e escritora, de natureza “ambígua” e pela triilha da autoficção atinge o ápice da “transgressão” na *écriture*, que é de “notável efetividade artística”. Além disso, Eurídice Figueiredo comenta que “a autoficção não tem compromisso com a verdade, ela é uma ficção que se inspira e joga, livremente, com os biografemas” (FIGUEIREDO, 2013, p. 73). É nestas dimensões que opto pelos títulos múltiplos deste artigo, na medida em que Clarice nos chama para dentro de sua narrativa; nos desafiando.

Eurídice Figueiredo acrescenta também que “se vive hoje a era da extimidade⁶, já que se exhibe aquilo que foi considerado intimidade, assim, fala-se em ‘extimidade’ quando o que, em princípio, deveria ficar reservado ao domínio do privado é exposto pelo sujeito”. Baseada em Tisseron, a crítica lembra que “A noção de extimidade é inseparável da noção de identidades múltiplas, pois cada um decide qual faceta quer tornar visível” (FIGUEIREDO, 2013, p. 68).

No que se refere à “Explicação” e aos três contos, em *A via crucis do corpo*, este procedimento estético se coaduna perfeitamente tanto com a “autoficção”, conforme descrito anteriormente, por Bolaños, quanto com a noção de “biografema”, referenciada a seguir. Clarice faz uso de novas técnicas narrativas aqui, pois, embora não fale em seu nome próprio, acrescenta ao texto uma personagem que, por meio de vários indícios biográficos, se pode afirmar ser ela mesma. Para Borges, a “identificação pode ser ‘pinçada’ pelo leitor, a partir da montagem, em mosaico” (BORGES, 2013, p. 159), o que, para

6. “O termo ‘extimidade’”, informa Figueiredo (2013, p. 68), “foi usado pelo psicanalista francês Serge Tisseron, em *L’intimité surexposée* [2001]”.

mim, parece se aproximar ao “biografema” de Barthes, quando ele afirma: “O biografema nada mais é do que uma anamnese fictícia: a que eu empresto [à autora] ao autor que amo” (BARTHES, 2003, p. 126). No caso em análise, o biografema se caracteriza na forma de traços, vestígios, textos e referências intertextuais que são organizados e recolhidos pelas/os leitoras/es. Por meio do biografema, há uma nova aproximação ao referente que ocorre a partir do cruzamento de subjetividades, fato explicitado quando o processo analítico evidencia relações a partir de elementos textuais. Barthes deseja que algum biógrafo seu faça uma biografia “esburacada”, limitada “a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’” (BARTHES, 2005, xvii).

“O homem que apareceu”

Na leitura de Lícia Manzo, “O homem que apareceu” “é o único dos três contos onde ainda é possível entrever, ao menos, um esboço de história” com “a estrutura de ‘diário íntimo’” (MANZO, 1997, p. 193). Certamente, pois desde o início do conto, é fácil (para não dizer óbvio) perceber alguns biografemas que denotam, sem dúvida, Clarice. Digo mais, basta ser minimamente informada para identificá-la, quando em sua ação inicial, narrada em primeira pessoa, vai ao botiquim comprar “Coca-Cola e cigarros” (LISPECTOR, 2016, p. 27). Aliás, a Coca-Cola é um elemento permanente neste conto, a ponto de seu visitante – um bêbado que ela encontra no botiquim, Cláudio Brito –, lhe perguntar o porquê de sua insistência em oferecer não só café, mas também Coca-Cola. Sabemos, há longa data que, se Clarice curtia algum *vício* (ênfase acrescentada) além do cigarro, era café e Coca-Cola, como bem explicita Claire Varin. Claire explica que, devido ao seu sotaque carregado, lembrava Clarice, fato que levou Otto Lara Rezende a afirmar: “É nossa Clarice que voltou”... “mas isto foi brincadeira, porque não tem nada a ver e... aliás, porque a Clarice Lispector bebia muita Coca-cola e eu detesto aquela bebida (risos)”. Claire coloca ainda que: “Ela dizia, me dê o elixir da morte!” (Varin, “Entrevista”, 2015). Para complementar, vale também citar outro exemplo, em que, durante o “Depoimento”, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1976, Clarice pergunta: “Alguém me dá um cigarro?” (p.143) e, também: “Eu estou com vergonha de dizer,

mas estou com sede. Tem Coca-Cola?...(risos)” (p. 156). Todos riem, porque sabem de suas paixões.

Estas situações, assim como muitas outras, vão corroborando a “escrita de si” (BORGES, 2013), permitindo-nos ler nestes fragmentos intercalados ao fio narrativo, uma outra Clarice, por mais paradoxal que este jogo estético possa parecer, ela mesma é uma personagem de seu conto. Desta forma, o texto se desenvolve entre esta mulher sem nome e o bêbado.

Neste conto, assim como em “Por enquanto”, na medida em que Clarice se apresenta indiretamente, através de flashes, nos levando também a pensar em suas atitudes muito mais do que na presença ou não de um corpo feminino concreto em suas relações com o masculino. No entanto, nos deparamos com inscrições culturais e sociais quando há a interação entre uma mulher e um homem. Há, neste caso, no âmbito teórico, uma aproximação com o que Elizabeth Grosz sugere em “Corpos reconfigurados”, quando “devem ser previstos” alguns “contextos nos quais os corpos das mulheres possam ser reconhecidos como ativos, viáveis e autônomos...” (GROSZ, 2000, p. 59). Sem dúvida, nesta situação, a experiência desta mulher – a narradora – recai na chamada “subjetividade do corpo, que delimita seus processos” (BORGES, 2013, p. 169-170), pois enquanto ela “cura” a bebedeira deste homem, concomitantemente, o descobre como um pai de família preocupado com o filho de 5 anos e um maravilhoso poeta. A iniciativa, o movimento em direção ao outro, parte dela. Cláudio chega a se impor contra sua insistência em lhe dar um café: “– Não mande em mim” (LISPECTOR, 2016, p. 551).

Ela e ele se entendem e o manifestam explicitamente; entretanto, ele a provoca:

– Você? a você só importa a literatura. – Pois você está enganado. Filhos, famílias, amigos vêm em primeiro lugar. Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou: – Você jura que a literatura não importa? – Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura. – Então, disse muito emocionado, aperte minha mão. Eu acredito em você (LISPECTOR, 2016, p. 28).

Certamente, esse diálogo contém mais uma forma de identificar Clarice nesta narradora. E me causa surpresa! Não porque invoque a supremacia dos filhos e dos amigos sobre a literatura, mas pela

rude comparação entre o valor a maior de “qualquer gato, qualquer cachorro” sobre a literatura. Parece-me assombrosa e chocante esta alegação! Porém, agradou em cheio o parceiro Cláudio!

Cláudio, que a conquista de imediato, porque logo que entra no apartamento vai brincando com o cachorro dela. O cachorro e o fumo – “Fiquei fumando. Meu cachorro no escuro me olhava” (LISPECTOR, 2016, p. 27, p. 31) – biografemas, de fato. Sua paixão por Ulisses, o cão de Clarice é, sem dúvida, do conhecimento geral. Prova disto é que, em sua estátua no Leme (RJ), ela está sentada com ele a seus pés. E, do fumo, também, ninguém duvida que esta que narra se identifica com Clarice.

Ela dedica um de seus livros infantis para o filho dele, que tem o mesmo nome de um dos filhos dela. E, a conversa leva Clarice e Cláudio à troca de segredos e intimidades. Para ele, ela é “uma mulher estranha”, fato que ela nega, se dizendo “muito simples, nada sofisticada” (LISPECTOR, 2016, p. 29).

Nádia Battella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*, é enfática ao afirmar que “Quanto à sua imagem, ela reitera o lado “comum” da sua vida pessoal, não “original” e não “intelectual”, conforme a expressão da própria escritora:

Sou uma mulher que sofre, como todas as pessoas do mundo, as mesmas dores e os mesmos anseios. Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos, o resto é mito (GOTLIB, 1995, p. 435).

Mais um biografema expressivo que corrobora a “narração da escrita” com traços fortes de autoficcionalização. E, como é próprio de uma Clarice bondosa e caseira, ela se comove com a história de vida de Cláudio: um ex-combatente do Vietnã e que foi marinheiro por dois anos. Ao narrar sua vida, ele vai às lágrimas. Clarice o estimula:

– Seja homem e chore, chore quanto quiser; tenha a grande coragem de chorar. Você deve ter muito motivo para chorar. – E eu aqui, bebendo café e chorando... – Não importa, chore e faça de conta que eu não existo (LISPECTOR, 2016, p. 29).

Aqui, como é próprio de Clarice, ela subverte os paradigmas de comportamento social ensinados aos homens. De fato, ela o estimula

a chorar. Tal atitude demonstra que ela o respeita, além de lhe oferecer um espaço que o humanize; em outras palavras, é a inclusão do outro. Clarice e Cláudio tornam-se iguais, na medida em que, apesar de considerá-lo “um belo homem”, ela também o refere como um “fracassado”. E, completa: “Como todos nós”. Muito clariceano! Ela salta do estado de aconchego a um sentimento de duro realismo: “– nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! [...] “O sucesso é uma mentira” (LISPECTOR, 2016, p. 553).

Isto ocorre logo após ouvir a leitura do poema de Cláudio, que “Era simplesmente uma beleza. Misturava palavões com as maiores delicadezas”. Esta mescla de extremos na linguagem do poema diz muito dos *ups and downs* nos textos (e no dia a dia) de Clarice. No momento, ela diz estar triste, por não saber como ajudá-lo, enquanto ele levanta a possibilidade de vir a se suicidar. Tais fatos ocorrem em meio a uma conversa comum com toque de intimidade. Ela lhe diz que não quer que ele vá embora; enquanto ele se aproxima dela, insinuando: “– Eu sei um bocado de coisas de você. E até conheci o seu ex-marido. /Fiquei quieta. /– Você é bonita. /Fiquei quieta” (LISPECTOR, 2016, p. 553, ênfase acrescentada).

A repetição da sua reação – paralisada – mostra que, por parte dela, não há outro interesse além do desejo de ser mãe para ele: “Como é que posso ser mãe para este homem?” Esta relação com a maternidade é tema presente em sua obra em geral. Entretanto, neste conto, tal demonstração se dá por meio da desconstrução não só dos gêneros literários tradicionais, como também dos temas – no caso, o erotismo. Quando esperamos que ocorra o encontro amoroso entre ela e o bêbado, ela acentua a função feminina do maternal e, com isso, reforça uma situação comumente encontrada em sua obra, que diz respeito à demonstração de que “as personagens são impróprias, não adaptadas para aquele ambiente”, conforme Fani Tabak (2020). É via desconstrução que Clarice fortalece sua experiência visceral com a escrita, com a palavra, elemento integrador da própria existência e sua condição de sujeito. Nesta dimensão, se confirma que através de seus rastros da experiência vivida é possível encontrá-la nas peças de sua criação poética.

Antes de sair, Cláudio ainda lhe beija a mão, expõe seu desejo de matar alguém e conta que ele havia dado um tiro de misericórdia num cachorro. Este último fato leva a conversa a se concentrar acerca do filme *They Do Shoot Horses, Don't They?* (sic) que, em português

levou o título de *A noite dos desesperados*⁷. Ele lhe diz que viu o filme. Este conta a história de um casal: uma atriz fracassada, Gloria Beauty (Jane Fonda) e um marinheiro, Robert (Red Buttons) que, durante a Depressão dos anos 30, resolvem disputar US\$1.500 em uma maratona de dança. O relato é feito em *flashback* a partir do julgamento de Robert pelo assassinato de sua parceira. No conto, há apenas uma breve referência ao filme, que justifica a conversa acerca de assassinato. Desta forma, se encerra o encontro dos dois, o que concorre para o fechamento confessional: “Não há resposta para nada. Fui me deitar. Eu tinha morrido” (LISPECTOR, 2016, p. 555).

Provavelmente (porque em texto clariceano não se pode afirmar algo com certeza), possamos inferir que a escritora constrói uma ponte simbólico-estética de significados, isto é, uma alegoria entre as afirmativas de Cláudio – “um dia mato alguém” e “o tiro de misericórdia que dera num cachorro” –, o assassinato de Glória, no filme e o desfecho do conto, em “Eu tinha morrido”, na voz de Clarice, narradora-personagem.

“Por enquanto”

Este conto chama a atenção a partir do estranhamento contido no título – “Por enquanto” – que remete a um estado de suspensão do tempo e do lugar. O uso de uma conjunção nessa posição narrativa já aponta para o inusitado, por estar deslocada de sua função nos limites da gramática tradicional, que ensina: “ato ou efeito de conjugar, de ligar ou associar uma coisa ou pessoa a outra(s)”. No caso, entretanto, o sentido dessa conjunção é amplificado; mais do que isto, é multiplicado em várias camadas de significação, na medida em que o início de texto leva à explicação primeira de seu uso:

7. Filme de Pollock, inspirado no livro homônimo de Horace McCoy, de 1935. O livro, base do filme “A Noite dos Desesperados”, chega no Brasil, em 1947, traduzido por Erico Verissimo e publicado pela Livraria do Globo. Conforme Arêas, “É revelador e comvente que Clarice cometa enganos ao citar o filme de Pollock (1969), principalmente com a inclusão da partícula intensificadora: *They Do Kill Horses, Don't They?* no lugar de *They Shoot Horses, Don't They?*” (2005, p. 163, n. 38).

Como ele não tinha nada o que fazer, foi fazer pipi. E depois ficou a zero mesmo. Viver tem dessas coisas, de vez em quando se fica a zero. E tudo isso é **por enquanto. Enquanto se vive** (LISPECTOR, 2016, p. 560, ênfase acrescentada).

Essa aceção expandida no decorrer da história ocorre pela inclusão de múltiplos significados, decorrentes da repetição. A cada passo, a incerteza que o título encerra se reflete no cenário construído pela descrição por uma voz em primeira pessoa.

Desde o primeiro parágrafo, toma forma um espaço semântico o qual coabita, junto a essa suspensão do tempo, ou melhor, desse não tempo, em que não há passado, nem futuro, um sentimento de desamparo. Uma das expressões que melhor exemplifica tal sentimento é “ficar a zero”, ou seja, a noção de carência, miséria e penúria e profunda tristeza. Essa expressão é reforçada por noções de abandono da narradora, como quando se sente isolada do mundo, sem ter o que fazer e, então, fica “De mãos abanando. Sem assunto”, porque “Deus nos fez assim” (LISPECTOR, 2016, p. 560). Sem conexão aparente com qualquer linha narrativa, se sabe que uma moça telefona chorando pela morte do pai para a narradora que, por meio de inúmeros biografemas, confirmam ser a própria Clarice.

Entre os biografemas mais evidentes está a referência aos dois filhos; um, no exterior com o pai; o outro, almoçando com ela, porque é o dia das mães, data já identificada na “Explicação”: é o dia em que ela passa trabalhando, ou seja, o dia da criação de *A via crucis do corpo*, sua coletânea de contos eróticos.

“Por enquanto” trata da descrição de um dia na vida de...Clarice. Por este motivo, talvez, não haja uma ação ou ações, nem tampouco elementos de ligação entre os fatos narrados. A narradora passa o dia buscando um sentido para a vida (?). Ela quer fugir ao tédio total. Assim que, a palavra “sozinha” é bastante repetida: aparece três vezes, no conto de curta extensão, pouco mais de 2 páginas apenas.

O filho vai embora e ela espera que aconteça alguma coisa, que possa ouvir algum barulho, qualquer, mas “o telefone não toca. Estou *sozinha*. *Sozinha* no mundo e no espaço [...] como chamo quem eu quero chamar? O que fazer? Nada: porque é domingo e até Deus descansou. Mas eu trabalhei *sozinha* o dia inteiro” (LISPECTOR, 2016, p. 560-561, ênfase acrescentada).

Ela está literalmente “Sem assunto”, expressão que reforça o sentido de solidão!

Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* aponta com precisão uma das mais notáveis características do texto clariceano que “Por enquanto” ilustra perfeitamente: “Todos sabem que, para Clarice Lispector, as ressonâncias dos fatos são mais importantes que os fatos, e suas histórias não têm muita fabulação” (SÁ, 1979, p. 329).

Há uma angústia crescente, sim, na medida em que a narradora imagina as mais variadas situações que poderiam acabar com sua solidão. Ela tenta se consolar, porque nada acontece neste dia, enquanto ela recorre a esta expressão, hilária até, “fazer pipi”, conforme se lê, novamente, em: “A questão é saber aguentar [...] Às vezes não se tem nada a fazer e então se faz pipi” (LISPECTOR, 2016, p. 560).

A narradora vai, literalmente, acumulando fatos, sejam eles vinculados à realidade da vida ou apenas pensados e/ou desejados por ela. Desta forma, ela percorre desde o relato da festa de sexta à noite, na qual “muitas pessoas se sentiam pouco à vontade” (p. 560), incluindo ela mesma, apesar de não o ter explicitado.

Um dos pontos mais contundentes de “Por enquanto” recai na metáfora do *comer*, assim mesmo em itálico, por indicação de Vilma Arêas (2005, p. 70-71), quando dedica uma atenção especial a esta ação no espectro bíblico. Depois de almoçar com o filho e a narradora notar que “a carne estava tão dura que mal se podia mastigar”, de acordo com Arêas [que se refere ao “jantar” (sic)], “e pensando na morte (ênfase acrescentada), a narradora não sabe o que fazer”, lhe vem “De repente, a inspiração: ‘Já sei o que vou fazer: vou comer’”. Para Arêas: “Portanto, a *ceia*, essa ‘maçã no escuro’, tem aqui um outro sentido, e a dessacralização é limitada pelo desespero dos homens, “quando se fica a zero”, quando “o telefone não toca”, quando se telefona para si mesma e se ouve “um triste sinal de ocupado”.

E, por falar em Arêas⁸, enquanto inspirada em “Por enquanto”, neste conto, é a própria narradora quem aponta um outro biografema para justificar a *écriture* de Clarice: “Estamos no chamado ‘veranico de maio’: grande calor. Meus dedos doem de tanto eu bater à máquina. Com a *ponta dos dedos* não se brinca. É pela *ponta dos dedos* que se recebem os fluídos” (LISPECTOR, 2016, p. 561, ênfase acrescentada).

A narradora dedica um parágrafo inteiro para descrever não só os dotes culinários de sua cozinheira, como também sua compleição

8. A referência autoficcional aparece desde o título de Arêas: *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*.

física – “enorme de gorda: pesa noventa quilos” (p. 561). Ela parece adivinhar que o fato de sua cozinheira estar trabalhando em um domingo⁹, Dia das Mães, causaria espanto em suas/seus leitoras/leitores, por isso, corre a se explicar: “a cozinheira por acaso não está de folga”, afirmativa que não explica nada... Afinal, não é ela a patroa de quem dependem as folgas da empregada?

Entretanto, como não poderia ser diferente, tratando-se de Clarice, ela não resiste a perscrutar os sentimentos da cozinheira, como se fosse (de fato, é) uma de suas personagens: “Noventa quilos de insegurança, noventa quilos de medo” (LISPECTOR, 2016, p. 561). Apesar de não referir o nome desta mulher, o que pode ser um sinal de descaso, ela nos surpreende: “Tenho vontade de beijar seu rosto preto e liso mas ela não entenderia” (LISPECTOR, 2016, p. 561). Cabe a nós, então, entender esta narradora de ânimo tão diversificado, indo de um namoro com o sentimento de morte – mesmo que longínquo, uma vez que ela não conhece a moça cujo pai morreu – a um pensamento de afeto por esta empregada sem nome com quem ela lida todos os dias.

Na busca por manter uma relação com a realidade, a narradora vai marcando sua própria ação ao ir informando o horário. Às seis e meia, liga seu rádio de pilha no Ministério da Educação: a música é triste. Ela lhe serve de gancho para desejar convidar Chico, Tom e Caetano, cada um com sua viola, para matar “a melancolia” que a “mata aos poucos” (LISPECTOR, 2016, p. 561).

Às vinte para a sete, ela já está se perguntando “para quê?”, um sinal de que “as coisas não vão bem”. Às dez para as sete, ela reproduz, a partir do disparo provocado pela palavra “gáudio”, seu pensamento vagueando pelos autores canônicos da literatura brasileira, Machado e Alencar, em meio a expressar sua saudade dos filhos. Eles, os filhos, “carne de minha carne”, lhe levam a escrever: “Carne fraca e eu não li todos os livros. *La chair est triste*” (LISPECTOR, 2016, p. 562), invocando e deslocando a ideia de Mallarmé, em “Brisa marinha”, na tradução de Augusto de Campos: “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros”¹⁰.

9. “O homem que apareceu” e “Por enquanto” também foram escritos no mesmo *domingo maldito* (ênfase acrescentada), cf. Lispector, na “Explicação” (p. 528).
10. Stéphane Mallarmé (1842-1898), escreveu “Brise marine”: *La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*.

A Clarice-narradora abusa dos indícios para confirmar sua intervenção no conto (que deveria ser erótico e impessoal), quando resolve sua tristeza por um meio físico: “Mas a gente fuma e melhora logo”.

Concordo entretanto com Silva e Oliva, ao afirmarem que a marca mais intensa nestes textos “é a questão do ato de escrever, assinada por um tom de confissão, memória e de um aparato monologal, concentrado no comentário metarreflexivo que acompanha o desenvolvimento dessas narrativas” (2014, p. 45). Em consequência, a morte se faz presente, pois “Se me descuido, morro” (LISPECTOR, 2016, p. 562). Mesmo assim, sofrendo de solidão e de inércia, resolve ligar a TV, ato contrário à afirmativa que encerra o conto: “A gente morre às vezes” (LISPECTOR, 2016, p. 562), o que pode ser lido como o período em que Clarice não está escrevendo – “períodos hiatos” [...] “Podem ser longos e eu vegeto neste período”–, confirmado por ela, na sua única entrevista gravada, concedida a Júlio Lerner, em 1977, na TV Cultura, reproduzida por Nádya Gotlib (1995, p. 455).

“Dia após dia”

Em “Dia após dia”, os acontecimentos do Dia das Mães são rememorados, acrescidos da declaração da narradora de que não quer mais “depender de ninguém. Quero é *Danúbio Azul*”¹¹. E não *Valsa Triste* de Sibellius”. Ela liga o “rádio de pilha e tocavam *Danúbio Azul*”¹². Resultado, diz ela: “Fiquei radiante. Vesti-me, desci, comprei flores” (LISPECTOR, 2016, p. 563).

Este conto se estrutura sobre referências aos dois anteriores, além de fazer menção ao conto, “Miss Algrave”, incluindo também o comentário do filho: “grave” é túmulo. Ela refere o telefonema de alguém que a aconselha a “pensar bem antes de escrever um livro pornográfico”

11. Na “Explicação” (p. 528), a autora informa ter escrito um dos contos com o título de “Danúbio Azul”, mas “esqueceu e depois, o nomeou de “Dia após dia”, cf. Silva e Oliva (2014).
12. Composto por Strauss (1825-1899), em 1866, para levantar o espírito dos vienenses, inspirado pelo verso de Karl Beck (1817-1879), que jamais ouviu a valsa: “às margens do Danúbio, o belo e azul Danúbio”. Cem anos depois, Kubrick torna “O Danúbio Azul” imortalizado em sua “2001, A Space Odyssey”, de 1968. Disponível em: <https://www.botequimdeideias.com.br/flogase/o-danubio-azul-de-um-pais-arrasado-ao-espaco-sideral/>. Acesso em: 23 out. 2021.

e o que isto poderá acrescentar à sua obra. Porém, mais do que se preocupar com o “lixo” recai no fato de ser um livro “triste”, porque descobriu, “como criança boba, que este é um mundo cão” (LISPECTOR, 2016, p. 528). Para Marta Peixoto (1994), o peso do corpo sacrificial do título, *A via crucis do corpo*, está diretamente ligado à maternidade benevolente que a narradora demonstra em “O homem que apareceu” e é, de certa forma, o corpo da escritora, na medida em que escrever é a absorção na própria carne das “dores do mundo” (PEIXOTO, 1994, p. 77), como ocorre em “Por enquanto”. Em meio a estas reflexões, a autora/narradora afirma que todas as histórias deste livro machucam e quem mais sofre é ela, na medida em que se choca com a realidade. Em “Dia após dia”, enquanto narra, ela entremeia revelações do próprio temperamento; biografemas que levam à identificação de Clarice. Entre outros exemplos, ela salienta os fatos de ser “rancorosa” e “vingativa, de detestar “pedir favores” e de sentir-se “mãe de seu cachorro” (LISPECTOR, 2016, p. 565).

No entanto, neste terceiro conto, diferentemente dos anteriores, seu humor surpreendentemente muda, apenas porque “era dia de *Danúbio Azul*, símbolo de sua alegria e felicidade, pois “apesar da morte do homem bom, apesar de Cláudio Brito, apesar do telefonema sobre a minha desgraçada obra literária. Vou tomar café de novo. E Coca-Cola. Como disse Cláudio Brito, tenho mania de Coca-Cola e de café” (LISPECTOR, 2016, p. 566).

Ao final do conto, sua constatação de “Eu tinha morrido” passa a ser “Viva a feira livre! Viva Cláudio Brito! (Mudei o nome, é claro. Qualquer semelhança é mera coincidência). Viva eu! Que ainda estou viva. E agora acabei” (LISPECTOR, 2016, p. 566).

Conclusão

Nestes três contos, podemos sentir Clarice comprometida em cumprir com a encomenda solicitada pelo editor – mas como fazê-lo? pensa ela. Ao ocupar o espaço da protagonista, neste misto de ficção e de real, leitoras/es precisarão entrar, necessariamente, no âmbito de sua intimidade, o que ela não admitiria jamais. Se para escrever sobre a sexualidade de mulheres ficcionais, ela demonstra na “Explicação” ter tantos pruridos, o que dizer de se expor ao olhar popular? Porém, grosso modo, se pode afirmar que entre a “Explicação” e

os contos há um nítido deslizamento de identidade. Enquanto a “Explicação” ‘dinamita o mito romântico da criação livre e desinteressada, posicionando-se o artista acima das estruturas’” (ARÊAS, 2005, p. 60), tanto sua interpretação, quanto a dos três contos incitam a capacidade criativa de leitoras/es.

E, como é próprio da *écriture* clariceana, sua compreensão é deixada por nossa conta. Cabe a nós leitoras/es o preenchimento desta autobiografia “esburacada”. Assim, nestes contos, diferentemente dos demais neste livro, ela quer ou simula que quer se mostrar. Ela provoca, surpreende e desafia leitoras/es, quando as/os coloca em uma obra pronunciada erótica.

Nestes três contos, ela passa a ser um eu e uma outra, simultaneamente. Esta possibilidade de lê-los pelo viés da autoficção, com o suporte dos biografemas, leva à ausência de integração temática entre estes e os demais contos do livro.

Referências

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BOLAÑOS, Aimée. *Ofício de lectora*. Rio Grande, RS: Ed. da FURG, 2016.
- BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados*. *Cadernos Pagu*, [S. l.], n. 14, p. 45-86, 2015. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- LISPECTOR, Clarice. Depoimento a Affonso Romano de Sant’Anna, Marina Colasanti e João Salgueiro gravado no dia 20 de outubro

- de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. In: MONTERO, Teresa e MANZO, Lícia (Orgs.). *Clarice Lispector: outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p.137-171.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. In: MOSER, Benjamin (Prefácio e Organização). *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2016. p. 527-588.
- LISPECTOR, Clarice. Explicação. In: MOSER, Benjamin (Prefácio e Organização). *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 527-528, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. O homem que apareceu. In: MOSER, Benjamin (Prefácio e Organização). *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 550-555, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. Por enquanto. In: MOSER, Benjamin (Prefácio e Organização). *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 560-562, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. Dia após dia. In: MOSER, Benjamin (Prefácio e Organização). *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 563-566, 2016.
- LOPES, Fernando Augusto. *O Danúbio azul: de um país arrasado ao espaço sideral*. Artigos: 03/04/2018. Disponível em: <https://www.botequimdeideias.com.br/flogase/o-danubio-azul-de-um-pais-arrasado-ao-espaco-sideral/>. Acesso em: 23 out. 2021.
- MALLARMÉE, Stéphane. *Brise marine*. Disponível em: https://poesie.webnet.fr/les-grandsclassiques/Poemes/st%C3%A9phane_mallarme/brise_marine. Acesso em: 10 ago. 2020.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez: EU – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria da Cultura: *The Document Company – Xerox do Brasil*, 1997.
- MOSER, Benjamin (Prefácio e organização). *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2016.
- PEIXOTO, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*. Univ of Minnesota Press: USA, 1994.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SILVA, Patrícia Lopes da e OLIVA, Osmar Pereira. Cortes laterais da realidade: a via crucis do narrador. *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia (CNLF) e Crítica Literária*, v. XVIII, n. 8, História da Literatura. Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CIFEFIL), 2014. p. 37-49.
- VARIN, Claire. Entrevista concedida a Thayse Leonardi, no *Programa Persona*, da UFPR TV, em 13/02/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f50-Ft-yXMs>. Acesso em: 5 nov. 2020.

Para ler Ledas: estratégias e armadilhas nas práticas de crítica literária feminista

Erica Martinelli Munhoz (UNICAMP)¹

Introdução

O fato da crítica literária feminista se parecer “mais com um conjunto de estratégias intercambiáveis do que uma escola coerente ou orientação de objetivos compartilhados (...)” pode representar “de um lado a sua maior força, e de outro a sua fraqueza” (KOLODNY, 2011, p. 219). Levando em consideração esse caráter múltiplo e mutável do campo, interessa discutir estratégias hermenêuticas e modos de ler, desviando a preocupação com a definição teórica de um campo para a reflexão de uma prática: como fazer leituras críticas de literatura, informadas pelos pressupostos feministas de forma produtiva e propositiva?

Ainda que a partir dos anos 70, com a advento da *ginocrítica* na academia estadunidense, a crítica feminista tenha passado a ser associada mais comumente à recuperação, leitura e análise de textos literários escritos por mulheres, nomes como Adrienne Munich (1985) insistem na retomada da leitura crítica feminista diante de obras da tradição literária dominante. É preciso participar da disputa de significados em relação às obras clássicas e operar mudanças nos paradigmas de leitura já que, como argumenta Munich, por vezes a crítica tradicional é mais misógina do que os textos de literatura da tradição. Nesse sentido, o presente trabalho aborda a problemática da “leitura de mulheres” pelo viés da revisão de leituras críticas (feitas por mulheres) diante da tradição literária, na busca de reconhecer, a partir da minha própria leitura enquanto mulher, armadilhas e estratégias produtivas para o olhar da crítica literária feminista de obras centrais do cânone moderno, como é o caso de *Leda and the Swan*, de W. B. Yeats.

Partindo da leitura de críticas feministas ao poema de Yeats, elenco duas principais armadilhas que considero exemplares no nosso

1. Graduada em Letras (USP), Mestra em Teoria e História Literária (UNICAMP), é doutoranda do Programa de Teoria e História Literária, da Unicamp.

meio de estudos. Chamei a primeira de *fé na exposição*, com base na expressão de Eve Sedgwick (2020) que descreve algumas das crenças que sustentam uma “leitura paranoica”. A fé na exposição se manifesta nas críticas feministas da tradição como pressuposto, em geral pouco assumido, de que a maior exposição da violência de gênero em um texto ou leitura equivale necessariamente a um posicionamento ideológico “mais feminista”, e vice-versa. A segunda armadilha se refere ao foco no gênero do autor como horizonte último ou único da crítica. Como pretendo demonstrar, ainda reconhecendo o gênero do autor como fator importante na leitura, será preciso pensar estratégias para que esse fator não se torne redutor, principalmente quando aliado à primeira armadilha aqui considerada.

As leituras críticas a partir das quais depreendo tanto as armadilhas quanto as estratégias produtivas discutidas neste trabalho foram realizadas por Elizabeth Cullingford (1994) e Janet Neigh (2006), ambas discutidas no artigo de Maria Rita Drumond Viana (2010) a respeito da abordagem do tema do estupro em *Leda and the Swan* pela fortuna crítica de Yeats; além de Shade Neimneh *et al.* (2017), Camille Paglia (2005) e Helen Sword (1992).

Por que Leda e o Cisne?

O mito de Leda e o Cisne foi representado exaustivamente nas artes visuais e na literatura ao longo de séculos no ocidente. Em uma das versões mais conhecidas, Leda, esposa de Tíndaro, rei de Esparta, é seduzida por Zeus, na forma de um cisne (ou estuprada, a depender da forma como o mito é narrado). Desse encontro, ela gera dois ovos, dos quais nascem Cástor e Póllux, Helena e Cliptemnestra. Em outra versão, é a deusa Nêmesis quem é perseguida por Zeus, e quando esta tenta escapar se transformando em uma gansa, Zeus se transforma em cisne para a possuir. Nessa versão, Leda encontraria os ovos e cuidaria dos filhos como seus. Na tragédia *Helena*, de Eurípedes, responsável pela consolidação literária do mito, Leda é a mulher violentada, como recorda Helena em seu monólogo inicial:

Diz ainda
a lenda: Zeus Pai voou à minha mãe
Leda, tomando a forma de ave, cisne,

e consumou o doloso leito, ao fugir
de águia em caça, se a lenda é clara.
Chamo-me Helena e diria os males
que sofri.” (TORRANO, 2017)

Leda aparece também de passagem no episódio sobre Aracne em *Metamorfoses*, de Ovídio. Tendo desafiado Atena, que tece uma obra retratando a glória dos deuses e punição dos mortais, Aracne faz da sua tapeçaria um retrato das cenas em que os deuses, principalmente Zeus, enganam, oprimem e violentam mortais (em sua maioria mulheres). Dentre elas está Leda. As representações clássicas do mito na literatura consolidam, portanto, a versão em que Leda representa a mortal subjugada diante do desejo nocivo e poderoso dos deuses.

Porém, em diversas versões literárias posteriores ao mito, o ato não é retratado como estupro, e o poema de Yeats é uma das primeiras obras literárias modernas a representar a cena como violenta. Sword (1992) aventa a possibilidade da influência, até então, da pintura e da escultura que, desde o Renascimento até o final do século XIX, tenderam a representar o encontro entre Leda e o cisne como jocoso e consensual. No Renascimento, por exemplo, a cena é representada de forma idílica por Correggio, Michaelangelo e Ammanatti, enquanto Leonardo Da Vinci pinta uma imagem que se parece com uma cena familiar. No quadro de Tintoretto, Leda chega a esconder o cisne em seu quarto para protegê-lo do olhar de estranhos. (SWORD, 1992, p. 315). Artistas (e autores literários) do final do século XIX também tendem a retratar uma cena idílica, ou fazem dela um relato que tende ao pornográfico, em que Leda chega a gritar de prazer, como na novela de Pierre Louys citada por Gaston Bachelard².

O poema de Yeats (1924) é um dos primeiros, e provavelmente hoje o mais conhecido, a retratar diretamente a violência no mito de Leda e o Cisne. Diversos outros nomes do modernismo, como D. H. Lawrence e Rilke, publicaram poemas a partir do tema, mas Yeats ocupa um lugar de destaque na crítica, tanto por sua qualidade quanto pelos problemas que ele coloca, já que inspirou leituras críticas múltiplas

2. “Lêda abria-se para ele como uma flor azul do rio. Sentia entre seus joelhos frios o calor do corpo do pássaro. De repente ela gritou: Ah!... Ah!... e seus braços tremeram como ramos pálidos. O bico penetrara-a atrozmente e a cabeça do cisne movia-se dentro dela com furor, como se lhe comesse as entranhas, deliciosamente” (BACHELARD, 2016, p. 41).

e contraditórias, em particular no que diz respeito às ambiguidades em relação à posição de Leda no poema: enquanto vítima passiva, agente ou cúmplice do ato. Por isso, o soneto e sua fortuna crítica interessam particularmente a uma crítica feminista. Vejamos o texto³.

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.
Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

A partir de algumas leituras de crítica feminista a respeito do poema de Yeats, às quais não será possível retomar em detalhes no escopo do presente trabalho, fez-se um levantamento do que considero armadilhas de leitura. Apresento aqui as duas principais, às quais denomino *fé na exposição* e *foco no gênero do autor como horizonte único ou último de análise*. Ao discutir essas principais armadilhas, descreverei problemas menores associados a elas e, em contraponto, apontarei nesse diálogo estratégias que reconheço como produtivas diante desses impasses.

A fé na exposição

Esta primeira armadilha de leitura está alicerçada na ideia de *leitura paranoica*, de Eve Kosofsky Sedgwick (2020). Trata-se, para a pesquisadora, de um *modus operandi* epistemológico moderno, baseado exclusivamente no desvelamento de violências ou opressões implícitas,

3. Utilizo aqui a versão do poema como está citada por Viana (2010).

como forma única ou mais verdadeira de conhecimento. Dentre outras crenças, a leitura paranoica se baseia, segundo Sedgwick, na “fé na exposição”. A fé na exposição e nos procedimentos de desmistificação presume que “tornar algo visível como um problema fosse, senão colocar-se a um pulo de uma solução, ao menos a um passo evidentemente na direção de uma.” (SEDGWICK, 2020, p. 407). Sedgwick mostra, porém, que este não costuma ser o caso, e que a estratégia da leitura paranoica é apenas uma entre tantas, nem sempre a mais eficiente, e, muitas vezes, uma estratégia redutora: “ter uma visão não mistificada das opressões sistêmicas não obriga alguém a *intrínseca* ou *necessariamente* seguir uma linha específica de consequências epistemológicas ou narrativas” (SEDGWICK, 2020, p. 394).

Em termos da crítica literária feminista, essa “fé na exposição” parece se traduzir de duas maneiras diferentes: a busca por desvelar, no próprio texto crítico, a violência implícita em textos literários e, de outro lado, a valorização de textos literários que explicitem a violência, inversamente desvalorizando os textos onde a violência seja implícita. Segue-se, então, um esquema pouco consciente de interpretação do texto do tipo: quanto mais explícito, menos machista; ou quanto menos explícito, mais machista. Será, porém, possível determinar os valores de um texto literário pela exposição de violência representada nele? Ou seja, um texto é sempre proporcionalmente “mais feminista” à medida que ele explicita mais diretamente a violência de gênero? E, inversamente, quanto menos explícita a violência, menos feminista?

Observaremos brevemente dois exemplos de críticas diferentes, que se baseiam na fé na exposição em sua leitura do poema de Yeats e chegam a conclusões quase opostas na sua avaliação do poema. A primeira é Elizabeth Cullingford, comentada por Maria Rita Drummond Viana em seu artigo *Violence And Violation: the rape in in Yeats's 'Leda and the Swan'*, e a segunda é Camille Paglia em sua breve análise do poema de Yeats no livro *Break, Blow, Burn* (2005).

Apesar de considerar o aspecto violento do poema de Yeats um ganho, em termos de crítica feminista, em relação às outras representações do mito (seguindo o raciocínio de que quanto mais exposta a violência, menos misoginia o texto representa), Cullingford (1997) acusa o poema de começar como “um estupro de verdade” e dar indícios de consentimento *in media res*. Isso se daria por meio das marcas de ambiguidade da escrita, principalmente as perguntas do final

do poema, que Cullingford associa às formas de testar possibilidades de resistência feminina e às táticas usadas contra vítimas de estupro em tribunais (VIANA, 2010, p. 58). Para ela, trechos como “her thighs carressed”, além das perguntas em relação à possibilidade de rejeitar ou não o cisne, são suficientes para afirmar que Yeats é complacente com a violência sexual. Dessa forma, Cullingford considera o aspecto violento do poema como algo positivo, do ponto de vista feminista, em duas instâncias: primeiro, por se tratar de resistência à censura de um período particularmente conservador na Irlanda⁴; segundo, por transformar a narrativa do mito, antes muitas vezes retratada como cena idílica e consensual, em um estupro (note-se a ênfase no desvelamento da violência como valor). No entanto, para Cullingford, como vimos, os indícios de ambiguidade do poema fazem com que o texto tenda ao *voyeurismo* e demonstre tons pornográficos (principalmente no que concerne à descrição isolada das partes do corpo de Leda).

Um dos problemas que podemos, desde já, apontar em relação à fé na exposição é a tendência a ler qualquer ambivalência e ambiguidade no texto literário como ocultamento da violência e, portanto, como misoginia. Mas será sempre o caso?

Camille Paglia (2006) também parte da fé na exposição, porém seu tom em relação ao poema é de exaltação do começo ao fim, inclusive dando a entender que o lê como um texto denunciatório e talvez mesmo feminista. Segundo ela, “na versão de Yeats, a objetificação da mulher não é um esporte, mas uma cruel expressão da vontade de poder”⁵ (PAGLIA, 2006, p. 125). Para ela, a segunda parte do poema não coloca um problema machista, pois o tom geral de denúncia justificaria a sedução do leitor como uma estratégia do poeta, que gera desconforto proposital.

4. “From a historicist point of view, the critic explains why Ireland in the 1920s was an extremely conservative place and why obsession with sexuality, particularly female sexuality, led to the establishment of a Committee on Evil Literature in 1926. Similarly to Foster’s categorisation of the poem as a bombshell, she says that Yeats’s choice of site of publication was intended to “flout censorship” and that “its transgressive intent is readily apparent” (VIANA, 2010, p. 58).
5. “The myth of Leda and the swan was a popular romantic theme in Renaissance art (Leonardo and Michelangelo painted it), but the tale was treated as a charming pastoral idyll and rarely ever shown from the victim’s point of view. In Yeats’s version, womanizing is not a titillating sport but a ruthless expression of the will to power” (PAGLIA, 2006, p. 125).

Aquilo que Cullingford lê como *voyeurismo* e até “tons pornográficos”, Paglia lê em tom de denúncia, sendo que ambas partem de pressupostos semelhantes. A leitura demasiado alicerçada na fé na exposição tem limites evidentes, já que não conseguimos concluir objetivamente se a exposição da violência é sinônimo de um efeito de denúncia ou de um efeito de reiteração da violência. A fé na exposição, além de ser um posicionamento a priori, um ponto de partida que já parece antever o seu próprio ponto de chegada, não costuma ser um pressuposto declarado, e talvez não seja nem mesmo um posicionamento consciente por parte das leitoras, mas pode se tornar um falso indício na busca da compreensão das implicações éticas e políticas de um texto literário.

Quero chamar atenção também ao fato de que ambas as leituras têm suas bases voltadas para o aspecto de concretude do ato violento no poema: Leda é lida como uma mulher vítima de um estupro. Enfatizam-se os elementos concretos desse estupro, discutindo as descrições físicas das partes do corpo de Leda e os pormenores dos dois corpos em contato. Este é outro efeito comum nas leituras marcadas pela *fé na exposição*. É comum que uma leitura de crítica feminista precise atravessar camadas de sentidos figurados para apontar a concretude da violência. Quero argumentar, porém, a possibilidade de lançar mão de outras estratégias que não renunciem aos sentidos metafóricos da obra para chegar aos mesmos objetivos. Não interessa, entretanto, deixar que o aspecto concreto da figura feminina e da violência contra a mulher seja esquecido, como é o caso de algumas leituras do poema apenas como alegoria.

Nesse sentido, o posicionamento de Cullingford me parece interessante. A autora se afasta das leituras que entendem Leda apenas como uma alegoria da situação política da Irlanda, lembrando que o próprio Yeats teria explicado esta como a origem do poema. Mas o poeta afirmara em seguida que “pássaro e mulher tomaram a cena” à medida que ele escrevia, de modo que “a política evaporou do poema” (VIANA, 2010, p. 57). As afirmações de Yeats dão a entender que, se o poema era originalmente uma alegoria política, à medida de sua construção, algo mais teria tomado a cena, talvez aludindo para certa independência da obra como puramente estética, já que a política teria desaparecido. Cullingford, no entanto, insiste, apesar da afirmação de Yeats que a política também está presente no poema pelo ângulo da política sexual. Esse é um gesto feminista importante e

estratégico, que busca impedir que o poema seja reduzido apenas à sua esfera estética. Se o soneto de Yeats for lido, de um lado, apenas como alegoria da situação política da Irlanda, a figura feminina de Leda desaparece de nossa leitura. De outro lado, a leitura em que “toda a política desaparece” e sobra apenas o prazer estético da bela construção poética também mostra que a figura da mulher está ocultada. A leitura de Cullingford e outras feministas que levam em consideração o tema do estupro como um tema intrinsecamente atrelado à violência concreta contra as mulheres tem, portanto, essa grande vantagem: não deixar desaparecer, por trás das alegorias ou do prazer estético, a violência contra a mulher. Porém, essas leituras correm o risco de reduzir o poema à representação de uma violência, já que a fé na exposição da violência deixa a análise presa aos aspectos concretos da cena, sem resolver a dúvida sobre exposição como denúncia ou como reiteração da violência e suplantando qualquer aspecto figurativo. Não haverá outra saída? Como veremos, essas posições não precisam ser mutuamente excludentes.

Antes de passarmos à discussão da segunda grande armadilha identificada nas leituras de crítica feminista aqui analisadas, quero apenas comentar alguns problemas menores com os quais é comum que nos deparemos. Uso a primeira pessoa do plural aqui de forma bastante consciente, pois não se trata de problemas individuais, e não me interessa fazer um julgamento alheio à questão, nem contestar a qualidade das críticas aqui discutidas, mas engajar em discussões que sejam produtivas para refletir sobre nossas próprias práticas.

No artigo *Retellings of the myth of Leda and the Swan* (NEIMNEH *et al.*, 2017), a crítica ao poema de Yeats está centrada na acusação de “romantização” da violência, atribuída principalmente às descrições do cisne e na expressão “feathered glory”, que representa a ave de maneira que as autoras consideram romantizada (NEIMNEH *et al.*, p. 34)⁶. O termo “romantização”, muito repetido no senso comum das discussões feministas, não é bem definido pelas autoras. Poderíamos imaginar que o termo seria atribuído às cenas idílicas, em que Leda parece acolher o cisne de bom grado, com descrições de beleza e delicadeza na narrativa. Nesse caso, essa crítica se adequaria aos textos e pinturas anteriores ao século XX, como vimos, mas

6. “By contrast, Yeats also describes the swan in romanticized terms as the ‘feathered glory’” (NEIMNEH *et al.*, p. 34).

não ao poema de Yeats. Como o termo é bastante vago, a associação dele com a descrição “gloriosa” do cisne não parece suficiente para sustentar essa crítica. Para reforçar essa leitura, as autoras afirmam que o termo “*mastered*” (“dominada”), no poema, (referindo-se ao domínio de Leda por Zeus), teria conotações positivas, o que reduziria a violência do estupro⁷. Ainda que o termo denote o poder do cisne, não se pode depreender conotações positivas desse termo. Pelo contrário, já que representa a forma como o deus é capaz de subjugar Leda. De um lado, o uso de conceitos pouco definidos a partir do senso comum pode se tornar uma armadilha para a leitura feminista, e de outro, ainda que o comparatismo não seja o único critério de análise possível, também é preciso não pensar o texto de forma isolada, principalmente quando se trata de um mito tão representado na tradição literária e artística de modo geral. Passemos, então, à segunda grande armadilha que representa um problema recorrente para as empreitadas de crítica feminista.

Segunda armadilha:

foco no gênero do autor como único ou último horizonte crítico

Primeiramente, é importante destacar que não nos interessa desconsiderar o gênero como elemento biográfico relevante, já que isso representaria, inclusive, um retrocesso na discussão feminista diante da literatura. Entretanto, é preciso tomar consciência da forma como esse elemento é utilizado nas interpretações dos textos, e fazer escolhas conscientes.

No artigo *Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan: A Feminist Perspective*, Shadi Neimneh e as outras autoras fazem críticas breves aos poemas de Yeats e outros poetas modernos que tematizam o mito de Leda, com o objetivo final de compreender, segundo elas, uma “perspectiva feminista” a respeito do mito (NEIMNEH *et al.*, 2017, p. 35). Para isso, após as breves análises dos poetas modernos, as autoras abordam a forma como o mito é representado por mulheres na poesia contemporânea.

7. “Moreover, the positive connotations of the word ‘mastered’ (line 13) reduce the violence indicated by the swan’s ‘brute blood’ in the same line” (NEIMNEH *et al.*, p. 34).

A associação implícita, aqui, é a seguinte: toda produção poética de mulheres contemporâneas, nesse tema, será escrita de uma perspectiva feminista. Como já vimos, as autoras consideram que as ambiguidades do poema de Yeats fazem dele automaticamente um poema que “romantiza” a violência, por deixá-la em certos momentos menos explícita, aderindo ao critério da fé na exposição. Seguindo a mesma lógica, elas parecem presumir que os poemas contemporâneos são releituras feministas do mito, na medida em que retratam uma Leda apenas vitimizada, “*helpless*”, incapaz de agir e distante de qualquer ambivalência em relação ao desejo:

So, it is the purpose of this article to examine how this myth is tackled in selected poems by four female poets, and how Leda is depicted in all the poems as helpless and victimized due to having been raped by Zeus. The present article, in this sense, employs feminist views on rape and violence (NEIMNEH *et al.*, 2017, p. 35).

O mesmo argumento, porém, que apresenta uma Leda vitimizada, foi usado anteriormente no artigo para apontar os problemas misóginos dos poemas de Lawrence e Yeats. O mesmo desamparo, a mesma incapacidade de agir (“*helplessness*”) é lida como complacência de um lado⁸ e como vitimização de outro, de um lado como retrato misógeno e de outro como retrato “fiel” de uma vítima de estupro.

As autoras teriam diversos motivos para apontar que os poemas de poetisas contemporâneas como Mona Van Duyn e Lucille Clifton, analisados por elas, podem ser considerados releituras feministas do mito. Porém, não me parece que os aspectos apontados sejam os mais adequados para essa leitura. No interesse de manter essa análise breve, comentarei apenas os poemas de Lucille Clifton.

Por mais que a série de três poemas de Lucille Clifton (*Leda 1*, *Leda 2* e *Leda 3*) se inicie com o verso “there is nothing luminous about this” (“não há nada de luminoso nisso”), bem apontado pelas autoras como crítica e negação da possibilidade do estupro de Leda ser uma iluminação divina, há uma hipótese indicada ao final do poema do Yeats. Isso não significa que Clifton retrate uma Leda sempre vitimizada, ou mesmo que não haja ambiguidades do desejo na

8. “Yeats’s poem foregrounds the mastery of the swan over Leda, and yet Leda’s complicity in this rape. Her erotic arousal or being in the grip of desire is indicated by her being —caught up in the sexual act” (NEIMNEH *et al.*, 2017, p. 35).

personagem retratada pela poeta. A ambiguidade, aliás, não precisa necessariamente fazer do poema de Clifton menos feminista. Vejamos o último poema da série:

Leda 3
a personal note (re: visitations)
 always pyrotechnics;
 stars spinning into phalluses
 of light, serpents promising
 sweetness, their forked tongues
 thick and erect, patriarchs of bird
 exposing themselves in the air.
 this skin is sick with loneliness.
 You want what a man wants,
 next time come as a man
 or don't come⁹.

A Leda de Lucille Clifton não é representada aqui como totalmente vitimizada e nem mesmo destituída de ambivalência em relação ao desejo sexual. Trechos como “promising sweetness” (“prometendo doçura”) se assemelham em tom a trechos como as coxas acariciadas do poema de Yeats. A ambivalência do desejo de Leda aparece em trechos como “this skin is sick with loneliness” (“esta pele está doente de solidão”). Destaco ainda os últimos versos, nos quais Leda é tudo menos vítima: Há grande assertividade de sua recusa da bestialidade, na determinação que Zeus “venha como homem”, ao mesmo tempo que recusa também a relação de subalternidade com o deus. É como se ela determinasse que, se ele a quer, deve se apresentar como um igual e não como uma besta ou um deus. Além disso, o sentido duplo da palavra “*come*”, que pode significar tanto o verbo “vir” quanto a gíria para a ejaculação, representa uma afronta, um desafio. A voz da enunciação aqui não parece a de alguém que está assujeitada, mas de alguém que se apodera de sua agência. Por isso mesmo me parece justo ler o poema como feminista, sem excluir dele, porém, nem as ambivalências do desejo de Leda, nem sua capacidade de agir. Desse modo, observo que é problemática a presunção de que

9. Poemas de Lucille Clifton disponíveis em: <http://thowe.pbworks.com/w/page/22222303/Clifton%2C%20%E2%80%9Cleda%201%2C%22%20%22leda%202%2C%22%20and%20%22leda%203%E2%80%9D> (Último acesso: dia 4.11.2021).

a única forma do texto não ser misógino é se Leda, a figura feminina, for apenas e inexoravelmente retratada como vítima.

Estratégias produtivas para uma leitura feminista

Como exemplo de estratégias produtivas diante desses problemas, trago o artigo de Helen Sword, *Leda and the Modernists* (1992). Em primeiro lugar, é possível depreender de seu estudo um exemplo de crítica que leva em conta o gênero do autor de uma forma interessante e não redutora, abordando, portanto, a segunda armadilha de leitura apontada aqui. Em segundo lugar, suas reflexões serão também um exemplo de uma leitura que faz a crítica feminista ao poema de Yeats sem reduzir essa crítica à questão da exposição ou à concretude da violência, evitando algumas das armadilhas ligadas à “fé na exposição”, mas não deixando de apontar problemas de gênero no poema de Yeats.

Além de Yeats e Lawrence, Sword analisa em seu artigo um poema sobre Leda escrito por Hilda Doolittle. Numa primeira leitura, Sword interpreta a cena descrita por Doolittle de forma próxima às imagens idílicas das Ledas da pintura, que ela associa a um apagamento total da violência. Sword relata, porém, que Doolittle tinha experiências biográficas significativas com a opressão das relações de gênero no universo da inspiração literária (segundo Sword, sua identidade literária tinha sido, por muitos anos, manipulada e controlada por figuras masculinas como Lawrence e Pound). A pesquisadora também observa que, em outros de seus poemas, Hilda retrata figuras femininas da mitologia clássica oprimidas por figuras masculinas, mesmo em casos menos evidentes do que Leda e o Cisne. Esses dois fatores (não apenas o fato do gênero da autora, mas observações biográficas e literárias específicas) criam para Sword o que parece ser uma suspeita em relação à sua primeira leitura do poema de Hilda Doolittle¹⁰. Essa suspeita faz com que ela o releia, mas não determi-

10. “How, we must ask, could a poet so well versed in both real-life and literary injustice portray a rape scene that admits no trace of ugliness or terror? One reply, of course, is that HD was merely following *fin de siècle* precedent, echoing rather than questioning familiar representations of the story as a romance rather than as a rape; her poem, after all, was published two years before Yeats would thematize mythic violence in “Leda and the Swan,” nine years before the publication of Lawrence’s strange, swampy swan poems.

na, como uma premissa, a sua interpretação. Nessa segunda leitura, procura investigar melhor as camadas dessa cena idílica sem eliminar sua primeira impressão.

O artigo de Janet Neigh (2006) apresenta alguns problemas que Maria Rita Drummond Viana aponta de forma precisa (VIANA, 2010, p. 59), mas aplica também uma boa estratégia, partindo sua leitura daquilo que ela denomina como “política e poética da identificação”, em oposição a uma leitura pretensamente neutra do texto literário. A partir da crítica fílmica de Mulvey e das ideias da Cixous e Diana Fuss, a pesquisadora defende o pensamento de “take personally” (algo como “levar para o lado pessoal”) o soneto de Yeats e procurar a sua identificação com o texto. Nesse ponto, ela localiza sua própria identificação na figura de Leda e na sua experiência de vitimização sexista.

Essa identificação é produtiva, pois representa um dos caminhos possíveis que permitem a críticas como Cullingford perceber no soneto de Yeats algo além, por exemplo, de uma mera alegoria da Irlanda. Por meio da identificação, a leitura precisa entender Leda também enquanto mulher, um passo relevante para uma acepção de crítica feminista, que põe em questão a suposta neutralidade dos temas tratados no poema. Aplicando a proposta de Neigh, posso fazer também o exercício de situar-me, enquanto leitora, diante do texto, e partir da identificação. Quando leio o soneto de Yeats, também me identifico com Leda, e, nesse ponto, a estratégia de Neigh me parece muito interessante. Mas, de outro lado, não acredito que o problema feminista do soneto esteja na ambivalência da agência de Leda ou no maior ou menor grau de explicitação da violência, já que nenhuma dessas características determina qualquer consequência direta nas políticas de um texto. Porém, na identificação com Leda, resta um incômodo não nomeado, algo que não me permite apenas apreciar a beleza estética do poema ou entendê-lo como um texto totalmente desprovido do viés machista. O que fazer com esse incômodo? Como resolver essa identificação por uma via mais produtiva? Penso que Helen Sword tem uma boa saída.

Sword propõe uma leitura das representações literárias modernas de *Leda e o Cisne* a partir da metáfora da inspiração literária. Isto é, trata-se de uma leitura focada na questão simbólica, desviando

Still, HD's poem is not, I would argue, quite so benign as it may at first appear” (SWORD, 1992, p. 314).

da armadilha de reduzir o texto apenas à representação da violência concreta, mas também ultrapassando o viés redutor que o leria como mera alegoria. Sword mostra como a imagem do estupro é representada em diversas produções literárias como uma versão violenta da inspiração. A possessão humana por um deus aparece como um tipo de mal necessário para o encontro com a divindade, gerador da criação artística. O próprio Yeats inclui o soneto *Leda* e o *Cisne* em um livro chamado *A Vision*, tratado em que o autor discute sua visão mística das transformações da História. Ao inserir o soneto em um capítulo intitulado “dove or swan” (“pomba ou cisne”), Yeats associa diretamente o mito de *Leda* à anunciação de Maria e reforça a leitura do encontro entre *Leda* e o cisne como a imposição de desígnios divinos que geram transformações históricas (por exemplo a referências à Guerra de Troia no poema). Nesse esquema simbólico, *Leda* funciona como uma representação de todos os mortais sujeitos a esses desígnios. Mas, como a estratégia da identificação não deixa uma leitora perder de vista, *Leda* não é apenas a imagem de qualquer mortal, não há sujeito neutro: *Leda* é uma mulher.

Retomando as discussões da fortuna crítica sobre a posição do sujeito poético de Yeats (o sujeito do poema estaria identificado com *Leda* ou com o *Cisne*?), Sword não reconhece que haja, no poema, uma identificação completa do eu poético com *Leda*, nem totalmente com o cisne. Para ela, o poeta é uma figura externa, que interpreta a cena e pode torná-la inteligível e racional. O sujeito poético do soneto de Yeats é aquele que explica para o mundo o fenômeno retratado no poema.

Em uma nota de rodapé, Sword narra um fato fundamental para essa leitura, e que representa, acredito, outro uso produtivo de elementos biográficos de modo não redutor, mas que potencializa a leitura simbólica do texto. *A Vision* foi uma das obras cujo processo de produção envolveu a técnica mística da “escrita automática”, por meio da qual acredita-se que o divino seria transmitido para o texto. Quem executava essa prática de escrita automática, entretanto, não era Yeats, mas a sua esposa, Georgie Hyde-Lees. Em um segundo passo desse processo, Yeats então realizava o mesmo papel atribuído ao sujeito poético do soneto: interpretar, tornar racional e comunicável a linguagem “recebida” do divino pelo corpo feminino, que serve de receptáculo. Nesse esquema, o corpo feminino aparece como um intermediário na relação entre duas figuras masculinas: o deus

poderoso e superior, na figura do cisne, e o poeta, que traduz para uma linguagem racional aquilo que a mulher pode apenas experimentar como força física.

A estratégia de leitura de Sword é produtiva enquanto crítica feminista justamente por não deixar que a figura de Leda seja apagada na sua concretude de mulher de um lado, e nem, de outro, reduzida apenas à concretude da vítima de estupro, perdendo seu potencial simbólico. Sua leitura também não permite reduzir Leda apenas a uma alegoria (da Irlanda, ou da própria humanidade, de todos os mortais), insistindo num olhar que, por se identificar com Leda, precisa ler na sua imagem algo que considere a concretude do gênero feminino e da opressão, mas não reduza a poesia em sua esfera estética.

A leitura feminista de Sword não está preocupada em saber se a ambivalência da agência de Leda nos detalhes do poema é uma denúncia ou uma reiteração de violência, mas em discutir a violência simbólica que se cria quando o poema reduz a mulher, na figura de Leda, ao mero receptáculo do divino, reduzida a alegoria (em muitas leituras do poema, inclusive do próprio Yeats) ou a instrumento irracional dos desígnios divinos. Talvez essa leitura da mulher como mero receptáculo, incapaz de compreender os desígnios divinos, seja particularmente indigesta para nós, que fazemos crítica literária, leitoras capazes de tensionar o abandono ao prazer estético e a crítica racional de poesia.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- CULLINGFORD, Elizabeth Butler. At the Feet of the Goddess: Yeats's Love Poetry and the Feminist Occult. In: TOOMEY, Deirdre (ed). *Yeats Annual Special: Yeats and Women*. Londres: Macmillan, 1997. 41-72.
- TORRANO, JAA. *Helena de Eurípedes*. Codex - Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, 2017, pp. 141-218
- KOLODNY, Annette. Dancing through the Minefield: Some Observations of the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism. In: EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Theory: A Reader*. West Sussex: Blackwell Publishing, 2011. p. 219-222.

- MUNICH, Adrienne. Notorious signs, feminist criticism and literary tradition. In: GREENE, Gayle; KAHN, Coppelia. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Nova York: Methuen & Co, 1985.
- NEIGH, Janet. Reading from the Drop: Poetics of Identification and Yeats's "Leda and the Swan". *Journal of Modern Literature* 29.4, 2006, pp 145-60.
- NEIMNEH, Shadi *et al.* Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan: A Feminist Perspective. *Annals of Language and Literature* V. 1, 2017, pp 32-41.
- PAGLIA, Camille. *Break, Blow, Burn*. Nova York: Vintage Books, 2005.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. Tradução de Camila Nogueira *et al.* *Remate de Males*. V. 40, n. 1, pp. Jan/jun. 2020. 389-421.
- SWORD, Helen. Leda and the Modernists. *PMLA*, V. 107, n. 2. Mar. 1992, pp. 305-318.
- VIANA, Maria Rita Drumond. Violence and Violation: The Rape in Yeats's Leda and the Swan. *Estação Literária*. Londrina, Vagão-volume 6, p. 52-61, dez. 2010.

As transgressões femininas em *Diários*, de Alejandra Pizarnik

Erlândia Ribeiro da Silva (UFES)¹

Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar as transgressões femininas na obra *Diários*, da autora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), que com sua escrita diarística subverteu normas da sociedade patriarcal e do próprio gênero diário. A hipótese da transgressão feminina nos diários surge enquanto representação da quebra dos estereótipos para a escrita de mulheres, demonstrando uma voz própria que a autora alcançou com seu projeto literário diarístico, destoante também da ideia do diário como apenas íntimo e privado, trabalhando-o como um diário de escritora, como obra literária, sendo escrita e reescrita a fim de lapidar sua palavra poética.

Além disso, Pizarnik utiliza-se de um discurso literário transgressor, na medida em que sua escrita de autoria feminina não está mais no campo da delicadeza romântica, como o estereótipo esperado para escritoras da época, mas sim utilizando da subversão do mito feminino a partir de sua escrita poético-crítica, filosófica e impudica que reverbera em um espaço de liberdade possível para a criação literária e seus múltiplos sentidos.

Para tanto, esta pesquisa recorre aos estudos críticos de Maria Helena Kuhner (1989), Mária Russotto (1994), Nora Catelli (1996) e demais pesquisadoras que nos ajudem a compreender a importância das transgressões femininas na obra aqui analisada e suas reflexões.

Em busca de uma voz própria: “tiemblo por mi subjetividad”

Há que se retomar a fala da pesquisadora Mária Russotto (1994, p. 812), que ressalta a dificuldade da constituição da voz feminina historicamente, já que a literatura herda distorções dessa antiga origem discursiva, que incidem na visão do sujeito feminino, tanto no que

1. Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Letras – UFES, e-mail: erlandiaribeiro95@gmail.com

diz respeito ao seu momento de passividade, quanto em sua instância ativa, ao desenvolver estratégias de emancipação, de busca consciente do seu próprio discurso.

Dessa forma, acreditamos que a leitura dos diários de Pizarnik coloca em evidência o quanto a autora era consciente de sua própria voz e que, a partir disso, em seus escritos, revela um discurso próprio, que deixa essas “distorções” da figura feminina de lado e constrói a sua própria, por meio da linguagem literária, aposta em sujeitos femininos de ação, não passivos, sempre em busca da emancipação nessa sociedade cerceadora, marcando então o lugar da construção do eu feminino pizarnikiano. Apesar dos diários não terem sido publicados em vida (supomos que pelo seu conteúdo, devido ao contexto de repressão da época) eles foram escritos, salvos e registrados. Nos diários, Pizarnik utiliza uma escrita direta e explícita que fala sobre a condição da mulher e sobre questões envoltas nessa sociedade patriarcal argentina do fim dos anos 50, denunciando uma série de situações que ainda hoje persistem em nossa sociedade. Russotto faz uma ressalva em seu texto no que diz respeito à própria representação das mulheres na literatura, nesse campo do simbólico, mas que atua fortemente no imaginário social, e que durante muito tempo foi atravessada por estereótipos:

É fácil comprovar que, além da sistemática subordinação a que foi submetida nos âmbitos da vida social, a mulher se viu submetida às deformações projetadas pela vida simbólica plasmada na produção literária, havendo sido “liberada” somente na vida teórica dos movimentos feministas. (RUSSOTTO, 1994, p. 811)

Assim, compreendemos a dificuldade de escritoras mulheres em romper com as amarras dessa estrutura tão forte, tanto socialmente quanto simbolicamente. Para exemplificar de que maneira Pizarnik rompe com esses padrões de gênero e inicia a construção da identidade feminina em sua escrita literária, verificamos os vários questionamentos que esse eu ficcional apresenta no fragmento que está ao princípio de seus registros diarísticos, de 1955:

Temo pela minha subjetividade. Desconfio da minha constância. Como poderia conseguir chegar até o fim? Penso que atualmente todo argumento seria autobiográfico. Não tenho o menor desejo de criar seres felizes, nem países que não vi nem situações em

que não intervi. Tal é o meu egoísmo ou o que seja. Eu fecho minhas pálpebras e recorro a minha vida. Sorrio. Se pode chamar intensa? Creio que sim. Inconscientemente intensa. Cada dia sinto mais. Cada minuto tomo mais consciência de mim e meu sorriso se amarga. Me sinto esgotada. Nesses momentos, ouço os furiosos arranques de algum jazz-band por perto. Passaportes, festas, baile, piadas, lindos vestidos e o coração saltando. Quão longe! É como se houvesse passado vinte anos. Meus olhos se irritam. Sim. Estou esgotada. Desfeita. Me pesa o disfarce de extravagante originalíssima, de menina adorável, de liberal, de tudo. Me sinto infeliz... E a novela? (PIZARNIK, 2016b, p. 26)

Nesse trecho fica evidente a consciência desse eu feminino ficcional que se estabelece a partir de uma ruptura de valores deliberados ao seu próprio gênero. Por isso, não há vontade de criar “*seres felices, ni países que no he visto*”, mas sim há o desejo de “*recorrir a mi vida*”, de recorrer ao real. E a vida real é atravessada por um outro feminino, nesse caso, se trata de um feminino forte, reivindicativo, e por isso o eu ficcional teme por sua subjetividade, porque sabe que ela é destoante, que é perigosa, que é pouco aceita para o social/simbólico/literário e que aponta para outros aspectos. Dentro disso, vem a consciência de si mesma e o cansaço “*Cada minuto tomo más conciencia de mí y mi sonrisa se amarga. Me siento agotada.*”, demonstrando não ser tarefa fácil realizar-se dentro dos parâmetros sociais impostos. Assim, ao fugir às regras e responder por sua liberdade, também toma para si um peso. Ao findar do parágrafo, esse cansaço se mostra dentro das alusões ou dos disfarces entre ser mulher “*extravagante originalísima, de niña adorable, de liberal, de todo*”, demonstrando que esse sujeito feminino não quer mais carregar essas performances impostas, porque entende a identidade feminina enquanto múltipla, e não constituída por um mesmo modelo rígido, como aponta Norma Telles em “*Escritoras, escritas e escrituras*” na obra *História das mulheres no Brasil*:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como potência do mal. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. (TELLES, 2009, p. 337)

Nesse trecho, ficam bastante claras as definições atribuídas às mulheres, feitas por homens, utilizando de seus discursos patriarcalistas para se sustentarem enquanto “seres superiores”. É evidente que, independentemente do gênero que se tenha, cada pessoa humana carrega consigo subjetividade, que não é moldada única e exclusivamente de uma forma, mas pelo contrário, com inúmeras possibilidades de características, comportamentos, desejos e escolhas. Mas como bem nos lembra Maria Helena Kunher (1989, p. 95) na obra *A Transgressão do feminino*, a civilização patriarcal nos acostumou às imagens de mulheres dicotômicas: a matrona e a prostituta; a esposa fiel e a adúltera, a santa e a pecadora. Esses pares além de não serem verdadeiros reduziram significativamente a possibilidade de uma identidade feminina múltipla e livre. Além disso, entre “santa” e “puta”, as mulheres continuaram à margem, mulheres artistas principalmente, pois ousaram sair do campo privado, do lar, para o campo público, da rua, das galerias, das editoras, e começaram a ser vistas, porém ainda como essa “potência do mal”. Nesse sentido, percebemos Pizarnik à frente de seu tempo enquanto escritora latino-americana, que já aos dezenove anos de idade inicia seus diários, que denomina audaciosamente de “diários de escritora” e publica seu primeiro livro de poemas, destoando de toda uma cultura que a levaria a ter uma vida de “*niñita adorable*”, esperando talvez por um matrimônio, filhos e as tarefas do lar, existindo então só no que diz respeito à reprodução da espécie. Apesar disso, também é apontado no trecho mencionado que o sujeito feminino não quer ser visto como “*extravagante originalísima, de liberal, de todo*” justamente porque se vê enquanto múltiplo, e não dentro da dicotomia que a sociedade impunha. E talvez, além da superação dessas dicotomias já citadas anteriormente, Pizarnik não queria ser classificada ou obrigada a adotar uma identidade fixa: nem dócil, nem extravagante. Ainda sobre a perspectiva de transgressão dos textos de Pizarnik, é interessante destacar a questão da escrita dos diários, que Nora Catelli aponta como uma dupla marginalização:

Diarios y mujeres: una doble marginalidad muy atractiva, que ha dado lugar a innovadoras especulaciones acerca del problema de la definición del género. Una doble marginalidad cargada, para la crítica feminista, de una fuerte carga expresiva: después de todo, el diario íntimo de mujer sería, sin duda, el lugar de escritura más cercano a la verdad existencial de lo diferente. (CATELLI, 1996, p. 87)

Pensando nessa dupla marginalidade que Catelli apresenta, verificamos o quão é interessante que os diários de Pizarnik sejam o avesso do que se espera deles, ou seja, que eles se apresentem tão “rebeldes” às normas impostas de escrita para as mulheres de sua época, transgredindo o viés de um feminino fragilizado, e apresentando um feminino questionador das regras vigentes, o que demonstra um ponto de tensão nessa escrita diarística. A pesquisadora faz um apanhado a respeito dos diários e das mulheres, apontando que historicamente essa escrita íntima tem início com as freiras nos conventos, que anotavam suas atividades e pensamentos, escrevendo sempre por ordens de seus superiores “*quienes debían discriminar rigurosamente si, a pesar de posibles desvaríos, su relación con Dios no se perdía.*” (CATELLI, 1996, p. 90), ou seja, era uma escrita supervisionada, na qual a temática religiosa e a conexão como o “divino” teriam que aparecer consequentemente. Poucas mulheres do século XVI conseguiram transpor essa limitação, e uma delas foi a escritora mexicana Sor Juana Inés de La Cruz, que alcançou outro patamar e escreveu muito à frente de sua época. Santa Teresa D’Avila também ganhou destaque com seus escritos, apesar de religiosos mesclarem considerações acerca da “*seducción diabólica*”, presente em momentos de angústia. Nesse sentido, Catelli aponta:

Cabe señalar un rasgo común entre la religiosa y las escritoras modernas de diarios (o de todo tipo de géneros del yo): las condiciones en que se practicaba y se practicaba la escritura. En la celda, escribir era un acto que conllevaba encierro en la soledad. Y en esa soledad y en ese encierro, para Teresa, acechaban los demonios. Mientras que, en la modernidad, en semejante soledad y similar encierro, no se teme aparentemente el acecho de los demonios, sino que se espera el desarrollo de la propia subjetividad. Pareciera como si casi no hubiera términos de comparación entre el encierro teresiano con Dios y los demonios y la extensión de lo íntimo en la modernidad. (CATELLI, 1996, p. 91)

Nesse trecho, Catelli elabora um pensamento muito interessante que nos serve de reflexão ao lermos os diários de Pizarnik, pois em seu conteúdo o eu ficcional se descobre, se revela, se questiona, questiona a sociedade, reivindica seu espaço enquanto escritora e como mulher, mas no decorrer desse caminho de escrita verificamos muitas angústias, dores, desespero e solidão, o que entra no que Catelli apresenta, que é o desenvolvimento da própria subjetividade, ou o ato de

lidar com os próprios demônios. Ainda sobre a perspectiva de transgressão dos textos de Pizarnik, é interessante destacar que nos diários a posição feminina é bem marcada, pois é iniciada no campo do privado, da casa, do lar, como aponta a escritora Ana Cristina César:

Mulher, na história, começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal. Historicamente, séculos passados, quando a mulher começa a escrever é numa esfera muito familiar. (CÉSAR, 1999, p. 257)

Assim, compreendemos que o gênero diário é fortemente ligado às mulheres, porque também faz parte de algo inerente à condição feminina culturalmente. Começar a escrever, então, no âmbito particular, denota que é nessa intimidade que a escrita feminina começa a se formar. E tal posição feminina para com os diários e a escrita íntima foi perpetuada ao longo do tempo, de acordo com o que Philippe Lejeune nos indica:

Por que essa paixão das meninas pelo diário na adolescência? Seria natural, cultural ou ambas as coisas? Em todo o caso, isso corresponde a um condicionamento histórico: no século 19, na França, conforme veremos, as meninas eram sistematicamente estimuladas a manterem um diário, muitas vezes inspecionado pelos educadores. Ainda hoje, damos a elas, no natal ou nos aniversários, caderninhos com cadeado, o que raramente fazemos com os meninos. (LEJEUNE, 2014, p. 298)

Lejeune, em suas palavras, dá relevo à perpetuação da cultura quanto ao espaço de escrita destinado às meninas, futuras escritoras ou não. Percebemos que não há o mesmo comportamento para com os meninos nessa fase da vida, em dar diários de presente para eles. Isso significa que se busca limitar um espaço destinado à escrita feminina, que recai sobre o privado, o íntimo, e que a saída dessa posição para o campo público das editoras, ganhando algum reconhecimento, por exemplo, ainda se mostra um caminho arduo.

Em termos mais específicos, guiamos nossa análise ao que Michael Foucault denomina transgressão, entendida como:

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha

que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embarça por querer apreendê-las. (FOUCAULT, 2009, p. 32)

Dessa forma, compreendemos a transgressão a partir desse “romper limites”, que Pizarnik utiliza muito bem em sua escrita diarística. Tal ruptura se dá como visualizamos acima pela reivindicação do sujeito feminino como o eu ficcional no trecho do diário, que é representado por uma consciência de si que a faz detestar cair em estereótipos, porque entende a identidade feminina enquanto múltipla, potente e móvel, já que há uma fluidez e mobilidade da identidade e da escrita.

Nesse momento verificaremos em nossas análises outras passagens dos diários, em que o eu ficcional sinaliza pensamentos contra a moral da época em que vivia:

Hoje me disse uma colega do curso de francês que em Paris “há muita degeneração pois lhe contaram que os casais que se amam se beijam na rua em público!” Penso que seres assim fazem a vida ainda mais dura. E isso sem dizer o que os mesmos fazem quando não se está “em público”. E esses seres são “a sociedade”. Os representantes da ordem, da correção, da moral. Da moral! Moral que estabelecem ao seu critério e sem direito. E nós somos os expulsos, os rejeitados, os sífilíticos espirituais! Como se de nosso rosto caísse matérias pútridas. Como se nós não merecêssemos esse céu cândido que nos cobre, do qual atrás está Deus, manancial de toda estreiteza e mesquinhas imagiárias”. (PIZARNIK, 2016b, p. 31)

Aqui fica claro que o sujeito ficcional, além da busca de sua própria identidade, se mostra reflexivo para com a moral da época em que vive, na qual gestos de afeto em público são considerados degenerados pela sociedade. E ao refletir sobre essas questões, entende que não pode fazer parte desse grupo de pessoas moralmente fechadas, então se estabelece no lado contrário e assim afirma “*nosotros somos los expulsados, los rechazados, los sífilíticos espirituales*”, os expulsos, os não queridos, os que são doentes espiritualmente, por atentar contra

a “moral dos bons valores” ditados pela religião. Infelizmente, tal trecho se mostra ainda muito atual para os nossos dias, nos quais além de certos grupos sociais não poderem se expressar afetivamente em público, ainda sofrem outros tipos de violência (física, psicológica, social). Mais uma vez, a moral é moldada sobre critérios que atendem a um só grupo, grupo esse de pessoas privilegiadas. Ao fim dessa mesma página, Pizarnik escreve: “*Una de las preguntas que no puedo contestar: “¿Pero de dónde has salido tú que eres así?” En ese momento me siento un producto de la cruza entre el Minotauro y una Amargada Marciana.*” (PIZARNIK, 2016b, p. 31). Esse sentimento do eu ficcional de não se encaixar, por pensar à frente de seu tempo, é bastante recorrente nas páginas dos diários. Além do não encaixe social pela moral vigente e adestradora, o sujeito ficcional nos diários aparece também reclamando as angústias de sua sexualidade, como no trecho abaixo:

No entanto também há algo que se rebela e com causa! É o meu sexo. Aceito encantada as horas do dia cheias de livros e de beleza, mas as noites! As noites frias de inverno! Noites em que aperto desesperada a almofada suspirando por transformá-la em um rosto humano. E meu corpo que nenhum braço aperta! E meus lábios beijando o vazio! Como conceder o que desejo, ao meu corpo febril? Não quero amantes (pois desordenariam as horas de estudo). (PIZARNIK, 2016b, p. 36)

Tal trecho cabe como uma crítica ao que a sociedade frequentemente reitera, de que assuntos que envolvem sexualidade estão distantes das mulheres. Aqui o sujeito ficcional delinea muito bem seus desejos mais íntimos, expondo a vontade de “seu corpo febril” em ter alguém nas noites frias de inverno para aquecê-lo e satisfazê-lo sexualmente, ainda que não queira amantes, pois como ressalta, poderiam desordenar a hora da dedicação aos estudos. O que é possível relacionar com as afirmações de Carla Bassanezi Pinsky em seu artigo “A era dos modelos rígidos”:

Ou a mulher é “ávida”, “voraz”, e “insaciável” ou é “passiva” e “frígida”, indiferente ao prazer sexual. Pelo sim pelo não, o melhor era vencer as moças a não brincar com fogo e fazê-las acreditar que o erotismo é antinatural nas mulheres. (PINSKY, 2012, p. 473)

Nesse sentido, o sujeito feminino nos diários nos mostra sua intimidade e não teme pela taxaço dentro dessa dicotomia entre

“insaciável” ou “passiva”. Simplesmente se manifesta, deixando claras as suas vontades. A biógrafa de Pizarnik já apontava que:

Nunca hubo textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de las obras de Pizarnik. Y si lo obsceno es difícil de aceptar en general, por traer a la escena lo desde siempre oculto, resulta más revulsivo aún, dentro de una sociedad que ha restringido tan significativamente las posibilidades expresivas y vitales de la mujer, cuando es una escritora quien se atreve a articularlo. (PIÑA, 2006, p. 28)

Nesse excerto, Cristina Piña trata tanto da poética da autora quanto de sua obra *A condessa sangrenta*. Mas podemos verificar em seus diários de forma mais explícita ainda tais noções tão libertárias a respeito da sexualidade, noções essas que ainda hoje nos servem, pois a escrita obscena, erótica, ainda é um tabu e, se feita por escritoras, mais ainda. Outro trecho dos diários que remete à sexualidade é o seguinte:

É muito tarde. Estou excitada. Desejo um corpo junto ao meu. Qualquer um! Qualquer sexo, qualquer idade. Isso é o de menos! Basta um corpo ao qual tocar e que me toque. Meu sangue pula. Ah! Desejo ferventemente. Me dissolvo em desejos eróticos. Nada de amor. Não. Nada disso. Sim! O que eu queria era viver minha vida diurna entre livros e papéis e passar as noites junto a um corpo. Esse é o meu ideal. É lascivo? É luxurioso? É estúpido? É impossível? É meu!!! E com isso basta. (PIZARNIK, 2016b, p. 56)

Nesse fragmento, a autora mais uma vez explora o sujeito ficcional sobre as necessidades vitais de seu corpo, que deseja outro corpo junto ao seu. É interessante notar o tom despojado com que escreve nesses momentos, muito segura de sua opinião afirma “nada de amor”, demonstra a ideia erótica como principal pilar de sua angústia. O amor tantas vezes associado como principal sentimento latente para as mulheres, aqui é claramente deixado de lado para ser substituído pelo prazer, pelo erotismo acentuado. Tal erotismo surge aqui na representação da escritora entre papéis e livros, nas horas de dedicação ao estudo, durante o dia, e à noite no meio ardiloso do desejo, com alguém que lhe satisfaça. Com as frases finais sobre seu desejo em que escreve “É lascivo? É luxurioso? É estúpido? É impossível? É meu!!! E com isso basta” verificamos o quão forte e potente o sujeito feminino se coloca diante do que acredita, mesmo que o

desejo sexual lhe seja negado desde sempre, pois está associado aos homens e não às mulheres.

Assim, compreendemos que o desejo erótico e o escrever sobre a sexualidade denotam um caminho de coragem muito precioso, convém refletir aqui sobre o que a autora Malvina Muszkat apresenta sobre a sexualidade feminina em “A mulher em busca de sua identidade”:

Imbuídas assim de suas supostas responsabilidades “humanitárias”, a própria “vítima” identificou-se com seu dominador, aceitando e perpetuando seu papel social. Esse fenômeno poderia sugerir por que, durante tantos séculos, a mulher se manteve ingenuamente identificada com a repressão cultural de seus desejos e de seus dotes sexuais e intelectuais. Na medida em que à sexualidade se atribui o propósito nobre da procriação e à mulher a função da maternidade, já que ela está biologicamente determinada a exercê-la, o exercício livre da sexualidade configura-se como privilégio do mundo masculino. (MUSZKAT, 1985, p. 13)

Podemos verificar então que há uma ruptura ao se ter um eu lírico/ficcional feminino protagonizando sua própria sexualidade, e ao escrevê-la livremente. Assim, toda repressão cultural/social que coloca a mulher nesse lugar de não prazer, não erotismo, cai por terra, ao verificarmos na escrita de Pizarnik, desde os anos cinquenta, uma liberdade tão acentuada no que envolve esse tabu. Hoje a sexualidade feminina ainda é pouco explorada na literatura e nas artes em geral, pois ainda está dentro de uma repressão sexual muito forte, porém tal cenário vem se abrindo aos poucos, com congressos sobre o assunto, mulheres artistas debatendo a respeito, e resgatando cada vez mais essa parte feminina tão viva e potente que nunca deixou de estar presente na vida das mulheres em geral.

Considerações finais

Assim, demonstramos que Pizarnik não se continha perante a sociedade que a queria moldar. Tal liberdade teve um preço, e a autora lutou corajosamente até onde pode. É muito importante pensar Pizarnik como símbolo de força e coragem dentro da escrita literária, assim como grandes autores como Rimbaud, que cedo se foram, mas que lutaram por seus projetos poéticos visionários até o seu limite,

deixando para nós leitores um legado de intensidade ímpar e de renovação através da literatura. Há em sua literatura características como o rompimento, a força, o eu feminino transgressor, a posição do trágico, e sem pudores, a autora admite através de seu projeto literário fraquezas e ousadias. Diferentemente da cristalização de padrões, no qual a escrita de mais força teria um escritor homem por trás. Nesse sentido, o sociólogo Pierre Bourdieu nos ajuda com uma grande reflexão em “A dominação masculina”:

Lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola, e também, em uma outra ordem, o esporte e o jornalismo (estas noções abstratas sendo simples designações estenográficas de mecanismos complexos, que devem ser analisados em cada caso em sua particularidade histórica) é reinserir na história e, portanto, devolver à ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca (e não, como quiseram me fazer dizer, tentar parar a história e retirar às mulheres seu papel de agentes históricos). (BOURDIEU, 2003, p. 4)

Assim, percebemos a eternização e cristalização de comportamentos destinados aos sexos por meio das variadas instituições que compreendem nossa sociedade como um todo. Essas cristalizações, no entanto, são produtos de um trabalho de eternização, ou seja, podemos desconstruir tais produtos com outros, assumindo responsabilidades perante aos nossos discursos dentro dessas instituições, buscando por mudanças. É desse modo que o movimento de restituição de valor à escrita de mulheres que, como Pizarnik, escreveram à frente de seu tempo, porém que não chegaram às grades curriculares, começa a ter visibilidade. Só nesse movimento de reflexão e indagação do nosso próprio papel enquanto pesquisadores é que conseguiremos enxergar o quão injusta e cruel uma sociedade pode ser com suas minorias. E na obra de Pizarnik, a autora, além de inscrever seu nome na poesia argentina dos anos cinquenta, conseguiu também dar voz a muitas mulheres que não figuravam na poesia daquele período, construindo um mosaico amplo de variações dessa identidade feminina naquele contexto, no entanto, tão parecido com o contexto atual em que ainda vivemos.

Pizarnik, ao escrever que teme por sua subjetividade, exemplifica o uso de uma voz própria em sua escrita, que vai contra a corrente

hegemônica, o que demonstra que sua literatura não era inocente, que incorporava em seu projeto literário a sua própria voz, e que ela era essencialmente múltipla. Na compreensão de Catelli, há uma dupla marginalidade na escrita diarística feita por mulheres, textual e sexual. Nesse sentido, Pizarnik coloca em xeque a distorção do que é uma escrita feminina em diários, pois escreve através da transgressão, refletindo filosoficamente ou de modo subversivo, fazendo da atitude escritural uma forte resistência e crítica a sociedade patriarcal da época.

Desse modo, Alejandra Pizarnik foi uma escritora transgressora em sua essencialidade, entregando nos diários uma crítica à sociedade patriarcal, utilizando sua produção literária como meio para expressão e liberdade.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CATELLI, Nora. El diario íntimo: una posición femenina. In: *Revista de Occidente*: El diario íntimo. Organización: Nora Catelli. Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 – 183, jul./ag. 1996.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- KUHNER, Maria Helena. A transgressão – por quê? In: *A transgressão do feminino*. Organización: Isis Baião, Maria Helena Kuhner, Rosiska Darcy de Oliveira. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III*: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rosseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MUSZKAT, Malvina. *Identidade feminina*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- PIÑA, Cristina. *Límites, diálogos, confrontaciones*: leer a Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2016.

- RUSSOTTO, Márgara. A constituição da voz feminina. In: PIZARRO, A. (Org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994. t.2, p.807-29.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: contexto. 2009. p. 401-442.

Cora Coralina: Testemunho e Poesia

Fabiana Lula Macedo (UFG)¹

Lílian Rodrigues de Souza Oliveira (UFG)²

Sobre a literatura de autoria feminina do século XIX, Virginia Woolf (2019) afirma que existe uma característica em comum que afeta as obras literárias, revelando o “sexo” da autora. Segundo ela, as mulheres que escrevem geralmente se ressentem do tratamento imposto ao seu gênero e defendem seus direitos. Dessa forma:

O desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de uma personalidade a porta-voz de uma insatisfação ou ressentimento pessoal tem sempre um efeito de distração, como se no ponto para o qual a atenção do leitor é dirigida houvesse bruscamente dois alvos em vez de um só. (WOOLF, 2019, p. 13).

A escritora, nesse ponto, trata como uma distorção ou “distração” da escrita feminina, porque essa característica desvia a obra da intenção literária para a da crítica à sociedade machista e patriarcal que subordina as mulheres. Entretanto, compreendemos que Woolf faz um destaque pertinente à escrita de muitas mulheres e que ainda permanece como tal para além dos romances do século XIX escrito por inglesas, os quais ela analisa em seu artigo.

Esse destaque é ainda válido se o entendemos como parte do “testemunho” que as mulheres podem dar sobre sua condição sócio-histórica e cultural de oprimidas dentro de uma sociedade onde existe a violência patriarcal. Para tanto, usaremos de uma maneira mais ampliada a noção de literatura de testemunho conforme Wilberth Salgueiro a apresenta:

A noção fundadora de testemunho vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como as citadas narrativas de Primo Levi e a poesia de Paul Celan. O alargamento desta noção inclui também sua

1. Graduada em Letras (UFG), Mestre em Estudos Literários (UFG), Doutoranda em Estudos Literários (UFG). É docente na IFG – Campus Cidade de Goiás.
2. Graduada em Letras (UEG), Mestre em Estudos Literários (UFG), Doutoranda em Estudos Literários (UFG). É docente na Secretaria Estadual de Ensino do Estado de Goiás.

utilização em direção ao passado, como, por exemplo, em relação aos genocídios e massacres contra índios e negros; ou em relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo. (SALGUEIRO, 2012, p. 127).

Com o alargamento da noção testemunho trazido pelo autor, conseguimos analisar a literatura de autoria feminina, que apresenta intensas críticas à violência patriarcal de gênero, como parte do relato de um trauma de uma parte significativa da nossa sociedade que as escritoras tendem a elaborar em sua escrita literária. Dessa forma, poderíamos dizer que a literatura de autoria feminina que apresenta essas características possui um teor testemunhal que não deve ser ignorado pela crítica literária.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, existem dois modelos de testemunho: aquele que participa através da observação dos fatos acontecidos, o *testis*, e aquele que participa do fato e sobrevive, o *supertestis*. Entretanto, este autor não pressupõe que os dois modelos existam de maneira separada, sua proposta é um pouco mais ampla, pois pretende:

[...] entender o testemunho na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente”. (SILVA, 2010, p.05).

Geralmente, a literatura de testemunho está ligada às catástrofes, tais quais foram a Segunda Guerra Mundial e as Ditaduras Militares na América Latina. Esses eventos traumáticos estão sendo elaborados na literatura dos países mais atingidos por tais acontecimentos. De acordo com Valéria de Marco (2004), o “letrado”, de certa forma, se encontra como aquele que é responsável por recontar a História oficial de outro ponto de vista, mais próximo ao marginalizado ou ao oprimido. O “letrado” se solidariza com a história que foi silenciada, pois ganha uma responsabilidade política de revelar a voz do subalterno.

Em confluência, a crítica feminista também propõe a leitura das obras literárias escritas por mulheres enquanto uma reescrita da História que não é contada, da história das mulheres. A catástrofe que aqui causa o trauma é a violência do patriarcado capitalista que

restringe as mulheres ao ambiente doméstico e à função única de reprodução social, desvalorizando-as e subalternizando-as em relação à posição do homem. Como a História oficial não retrata a vida da grande maioria das mulheres, as escritoras, “as letradas”, assumem essa função de contar a história das mulheres. Essa função, além de compromisso político, é também a elaboração literária de um trauma. Por isso, como Virginia Woolf bem observa, existe um ressentimento na literatura escrita por muitas mulheres, uma distorção, que embora seja visível, a famosa romancista inglesa vê como um problema a ser superado. Ainda não havia para Woolf a ideia de que essa característica, que muitas mulheres carregam em comum em sua escrita, trata-se da elaboração e reelaboração de um trauma.

Desta maneira, ao propormos uma análise de uma obra literária de autoria feminina como testemunho de um trauma relacionado à violência de um sistema patriarcal que interfere na escolha de temas e nas abordagens de sua escrita, estamos também apontando, como Seligmann-Silva, que a linguagem destas mulheres está revelando esse misto entre *testis* e *supertestis* que passa por essa construção do simbólico na literatura sem perder a relação com o real. Assim como demonstra que a literatura também pode carregar as memórias não apenas da mulher que escreve, mas também de todas as mulheres que passam ou passaram por opressão de gênero.

Para Seligmann-Silva (2008), a literatura e a arte prestam um serviço à humanidade, pois é somente através da imaginação com o seu viés simbólico que é possível narrar o trauma. Ainda nas palavras do autor citado: “Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido pelo seu *teor testemunhal*” (2008, p.66, grifo do autor). Com isto, destaca a importância de se ver a literatura no seu compromisso com o real, sendo indissociável da vida. A partir desse ponto, podemos compreender a literatura de autoria feminina enquanto testemunho de eventos traumáticos relacionados a sua condição quase sempre subalterna em relação aos homens dentro de uma sociedade que normaliza a violência patriarcal.

Assim, chegamos ao objeto de análise deste artigo: a obra da poeta goiana Cora Coralina. Em uma de suas obras, a própria poeta aponta para os seus poemas enquanto “confissões” de uma personagem que remete a sua infância, a “Aninha”. A autora também apresenta seus poemas como uma nova forma de contar uma história, pois ela narra, a partir de suas próprias memórias, as “estórias” (grafia que

ela prefere, pois sabe que se trata de literatura, comprometida com a imaginação). Essas estórias são contadas em poemas líricos ou narrativos, já que é sua característica transitar entre os gêneros.

Primeiramente, apresentaremos algumas referências que demonstram que Cora Coralina trabalha especificamente com elementos da memória, não somente a sua enquanto indivíduo, mas também com a memória coletiva de sua cidade. Em seguida, faremos o estudo dos poemas “Minha infância (freudiana)”, que remete a infância da própria poeta, “Becos de Goiás” e “Mulher da Vida”, que retratam a prostituta, “A lavadeira”, que destaca a personagem desde o título e, por fim, o “Coisas de Goiás: Maria”, que traz uma figura muito conhecida nas ruas de Goiás que é Maria, uma pessoa com deficiência mental e tratada como “boba”. Todos os poemas vão apresentar diferentes formas de repressão exercida pela sociedade patriarcal sobre os corpos e as mentes de diferentes figuras femininas que Cora nos descreve.

Recentemente, uma lacuna na História da humanidade vem sendo preenchida por historiadoras e historiadores comprometidos em voltar-se para o passado com um olhar mais crítico do que seus antecessores. Elas e eles têm pesquisado uma história que não aparece nos livros oficiais, porque estes foram escritos por homens que naturalizaram a superioridade masculina e por isso silenciaram a participação das mulheres na construção da sociedade como a vemos hoje. Mulheres e homens construíram e constroem o mundo como ele é, porém na hora de estudar o passado para compreendermos como estamos agora, muitas vezes não encontramos nos fatos históricos qual foi a contribuição das mulheres. Encontramos nos fatos históricos interpretados pelos historiadores homens o que os outros homens fizeram e como venceram as guerras, dominaram novos espaços geográficos, escravizaram povos inteiros, etc. E as mulheres, onde estavam e o que faziam? Responder a essas e outras perguntas é a tarefa de muitas das novas historiadoras, pois, com o advento do feminismo, nós temos acesso a direitos que antes nos eram negados, como a educação. Com isto, temos feito as nossas próprias pesquisas e recontado a História a partir de outra perspectiva, a das silenciadas.

Se os estudos sobre mulheres são recentes e passam pelo processo de adquirirmos, por meio das lutas dos movimentos feministas, direitos negados anteriormente, também a escrita de literatura foi em princípio carregada de dificuldades. As mulheres que tiveram acesso à alfabetização eram uma minoria até poucos anos atrás. Mesmo

para as nossas avós, aquelas que nasceram na primeira metade do século XX, a educação ainda era um luxo, um supérfluo, facilmente negado àquelas que ainda eram direcionadas para o casamento e para o trabalho doméstico. Portanto, para a mulher que não pertencesse às classes mais abastadas, o acesso à educação, ao letramento, era difícil, senão impossível. Como, então, se tornar escritora? Como não só fruir da literatura, mas também produzi-la?

Por esses e outros motivos, o caso de Cora Coralina é bastante singular na história das mulheres escritoras do nosso país. Cora nasceu no fim do século XIX, em 1889, era de uma família tradicional da cidade de Goiás, então capital do Estado. Porém, a família se empobreceu ao longo dos anos que se sucederam à abolição da escravidão. Seu autodidatismo surpreende, uma vez que só estudou o suficiente para se alfabetizar e, já na década 1910, se envolve com a vida literária de sua cidade. Participa ativamente dos encontros literários, dos saraus, e já começa a publicar suas primeiras crônicas nos jornais. Contudo, a publicação em livros de seus poemas e contos só acontecerá bem mais tarde, quando a poeta já se encontra com idade avançada.

Não é objetivo deste artigo pormenorizar o que a levou a um lapso tão grande entre o início de seu interesse pelo universo literário, a publicação de livros e o reconhecimento enquanto escritora. Entretanto, não se pode deixar de mencionar que sua condição de mulher e trabalhadora explica em grande parte seu trajeto pela literatura. Outros pesquisadores se ativeram ao tema de maneira mais específica; um deles, Clóvis Carvalho de Britto destaca que:

Ao longo dos anos, reconstruindo a trajetória da autora, percebemos que ela dialoga com a de outras mulheres que ousaram construir uma carreira literária na transição dos séculos XIX e XX, especialmente no que concerne às chances restritas para a profissionalização e a mobilização de estratégias visando obter um relativo reconhecimento público. Embora Cora Coralina se torne exceção, já que conseguiu ingressar na estreita porta do campo literário brasileiro e desenvolver um projeto criador singular, ao ponto de sua obra a cada dia alcançar ressonância [...]. (BRITTO, 2011, p. 96).

Interessa-nos, por hora, ver como Cora Coralina se aproveita deste espaço no campo literário que alcança, apesar da dificuldade de acesso à profissionalização como literata e poeta que trata das memórias silenciadas de mulheres como ela e de outras figuras marginalizadas.

De acordo com Goiandira Ortiz Camargo (2002), Cora Coralina reescreve a história da Cidade de Goiás, seus costumes e tradições e coloca sua voz poética ao lado das vozes dos marginalizados, talvez por ser ela mesma, poeta, uma marginalizada, uma vez que está em posição de “ex-cêntrica”, fora dos centros onde normalmente acontecem as produções literárias, tanto geográfica como culturalmente. Cora Coralina tem esse papel de revelar com sua poesia a realidade social de uma época “em suas várias faces: o preconceito, a segregação da mulher e da criança, a pobreza, as prostitutas, os presidiários, os párias. (...) Assim, pauta a poesia de Cora uma ética comprometida pela condição humana. O que elege para os seus poemas está impregnado de sua visão do mundo e do seu propósito de reverenciar o que não foi escrito pelos homens que detinham o poder” (CAMARGO, 2002, p. 81).

Portanto, apesar de reconhecidamente a poeta reescrever em *Vintém de Cobre* as confissões de Aninha, uma personagem autobiográfica, pois refere-se a sua própria figura na infância, ela reconta de maneira intensa as histórias de um grupo de pessoas. Um grupo que talvez sem Cora Coralina estaria destinado ao esquecimento. Nisso reside grande parte da obra da poeta vilaboense: conservar as “estórias” (grafia que ela prefere, por ter consciência que a arte literária, recria e ficcionaliza o passado) de sua gente. E como “sua gente”, Cora elege as obscuras figuras de sua cidade: a mulher da vida, a lavadeira, a criança, a louca, figuras presentes nos poemas que analisaremos no próximo tópico deste artigo. Para Saturnino Pesquero Ramon, por ter a consciência de compromisso social com as mulheres marginalizadas, a autora revela o seu lado feminista: “As vozes dos poemas de Cora Coralina são femininas, mas não no sentido genérico, porque são as vozes que caracteriza de ‘obscuras’. O feminismo de Cora se traduz na libertação dessas mulheres ‘obscuras’, pois reconhece esse feminino ‘socialmente esquecido, propositadamente silenciado e discriminado, e, por isso mesmo, subvalorizado, secularmente institucionalizado como inferior ao masculino” (RAMON, 2003, p. 115).

Dessa maneira, suas memórias e suas confissões individuais atingem esse objetivo, pois não permitem o apagamento da história dela mesma e das mulheres marginalizadas que ela destaca como personagens de seus poemas. O que promove uma reescrita do passado que não consta nos livros de História, porém nem de longe a memória lírica da poeta tem a intenção de substituir estes livros já que a

sua intenção artística é consciente, como podemos perceber na res-salva que faz a abertura de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*:

Este livro foi escrito
por uma mulher
que no tarde da Vida
recria e poetiza sua própria
Vida.

(CORALINA, 2014, p. 18)

A pretensão da poeta é artística, no entanto “[a] memória grupal se inscreve nas linhas e entrelinhas da poesia confessional do mesmo modo que a leitura que a poeta faz do passado social é, como acontece a toda manifestação artística autêntica, assinalada por sua pessoalidade” (YOKOZAWA, 2005, s/p). Com isto, observamos que Cora Coralina possui compreensão que está recriando poeticamente o passado e que por esse motivo esta reconstrução de suas memórias líricas é ficcional. Contudo, sua consciência social, a qual se traduz no seu feminismo, como bem aponta Ramón, a faz dar destacar do meio das personagens que habitam sua memória, as vidas obscuras, principalmente, de mulheres. Dessa maneira, encontramos o teor testemunhal da obra coralineana: as memórias das mulheres que, por força da violência patriarcal, ficariam perdidas no esquecimento, se presentificam para os leitores de Cora. E Cora se apresenta enquanto testemunha de duas formas, ora ela é a *testis* que observa o sofrimento de suas irmãs, ora ela é a *supertestis*, sobrevivendo aos jugos de uma sociedade que a oprime com violência.

A escrita de Cora Coralina tem sido classificada por diversos estudiosos como autobiográfica, assim sendo sua poesia revela por meio do testemunho pessoal os modos de vida de uma sociedade. De acordo com Maria Luiza Remédios, na escrita autobiográfica, o “sujeito-autor” por meio da linguagem expressa suas ideias e sentimentos e também define sua identidade a partir da relação com o eu-outro que atesta a ficcionalidade das expressões do eu (REMEDIOS, 2004, p. 280). Assim sendo, o autor imerso na sua linguagem não apenas expressa seus sentimentos e ideias, mas também, conduzido pela memória faz um passeio ao passado, projeta-se no futuro através da sua imaginação e dialoga consigo mesmo e com os outros. Em conformidade com tal formulação, em nota ao leitor nas páginas iniciais da obra *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais*, Cora Coralina escreve:

Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do Passado antes que o Tempo passe tudo a raso.

É o que procuro fazer para a geração nova, sempre atenta e enlevada nas estórias, lendas, tradições, sociologia e folclore de nossa terra.

Para a gente moça, pois, escrevi este livro de estórias. Sei que serei lida e entendida. (CORALINA, 2014, p. 17)

No intuito de “escrever os autos do passado”, Cora Coralina, em seus poemas, realiza uma transmissão de lembranças que são um misto de realidade, impressões, imaginação, e também esquecimentos decorrentes da distância temporal. Contudo, as memórias contidas em seus versos evidenciam a identidade cultural de uma época e de um lugar. Vejamos, então, um recorte desse conteúdo testemunhal com foco em quatro figuras femininas: a criança, a prostituta, a lavadeira e a louca.

Dentre as memórias do passado, um dos temas mais recorrentes na obra de Cora Coralina é a “infância”, mais especificamente uma infância marcada por violência, desamor e opressão, como atestam poemas como: “Menina mal-amada”, “Meu vintém perdido”, “O prato azul-pombinho” e “Minha Infância”. Estes são alguns exemplos de poemas que tratam da infância sofrida, mas para tratar do caráter testemunhal de uma infância cruel na obra de Cora Coralina, nos ateremos ao poema “Minha Infância (*Freudiana*)”.

Inicialmente, verifica-se que a voz escolhida para narrar a infância é de Aninha, ou seja Cora Coralina fala em seu nome (*supertestis*), mas a partir dessa experiência do “eu” a autora fala de uma coletividade (*testis*), revelando em escritas ou depoimentos autobiográficos o caráter testemunhal, visto que a memória, antes de ser individual, é coletiva. Vejamos as estrofes iniciais do poema:

Minha Infância

(Freudiana)

Éramos quatro as filhas de minha mãe.
Entre elas ocupei sempre o pior lugar.
Duas me precederam – eram lindas, mimadas.
Devia ser a última, no entanto,
veio outra que ficou sendo a caçula.
Quando nasci, meu velho Pai agonizava,
logo após morria.
Cresci filha sem pai,
secundária na turma das irmãs.

Eu era triste, nervosa e feia.
 Amarela, de rosto empalariado.
 De pernas moles, caindo à toa.
 Os que assim me viam – diziam:
 “– Essa menina é o retrato vivo
 do velho pai doente”.

(CORALINA, 2014, p.332)

Percebe-se, nos versos acima, que Cora Coralina principia a narrativa a partir de um foco individual, ela apresenta cenas particulares da infância de Aninha, como a caracterização de seu lugar na turma das irmãs, mas também deixa evidente práticas coletivas, tais como: a predileção pela filha mais bonita e ou caçula. Em outras palavras, sabe-se que a produção poética, por mais enredada que esteja a um evento, e ou a uma experiência subjetiva pessoal, não limita-se a um valor autobiográfico ou testemunhal, traz consigo representações de uma época, de uma sociedade. Assim sendo, verifica-se que valorização da beleza das irmãs do eu-lírico denuncia as vantagens da beleza para as mulheres da época, isto é, filha “bonita” maior chance de casamento vantajoso financeiramente, trata-se de um registro testemunhal de uma cultura da repressão feminina, uma vez que uma mulher, na época, não contava com perspectivas profissionais promissoras. Por outro lado, uma filha “feia” seria sinônimo de despesa permanente, caso não arranjasse marido. Destaca-se ainda que o aspecto estético era tão valorizado que afetava a menina Aninha, pois adjetivos e predicativos como: “triste, nervosa, feia, amarela, de rosto empalariado, moleirona, pandorga, perna-mole, inzoneira, indesejável, intimidada, diminuída” aparecem ao longo de todo o poema.

Outro aspecto importante, nesse trecho do poema, é a ausência da figura paterna, Aninha fica órfã de pai um mês e vinte e cinco dias após o seu nascimento. Segundo Cora Coralina, ela foi rejeitada pela mãe, que se apegou à filha mais nova, fruto do seu terceiro casamento, e ainda a deixou sob o poder da irmã mais velha. De acordo com a definição de Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 678) o pai abrange uma elevação cultural nos mitos sobre as origens; sua simbologia se confunde com a do céu, assim sendo o sentimento de ausência paterna traz para Aninha um vazio, que somente o pai poderia preencher. O pai é, então, aquele que preenche vazios, pois dotado de autoridade mostra o caminho a seguir, proporciona à criança segurança e proteção. Desse modo, crescer “filha sem pai” é sinônimo

de inferioridade, conforme evidenciam os versos: “Cresci filha sem pai,/secundária na turma das irmãs.”

Cora Coralina ao falar da infância, em seus poemas, enfatiza recordações ruins desse tempo, o que configura uma espécie de trauma, pois as lembranças positivas são dissipadas pelas negativas. O que pode ser observado nos versos a seguir:

Na quietude sepulcral da casa,
 era proibida, incomodava, a fala alta,
 a risada franca, o grito espontâneo,
 a turbulência ativa das crianças.
 Contenção... motivação... Comportamento estreito,
 limitando, estreitando exuberâncias,
 pisando sensibilidades.
 [...]
 Intimidada, diminuída. Incompreendida.
 Atitudes impostas, falsas, contrafeitas.
 Repreensões ferinas, humilhantes.
 E o medo de falar...
 E a certeza de estar sempre errando...
 Aprender a ficar calada.
 Menina abobada, ouvindo sem responder.
 Daí, no fim da minha vida,
 esta cinza que me cobre...
 Este desejo obscuro, amargo, anárquico
 de me esconder,
 mudar o ser, não ser,
 sumir, desaparecer,
 e reaparecer
 numa anônima criatura
 sem compromisso de classe, de família.
 [...]
 Feia, medrosa e triste.
 Criada à moda antiga,
 – ralhos e castigos.
 Espezinha, domada

(CORALINA, 2014, p.333)

Aqui, verifica-se que a menina Aninha, como muitas meninas vivendo em um regime patriarcal, teve uma infância bastante regrada e limitada, acrescida de abusos psicológicos, uma infância que não deixou saudades na escritora, como ela afirma, em entrevista ao *Correio Braziliense*, intitulada “Cora Coralina, aos 92 anos: Eu sou a

própria terra”, datada de 20 de dezembro de 1981, quando perguntada sobre “o que é mais difícil para uma criança do interior de Goiás?”:

Tudo. Porque a criança não era compreendida como criança. A criança, para os adultos, tinha que ser um adulto pequeno. Tinha que ter atitudes de adulto, pensamentos de adulto, conduta de adulto. De modo que eles comprimiam a criança e o exemplo que apontavam pra gente era o do adulto. Olha a sua irmã mais velha, olha a sua prima, olha a filha do fulano!... E tinha um negócio de “tomar propósito”. Olha, senta naquela cadeira, vai “tomar propósito”. Ficar quieta na cadeira, imobilizada ali, abobada, “tomando propósito”. Quando a gente ia perguntar qualquer coisa para os adultos a reação era esta: “Criança não faz perguntas”. Na mesa não se podia falar nada. Isto fazia parte da pedagogia familiar. E aquela gente tinha uma dureza, uma imposição para falar: acostumados a lidar com escravos! (Cora enfatiza a frase) Como se estivesse contando um segredo). E como já não havia mais escravos toda aquela dureza, toda aquela imponência passava para a meninada. (CORALINA, 1981)

Nesta declaração, é perceptível a proximidade entre o relato testemunhal de Cora Coralina e sua poesia. Segundo Héléne Piralian (apud Seligmann-Silva, 2008), o testemunho é uma espécie de evento que oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa. Assim sendo, ao compararmos os versos transcritos anteriormente ao testemunho da autora, vemos a linguagem literária e a imaginação dar voz a mulher que tanto foi tolhida na infância, há uma representação metafórica do sofrimento vivenciado e de suas consequências futuras. Desse modo a imaginação torna-se um mecanismo que auxilia o enfrentamento do trauma, pois o trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração, apesar de guardado por toda a infância no silêncio da repressão familiar.

Além disso, também merece atenção o trecho do depoimento no qual Cora Coralina afirma que a criança de seu tempo era um receptáculo da violência antes direcionada aos escravos “passavam a dureza dos escravos para a meninada”. Assim como, a escritora evidencia nos versos: “Atitudes impostas, falsas, contrafeitas / Repreensões ferinas, humilhantes. / Aprender a ficar calada / Menina abobada, ouvindo sem responder”. Cora Coralina descreve, nesse trecho do poema, uma proximidade entre a violência sofrida pelo escravo e a criança, pois assim como um escravo que recebe ordens e castigos calado, assim devia portar-se a criança, além de também ser vítima

de repreensões “humilhantes”. Como podemos observar em outro excerto do depoimento da autora para o *Correio Braziliense*:

A escola por exemplo, era regida pela palmatória. A palmatória era um elemento pedagógico. Nenhum professor ou pai de família acreditava que a criança pudesse aprender a ler sem ganhar bolo de palmatória. Eu estava numa escola que não era feita pra mim, nem eu para a escola. Eu estava sempre no banco das mais atrasadas. Um dia a mestra perdeu a paciência comigo e me disse: “Estende a mão”. Eu não estendia a mão. Eu era uma menina medrosa, tímida, chorona, nervosa – era chamada de manhosa e enjoada. Ai quando estendi a mão, a professora me lascou um bolo de palmatória. Eu dei, um berro e urinei. Ai veio a vaia do banco dos meninos. Fui pra casa, botava a mão escaldada numa biquinha d’água. Chorava, e o pessoal da casa dizia: “Minha filha é para o seu bem (Cora ri ironicamente) é pra você aprender. Se você não ganhar bolo de palmatória, você não aprende, você só serve pra tocar no pilão. É pra seu bem”. E eu entendi aquele “bem” dado com bolo de palmatória? O que eu entendia é meia bolacha que a minha avó me deu e que eu comia entre os soluços. Isto eu entendia. (CORALINA, 1981)

Novamente, observa-se a junção entre testemunho e poesia, pois em ambos Cora Coralina caracteriza-se como menina “medrosa, chorona e nervosa”. E, para além da semelhança vocabular, no poema, tem-se uma alusão à repreensões “ferinas” e “humilhantes” que o testemunho exemplifica ao descrever o momento violento da palmatória, seguido da humilhação pública de urinar de dor e sofrer chacotas. Logo, ante ao exposto aqui, pode-se afirmar que no poema “Minha Infância”, Cora Coralina registra um verdadeiro testemunho dos comportamentos e valores sociais e ideológicos do seu tempo de menina na antiga Vila Boa.

Para Cora, tudo em sua cidade pode ser tema de poesia. Inclusive os becos, onde é descartado o lixo da cidade. No poema “Becos de Goiás” (2014, p. 92), o eu-lírico descreve a aparência dos becos:

Becos de minha terra...
 Amo tua paisagem triste, ausente e suja.
 Teu ar sombrio. Tua velha umidade andrajosa.
 Teu lodo negro, esverdeado, escorregadio.
 E a réstia de sol que ao meio-dia desce, fugidia,
 e semeia polmes dourados no teu lixo pobre,
 calçando de ouro a sandália velha,
 jogada no teu monturo.

(CORALINA, 2014, p.92)

A descrição do cenário que encanta a poeta revela uma cena urbana, de um local altamente desvalorizado socialmente. Se o beco não é o local mais nobre da cidade, faz parte dela, e é para ele que dão os fundos das casas, uma “paisagem triste, ausente e suja”. Os adjetivos usados são todos de conotação negativa porque o beco abarca aquilo que a cidade esconde no seu dia a dia: o lixo, o esgoto, a sandália velha jogada fora. O ar sombrio, a velha umidade andrajosa, aparentemente nada é agradável no beco, porém, a réstia de sol que entra ali, “calçando de ouro a sandália velha”, demonstra que o olhar poético faz desse espaço tão renegado, o lugar da poesia de Cora Coralina. Ao encontrar no lixo do beco essa fonte de poesia e ao revelar seu amor pelo “errado” e sua escolha por cantá-lo nos versos: “Amo e canto com ternura/ todo o errado da minha terra” (CORALINA, 2014, p.93), a escritora põe em prática o que Benjamin (1994) destaca sobre a poesia moderna: encontra no próprio lixo o seu assunto heróico: o errado de sua terra, o invisível de sua terra. Exatamente, aquilo que a sociedade vilaboense esconde nos beco, Cora mostra em sua escrita poética.

Mais na frente, não satisfeita ainda com o cantar do cenário “errado”, o beco, Coralina começa também a descrever a heroína dos becos, porque quem lá mora é “gentinha”, porém entre todos há uma ainda mais desprezível: “Becos de mulher perdida./ Becos de mulheres da vida.” (CORALINA, 2014, p.94). Entre as gentinhas que povoam os becos, Cora destaca a prostituta e a conta um pouco da história de humilhações:

Mulher-dama. Mulheres da vida,
perdidas,
começavam em boas casas, depois,
baixavam pra o beco.
Queriam alegria. Faziam bailaricos.
_ Baile Sifilítico _ era ele assim chamado.
O delegado-chefe de Polícia _ brabeza _
dava em cima...
Mandava sem dó, na peia,
No dia seguinte, coitadas,
cabeça raspada à navalha,
obrigadas a capinar o Largo do Chafariz,
na frente da Cadeia.

(CORALINA, 2014, p.95)

O cenário da poesia de Cora é o desprezado beco, sua heroína, a mulher da vida. A história que Cora conta em “Becos de Goiás”, sobre as prostitutas rebaixadas aos becos, atacadas pela polícia que não só as agrediam fisicamente como também as humilhavam raspando as cabeças e expondo-as em serviços forçados, fazem parte de uma memória que não está registrada nos livros oficiais de História de Goiás, mas não deixa de ser memória da cidade. Memória que seria esquecida se não fosse registrada em forma de poesia lírica. O olhar da poeta, olhar que nada deixa escapar, calça de ouro não só a sandália velha, mas também essa mulher que se prostitui, essa mulher marginalizada, “humilhada, malsinada./ Meretriz venérea,/ desprezada, mesentérica, exangue.”, mas que jamais será esquecida, porque registrada literariamente. É uma memória de uma violência contra as mulheres duplamente marginalizadas, uma vez por ser mulher e outra por ser prostituta.

O trabalho que essas mulheres exercem Cora reconhece em outro poema, “Mulher da vida”, ser necessário para que possa coexistir a inocência, a castidade e a virtude. Numa impressionante lucidez, para alguém que vivia nas condições da poeta em questão, ela observa que numa sociedade patriarcal a existência da mulher da vida é diretamente relacionada a existência do sistema patriarcal. A Família Humana só pode ser como tal, a família patriarcal na verdade, porque algumas mulheres são vilipendiadas e massacradas. Nas palavras de Cora, é preciso deter “as urgências brutais do homem”, e é a prostituta, sem direitos nem nenhum tipo de proteção, que é colocada nessa situação de ultraje. Não há igualdade de direitos entre homens e mulheres possível nesse sistema e o vislumbre de justiça para essa mulher fica relegado a um plano divino:

E o juiz da Grande Justiça
 a vestirá de branco
 em novo batismo de purificação.
 Limpará as máculas de sua vida
 humilhada e sacrificada
 para que a Família Humana
 possa subsistir sempre,
 estrutura sólida e indestrutível
 da sociedade,
 de todos os povos,
 de todos os tempos.

(CORALINA, 2014, p. 204)

Essa lucidez de Cora Coralina quanto ao papel exercido pela mulher da vida dentro do sistema patriarcal que tem a família como unidade básica, entretanto, como vimos, não faz que a poeta vislumbre uma mudança social para aquela situação e muito menos a coloca como uma defensora da transformação social. Pelo contrário, a autora se coloca em sua posição de privilégio, mas apresenta a situação daquela a quem chama de irmã enquanto testemunha. Não é que ela esteja de acordo com a exploração da mulher profissional do sexo, porém não há nenhuma indicação nos poemas de que essa exploração pode ter um fim. Pelo contrário, o trabalho poético de Cora é o de registro e reconhecimento da função da prostituta dentro da sociedade. Aqui ela se coloca apenas como *testis*, nos informando enquanto leitores, de que as mulheres da vida, tão necessárias a regulação social, existiam naquele momento e eram tratadas com tamanha violência.

Assim como nos poemas dedicados à mulher da vida, no poema “A Lavadeira” a poeta Cora Coralina chama mais uma vez uma personagem marginalizada, porém necessária para regulação da sociedade e indispensável para a existência da “família humana”. As lavadeiras são mais uma vez mulheres desprovidas de direitos, relegadas a trabalhos pesados, mal pagas, e, exploradas pelas “famílias”, lavam e passam as roupas das pessoas mais abastadas que moram na cidade de Goiás.

Aqui a descrição da personagem é quase naturalista, pois trata-se de uma figura feminina deformada pelo trabalho rude e cansativo:

Essa Mulher...
 Tosca. Sentada, Alheada...
 Braços cansados
 descansando nos joelhos...
 olhar parado, vago,
 perdida no seu mundo
 de trouxas e espuma de sabão
 _ é a lavadeira.

Mãos rudes, deformadas.
 Roupa molhada.
 Dedos curtos.
 Unhas enrugadas.
 Córneas.
 Unheiros doloridos
 passaram, marcaram.

No anular, um círculo metálico
barato, memorial.

(CORALINA, p. 205)

Quase uma “não mulher”, é a descrição do corpo de uma trabalhadora extenuada de tanto lavar roupas e que não tem direito a vida interior, portanto “[s]onha calada”. Seu mundo se resumindo em “trouxas e espuma de sabão” e na criação dos filhos, sozinha, porque provavelmente já é viúva. A lavadeira levanta antes do sol nascer para iniciar suas longas e cansativas horas de trabalho e, por isso: “Salva a aurora./ Espera pelo sol./ Abre os portais do dia/ entre trouxas e barrelas.” (CORALINA, p.206).

Françoise Vergès (2020), em livro recente sobre o feminismo decolonial, fala sobre o trabalho de reprodução social cumprido por mulheres negras ou racializadas em todo o mundo. Mulheres que, segundo ela, vivem em situação precária, e: “Todos os dias, em todo lugar, milhares de mulheres negras, racializadas, “abrem” a cidade. Elas limpam os espaços de que o patriarcado e o capitalismo neoliberal precisam para funcionar. Elas desempenham um trabalho perigoso, mal pago e considerado não qualificado, inalam e utilizam produtos químicos tóxicos e empurram ou transportam cargas pesadas, tudo muito prejudicial à saúde delas”. (VERGÈS, 2020, s/p).

Existe aí uma coincidência não só na metáfora usada por Cora Coralina, mas também na visão que ambas as autoras apresentam sobre a mulher que trabalha desta forma. A mulher em questão fica relegada a um serviço que prejudica sua saúde, deforma o corpo e é mal pago. Entretanto, o retrato trazido pela poeta não aponta caminhos para a superação desta condição de vida.

A poeta é aqui apenas uma testemunha diante dos fatos que acontecem com essas mulheres: ficar sozinha, com 12 filhos para criar, conseguir o sustento lavando as roupas da cidade no rio desde antes do sol nascer, não ter direitos a sonhos, viver uma vida miúda e resumida a trabalho quase sem descanso. A poeta faz o registro, dedica o poema a essas mulheres, mas para elas ainda não há saída. Não há nenhuma possibilidade de que as vidas delas cheguem a ser diferentes. Nesse caso, Cora mais uma vez é a *testis* de uma ferida social e de uma violência contra mulheres marginalizadas, porém a exploração delas é indispensável para a existência da cidade. Da mesma

maneira, que a mulher da vida também era a base para a existência da “família humana”, ou, melhor dizendo, da família patriarcal. Muitos poemas de Cora Coralina são uma espécie de exteriorização de memórias que se passaram na Cidade de Goiás, mas dentre tantas memórias, a escritora escolhe personagens reais e marginalizados para dar testemunho de seu tempo e de seu espaço social, mais especificamente, Cora escolhe os excluídos pela sociedade, como Maria Grampinho, personagem do poema “Coisas de Goiás: Maria”. Vejamos:

Coisas de Goiás: Maria

Maria, das muitas que rolam pelo mundo.
 Maria pobre. Não tem casa nem morada.
 Vive como quer.
 Tem seu mundo e suas vaidades. Suas trouxas e seus botões.
 [...]
 Maria grampinho, diz a gente da cidade.
 Maria sete saias, diz a gente impiedosa da cidade.
 Maria. Companheira certa e compulsada.
 Inquilina da Casa Velha da Ponte.
 Digo mal. Usucapião tem ela, só de meu tempo,
 vinte e seis anos.
 Tão grande a Casa Velha da Ponte...
 Tão vazia de gente, tão cheia de sonhos, fantasmas e papelada,
 tradicionais papéis de circunstância.
 Seus fantasmas, enterro de ouro. Lendas e lendas.
 Cabem todas as Marias desvalidas do mundo e da minha cidade.
 [...]
 Sete blusas, sete saias, remendos, cento de botões
 cem números de grampinhos. Muito séria, não dá confiança.
 Garrafa de plástico inseparável. Água, leite, mezinha, será...
 Entre, Maria, a casa é sua.
 Nem precisa mandar. Seus direitos sem deveres,
 vai pela manhã e volta pela tarde.
 Suas saias, seus botões, seus grampinhos, seu sério,
 muda e certa.

(CORALINA, 2012, p.62)

Maria Grampinho foi uma andarilha bastante conhecida na Cidade de Goiás, descendente de escravos, muda, recolhia do chão o que para todos os outros era lixo: botões, retalhos, plásticos e grampos. Estes, enfiava-os nos cabelos sem limite de quantidade, o que lhe rendeu o apelido. Atentando para a representação poética dessa personagem, observa-se que ela não era apenas uma acumuladora

de coisas sem importância, mas ela própria era tida como coisa, definição elencada desde o título do poema “Coisas de Goiás: Maria”, e também como uma coisa que fazia parte da Casa Velha da Ponte, por lá, Maria ficou até a morte, e, atualmente, seus pertences e sua fotografia são coisas do museu Casa de Cora Coralina, o que nos dá uma certa dimensão da marginalização sofrida pelos andarilhos, loucos, e tantas outras Marias.

O poema “Coisas de Goiás: Maria” está inserido em um contexto, pois trata-se de um relato testemunhal sobre uma pessoa em particular, e ao mesmo tempo expõe episódios comuns aos vilaboenses contemporâneos de Maria da Purificação, portanto, configuram-se como eventos da memória coletiva. Assim sendo, Cora Coralina reconstrói por meio de sua poesia não só as impressões do eu lírico, mas também uma diversidade de vozes excluídas. E, a partir dessa transmissão coletiva, a personagem Maria Grampinho para além dos versos do poema também é figurada no artesanato da cidade, e do artesanato foi para muitas casas do Brasil e até do exterior. Aqui, temos a materialização da importância da poesia de testemunho, que dá voz aos silenciados e visibilidade aos excluídos.

Percebe-se, portanto, que existe um liame entre literatura, memória e testemunho na poesia de Cora Coralina, pois ao retratar a criança, a prostituta, a louca e a lavadeira, a escritora manifesta um olhar atento e aguçado à realidade de um tempo e de um lugar. Visto que, o povo e a cultura de sua época não passaram despercebidos a uma artista tão sensível, que não apenas transmite um conhecimento acerca de determinado período, mas chama a atenção para a figura da criança e da mulher subsistindo numa sociedade patriarcal. Assim sendo, a obra poética de Cora Coralina é uma fonte fecunda para problematizar e pensar o imaginário social da Cidade de Goiás e do Brasil no início do século XX.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BRITTO, Clóvis Carvalho. *A economia simbólica dos acervos literários: Itinerários de Cora Coralina*, Hilda Hilst e Ana Cristina César. 2011.

- Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. “Poesia e memória em Cora Coralina”. In: *Revista Signótica*, nº14: 75-85, jan./dez. 2002.
- CORALINA, Cora. *Jornal Cidade de Goiás*, Goiás, n.º 633, 8 abr. 1956.
- CORALINA, Cora. Cora Coralina, aos 92 anos: Eu sou a própria terra. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 dez. 1981.
- CORALINA, Cora. *Vintém de Cobre: Meias Confissões de Aninha*. 1 ed. digital. São Paulo: Global, 2012.
- CORALINA, Cora. *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. 23 ed. São Paulo: Global, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: 14ª Ed. José Olympio, 1982.
- FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- MARCO, Valéria de. “A literatura de testemunho e a violência de estado”. In: *Revista Lua Nova*, nº 62, 2004.
- PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 191-203
- PESQUERO RAMÓN, Saturnino. *Cora Coralina: o mito de Aninha*. Goiânia: Ed. da UFG; Ed. da UCG, 2003.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. O empreendimento autobiográfico. In: *As pedras e o Arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora, UFMG, 2004.
- SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho: considerações em torno Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap. In: *Matraga* (UERJ). nº 31, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O local do testemunho”. In: *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v.2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In: *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, p.65-82, 2008.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Ubu Editora, 2020.
- YOKOZAWA, S. F. C. Confissões de Aninha e Memórias dos Becos. In: *Revista Texto Poético*, São Paulo, vol 2, 2005.
- WOLF, Virginia. *Mulheres e Ficção*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

A deformação da permissividade feminina: literatura e feminismo em Nawal El Saadawi

Fernanda Barboza de Carvalho Nery (UFMG)¹

Introdução

Em 1921, James Joyce escreveu uma carta endereçada ao escritor Frank Budgen, na qual elucidava sobre a insistência da palavra *sim*, proferida por Molly Bloom, em *Ulysses* (LAMAM, 2004). Para o autor, Molly representaria *a carne que sempre afirma*.

Contrariamente às elaborações literárias que perpetuam a associação de imagens femininas à permissividade, situa-se a escritora egípcia Nawal El Saadawi, cuja resistência política transcorre através de sua obra literária, ao estabelecer a percepção do feminino enquanto substância poética e, acima de tudo, política. Fato exposto, também, na elaboração de Firdaus, protagonista do romance *Woman at point zero* que, de modo emblemático, funciona como uma antítese ao pensamento acerca da permissividade: apesar de submersa em inúmeras violações proporcionadas pelo sistema patriarcal, a personagem expõe o antagonismo à dor imposta ao seu corpo, dimensionando-se em um patamar reativo, sob a capa do renascimento diante do mundo androcêntrico.

Em 2021, ano do falecimento de Saadawi, a relevância de suas palavras se torna cada vez mais evidente. Afinal, ao construir personagens femininas que subvertem identidades comuns associadas às mulheres, sobretudo, às árabes, no contexto ocidental, a escritora convida à reflexão sobre a supervivência do corpo feminino na esteira ficcional, evidenciando a notoriedade da autoria feminina na produção de novas subjetividades que não transitem sob a ótica androcêntrica em que as mulheres podem ser reduzidas a carnes afirmativas.

1. Mestra em Literatura e Cultura (UFBA). Doutoranda em Estudos Literários (UFMG). E-mail: <fernandabcnery@gmail.com >.

Nawal El Saadawi: resistência política e literatura

Nawal El Saadawi foi uma escritora, médica e ativista política. Nasceu em 1931, em Kafr Tahla, região próxima ao Rio Nilo, no Egito. Formou-se em medicina pela Universidade do Cairo em 1955. Até 1972, trabalhou no governo egípcio como Diretora Geral da Educação para a Saúde no Ministério da Saúde.

Em 1972, após a publicação de seu primeiro livro, *Women and sex*, que há anos havia sido censurado, Saadawi foi demitida do cargo mencionado. O livro discute os problemas das mulheres no Egito, e a sua relação indissociável com a manutenção do sistema político patriarcal. Esse livro apresentava a característica pela qual Saadawi ficaria marcada: a resistência feminina que se desmembrava tanto na sua vida política quanto nos seus trabalhos literários.

Nesse sentido, a carreira de Nawal El Saadawi foi construída à sombra de uma extrema repressão por constituir-se, também, através de uma espécie de política de negação à ideia de permissividade feminina, encorpada nos seus posicionamentos políticos e nas suas obras literárias. A característica de resistência em relação às opressões pode ser exemplificada através da criação da Associação de Solidariedade das Mulheres Árabes (AWSA - Arab Women's Solidarity Association) no ano de 1981.

O trabalho dessa associação consistia em estimular e proporcionar a inserção das mulheres árabes na vida social, econômica, cultural e política, exercendo uma série de projetos para a obtenção de renda destinada às mulheres pobres, e, também, para a publicações de livros, filmes e revistas sobre as mulheres árabes. Ou seja, Saadawi promovia um trabalho de revisitação identitária muito profundo, que perfurava desde as construções artísticas e, naturalmente, representativas, até as questões sociais mais urgentes, como a renda.

As estruturas movidas pela associação eram muito complexas. Sobretudo, por proporcionar o questionamento relativo ao local destinado às mulheres e a como as forças políticas e econômicas, que regem a sociedade, contribuem para a manutenção do status feminino. Nessa esteira, Saadawi (1997) indica os motivos que contribuíram para a AWSA sofrer perseguições de vários setores políticos.

A AWSA fez a ligação entre os problemas sexuais ou de gênero (isto é, as relações entre homens e mulheres na família e na sociedade)

e os aspectos políticos, econômicos, sociais, culturais, religiosos e psicológicos da vida das sociedades árabes. [...] Como resultado, tornou-se alvo de ataques por diferentes grupos políticos, indo da extrema direita à extrema esquerda. [...] Não há dúvida de que a orientação da AWSA, seu desvelamento das relações entre a discriminação de gênero e a estrutura socioeconômica da sociedade, foi o principal motivo para encerrá-la. Tal concepção, inevitavelmente, significava ressaltar a necessidade de mudanças profundas nas estruturas da sociedade árabe, e em todos os aspectos da vida, partindo da família e estendendo-se, nacionalmente, ao estado, incluindo educação, cultura, religião e atividade social e econômica. (SAADAWI, 1997, p. 39, tradução minha)²

A posição da autora mostra que as questões relacionadas aos direitos das mulheres estão acompanhadas de outras opressões. Dentre essas opressões, situa-se a opressão representativa, no seio da obra de arte, concernente às imagens hegemônicas construídas pelo ocidente acerca da mulher árabe.

Quando a autoria feminina evoca, no seio da elaboração artística, uma reconstrução da identidade das mulheres, a literatura configura-se como um ato de resistência frente à cultura hegemônica, pois, por ser um campo discursivo impregnado de dimensões políticas, constitui-se um produto histórico que absorve a sociedade e, ao mesmo tempo, a ela reage. A esse respeito, Rita Felski (2003), em *Literature after feminism*, discorre sobre como o nosso senso de realidade é produzido, também, através da literatura.

A literatura é uma das linguagens culturais pela qual entendemos o mundo. Ela ajuda a construir o nosso senso de realidade em vez de simplesmente refleti-lo. Ao mesmo tempo, também se baseia, ecoa,

2. No original: “AWSA made the link between gender or sexual problems (that is, relations between men and women in the family and in society) and the political, economic, social, cultural, religious and psychological aspects of life in Arab societies [...] As a result it became the target for attack by different tendencies in society extending from the far right to the far left. [...] there is no doubt that the orientation of AWSA, its unveiling of the relationships between gender discrimination and the socioeconomic structure of society, was the main reason of closing it down. Such a conception inevitably meant highlighting the need for deep changes in the structures of Arab society and in all aspects of life starting from the family and extending nationally to the state and including education, culture, religion, and social and economic activity”.

modifica e repele nossas outras estruturas de construção de sentido. Nenhum texto é uma ilha. (FELSKI, 2003, p. 13, tradução minha)³

A escrita de Saadawi, nesse sentido, apresenta o fortalecimento das questões de gênero, através da criação de personagens femininas que subvertem as identidades comuns associadas às mulheres árabes, sobretudo no contexto ocidental, onde tais mulheres são, frequentemente, representadas como fracas e submissas⁴.

Essa perspectiva ocidental parece amplificar a ideia de permissividade feminina. Em *The hidden face of eve*, a escritora expõe a experiência dessas mulheres enquanto trabalhadoras, estudantes, enfim, pessoas comuns, dotadas, obviamente, de humanidade, contrastando, desse modo, imagens hegemônicas concernentes às mulheres árabes, erigidas a partir de uma redução identitária que alimenta a construção do imaginário ocidental.

Uma das forças desse imaginário diz respeito à elaboração da opressão feminina e a sua indissociabilidade da religião Islã. Tal imagem considera a religião como a principal origem da opressão das mulheres no contexto árabe, e que, desse modo, enseja uma espécie de libertação. Ainda em *The hidden face of Eve*, Saadawi (2015) se mostra contrária a essa perspectiva que reduz a complexidade da experiência das mulheres e propõe uma reflexão acerca da repressão feminina e sua relação com o imperialismo ao utilizar o exemplo

3. No original: "Literature is one of the cultural languages through which we make sense of the world; it helps to create our sense of reality rather than simply reflecting it. At the same time, it also draws on, echoes, modifies, and bounces off our other frameworks of sense-making. No text is an island".
4. Em *Western representations of the muslim woman*, Mohja Kahf (1999) pontua sobre como as representações das mulheres árabes no cerne da cultura ocidental foram estabelecidas ao longo do tempo, ao citar as construções imagéticas referentes às mulheres que usam véu e, também, à odalisca: "Por volta do século XVIII - mas não antes - torna-se, na representação literária ocidental, o espaço propício da mulher muçulmana. A odalisca, ou concubina, é a personagem que habita esse novo lugar, abjeta e raivosa ou virginal e vitimizada, mas sempre uma criatura oprimida" (KAHF, 1999, p. 6, tradução minha). No original: "By the eighteenth century - but not before - it becomes the proper space of the Muslim woman in Western literary representation. The odalisque, or concubine, is the character who inhabits this new place, abject and angry or virginal and victimized, but always an oppressed creature".

da sustentação cultural da circuncisão feminina na sociedade árabe àquela época⁵.

Fatores econômicos e, concomitantemente, fatores políticos são a base sobre a qual certos costumes como a circuncisão feminina cresceram. [...] Muitas vezes tem sido proclamado que o Islã está na raiz da circuncisão feminina e que, também, é responsável pela situação desfavorecida e atrasada das mulheres no Egito e nos países árabes. Tal afirmação não é verdadeira. Se estudarmos o cristianismo, é fácil ver que essa religião é muito mais rígida e ortodoxa no que diz respeito às mulheres do que ao islamismo. No entanto, muitos países foram capazes de progredir, rapidamente, apesar da preponderância do cristianismo como religião. Esse progresso foi social, econômico, científico e, também, afetou a vida e a posição das mulheres na sociedade. É por isso que acredito, firmemente, que as razões para o baixo status das mulheres, em nossas sociedades, e a falta de oportunidades para o progresso que lhes são proporcionadas, não são devidas ao Islã, mas a certas forças econômicas e políticas, nomeadamente as do imperialismo estrangeiro, operando, principalmente, a partir do exterior, e aquelas das classes reacionárias que operam a partir do interior. (SAADAWI, 2015, p. 85-86, tradução minha)⁶

5. *The hidden face of Eve* foi publicado em árabe, pela primeira vez, no ano de 1977. A obra de Saadawi é permeada pelo combate à circuncisão feminina e, igualmente, pelo combate à perspectiva orientalista que reduz a questão da circuncisão à barbaridade de um povo. Para Saadawi (2015), a circuncisão é uma prática retrógrada e cruel que está, indissociavelmente, relacionada com questões econômicas e políticas que regem as opressões de gênero, às quais as mulheres de todos lugares estão expostas, mesmo que se apresentem de formas diferentes.
6. No original: “Economic factors and, concomitantly, political factors are the basis upon which such customs as female circumcision have grown up [...] It has very often been proclaimed that Islam is at the root of female circumcision and is also responsible for the under-privileged and backward situation of women in Egypt and the Arab countries. Such a contention is not true. If we study Christianity it is easy to see that this religion is much more rigid and orthodox where women are concerned than Islam. Nevertheless, many countries were able to progress rapidly despite the preponderance of Christianity as a religion. This progress was social, economic, scientific and also affected the life and position of women in society. That is why I firmly believe that the reasons for the lower status of women in our societies, and the lack of opportunities for progress afforded to them, are not due to Islam, but rather to certain economic and political forces, namely those of foreign imperialism operating mainly from the outside, and those of the reactionary classes operating from the inside”.

A percepção de Saadawi no que tange a existência feminina no mundo árabe, de algum modo, antagoniza as proposições orientalistas, por estabelecer, como no trecho acima, que a complexidade de um povo escapa a qualquer redução identitária.

The hidden face of Eve, foi, durante muito tempo, o único livro traduzido para o português no Brasil, sob o título *A face oculta de Eva*. Em 2019, a editora Faro Editorial, publicou a tradução, para o português, de *Woman at point zero*, intitulada *A mulher com olhos de fogo*. Apesar das poucas traduções brasileiras, a autora publicou mais de cinquenta livros em árabe, traduzidos a cerca de trinta idiomas.

A obra de Saadawi expressa o seu permanente questionamento político em relação aos direitos femininos. Nesse sentido, por esse caráter de resistência diante de valores hegemônicos, a sua carreira literária sofreu uma forte repressão, que lhe rendeu, em 1980, o incêndio da editora iraniana que traduzira seus livros no país, assim como uma série de livros censurados ao longo de sua vida. Em 1981, foi presa depois de criticar o governo. Em 1993, exilou-se nos Estados Unidos, após o seu nome passar a compor a lista de extermínio de um grupo extremista⁷.

Dito isso, a relevância da escrita de autoria feminina, nesse caso, da escrita de Saadawi, e de seu caráter, por excelência de resistência, enquadra-se como uma revisitação à construção histórico-cultural do corpo das mulheres, como Hélène Cixous propôs, em *The laugh*

7. Em *The essential Nawal el Saadawi*, Saadawi (2010) trata sobre a questão da posição dos escritores dissidentes no seio das lutas políticas: “Escritores dissidentes, mulheres e homens, estão lutando contra a mutilação da mente, independentemente das diferenças de religião ou cultura ou da chamada ‘identidade autêntica’. Mas, esses dissidentes são poucos e são torturados, presos, exilados ou simplesmente ignorados. A maioria das pessoas não entende o mundo patriarcal capitalista em que vivemos. Elas são enganadas pela palavra ‘democracia’ e arriscarão suas vidas para defendê-la, embora ela tire seus direitos humanos sob o *slogan* de protegê-los” (SAADAWI, 2010, p. 120, tradução minha). No original: “Dissident writers, women and men, are struggling against the mutilation of the mind, regardless of differences in religion or culture or the so-called ‘authentic identity’. But such dissidents are few, and they are tortured, imprisoned, exiled or simply ignored. The majority of people do not understand the capitalist patriarchal world in which we live. They are deceived by the word ‘democracy’, and will risk their lives to defend it, even though it takes away their human rights under the slogan of protecting them”.

of medusa: “A mulher deve escrever-se: deve escrever sobre mulheres e levar as mulheres à escrita, de onde elas foram expulsas tão violentamente quanto de seus corpos - pelas mesmas razões, pela mesma lei” (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução minha)⁸.

Firdaus e o antagonismo à permissividade feminina

Publicado, pela primeira vez, em 1985, *Woman at point zero* acompanha a história de Firdaus, uma prisioneira que está aguardando o cumprimento de sua sentença de morte. A história de Firdaus funciona, de modo simbólico, como uma espécie de antagonismo ao pensamento da permissividade feminina.

Ao longo do prefácio, Saadawi (2008) argumenta que a construção de *Woman at point zero* se deu após conhecer uma prisioneira enquanto trabalhava como psiquiatra em uma prisão e que a lembrança de sua existência, de sua vida, esteve presente, por muito tempo, em sua memória.

Ela permaneceu única. Não apenas suas feições, seu corpo, sua coragem, ou o jeito que ela costumava olhar para mim, do fundo dos olhos, distinguiam-na de outras mulheres. [...] Essa mulher, apesar de sua miséria e desespero, evocou em todos aqueles que, como eu, testemunharam os momentos finais de sua vida, a necessidade de desafiar e superar as forças que privam os seres humanos do direito de viver, de amar e da verdadeira liberdade. (SAADAWI, 2008, p. xii, tradução minha)⁹

Inspirada na presença marcante dessa prisioneira e de seu olhar que promovia questionamentos acerca da liberdade, Saadawi (2008) construiu a existência ficcional de Firdaus. A vida da protagonista é

8. No original: “Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies - for the same reasons, by the same law” (CIXOUS, 1976, p. 875).
9. No original: “She remained unique. Not only her features, her carriage, her courage, or the way she was wont to look at me from the depths of her eyes, distinguished her from other women [...] This woman, despite her misery and despair, evoked in all those who, like me, witnessed the final moments of her life, a need to challenge and to overcome those forces that deprive human beings of their right to live, to love and to real freedom”.

permeada por violências e subjugações, assim como pela respectiva conscientização concernente ao sistema que a cerca. A partir dessa perspectiva, Saadawi expõe, ao longo da narrativa, a busca pela verdadeira liberdade, pela liberdade que é negada durante a vida das mulheres, constituída pela possibilidade de dizer não.

No segundo capítulo¹⁰, o mais extenso do livro, Firdaus é apresentada. Escrito em primeira pessoa, em uma espécie de relato íntimo que demonstra o percurso de sua vida, a personagem relembra acontecimentos de sua infância e sua vida adulta até o momento em que será executada.

A trajetória da protagonista é permeada por várias violações físicas, constituídas pelos abusos e agressões ao seu corpo, e violações psicológicas, encorpadas pela manutenção da subalternidade feminina a partir de discursos opressivos.

O local de subalternidade é percebido, na narrativa, quando Firdaus entende que, em toda a sua vida, os homens que a cercaram, inclusive os homens de sua família, a ensinaram a crescer como uma prostituta: “Eu não sou uma prostituta. Mas, desde os meus primeiros dias, o meu pai, o meu tio e o meu marido, todos eles, me ensinaram a crescer como uma prostituta” (SAADAWI, 2008, p. 108, tradução minha)¹¹.

A negação à permissividade feminina é incorporada, desde o início do capítulo, nas palavras de Firdaus, antecipando, desse modo, o que será construído no seio da narrativa: “Todos os homens que eu conheci me encheram de um desejo: levantar a minha mão e bater no rosto deles. Mas porque eu sou mulher, nunca tive coragem para levantar a mão” (SAADAWI, 2008, p. 10, tradução minha)¹².

Dito isso, a tentativa de imposição da permissividade feminina é elaborada, ao longo do livro, também através da manutenção do local social das mulheres, caracterizado pela impossibilidade de questionamentos e, acima de tudo, pela aparente impossibilidade de

10. *Woman at point zero* é apresentado em três capítulos. No primeiro e no último, a narração é feita por uma psiquiatra que visitava a prisão, um espelhamento da própria Saadawi (2008).
11. No original: “I am not a prostitute. But right from my early days my father, my uncle, my husband, all of them, taught me to grow up as a prostitute”.
12. No original: “Every single man I did get to know filled me with but one desire: to lift my hand and bring it smashing down on his face. But because I am a woman I have never had the courage to lift my hand”.

transposição desse local de subalternidade. Essa questão é engendrada, também, a partir da negação à educação formal avançada, o que promove a permanência do assujeitamento das mulheres no cerne da cultura patriarcal¹³.

Sem conseguir se sustentar e sofrendo pressão para um casamento forçado, Firdaus é obrigada a se casar com um parente de sua tia, percebendo, desse modo, que, muitas vezes, há uma convocação forçosa à permissividade feminina, visto que a personagem se encontrava sem saída para conseguir promover a manutenção de sua vida, por não ter elementos básicos, como, por exemplo, *um teto todo seu*.

A vida com o marido é insuportável: estupros, regulação de comida e agressões físicas são constantes. Em um momento, a protagonista pede ajuda à tia, que recomenda que ela suporte tais questões, demonstrando, nesse sentido, que a permissividade feminina deveria perpassar, também, pelas questões de opressões relacionadas à violência física.

Em um determinado momento da narrativa, a violência física passa a se apresentar de modo mais recorrente e, então, um dia, a violência é tão forte que faz o sangue do seu nariz e dos seus ouvidos jorrar. Nesse dia, Firdaus foge de casa.

Ao sair de casa, desnordeada, com o corpo ensanguentado e vagando pelas ruas, Firdaus se depara com a completa apatia e desconexão da sociedade frente à sua visível situação de pós-violência.

Eu andava pelas ruas com os olhos inchados e um rosto machucado, mas ninguém prestava atenção em mim. As pessoas corriam em ônibus e carros, ou a pé. Era como se fossem cegas, incapazes de ver qualquer coisa. A rua era uma expansão sem fim, estendida diante dos meus olhos como um mar. Eu era apenas um pedregulho jogado nele, golpeado pelas ondas, jogado aqui e ali, rolando de

13. Como, por exemplo, no trecho em que os tios de Firdaus discutem acerca da possibilidade de a protagonista frequentar a universidade, fato que é, completamente, rejeitado pelo seu tio, pois a universidade não seria um lugar favorável para as mulheres: “Para a universidade? Para um lugar onde ela estará sentada ao lado de homens? Um respeitado Xeiq, um homem de religião, como eu, mandando sua sobrinha para misturar-se na companhia de homens?!” (SAADAWI, 2008, p. 37-38, tradução minha). No original: “To the university? To a place where she will be sitting side by side with a men? A respected Sheikh and man of religion like myself sending his niece off to mix in the company of a men?!”.

novo e de novo para ser abandonado na praia. (SAADAWI, 2008, p. 48, tradução minha)¹⁴

Em um mundo em que há a naturalização e a permissividade das violências físicas direcionadas às mulheres, Firdaus passa a se positar de modo reflexivo em relação à reação das pessoas que a rodeavam e vislumbravam o seu estado. Desse trecho, também é possível perceber o esvaziamento da humanidade da personagem, que não é encarada como uma existência que demanda cuidados¹⁵.

Percebe-se que a vida da protagonista é permeada por subalterizações. Diante dessa situação, a narrativa passa a elaborar, como a partir das reflexões supracitadas, uma espécie de conscientização da personagem acerca das opressões experienciadas, que culminam com o florescimento de sua negação à permissividade feminina.

A referida questão se inicia a partir do momento em que Firdaus passa a recusar o sentimento de medo e subjugação que acompanhou boa parte de sua vida. A ausência do medo faz com que, ao longo da narrativa, a protagonista passe, enfim, a rejeitar premissas que ensejam a sua permissividade.

Eu estava lá andando pelo frio, usando um vestido fino e quase transparente [...] Eu estava cercada de escuridão por todos os lados, sem ter para onde ir, mas não tinha mais medo. Nada nas ruas era capaz de me assustar mais, e o vento mais frio não podia mais machucar o meu corpo. Meu corpo mudou? Eu tinha sido transportada para o corpo de outra mulher? E onde estava o meu próprio corpo, o meu verdadeiro corpo? (SAADAWI, 2008, p. 65-66, tradução minha)¹⁶

14. No original: "I walked through the streets with swollen eyes, and a bruised face, but no one paid any attention to me. People were rushing around in buses and in cars, or on foot. It was as though they were blind, unable to see anything. The street was an endless expanse stretched out before my eyes like a sea. I was just a pebble thrown into it, battered by the waves, tossed here and there, rolling over and over to be abandoned somewhere on the shore".
15. Em outro momento da narrativa, Firdaus relata o desejo de se tornar um ser humano que foi feito para sentir-se inteiro: "Tornar-me um ser humano que não foi encarado com escárnio, ou desprezado, mas respeitado e estimado e feito para sentir-se inteiro" (SAADAWI, 2008, p. 93-94, tradução minha). No original: "To become a human being who was not looked upon with scorn, or despised, but respected and cherished and made to feel whole."
16. No original: "There I was walking through the cold, wearing a thin, almost transparent dress [...] I was surrounded by darkness on all sides, with nowhere

Ao observar o processo de autorreconhecimento de Firdaus, percebe-se, através de sua rejeição ao medo, uma maior independência. Antes, o medo das ruas e dos homens fazia com que, muitas vezes, a protagonista não tivesse escolha diante da imposição da permissividade. Sem o medo, estava, finalmente, direcionada a uma maior liberdade.

Essa ausência do medo atinge o ápice, na narrativa de Saadawi (2008), quando Firdaus se nega a pedir perdão ao presidente pelo assassinato que cometera, pois pedir perdão significaria o arrependimento de um ato que representa o ápice de uma vida de sofrimentos e abusos¹⁷.

Eles colocaram algemas de aço em meus pulsos e me levaram para a prisão. Na prisão, eles me mantiveram em uma sala onde as janelas e as portas estavam sempre fechadas. Eu sabia por que eles tinham tanto medo de mim. Eu era a única mulher que havia rasgado a máscara e expusera o rosto de sua realidade horrenda. Eles não me condenaram à morte porque eu matei um homem - milhares de pessoas são mortas todos os dias -, mas porque eles têm medo de me deixar viver. [...] Algum tempo atrás, um deles veio até mim e disse: “Há esperança para sua libertação se você enviar um apelo ao presidente pedindo que ele lhe perdoe pelo crime que você cometeu”. “Mas eu não quero ser libertada”, eu disse, “Não quero nenhum perdão pelo meu crime. Pelo que você chama de meu crime”. (SAADAWI, 2008, p. 110, tradução minha)¹⁸

to go, but I was no longer afraid. Nothing in the streets was capable of scaring me any longer, and the coldest wind could no longer bite into my body. Had my body changed? Had I been transported into another woman's body? And where had my own, my real body, gone.”

17. Após a série de abusos que sofreu, ao longo da vida, Firdaus passa se prostituir. Ao final do livro, com sua conscientização e firmeza diante da negação da permissividade, um homem tenta obrigá-la a aceitá-lo como seu cafetão, fato que é completamente rejeitado pela protagonista. Em uma luta corporal, Firdaus assassina-o e, por consequência, é presa e condenada à morte.
18. No original: “They put steel handcuffs around my wrists, and led me off to prison. In prison they kept me in a room where the windows and the doors were always shut. I knew why they were so afraid of me. I was the only woman who had torn the mask away, and exposed the face of their ugly reality. They condemned me to death not because I had killed a man - there are thousands of people being killed every day - but because they are afraid to let me live [...] Some time ago one of them came to me and said: ‘There’s hope for your release if you send an appeal to the President asking him to pardon you

A aceitação do indulto presidencial, condicionado a um pedido de desculpas, configuraria uma espécie de continuidade da permissividade, visto que Firdaus estaria realizando a vontade de um outro. Esse estado de consciência que a personagem encontra, apresenta-se após uma vida seguida por revoltas e pela busca de dignidade e humanidade. Não se trata de um ato resignado, mas, ao contrário, está imbuído de coragem e da negação à permissividade.

A partir da transmutação de sua visão sobre o mundo que a cerca, ou seja, de sua conscientização acerca das injúrias e subalternizações, pelas quais esteve sempre rodeada, Firdaus conclui que o seu corpo era tudo o que tinha, que a manutenção de sua integridade era o que lhe restava. Saber disso mudaria para sempre a sua vida, pois dimensionaria a recusa à ideia da permissividade que esmaga e aprisiona a construção das mulheres, como no exemplo de sua afirmação ao final do livro: “Meu corpo era tão somente a minha propriedade” (SAADAWI, 2008, p. 99, tradução minha)¹⁹.

Considerações finais

A negação à permissividade feminina perfura, de modo emblemático, a carreira de Saadawi, visto que a autora aponta a complexidade existente nas representações que evocam a substância poética e política do corpo feminino.

Nesse sentido, Hélène Cixous (1976) considera a imprescindibilidade da autoria feminina no cerne da escrita literária, enquanto forma, por excelência, de fazer transitar os corpos das mulheres. Firdaus aparece, nessa perspectiva, como uma protagonista do possível, construída sob a égide de um caráter transgressor diante do sistema patriarcal frente às circunstâncias que, constantemente, tentam subjugar-la.

A personagem atua como uma ressonância, no seio da ficção, da própria Nawal El Saadawi e de sua busca pela igualdade de gênero e pela negação à permissividade, que emana uma espécie de paraíso feminino e feminista, em que a recusa às subjugações faz ecoar

for the crime you committed.’ ‘But I don’t want to be released,’ I said, ‘and I want no pardon for my crime. For what you call my crime was no crime’.

19. No original: “My body was my property alone”.

vestígios da liberdade. Firdaus, a mulher situada no ponto zero, tem o nome de Paraíso.

As estratégias poéticas elaboradas por Saadawi (2008) expõem que a protagonista renasce diante do autorreconhecimento corporal e do reconhecimento da subalternidade de seu próprio gênero, demonstrando a proposição de uma reconfiguração da experiência do presente da protagonista e do feminino que a entorna dentro e fora da obra.

A partir da perspectiva que concebe a literatura enquanto um ato não só estético, mas também político, é possível aproximar as vivências das mulheres que transitam no mundo ficcional às que transitam no mundo tangível, o que dimensiona a relevância da escrita de Saadawi diante de proposições que intencionam compreender como a autoria feminina pode funcionar sob a perspectiva de resistência.

Ao elaborar construções literárias que apresentam o renascimento das mulheres, no seio de um universo submerso em opressões, a autora indica o aspecto íntimo das questões representacionais contemporâneas, concebido através da transposição da supervivência do corpo feminino na esteira ficcional.

Referências

- CIXOUS, Hélène. *The Laugh of Medusa*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- FELSKI, Rita. *Literature After Feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- KAHF, Mohja. *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*. Texas: University of Texas Press, 1999.
- LAMAN, Barbara. *James Joyce and German Theory: The Romantic School and All That*. Cranbury: Rosemont Publishing and Printing Corp, 2004.
- SAADAWI, Nawal El. *A face oculta de Eva: As mulheres do Mundo Árabe*. Trad. Sarah Giersztel Rubin. Sao Paulo: Global Editora, 2002.
- SAADAWI, Nawal El. *A mulher com olhos de Fogo: O Despertar Feminista*. Trad. Fabio Albert. Barueri: Faro Editorial, 2019.
- SAADAWI, Nawal El. *The Essential Nawal El Saadawi: A Reader*. Londres: Zed Books, 2010.
- SAADAWI, Nawal El. *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World*. Trad. Sherif Hetata. Londres: Zed Books, 2015.

SAADAWI, Nawal El. *The Nawal El Saadawi Reader*. Londres: Zed Books, 1997.

SAADAWI, Nawal El. *Woman at point zero*. Trad. Sherif Hetata. Londres: Zed Books, 2008.

**é pra te forçar a me olhar de volta –
voz e visualidade em poemas de Ana C. e Iorio**

Fernanda Martins Cardoso (UFF)¹

Introdução

O presente artigo pretende empreender uma leitura comparativa a fim de discutir sobre algumas das formas que flutuações entre o olhar e a voz são performadas em poemas de Ana Cristina Cesar e Maria Isabel Iorio.

Ana Cristina Cesar (1952 – 1983), ou Ana C., é uma das principais poetas da Poesia 70 (ou Geração Marginal), que começou a publicar no fim dos anos 1970 e que constantemente ressoa na poesia contemporânea – principalmente na de autoria feminina. Publicou em vida, entre os anos de 1975 e 1982, poemas em antologias de poesia marginal e os livros *Literatura não é documento* (FUNARTE, 1980), parte de sua dissertação de mestrado em Comunicação, e *A teus pés* (Brasiliense, 1982). Este, espécie de “obras reunidas”, trazia, além do livro-título, a reedição de seus livros anteriores, publicados de forma independente, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*, ambos de 1979, e *Luvas de pelica*, de 1980. Contudo, destacam-se hoje em dia também as publicações póstumas, como *Inéditos e Dispersos* (Brasiliense, 1985) e *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (IMS, 2008). Todos esses livros foram reunidos, sob curadoria de Armando Freitas Filho, em *Poética* (Companhia das Letras, 2013), junto a ainda outros poemas/prosas inéditos, organizados por Mariano Marovatto, sob o título de “visitas à oficina”, um posfácio de Viviana Bosi e farto apêndice. Segundo Annita Costa Malufe, por exemplo, a poeta “se tornou uma espécie de mito romântico da poesia brasileira contemporânea” (MALUFE, 2006, p. 19). Já Heloísa Buarque de Hollanda e Julia Klien a consideram poeta ícone da geração marginal, que, “em plena era do improvisado e da oralidade, mostrou o sobressalto e o desejo de experimentar uma voz feminina sofisticada, trabalhada, atuada, bem longe do que se conhecia até então como ‘poesia de mulher’” (HOLLANDA; KLIEEN, 2018, p. 105). Na introdução de *As 29 poetas hoje* (Companhia

1. Graduada em Letras (UNIRIO), Mestranda em Estudos de Literatura (UFF).

das Letras, 2021) Hollanda é ainda mais enfática, e afirma: “Já ouvi dizer que tudo começou com Ana Cristina Cesar. A afirmação é radical, mas é recorrente em quase todos os depoimentos das poetisas que a sucederam” (HOLLANDA, 2021, p. 9).

Maria Isabel Iorio (1992 -) é poeta, performer, artista visual, e dramaturga. Tem publicados os livros *Em que pensaria quando estivesse fugindo* (Urutau, 2016) e *Aos outros só atiro o meu corpo* (Urutau, 2019) e *Dia sim dia não fazer chantagem* (Quelônio, 2021), além de participação em diversas antologias, dentre elas *As 29 poetisas hoje*. No evento “Queridas poetisas lésbicas”², Iorio afirmou que seu primeiro livro era uma tentativa de “tocar o corpo no poema”: “é preciso colar o corpo ao poema, ele precisa estar circulando”. Nesse sentido, podemos afirmar que a promessa encerrada nessa tentativa melhor se cumpre em seu livro seguinte, *Aos outros só atiro o meu corpo*, que já desde o título faz lembrar o emblemático *A teus pés* de Ana C., e no qual opera, a partir do que é próprio do corpo e de suas relações com a escrita, movimentos de circulação e troca conosco, leitores, os outros. Ainda na orelha do referido livro, a poeta Adelaide Ivánova lembra que “ainda que gênero seja uma invenção, a divisão sexual do trabalho e os papéis sociais impostos às pessoas que se autoidentificam como mulheres* é muito real e esses fatores influenciam nossa escrita, porque influenciam a nossa vida” (IVÁNOVA apud IORIO, 2019, s/p). Em sentido similar, Érica Sarmet afirma que *Aos outros só atiro o meu corpo* é um livro que “engenhosamente rejeita, foge, corre a galope do repertório óbvio comum de imagens associadas ao ‘corpo feminino’” (SARMET apud IORIO, 2019, p. 12). Já segundo Caio Riscado, com esse livro a poeta estabelece uma costura particular para jogar seu corpo no mundo:

Como na ação mencionada pelo título do livro, o movimento de criação da autora é como uma superposição de camadas que vai ganhando leis próprias. Atira-se o corpo porque, assim, como a poesia, ele pode ser percebido como território impreciso, não de todo conhecido e, por isso, sempre em processo de construção. (RISCADO, 2020, s/p)

2. Evento dedicado à discussão de poesia contemporânea de autoria lésbica organizado pela iniciativa *Mulheres que Escrevem*. O encontro, que se deu na livraria Blooks de Botafogo, em 2017, contou com a participação das poetisas Angélica Freitas, Dara Bandeira e Maria Isabel Iorio, e mediação de Tatiana Pequeno.

Para perceber as relações que ambas as poetisas estabelecem entre texto e corpo, procuro pensar em consonância a Gonzalo Aguilar e Mário Câmara (2017, s/p), que afirmam que “se *um* corpo é fundamental na ordem da visibilidade e da experiência do espaço, nunca se encontra separado de uma constelação sonora que existe desde as origens da literatura”. Não se trata, contudo, do corpo fisiológico, biológico de uma poeta que entraria em cena (para performar ou declamar um poema, por exemplo) mas, sim, de produção de presença a partir do corpo físico das palavras – seus sons e traços, visualidade e audibilidade. Tal investigação dialoga também com o proposto por Annita Costa Malufe, que a performance de um texto escrito se dá “no momento em que o texto, posto em movimento pelo leitor – mesmo em uma leitura silenciosa –, atualiza seu potencial performático, que é precisamente esse potencial de fazer proliferar fluxos corporais no aqui-agora do tempo da leitura” (MALUFE, 2021, p. 37). Dessa forma, procuramos mostrar como alguns procedimentos e temáticas operados pela poética de Ana Cristina são reclamados pela escrita contemporânea de Maria Isabel: seja a prática do endereçamento – o “desejo alucinado de se lançar, [de] que o teu texto mobilize” (CESAR, 2016, p. 294) –, o destaque aos afetos e humores do corpo “feminino” ou a inscrição do desejo lesboerótico na poesia.

nossos olhos sorriem na distância ou entre visão e voz

Os poemas que a seguir leremos performam uma ideia de corpo que se depreende, principalmente, no limiar entre a visão e a fala, entre o olhar e a voz. Dessa forma, por um lado, relacionam-se em maior ou menor grau ao proposto por Eduardo Sterzi, que diz que

parece ser constitutivo da poesia um certo horizonte de sinestesia, em que sempre mais de um sentido é convocado. Nunca só o olhar, nunca só a audição, sentidos habituais para a linguagem: as palavras do poema têm cheiro, têm gosto, são agradáveis ou desagradáveis ao toque, são lisas, são ásperas. (STERZI, 2021, p. 86)

E, também, com o entendimento de Annita Costa Malufe sobre a centralidade da voz no que chama de “escritas performáticas”. Segundo ela, o caráter performático de um texto escrito se funda na presença de um corpo:

Mas não se trata aqui da presença do corpo daquele que escreve: não o corpo do poeta (biológico, fisiológico, orgânico) enquanto a origem, para sempre perdida, e posta no passado, do texto. Mas, sim, a presença do corpo do próprio físico da palavra, que é som, traço, textura, visualidade e audibilidade. Corpo que se torna ritmos, movimentos, respiração ao ser animado pelo corpo daquele que lê; o texto faz corpo no corpo do leitor, no qual ele irá se encarnar, e se tornar vibração, e atualizar o seu fluxo. (MALUFE, 2021, p. 36-37)

Sendo assim, gostaria de começar essas leituras citando trecho do texto inicial de *A teus pés*, no qual parece se propor uma ambientação para os poemas que se seguem. Esse ambiente proposto, no entanto, não é – como não o são os poemas que se seguem – pictórico ou facilmente identificável, mas expõe e realiza certa desidentificação do sujeito poético consigo mesmo.

(...)
 Primeiro ato da imaginação.
 Suborno no bordel.
 Eu tenho uma ideia.
 Eu não tenho a menor ideia.
 Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.
 Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.
 Autobiografia. Não, biografia.
 Mulher.
 Papai Noel e os marcianos.
 Billy the Kid versus Drácula.
 Drácula versus Billy the Kid.
 Muito sentimental.
 Agora pouco sentimental.
 (...) (CESAR, 2013, p. 77)

Podemos ler esse texto como exercício de metalinguagem, através do qual veem-se algumas estruturas do labor poético, e, assim, a poesia pode ser, ao mesmo tempo, tanto “ato da imaginação” como “golpe de exercício”. Contudo, a voz que aqui fala, não sendo idêntica a si mesma, se desdiz e contradiz na velocidade de um verso: oscila entre saber e não saber, entre ter uma ideia e não ter a menor ideia, entre a ideia da poesia como produto de uma subjetividade estável que se expressa autobiograficamente – o que se aproximaria do uso em geral dado ao cotidiano e à intimidade no contexto da Poesia 70 – e a ideia da invenção de uma vida a partir da poesia. O verso seguinte

consta de uma só palavra, “Mulher”, que é por si só problematizável, mas que, no contexto desse poema, aparece sozinha e sem verso anterior ou posterior que a desdiga. Considerando, portanto, a poesia como criadora de realidade que, ao ser escrita, escreve (e inscreve) o sujeito que através dela dá-se a ver, podemos dizer que há nesse texto a adoção de uma postura.

Os versos depois de “Mulher” voltam a propor duplicidades e certa dispersão da atenção: “Papai Noel e os marcianos” refere-se a um filme estadunidense de ficção científica de 1964 no qual crianças marcianas assistem televisão terráquea e se encantam com o Papai Noel, o que gera tensão e uma guerra interplanetária; já “Billy the Kid versus Drácula” é o nome de um filme de terror de 1966, também estadunidense, no qual Billy the Kid tenta salvar sua noiva depois que essa é capturada por Drácula. Depois, na dicotomia “Muito sentimental” / “Agora pouco sentimental” parece que voltamos ao assunto do poema – a ambientação cênica do livro e da ideia mesmo de “poesia” que nele encontraremos – e aos trânsitos sem pudores entre um estado e outro, determinado sentimento e seu oposto.

Lembremo-nos aqui da ideia de “pista falsa” aventada por Ana Cristina ao falar de escrita de mulheres. Em “riocorrente, depois de eva e adão...” (1982), Ana se faz a polêmica pergunta “Ângela virou homem?”. Para além de uma leitura de *Os caminhos do conhecer* (Noa Noa, 1981), de Ângela Melim, o texto classifica a poesia identificada como “de mulher”, a partir de Cecília Meireles, como isenta de modernismo, por um lado, e acoplada a uma ideia banal de feminilidade, por outro. É também nesse texto que se apresenta pela primeira vez a defesa do que, mais tarde, Ana Cristina viria a considerar “traço duma literatura feminina” (CESAR, 2016, p. 295): a preocupação com o desenvolvimento de uma voz “que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor” (CESAR, 2016, p. 276). Assim, ela propõe, em diálogo com Gilberto Gil, que “não é bem mulher, é porção mulher” (CESAR, 2016, p. 282). Ou seja, a produção dessa voz que fala, na poesia, obsessivamente com um outro não estaria vinculada *naturalmente* a esse ou àquele gênero – veja-se Cecília e Henriqueta Lisboa, por exemplo – mas ao desejo de encenar, performar um modo mulher.

A proposta seria, portanto, deixar o conceito de “feminino” ou de “mulher” à deriva, tal qual fica à deriva, nesse poema, ter ou não uma ideia, os gêneros biográfico e autobiográfico, a TV terráquea e

as crianças marcianas, Drácula e Billy the Kid na troca de posição entre versos, o excesso ou a falta de sentimentos. Cabe notar, ainda, o emprego da palavra *versus* (presente no título do filme de William Beaudine) que, dada a troca de posição dos sujeitos em disputa, não deixa de chamar atenção para a presença do que em certo momento foi considerado próprio do poético, isso a que chamamos verso, “uma frase em cada linha”.

Neste poema, claramente não encontramos personagens, nem uma narrativa organizada. Mas podemos ver uma experimentação do “feminino” a partir de um ponto de vista alheio a qualquer tentativa de estabilidade ou universalidade; pelo contrário, o modus adotado pela poesia de Ana C. privilegia a mobilidade e só seria realizável no plano do poético, da criação estética. Dessa forma, podemos dizer que, uma suposta subjetividade feminina se encena, na poesia de Ana Cristina, através da invenção de uma “voz feminina”³ na lógica da “pista falsa”. Em sentido similar, Flora Süssekind afirma que a poética de Ana C. pode ser entendida como a biografia imaginária de uma voz, de modo que o sujeito dos textos de Ana Cristina é definido menos “como personagem, auto-retrato, emblema geracional ou figura com máscaras ou contornos fixos” e mais como voz inventada, “como colagem de falas, sucessão de tons, ritmos, conversas, que se singulariza sua forma de composição poética” (SÜSSEKIND, 2007, p. 12-13). Sendo assim, portanto, podemos dizer que a fundação dessa voz poética “feminina”, que se dirige constantemente ao outro, é parte importante na escrita de Ana Cristina.

Maria Isabel, por sua vez, escreve uma poesia que vem “como um coquetel molotov atirado por alguém que está sozinho, mas sozinho está no meio da multidão, dentro desse protesto infinito que é ser mulher, e que é ser mulher brasileira desde 2013” (IVÁNOVA apud IORIO, 2019, s/p). A afirmação é da também poeta e ativista Adelai-de Ivánova, que continua: “Eu não sei o que Bel queria com esse livro, mas sei que ele está situado, pensando em nós e existindo entre nós, no Brasil 2019” (idem, *ibidem*). Nesse sentido lemos que “O olho é situado” (IORIO, 2019, p. 135). É certo dizer que tanto Iorio quanto Ivánova fazem parte de uma novíssima geração de poetisas para a

3. Em “16 de junho”, poema de *Cenas de abril*, lê-se: “Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem” (CESAR, 2013, p. 32).

qual a adoção de um ponto de vista feminista é, sem dúvida, determinante⁴. Nesse sentido, lemos que:

A dormência debaixo do braço

O frio é um membro do corpo.
 Você pode comprar meias, até luvas, mas não existe casaco
 pro rosto.
 Ele precisa se dar às conjunturas da cena, aos golpes de estado,
 um rosto precisa do tempo, uma mulher
 é obrigada a ter um rosto
 a mais
 pra ocultar.

(IORIO, 2019, p. 52)

Aqui a percepção corporal é iniciada a partir da sensação de frio que, apesar das roupas e acessórios que existem à disposição de quem os possa comprar, não se pode afastar do rosto. Nesse sentido, faz lembrar o filósofo Emmanuel Levinas, para quem o rosto é, ao mesmo tempo, índice da extrema precariedade do outro e lembrança inequívoca do mandamento bíblico mais importante, “Não matarás”. É Judith Butler quem retoma o pensamento de Levinas, em ensaio de título *Vida precária* (Revista Contemporânea, 2011), no qual afirma que “responder ao rosto, entender seu significado quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma” (BUTLER, 2011, p. 19). Assim, o poema atenta para o fato de que “não existe casaco pro rosto” – ou seja, a face aparece como a parte do corpo que, ainda que existam meias e luvas (de pelica?), não se pode (de)negar, esconder ou proteger. Logo, “precisa se dar às conjunturas da cena”, o que podemos ler tanto no sentido de cena teatral, encenação, quanto como conjunturas políticas relacionando-se “aos golpes de estado”.

Cabe notar, ainda, que o rosto “não fala no mesmo sentido que a boca fala” (BUTLER, 2011, p. 17), nem pode ser reduzido a ela ou a qualquer outro órgão nele localizado, como os olhos. No entanto,

4. De acordo com Hollanda e Klien (2018, p. 107), “ainda que algumas poetisas não reconheçam seu trabalho como poesia explicitamente feminista, a presença da perspectiva de gênero, do corpo e dos vários formatos de erotismo são estruturais em praticamente todos os textos da poesia pós-2013”.

comporta, não só os olhos, como o nariz, a boca, os ouvidos e, claro, a pele. Na verdade, a face humana é a parte do corpo em que se concentram os cinco sentidos. Por isso, talvez, o poema afirme que uma mulher “é obrigada” a ter um rosto a mais para ocultar – porque, coletivamente, vozes de mulheres foram abafadas com esforço tanto pelo discurso hegemônico quanto pela literatura que se pretende universal. Já o poema sem título a seguir, de *Cenas de abril*, serve de exemplo para as discussões a propósito das flutuações entre olhar e voz, olho e boca, anteriormente referidas. Vejamos:

olho muito tempo o corpo de um poema
 até perder de vista o que não seja corpo
 e sentir separado dentre os dentes
 um filete de sangue
 nas gengivas

(CESAR, 2013, p. 19)

Aqui há um claro embate de corpos: o corpo que olha, que sente o sangue nas próprias gengivas, e o corpo do poema, este que olhamos, que nos fere. O leitor não pode escapar de habitar o ponto de vista que enuncia, afinal olhamos agora o corpo deste poema e sentimos, senão o sangue nas gengivas, sem dúvidas algum tipo de desconforto. De certa forma, podemos dizer que o sangue – segundo Ana C., índice do feminino na literatura – aparece como consequência de uma conjunção entre o corpo do poema e o corpo do/a leitor/a pois é ao “perder de vista” o que não é corpo que este sangue aparece. Interessa notar ainda o caráter íntimo do dano causado por essa comunhão: é na cavidade bucal – órgão indispensável à respiração, à alimentação e à articulação da linguagem, com o qual tocamos o outro através do beijo – que se dá a troca entre o corpo-leitor, o corpo que olha, e o corpo-poema, capaz de nos olhar de volta e causar dano. Assim, a língua enquanto idioma e a língua enquanto órgão se misturam e se confundem. Note-se ainda que o sangue pode ser tanto índice de violência quanto sinônimo de vida. E, em ambos os casos, relaciona-se à materialidade corpórea dos seres vivos: o líquido vermelho é um tecido híbrido composto de partes líquida (plasma), constituída por água, sais minerais e vitaminas, e sólidas (hemácias, leucócitos, plaquetas). Assim, o sangue exposto fora dos limites da pele remete à violência, corte e risco. No poema, contudo, se há violência nesse sangue, ela é internalizada: o sangue não

jorra para fora do corpo configurando risco de morte; em verdade, só se nota no deslocamento entre a leitura, enquanto ato do olhar, e a boca, órgão da fala, da alimentação, do prazer oral. Lido como sinônimo de vida, já que é fluído indispensável a ela, o sangue no poema é produzido pela leitura.

A problemática de um determinado modo de olhar retorna em *Luvas de pelica*⁵, numa das passagens mais célebres da poética de Ana C.: a certa altura do texto lê-se “Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida (“Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?”)” (CESAR, 2013, p. 68). Segundo depoimento seu, ao fazer literatura existem duas vias possíveis: ser movida pelo desejo de produzir rasgos de Verdade – “seja essa uma verdade política, social ou a verdade acerca da sua intimidade” (CESAR, 2016, p. 312) – ou optar pelo olhar estetizante – “Quando você estetiza, quer dizer, quando você mexe num material inicial, bruto, você já constrói alguma coisa” (idem). O que nos parece é que o olhar encenado no poema acima é justamente esse olhar estetizante, que não busca o sangue “de verdade”, mas o literário, construído a partir do desejo pelo outro – um olhar criador.

Ana C. convida, portanto, a imiscuir-nos no corpo de um poema (este?) até perder de vista o que não seja o corpo, e, então, ser capaz de habitar o espaço aberto por ele. Com apenas cinco versos inventa uma outra realidade que se cria a partir da/com a/na linguagem e que ressoa para o exterior, no corpo leitor. Assim, o texto se pretende tão material e corpóreo quanto o corpo que escreve ou o corpo que lê. Em Ana C., o corpo do poema – cujo ponto de vista passamos a habitar na leitura – age como faca afiada capaz de nos abrir a pele e expor o sangue vivo nas gengivas. Um poema-faca que aponta para aquele feminino, “mais violento (...), mais sangue, mais ligado à terra” (CESAR, 2016, p. 307).

Do primeiro livro de Maria Isabel, *Em que pensaria quando estivesse fugindo*, destacam-se os dois últimos versos de um poema, segundo os quais “olhar só é fogo // se cruzado” (IORIO, 2016, p. 58). Cabe chamar atenção para a disposição gráfica do poema na página: na perspectiva do encontro com o outro, com cujo olhar se cruza, o último verso é o único que foge à atração da margem esquerda e promove

5. De acordo com Gonzalo Aguilar, “el ojo es uno de los protagonistas de *Luvas de pelica* y recibe innumerables atributos” (AGUILAR, 2006, p. 317)

um último deslocamento. Assim, os dois últimos versos do poema se encontram no meio do caminho, como dois transeuntes que cruzam olhares por um instante. Já em “olha”, do livro seguinte, podemos dizer que se encena, ainda que não narrativamente, algo semelhante:

olha

se a tua cara não sai
da minha cabeça
e eu guardo ela de frente
é pra te forçar a me olhar de volta.

(IORIO, 2019, p. 62)

Aqui vemos a tematização do desejo endereçado: a voz que fala no poema dirige-se a alguém, a um “tu” cuja cara – aqui, de novo, o rosto – parece se fazer constantemente presente. De modo semelhante ao que acontece no poema do “fogo cruzado”, aqui os versos graficamente emulam a situação do encontro, do cruzamento de olhares. A diferença é que, em “olha”, mais do que apenas perceber e encenar essa relação, a voz do poema atua sobre esse olhar. E, na impossibilidade de afastar-se do olhar do outro, da obsessão com essa troca de olhares, acolhe essa relação e “guarda” o rosto do outro de frente. Do *tête-à-tête* encenado pelo poema, fica ecoando o derradeiro verso, entre provocação e proposta, em que o poema força e captura a reciprocidade do nosso olhar de leitores. É como afirma Gonzalo Aguilar (2006, p. 315) a respeito de *Luvas de pelica*, de Ana C., onde “el lector está interpelado em su carácter de ojo”.

Esse, contudo, não é o único poema no qual a problemática do olhar aparece, pelo contrário. Ela é retomada e retrabalhada em vários poemas de *Aos outros só atiro o meu corpo*, em geral através da encenação da troca de olhares, no trânsito entre o eu do poema e um outro: “é quando você me olha que vejo / como é incontornável / a minha solidão” (IORIO, 2019, p. 34), “quando vejo alguém que gosto / faço festinha” (idem, p. 64), “Está nítido: olhe. / Estamos nítidos.” (idem, p. 138). As fotografias presentes no livro também parecem servir para possibilitar o habitar de outras perspectivas; em determinado ponto do livro, lemos: “Quando vemos uma fotografia / Nos colocamos na posição da máquina. / É necessário se colocar na posição das máquinas” (idem, p. 83). Percebemos ainda, em Iorio, a presença do olhar como possibilidade de transmissão silenciosa de

segredos: “– aqueles três segundo a mais / num olhar para saber se ela também...” (idem, p. 71); como recusa: “vamos pensar nas coisas que não podemos ver / essas coisas / que não podem ser violadas” (idem, p. 77); ou como geradora de equívocos: “Eu não enxergo bem à distância: sempre que vejo uma cabeça branquinha penso que é meu pai” (idem, p. 109).

Em Ana C., uma voz que fala sobre trocas significativas de olhares também é bastante presente. Destacamos dois poemas sem título publicados em *Inéditos e dispersos*:

A luz se rompe.
 Chegamos ao mesmo tempo ao mirante
 onde a luz se rompe.
 Simultaneamente dizemos qualquer
 coisa.
 Então dou pique curva
 abaixo, volto e brilho.
 Mirante extremo onde se goza.
 (CESAR, 2013, p. 297)

A ponto de
 partir, já sei
 que nossos olhos
 sorriam para sempre
 na distância.
 Parece pouco?
 Chão de sal grosso e ouro que se racha.
 A ponto de partir, já sei que
 nossos olhos sorriem na distância.
 Lentes escuríssimas sob os pilotis.
 (CESAR, 2013, p. 306)

Ambos os poemas se constroem na vocalização de uma percepção visual: uma voz fala conosco, conta de eventos em que trocas de olhares significativos aconteceram. No primeiro, esse encontro, simultâneo, encerra a experiência de um gozo: mirante, cabe lembrar, espaço em que, no poema, “a luz se rompe”, designa um lugar que, em função da sua localização geográfica, em geral tem vista privilegiada para alguma paisagem muito bonita. Assim, é num “mirante extremo” – note-se o tensionamento da palavra extremo – que, em movimento simultâneo, duas pessoas gozam através da troca de olhares. “Olhar e voz, imagem luminosa e ritmo entre o lentíssimo e o pique

rápido. Ana Cristina Cesar realiza aí registro notavelmente sintético, e acuradamente físico (...), da experiência do gozo. Todo o texto funcionando como o exercício de sua figuração”, segundo a leitura de Flora Süssekind (2007, p. 61).

O segundo poema, por outro lado, registra mais uma cena de distanciamento que de gozo. A reciprocidade do olhar, no entanto, continua central: apesar de que aqui a voz diz que está “a ponto de partir”, ou seja, habitando o limiar de uma ação, e seus olhos se escondem atrás das “lentes escuríssimas” de óculos escuros – em situação quase oposta ao do poema anterior, no qual o encontro de olhares é comparado à luz que se rompe –, esses mesmos olhos sorriem, para sempre, à distância. Não podemos deixar de reparar como a imagem de olhos sorrindo desestabiliza a ideia de corpo orgânico e organizado, e hibridiza olho e boca ao performar com o órgão da visão ação própria do da fala. Interessa notar, ainda, o movimento do texto, que interpela o leitor com sua pergunta retórica: “Parece pouco?”.

Ainda no sentido do entrecruzamento entre a boca (voz, fala) e o olho (visão, perspectiva), propomos a leitura de “Ok, explico”. Neste poema, que se relaciona a dados extratextuais verificáveis, aproximados de uma performance, Maria Isabel parece investigar uma possível relação entre a adoção de um ponto de vista localizado na materialidade corporal e a ideia de “risco”, aqui compreendido como traço tanto quanto como perigo.

Ok, explico

1.

Esse risco
debaixo dos meus olhos
não é permanente

[inclusive, se você ficar até o final,
vai ver como ele pode se desfazer
como pode, até,
te borrar]

2.

Esse risco debaixo
dos meus olhos

é um risco
debaixo dos meus olhos

3.

OK, é um gesto
que ninguém vê: eu
sublinhando esses dois
olhos que eu não sei o que
serão capazes de fazer
mas permito

4.

Minha assinatura
é riscada, também
um garoto me disse que é problema de
negação: e olha, pode até ser.
Sou parte dos problemas.

5.

Como o olho, eu não sei
o que fazer em meu nome

[mas gosto que você me chame
por ele, inteiro
como se fôssemos importantes
como se fôssemos mudar alguma lei]
(...) (IORIO, 2019, p. 25-27)

Esse poema, dividido em sete partes, à guisa de explicação, fala de uma performance que atravessa texto, corpo e até documentos: no portfólio online de Maria Isabel vemos vídeos e fotografias⁶ suas com um risco sob os olhos, tal qual referido neste poema. Num gesto de rasura do corpo-texto, adota-se o risco como postura que, no entanto, “não é permanente” nem fixa. Pelo contrário, justamente por seu caráter performático, é fluído, “pode se desfazer” e, pelo menos no nível da materialidade corporal, parece já ter sido abandonado pela poeta. Além disso, uma foto da carteira de identidade⁷, compartilhada em sua rede social, é índice do tal “problema de negação”

6. Por exemplo, em: <https://mariaisabeliorio.myportfolio.com/na-mira-arte-1>

7. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BikeUj7gvvg/>

vaticinado por um garoto sem nome. A propósito da assinatura, lembramos aqui do que propõe di Leone:

A presença da assinatura implica a não-presença de quem assina; por conservar uma singularidade em sua forma (...), a assinatura remete a um signatário particular e não a um outro; ela é original e, portanto, susceptível de ser falsificada. A assinatura procura ser, dessa maneira, a reprodução pura de um acontecimento puro, mas de fato, impossível. (DI LEONE, 2008, p. 24)

Cabe perceber, ainda, a liberdade que possuem os olhos em relação ao sujeito cujo rosto habitam, já que o eu do poema não se pretende estável ou no controle de suas funções, de modo que não sabe o que os olhos seriam capazes de fazer. Assim, apenas concede liberdade aos próprios olhos e admite que não sabe o que fazer em seu nome, que é, também, modo de adotar (ou não) uma postura. Além disso, o poema tem o tom de uma conversa: Maria Isabel se propõe a nos “explicar” o gesto poético-performático que a ideia de risco assume em seu trabalho. Para isso, inventa um diálogo com um interlocutor – “você”, que somos nós, e que aparece sempre entre colchetes.

Considerações finais

Através das leituras dos poemas de Ana C. e Iorio, vimos algumas das maneiras pelas quais as poetisas performam o endereçamento vinculado ao destaque aos afetos e humores do corpo “feminino”. Priorizando as flutuações entre o olhar e a voz, percebemos como a performance de um texto escrito se dá “no momento em que o texto, posto em movimento pelo leitor – mesmo em uma leitura silenciosa –, atualiza seu potencial performático, que é precisamente esse potencial de fazer proliferar fluxos corporais no aqui-agora do tempo da leitura” (MALUFE, 2021, p. 37). Assim, o corpo do poema, com seus muitos olhos e bocas, pode agir como faca afiada a nos abrir a pele e expor sangue vivo das gengivas; pode propor um diálogo entre olhares no qual seria possível “guardar” o rosto de quem se encara; pode transmitir segredos silenciosamente através do olhar; pode encenar o momento exato de um gozo ou, através de olhos que sorriem, para sempre, à distância, de uma separação; ou, ainda, pode se relacionar com a adoção de um ponto de vista localizado na materialidade

corporal e com a ideia de “risco”. Ou seja, pode-se afirmar que em ambas as poéticas nós leitores somos constantemente interpelados em nosso caráter de olho.

Referências

- BUTLER, J. Vida precária. In: *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos: Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18>. Acesso em: 20/05/2021.
- CESAR, A. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, A. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DI LEONE, L. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- HOLLANDA, H. (Org.) *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HOLLANDA, H. (Org.) *As 29 poetisas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- IORIO, M. *Em que pensaria quando estivesse fugindo*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2016.
- IORIO, M. *Aos outros só atiro o meu corpo*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2019.
- MALUFE, A. *Territórios Dispersos: A poética de Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- MALUFE, A. Escritas performáticas. In: PRYSTHON, Â.; FERREIRA, E. (Org.) *Abordagens intersemióticas* [livro eletrônico]: artigos do I Congresso Nacional de Literatura e Intersemiose. Recife, PE: 2021. p. 29-42.
- RISCADO, C. Vocação para o chão: inespecificidade e queda na poesia de Maria Isabel Iorio. In: *Revista Garrafa*, vol. 18. n. 53, Jul.-Set. 2020. p. 432-448.
- STERZI, E. A pele do poema: a dimensão tátil da poesia dita visual. In: PRYSTHON, Â.; FERREIRA, E. (Org.) *Abordagens intersemióticas* [livro eletrônico]: artigos do I Congresso Nacional de Literatura e Intersemiose. Recife, PE: 2021. p. 83-108.
- SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

Patriarcado e estratégias de controle: loucura e transgressão em narrativas de mulheres dos séculos XIX e XXI

Giselle Leite Tavares Veiga (UFF)¹

Ora, toda mulher conhece o papel de parede amarelo e seu bizarro padrão. Muitas o rasgam e saem de dentro dele num ato de transgressão cujo preço é conhecido.

MÁRCIA TIBURI

A loucura ou o medo dela se faz presente no enredo de diversos livros escritos por mulheres. Neste artigo, analisaremos alguns deles a fim de investigar a recorrência dessa temática à luz de textos teóricos feministas que abordam a construção da sociedade patriarcal e seus impactos dilacerantes na vida de gerações de mulheres. A partir da literatura pode-se chamar atenção para aspectos relevantes fora do eixo diegético. Afinal, como lembra a pesquisadora Eurídice Figueiredo, “A literatura fornece modelos combinatórios das relações humanas que podem e devem suscitar nossas reflexões de maneira a tentar mudar o mundo, estabelecendo relações mais igualitárias entre homens e mulheres.” (2020, p. 214).

Etimologicamente a palavra “histeria”² deriva do grego *hystéra*, que significa útero. Hipócrates (IV a.c), na Grécia antiga, associa essa doença à figura feminina. Seguido por Platão, de acordo com a pesquisadora Helena Riter, Hipócrates achava que o útero era um órgão móvel e que a movimentação dele pelo corpo da mulher era o que gerava os sintomas da histeria. Dessa forma, após séculos de repetição, a associação de tal transtorno psíquico ao ser humano que possui útero se torna popularmente cristalizado, mesmo depois dos estudos de Charcot e de Freud, que mostraram o caráter mais abrangente da doença.

Segundo Riter, em seu artigo “A histeria antes de Charcot e de Freud”,

1. Graduada em Letras (UFF), Mestra em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFF), Doutoranda em Literatura Comparada (UFF).
2. Hoje em dia o termo histeria não consta mais nos manuais médicos como uma doença, e é vista como um grande guarda-chuva onde muitos sintomas e psicopatologias podem se encaixar.

Pode-se pensar que os estudos de Charcot e de Freud são os responsáveis por promover uma separação entre a psicopatologia e a moral. Isto é, o início da possibilidade de as mulheres deixarem de ter seus sintomas julgados e condenados pelos valores morais da época, e também de a doença perder o caráter de doença feminina, de algo produzido apenas por mulheres, que é um pensamento relacionado à forma como a sociedade se organizava, ao lugar moral da mulher no meio social e mesmo familiar.³

Porém, mesmo depois da dissociação da histeria à mulher, na contemporaneidade, ainda é reiterada a ligação dessa patologia à figura feminina, por exemplo, no recorrente uso de ofensas como “louca” e “histérica” dirigidas às mulheres a fim de deslegitimar seus discursos. Pode-se concluir, então, que alguns dos valores/cobranças morais da época de Hipócrates – principalmente os direcionados às mulheres –, perduram até hoje.

Tal associação da mulher à loucura não existe apenas por conta da etimologia da palavra histeria, apesar da importância disso. Mulheres loucas, doidas, histéricas são forjadas pela sociedade patriarcal. Logo, mais do que cunhar mulheres como loucas e doentes, essa sociedade tem um papel basilar no adocimento concreto das mesmas ou, como diz Riter, na “produção da histeria”.

Breve análise de um relato e uma novela do século XIX

O registro de personagens “loucas” não é algo novo, como mostra, por exemplo, o livro *O papel de parede amarelo* (2016), de Charlotte Perkins. Marcia Tiburi, na apresentação da edição brasileira desse clássico feminista, publicado em 1892, defende que a histeria feminina é uma peça na legitimação da supremacia masculina. Em suas palavras, “A histeria como doença feminina é a ideologia do homem no contexto de uma evidente política sexual. Nesse contexto, a invalidez da mulher é um fator necessário para o bom funcionamento do controle a ser exercido sobre ela.” (TIBURI, 2016, p. 9). O mais recente livro de Eurídice Figueiredo também aborda essa questão. Ao analisar a novela de Perkins, a pesquisadora defende que “(...) a

3. https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=A_Histeria_antes_de_Charcot_e_de_Freud. Acesso em janeiro de 2021.

solidão do casamento pode levar a mulher à doença, à loucura e até à morte.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 202).

Tiburi diz ainda que essa atitude autoritária dos homens de definir as experiências dos outros a partir das suas, não levando em consideração as especificidades desse outro, no caso, a mulher, fortalece a “estigmatização da histeria como uma doença feminina.” (TIBURI, 2016, p. 8).

No artigo “A voz da louca, a voz da Outra” (2005), a pesquisadora Cíntia Schwantes confirma a recorrência da temática da loucura em textos escritos por mulheres. Ela diz:

O psiquiatra italiano Franco Basaglia afirmava que as mulheres são acometidas por várias formas de sofrimento mental em maior número que os homens, não por causa de qualquer fragilidade intrínseca, mas porque sobre elas pesa uma quantidade maior de pressões. Em uma sociedade patriarcal que depende do silenciamento do Outro para se manter funcional, os espaços de expressão pessoal reservados às mulheres são escassos e restritos. Assim, não chega a ser surpresa que tantos personagens dentro da ficção criada por mulheres enlouquecem de alguma maneira, em alguma medida. (SCHWANTES, 2005, p. 1).

A personagem de Charlotte Perkins é levada pelo marido médico para uma fazenda a fim de tratar sua fragilidade emocional. A mulher, marcada por “problemas nos nervos”, o que muitas vezes significa apenas não se enquadrar ao que a sociedade espera dela, deve ser afastada, tolhida de seus medos e desejos, visto que ser “inteira”, “luminosa”, “transcendente”⁴ não cabe a ela e à sua rotina como dona de casa e mãe. Nesse aparente ato de cuidado, o marido – metonímia da ciência – infantiliza sua esposa, não levando suas queixas e pedidos em consideração e rindo de suas “tolices” referentes ao padrão do papel de parede de seu novo quarto. Para sanar os males da esposa, John pede que ela descanse e pare de dar margem à sua imaginação, ou seja, pare de escrever e pensar. Dessa forma, o vazio e a esterilidade subjetiva é o que sobra na sua realidade. O máximo que a sociedade espera dela é o zelo pela família e o gerenciamento do lar, mas, já que está impossibilitada, melhor ser invalidada e domesticada.

4. Termos utilizados no conto “A imitação da rosa”, de Clarice Lispector. O conto dialoga diretamente com a temática aqui proposta.

Com o passar dos dias o papel de parede de seu quarto infantil vai sendo personificado até ganhar ares de personagem e a narradora sem nome – que, como muitas outras, mantém clandestinamente o hábito de escrever em um diário – percebe sinais e marcas nele que parecem querer transmitir uma mensagem. A mensagem descoberta ao final do enredo é a metáfora da sua condição de mulher de classe média, mãe e dona de casa: ela está presa. Presa em um padrão difícil de ser quebrado. A sua não nomeação reforça isso: ela representa um papel social e não é vista como um ser individual com desejos, anseios e sentimentos controversos – inclusive e, principalmente, sobre a maternidade.

Desde o início a casa é vista por ela como sendo estranha: “Há algo estranho nessa casa, posso sentir.” (GILMAN, 2016, p.14). Nesse processo de analisar o novo espaço, o papel de parede ganhará total atenção da narradora, primeiro, por ser feio, em seguida, por apresentar um padrão “irregular e exagerado.” (GILMAN, 2016, p. 15). Após inúmeras descrições minuciosas a personagem “descobre” uma mulher presa nele: “Por muito tempo fui incapaz de distinguir o que era aquela **coisa** em **segundo** plano, aquele **subpadrão indistinto**, mas agora estou certa de que se trata de uma **mulher**.” (GILMAN, 2016, p. 45. Grifos nossos).

A partir da metáfora da noite – momento em que a mulher aparece presa no papel –, da lua e de seu jogo de mostrar e esconder, mencionado no próprio enredo, fica clara a associação da mulher presa à narradora, que, em um momento de angústia extrema destrói por completo o papel de parede, já ao final da narrativa. “Rastejando”, como a outra presa no papel (que às vezes se torna várias!), a narradora *transcende* e, de certa maneira, se liberta.

No contundente relato do século XIX, da repórter norte-americana Nellie Bly, publicado no Brasil recentemente com o título de *Dez dias no manicômio* (2020), fica clara a distorção dada ao termo “tratamento” principalmente quando o transtorno é sofrido por mulheres.

Nellie Bly se muda para Nova York e consegue trabalho no jornal *The world*, chefiado por Joseph Pulitzer. É para esse jornal que ela escreve o relato sobre os dez dias em que passou na instituição psiquiátrica da Ilha de Blackwell, em Nova York.

Ela se infiltra nesse sanatório fingindo ser uma paciente com sérios distúrbios psíquicos. Em seu relato ela ressalta, além das condições deploráveis das internas, a facilidade de passar-se por louca

para os médicos, responsáveis por sua internação. Hoje, de forma mais óbvia do que naquela época, entende-se o porquê.

O relato é riquíssimo e por vezes chocante, mas destacaremos apenas as passagens que reforçam nossas impressões já levantadas: 1) o termo “louca” é, muitas vezes, deliberadamente atribuído às mulheres que, em menor ou maior grau, não se sentem de acordo com o papel que a sociedade lhes impõe; 2) muitas vezes o que poderia ser encarado de forma mais branda (um quadro de estresse, ou uma depressão) vira, de fato, uma patologia séria, devido ao “tratamento” inadequado e julgamentos oferecidos a essas mulheres.

Logo no início do livro, Nellie relata: “(...) Ainda que seja estranho dizer isso, mas quanto mais sã eu parecia ao conversar e agir, mais louca eu era considerada por todos (...)” (BLY, 2020, posição 128/livro digital). As mil e seiscentas mulheres do manicômio, que ficava em uma ilha, eram divididas em espécies de alas, de acordo com cada caso. Em seu primeiro passeio, no capítulo que nomeia de “Passeio com mulheres loucas”, a repórter descreve seu sentimento de horror ao avistar o grupo considerado o mais violento da ilha: “Olhos vazios e rostos sem expressão, suas línguas proferindo palavras desconexas. Um grupo passou e notei, tanto pelo nariz quanto pelos olhos, que estavam terrivelmente sujas.” (BLY, 2020, posição 925). Nesse trecho nota-se o descaso com a saúde real e o bem estar dessas mulheres. É como se elas merecessem antes uma punição por não se enquadrarem, e não um tratamento digno que almeja uma futura ressocialização. O processo punitivo é, portanto, uma consequência do fracasso em não conseguirem fazer o “mínimo” que esperam de uma mulher: cuidar da casa, do marido e dos filhos e obedecer.

Mais para o final da narrativa, Bly faz reflexões relevantes:

(...) O que, com a exceção da tortura, levaria mais rapidamente à loucura do que esse tratamento? Aqui as mulheres eram enviadas para serem curadas. Eu gostaria que os médicos especialistas (...) escolhessem uma mulher perfeitamente saudável, a fizessem calar a boca e sentar-se das seis da manhã às oito da noite em bancos sem encosto, não permitindo que ela falasse ou se movesse durante todo esse tempo; que a deixassem sem ler nada e que não ficasse sabendo nada do mundo ou do que acontece e dessem a ela comida ruim e tratamento ríspido; e então vissem em quanto tempo ela ficaria louca. Dois meses seriam suficientes para transformá-la em uma ruína mental e física. (BLY, 2020, posição 963)

A narrativa contundente de Bly, – o trecho acima, em especial – que conta sobre os maus tratos, a negligência, torturas e total apagamento social, inclusive por parte dos médicos e enfermeiras que deveriam proporcionar condições de melhoras às mulheres internadas, parece corroborar e unir os dois pontos cruciais da investigação: a sociedade patriarcal nos quer loucas, de uma forma ou de outra. Ou seja, se de fato sofremos algum problema psíquico (leve ou não), seremos duramente punidas e, se formos saudáveis, porém questionarmos o sistema que nos cerceia, especialmente no que tange à sexualidade, maternidade e qualquer outra “caixa social” que nos é imputada, seremos deslegitimadas pelo sistema e suas instituições – inclusive a instituição casamento.

Obviamente as psicopatologias não são experimentadas apenas por mulheres, tampouco é algo só explorado na literatura de autoria feminina. Há, porém, uma recorrência do tema nos textos assinados por mulheres e, em especial, para um ponto em comum: a similaridade existente na realidade dessas personagens. Muitas estão submersas em um cotidiano que as esgota psicologicamente, que gira em torno do cuidado com o lar, da maternidade, da falta de perspectivas no âmbito profissional. Assim, o patriarcado por meio da religião, das leis, das escolas e da instituição familiar enlouquece as mulheres em uma proporção vertiginosa há séculos, fato expresso nos enredos/relatos selecionados.

A personagem principal da argentina Ariana Harwicz em *Morra, amor* (2012) e a personagem Eurídice, de Martha Batalha em *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), para citar apenas duas autoras⁵, também dialogam com as questões aqui levantadas. Dessa maneira,

5. Há ainda outros enredos escritos por romancistas de diversos países que poderiam ser analisados aqui, por exemplo: *A redoma de vidro* (1963), de Sylvia Plath; *A vegetariana* (2014), de Han Kang; *As parceiras* (1980), de Lya Luft, dentre outros. Nos capítulos em que a narradora de Plath conta a passagem da jovem Esther Greenwood pelas instituições manicomiais, ou quando conhecemos a história angustiante da avó Catarina, de Luft, e a trajetória desconcertante da personagem Yeonghye, de Kang, que também passa por uma internação, vemos cenas que nos remetem novamente aos questionamentos: a institucionalização das doenças psíquicas serve como tratamento ou punição para as mulheres? Há como ser sã em um mundo que nos quer dormentes, dóceis e loucas?

ler mulheres que problematizam essas demandas é um passo importante em direção à desconstrução do sistema.

Século XXI e enredos que poderiam ter saído dos séculos passados

Logo no início da narrativa de estreia da brasileira Martha Batalha, *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), depois que a personagem principal tem seus dois filhos; ela se mostra, pouco a pouco, incomodada e insatisfeita com a sua existência. Enquanto os filhos vão para a escola e o marido para o trabalho, ela fica fazendo as tarefas do lar. Quando estas eram concluídas, Eurídice ficava “remoendo os pensamentos estéreis que faziam da sua uma vida infeliz.” (BATALHA, 2016, p. 12). O desconforto estava ali, era percebido, todavia, ela não sabia bem o que fazer com ele.

Inevitável a aproximação dessa insatisfação proveniente das tarefas do lar que o casamento tradicional exige das mulheres, ao capítulo “A mulher casada”, do livro *O segundo sexo* (1970), de Simone de Beauvoir. A teórica feminista aponta que, diferente da relação superficial que o homem tem com seu lar, a mulher tem uma relação dialética com o mesmo, pois o tão almejado espaço, a tão desejada família tolhe a sua existência, como mostra o fragmento:

a mulher está encerrada na comunidade conjugal: trata-se para ela de transformar essa prisão em reino. Sua atitude em relação ao lar é comandada por essa mesma dialética que define geralmente sua condição: ela possui tornando-se uma presa, liberta-se abdicando; renunciando ao mundo ela quer conquistar um mundo. (BEAUVOIR, 1970, p. 196).

Ao ato de abdicar dos seus desejos, Beauvoir chama de “imanência”. Esse confinamento trazido pelo casamento não é vivenciado pelo homem, ao contrário, este é convidado a transcender: “A vocação do homem é a ação; ele precisa produzir, criar, progredir, ultrapassar-se em direção à totalidade do universo e à infinidade do futuro; mas o casamento tradicional não convida a mulher a transcender com ele, confina-a na imanência.” (BEAUVOIR, 1970, p. 194). Dessa forma, será o homem o responsável pelo espaço público, pelo movimento para fora do lar, para o progresso, enquanto que à mulher

cabe se encerrar na casa, ou seja, interromper seus trânsitos – subjetivos e também concretos –, abdicar de sua identidade, condição que a torna inevitavelmente incompleta, partida, perdida. Quando essa mulher tenta romper com a imanência imposta, muitas vezes é taxada de louca ou, ao encontrar inúmeras barreiras, de fato enlouquece.

O apagamento social é característica marcante sofrida pelos sujeitos ficcionais analisados. Todavia, longe de ser escolha, esse papel desempenhado pela personagem Eurídice Gusmão aparece quase sempre como única possibilidade para as mulheres, principalmente em sua época (década de 40). Mas, mesmo sendo algo atípico, ela se mostra incomodada e insatisfeita com a vida vazia de dona de casa e começa, aos poucos e com as ferramentas que tem, a engendrar novos movimentos.

Para afastar a angústia, prenúncio de uma possível loucura que tanto teme (sua sogra havia sofrido com problemas psíquicos e se matou), ela resolve não pensar e se assemelhar às máquinas que apenas (re)produzem e não questionam. Mas, como as tarefas domésticas não bastavam para esvaziar de maneira satisfatória a sua mente, e a angústia só aumentava dentro dela, Eurídice anseia por “projetos”.

Eurídice precisava de um novo projeto. Precisava de algo que preenchesse as manhãs de ócio e as horas angustiadas de fim de tarde, quando os filhos ainda não tinham chegado da escola e quando tudo não parecia levemente enlouquecedor, tudo era irremediavelmente enlouquecedor. Nessas horas perdidas ela podia sentir a solidão se transformar em angústia, a angústia se transformar em loucura e a loucura sussurrar-lhe calma e firme: *Um dia eu te pego, um dia eu te pego, um dia eu te pego*. (BATALHA, 2016, p. 39, grifos da autora).

O ato de “esvaziar a cabeça”, ou seja, tentar não fixar a atenção nas angústias e nas suas possíveis causas, como sugere o marido médico d’ *O papel de parede amarelo*, também parece a saída perfeita para que Eurídice não enlouqueça. Por isso ela vai em busca de atividades que preencham seu tempo. Assim, ocupada por tarefas quase mecânicas, ela não precisa elaborar os medos e insatisfações mais profundas de sua existência. Porém, ao final do romance, esses “projetos” culminarão na principal linha de fuga de Eurídice: sua escrita, encontro com sua identidade. São eles, portanto, um passo essencial em sua travessia.

A primeira atividade que merece sua atenção é a culinária. Afinal, essa tarefa permeava seu cotidiano de dona de casa e era fácil

conseguir levá-la adiante. Mas algo interessante começa a acontecer: depois de esgotar as receitas de um livro, Eurídice sente a necessidade de modificá-las, começando a colocar em prática seu potencial criativo, algo transgressor⁶.

A história de Eurídice gira em torno dessa busca por algo mais, esse desejo de ir além do que está posto como definitivo, desejo de ser sujeito de sua própria história. De tal modo, mesmo sem notar no início, a personagem coloca em prática sua criatividade e autonomia, características sabotadas pelo marido que figura ali como o principal representante do sistema patriarcal.

Assim como no livro de Perkins, o contemporâneo *Morra, amor* (2012), da escritora argentina Ariana Harwicz, apresenta uma narradora personagem sem nome. A temática da maternidade compulsória é central no enredo e dialoga diretamente com a loucura, como demonstra o trecho: “Quero ir ao banheiro desde que acabou o almoço, mas é impossível fazer qualquer outra coisa além de ser mãe. E dá-lhe choro, chora, chora, chora, vou ficar doida. Sou mãe, pronto. Eu me arrependo, mas nem posso dizer.” (HARWICZ, 2019, posição 756). A declaração que chocaria moralmente a maior parte da sociedade poderia ser apenas força de expressão, mas não é. De fato, a personagem desenvolve mais do que uma depressão pós-parto, primeira leitura que se pode fazer de sua condição. Ela acaba desenvolvendo uma psicopatia que se adensa e a leva ao sanatório. Contudo, cabe aqui a pergunta: isso ocorreria se ela pudesse ir embora dessa vida onde não se encaixa, como, inclusive, muitos homens fazem nos enredos ficcionais e não só?

A personagem é duplamente estrangeira em seu lar, visto que este fica na França, e também por não se adequar ao papel de mãe e esposa. O livro começa da seguinte maneira:

Eu me reclinei na grama entre árvores caídas e o sol que aquece a palma da minha mão me deu a impressão de ter uma faca com a qual ia me esvair em sangue com um corte ágil na jugular. Ao fundo, no cenário de uma casa entre decadente e familiar, podia sentir as vozes do meu filho e do meu marido. Os dois nus. Os dois

6. Lembramos uma vez mais a teórica Simone de Beauvoir que destaca o que chama de “poesia das geleias”: “A cozinha faz mais do que penetrar e revelar a intimidade das substâncias. Modela-as de novo, recria-as. No manuseio da massa ela experimenta seu poder.” (BEAUVOIR, 1970, p. 205).

chapinhando na piscina de plástico azul, com água a trinta e cinco graus. Era um domingo véspera de feriado. Estava a poucos passos deles, escondida entre as ervas daninhas. Eu os espiava. Como é que eu, uma mulher fraca e malsã que sonha com uma faca na mão, era mãe e esposa desses dois indivíduos? O que fazer? (HARWICZ, 2019, posição 4).

As passagens em que ela demonstra a insatisfação em fazer parte de uma família como aquela perpassa todo o enredo. Nada que diz respeito ao filho e ao marido satisfaz a mulher, a ponto dela questionar em seus fluxos de consciência o motivo de seu homem ter escolhido justo ela, uma estrangeira, “que deveria ser classificada como incurável”. A última frase do primeiro capítulo resume o sentimento da personagem, presa no papel de mãe e esposa, presa naquela casa no meio do nada em um país que não é o dela: “Bebo da garrafa em longos goles e inspiro pelo nariz, querendo estar, exatamente, morta.” (HARWICZ, 2019, posição 32).

A história gira em torno dessa insatisfação que vai aumentando a ponto da narrativa, que está em primeira pessoa, se tornar cada vez mais confusa em seu foco narrativo, tão confusa quanto a mulher. O desconforto perante a maternidade é impossível de ser disfarçado. Em uma cena em que o casal está com o filho na casa de amigos, a narradora observa, estarecida que, além dela, “ninguém (está) dolorido, ninguém (está) meio louco, ninguém falando dos mortos.” (HARWICZ, 2019, posição 793). No mesmo parágrafo ela constata que esquecera o lanche do bebê e completa: “As crianças lancham juntas e parece um jardim de infância. Meu bebê ri, não reconheço sua risada.” (HARWICZ, 2019, posição 796).

Ela não reconhece o filho, tampouco nutre amor incondicional por ele, como escreve. É importante frisar que ela ama, sim, o filho, mas detesta o que ela precisa fazer por ele. Ou seja, a personagem não ama a subalternidade destinada pela sociedade patriarcal às mães. Afinal, ao “dar a vida”, as mães perdem um pouco a sua própria.

Do meio para o fim do enredo, em um capítulo que inicia com o marido chamando a mulher para conversar sobre o que ela pensa ser o fim da relação, a palavra “tratamento” aparece e a narradora diz: “Isso era o que via em mim. Uma mulher que tinha que se acalmar. Tornar-se uma ameba. Ir para um lugar com paredes e lençóis brancos, debaixo da língua, pastilhinhas, pilulinhas, comprimidos.” (HARWICZ, 2019, posição 890). E, mesmo não desejando estar onde

estava, nesse momento ela sente que perdeu de vez o que poderia ser considerado seu lar.

Novamente a domesticação se mostra envolta na aparente capa protetora. Os diminutivos do trecho transmitem esse suposto cuidado que infantiliza e adormece as existências femininas deslocadas do padrão imposto. O marido na narrativa de Harwicz fala em tratamento quando a imagem de família perfeita corre o risco de desmoronar devido ao comportamento da esposa.

No caminho para a clínica o fluxo de pensamentos mais uma vez invade a personagem, que almeja um semblante e comportamento de doida, “para já ir praticando” (HARWICZ, 2019, posição 944). A ida para a clínica foi acertada como algo teoricamente importante para toda a família, inclusive para ela. Apesar de se deixar levar, até porque não vê saída, ela reflete, num tom irônico: “Minha cura se aproxima, já a vejo vindo. Um grosso espelho nos separa, ela e eu, a que serei ao sair.” (HARWICZ, 2019, posição 948). Há aqui um sentimento de não pertencimento que abrange a si própria, como se estivesse fraturada, partida, como observa Schwantes no artigo “A voz da louca, a voz da Outra”, em que aborda a loucura e outros “desvios” como sendo traço marcante da “fraturada identidade feminina”:

Como afirma Eugênia Delamotte, a grande quantidade de loucas, deficientes, desviantes, nas obras escritas por mulheres, aponta para uma fraturada identidade feminina e é a forma de expressão daqueles sentimentos menos aceites, especialmente nas mulheres: raiva, ressentimento, desejo. (SCHWANTES, 2005, p. 4).

Na clínica, que tem ela como única paciente mulher, há momentos em que o casal se encontra para fazer terapia. A narradora, nesse instante, diz não saber o que querem que ela fale ou faça e mescla a descrição das sessões com o relato de suas insatisfações sexuais. Parece ser seu desejo sexual – ora não saciado, ora saciado pelo amante – o que a leva até ali. Novamente o trecho acima, de Cíntia Schwantes, vai ao encontro da personagem sem nome de Harwicz, já que as queixas dela nas sessões de terapia se resumem ao fato do marido não lhe satisfazer os desejos, de vê-la como amiga, apenas. Ela, então, é punida por seu desejo.

Uma das cenas finais do livro ocorre na festa de aniversário de dois anos da criança, após a internação, e novamente nota-se uma mulher partida. Tudo seguia de acordo com o que esperam de uma

festa de aniversário: decoração, animação, música e lembrancinhas. A própria narradora diz que pode até se sentir orgulhosa. Mas o trecho a seguir confirma o que o leitor já deve saber: o incômodo permanece mesmo após a internação. “Meu filhotinho já tem dois anos e na minha mente continuo fazendo força, está vindo, já saiu, já dá pra ver a cabecinha.” (HARWICZ, 2019, posição 1147). Ser mãe, definitivamente, não é algo natural para ela.

A festa transcorre como deve ser, até uma lembrança assaltar a personagem e trazer ainda mais a sensação de desconforto e inadequação. Após umas taças de vinho ela vê as crianças correndo por cima da sepultura do cachorro da família, morto por ela com um tiro. Ela se tranca no quarto e o marido suplica: “Vem que os convidados já estão todos indo embora, não estraga tudo. Onde estão as lembrancinhas? E eu, morra, amor.” (HARWICZ, 2019, posição 1161). A morte a todo momento é evocada: ora, ela deseja morrer, ora deseja que filho e/ou marido morram. Na verdade, parece que a personagem já vive a morte em uma vida onde não se encaixa.

A personagem sai com o carro despertando a curiosidade e a pena dos convidados que já expressavam o que pensavam: ela endoidara novamente. Ao sair, diz ao marido: “É seu, te dou de presente, te dou embrulhado em papel de seda, você o merece mais que eu. Te dou. O nosso filho (...)” (HARWICZ, 2019, posição 1166).

Contudo, há resistência e um ponto de interseção entre Eurídice Gusmão, a narradora de Perkins e a também narradora sem nome de Harwicz: a possibilidade da escrita como forma de sobreviver às opressões. Em todos esses enredos, escrever se torna essencial na trajetória errante das personagens.

Eurídice Gusmão será quem, apesar da falta de apoio da família, atingirá o ápice de seu processo que culmina, inclusive, na escrita de um “livro sobre a invisibilidade”. Em *O papel de parede amarelo*, a personagem que mantém clandestinamente seu diário, acaba tendo o surto final em que arranca o papel e confunde sua realidade ao da moça que enxerga na parede; já em *Morra, amor* a escrita fica nos pensamentos da narradora apenas como possibilidade de melhora: “Penso nos efeitos paliativos que poderia ter sobre minha vida escrever ou me jogar pela janela. Quem escreve não precisa de uma jaqueta de couro porque no seu universo é verão.” (HARWICZ, 2019, posição 746). Cabe aqui ressaltar a similaridade ou ainda complementaridade

estabelecida pela personagem entre as duas ações de escrever e se jogar da janela. Aqui, alinhadas, estão a morte e a escrita.

Ainda comparando os três enredos ficcionais aqui elencados, é importante evocar a figura dos maridos. Aparentemente, em *O papel de parede amarelo* há um marido cuidadoso que deseja a melhora de sua esposa. Porém, percebe-se como o mesmo a infantiliza, apagando suas queixas e demandas. Ao final, pode-se dizer que ele apenas quer que sua mulher volte a desempenhar seu simples – aos olhos dele, certamente – papel de mãe, esposa e dona de casa prendada. Já no livro de Batalha, há um marido que demonstra em alguns episódios nutrir amor por sua esposa, porém desempenha, e por vezes até sofre, com o que se chama hoje em dia de masculinidade tóxica. Ou seja, ele perpetra diversos lugares comuns na realidade do casal como, por exemplo, quando não deixa que Eurídice trabalhe fora de casa, ou ainda quando duvida da virgindade dela em sua fática noite de núpcias. Sobre o assunto, Eurídice Figueiredo recu-
pera a seguinte definição:

Para Pascale Molinier e Daniel Welzer-Lang (2009, p. 103), (...) a virilidade seria a adesão a um modelo de masculinidade tóxica, que recusa a sensibilidade, nega o sofrimento e exalta a violência; nesse sentido, a virilidade é a alavanca para a dominação sexual. Contudo, o que se percebe é que o homem virilizado é frágil. (FIGUEIREDO, 2020, p. 202)

Em *Morra, amor*, o marido faz comentários como: “Você nunca está *cool*, nunca está zen. (...) Seja normal, se acalme (...)”. (HARWICZ, 2019, posição 777). Essa cena inicia o capítulo em que a família está indo até a casa de amigos. Antes de descer para comprar os pães doces que irão ofertar aos anfitriões, o marido da narradora faz esses comentários. No trajeto de carro, os pães caem e ele repete: “Você nunca relaxa. Nunca vejo você *cool*. Você destrói tudo. E acende o cigarro no carro, coisa proibida na nossa família. E eu deixo porque enfim. Que família o quê.” (HARWICZ, 2019, posição 786).

Percebe-se, portanto, que, apesar de diferentes em diversos aspectos, os três maridos possuem um ponto consonante: nenhum deles ajuda de fato a sua mulher a entender e superar suas angústias e psicopatologias, ao contrário, muitas vezes eles pioram o desconforto ao “tirá-las de cena”. O que desejam é que tudo volte ao “normal”, normal este estabelecido pela sociedade patriarcal.

Porém, mesmo tendo que se deparar com o “bizarro padrão” do papel de parede amarelo, como lembra Márcia Tiburi na epígrafe de abertura deste artigo, as personagens são impelidas à ação. Dessa forma, sabe-se que a força dialética por vezes pode ser aterrorizante, visto que conhecer a realidade além da superfície exige esforço, mas as personagens aqui evocadas, cada qual a sua maneira, conseguem, primeiro desvendar a opressão e, posteriormente, enfrentá-la, traçando um caminho em busca de sua mais inteira versão, confirmando o que diz a historiadora Gerda Lerner: “Essa tomada de consciência por parte das mulheres torna-se a força dialética que as impele à ação para mudar a própria condição e começar um novo relacionamento com a sociedade dominada pelos homens. (LERNER, 2019, p. 30)

Referências

- BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Volume II. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.
- BLY, Nellie. *Dez dias no manicômio*. São Paulo: Imã Editorial, 2020.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Trad. Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- HARWICZ, Ariana. *Morra, amor*. São Paulo: Editora Instante, 2019.
- KANG, Han. *A vegetariana*. São Paulo: Editora Todavia, 2018.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado – História da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.
- RITER, Helena. *A Histeria antes de Charcot e de Freud*, 2012. In: https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=A_Histeria_antes_de_Charcot_e_de_Freud. Acesso em março de 2021.
- SCHWANTES, Cintia. *A voz da louca, a voz da Outra*, 2005. In: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3737>. Acesso em março de 2021.

Corpo ferido, corpo regalado, corpo de Cristo: os (des)prazeres do corpo feminino na obra poética de Teresa D'Ávila

Isabelle Merlini Chiaparín (UNICAMP)¹

O paradoxal e o divino na investigação obra de Teresa D'Ávila

A interpretação da obra de Teresa D'Ávila (1515-1582) é desafiadora por algumas questões. A primeira, e talvez mais concreta, é o fato de Teresa ser uma monja carmelita do século XVI reconhecida como santa para o catolicismo. O desafio está no paradoxo desta pretensa “santidade”: ainda que canonizada por Paulo V menos de cinquenta anos após sua morte – em um processo recorde em rapidez –, Teresa viveu imersa em extremas perseguições provindas da Santa Sé. As investigações inquisitórias de seu século levaram sua obra a ser censurada diversas vezes, paralisaram suas reformas à Ordem do Carmelo e a deixaram constantemente em condição de ré diante dos tribunais da Inquisição. Quase queimada como bruxa, Teresa seria alçada aos pedestais de Ávila poucos anos após sua morte. Os paradoxos, contudo, não se limitam a sua biografia: tanto o processo quanto o objeto de sua escrita são elementarmente paradoxais – e isso porque Teresa escreve sobre Deus.

Ainda que o objeto da escrita de Teresa seja constante, o modo de apresenta-lo não o é. As primeiras obras escritas pela monja, por exemplo, são relatos autobiográficos acerca de sua experiência humana e divina. *Vida* (1565) e *Relações* (1560-1581) tratam de vivências interiores, consultas espirituais e anotações da vida de oração. A diferença entre elas é que *Vida* constitui uma verdadeira autobiografia, relatando desde aspectos da infância até os processos de reforma do Carmelo. Enquanto a escrita de *Vida* é detalhada e metódica, *Relações* reúne sessenta e sete fragmentos textuais, escritos em um prazo longo de vinte anos, reunidos apenas para publicação. A semelhança entre as obras é a razão de sua escrita: ambas foram “fortemente recomendadas” por seus confessores, padres e teólogos, como

1. Licenciada em Filosofia (2019) e Bacharela em Ciências e Humanidades (2018) pela UFABC. Mestranda em Teoria e História Literária no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP, com bolsa CAPES.

estratégia para colher materiais para os processos inquisitórios. Seu diretor espiritual, o padre dominicano Pedro Ibáñez Díaz (1515-1565), será responsável pelas obras encomendadas, não para delatar Teresa, mas para comprovar suas boas intenções diante da Igreja. Interessante pensar que o padre Ibáñez, possível responsável pela defesa de Teresa, também foi responsável pelas censuras, recortes e riscos em inúmeras partes da obra teresiana. A defesa constitui-se, então, no apagamento de Teresa. Como seria sua obra sem tantas correções e adaptações é uma questão que ainda me intriga.

A introdução ao *Livro da Vida*, sua autobiografia, já demonstra uma espécie de resistência à escrita, ao mesmo tempo que revela o medo de Teresa das conclusões que se tirariam da obra – e as possíveis consequências. Apesar da obra não ter sido redigida para publicação e divulgação, o texto circulou de forma incontrolável: primeiro algumas cópias apareceram em seu Carmelo, entre as noviças; aos poucos, o texto alcançou outras Ordens religiosas chegando, por fim, ao público geral. Diferentemente de outras autobiografias, a de Teresa não tem por objetivo central narrar a própria vida, mas antes defender-se com a própria vida: é por isso que Teresa longamente expõe-se em pecados e desvios morais; é por isso que narra cada dia de sua vida monástica, ainda que esta seja enfadonha e pese aos ombros da autora; é por isso, também, que o texto faz uma espécie de apelo ao leitor para que o guarde.

Para o que vou falar, não dou igual licença, nem desejo que, caso o mostrem a alguém, digam quem o escreveu, quem é nem a quem sucedeu; por isso, não direi o meu nome, nem o de ninguém, tentando escrever o melhor que puder para não ser reconhecida, e assim o peço pelo amor de Deus. Bastam pessoas instruídas e sérias para aprovar alguma coisa boa se o Senhor me der graça de dizê-la; se houver algo assim, será Dele, e não meu, porque não sou instruída, não tenho boa vida, nem fui educada por mestres nem por ninguém (porque só os que me mandaram escrever sabem que eu o faço, e no presente não está aqui); e quase furtando o tempo, e com pesar, porque me impede de fiar e porque, estando em casa pobre, há muitas ocupações. (V 10,7).

As “muitas ocupações” das quais fala Teresa são, fundamentalmente, as tarefas domésticas dos conventos e, como priora, a fundação e organização de todos eles. No propósito de criar uma ordem a partir da carmelita, Teresa esforçou-se para alcançar donativos das

classes mais abastadas, assim como a aprovação da própria Igreja. A justificativa para a existência do “Carmelo descalço” era, como metaforiza o nome, propor uma vida mais austera, ascética e distante dos regalos que os conventos gozavam até então. Relevante destacar que uma das mais graves denúncias feitas contra Teresa, em 1576, partiu de uma de suas noviças, que afirmava a ter visto levitar durante uma oração. Distante de ser considerada santa até então, a levitação obviamente fora vista como uma potência diabólica. De fato, a denúncia de Teresa ser bruxa atormentará a monja por vários anos. Essa denúncia, por exemplo, teve por consequência a paralisação de suas fundações e de si mesma até 1580.

Após a permissão da Inquisição para que Teresa voltasse a atividade com sua Ordem, os escritos voltados para a formação das noviças são divulgados: *Constituições* (1567-1581) e *Fundações* (1537-1582) são duas das obras que constituem a obra pedagógica de Teresa, voltadas para o ensinamento místico. Apesar disso, ainda em seu período recluso, Teresa escreveu tanto *Castelo Interior* (1577), obra fundamental que expõe seu pensamento acerca do divino e da relação alma-Deus, quanto às poesias – auge de seu pensamento místico.

A experimentação da poesia na mística teresiana

A poética teresiana é escrita em um período de quase cinquenta anos, entre 1537 e 1582, e, diferentemente das obras encomendadas, não fora feita para ser parte do processo inquisitório. De fato, a poesia teresiana não circulava nem para as noviças, quem dirá para os inquisidores: ela era um espaço de experiência com Deus, uma parte de sua jornada espiritual. Uma das poucas vezes que aparece é em uma troca de cartas privada com seu irmão, Dom Lorenzo de Cepeda. Lorenzo, tão ascético quanto Teresa, a escrevia constantemente para compartilhar suas descobertas transcendentais. Muitas são as cartas que respondem às inquietações de Lorenzo com comentários e poemas místicos.

Pensei que nos enviaria vossa mercê o seu vilancete, porque os daqui não têm pés nem cabeça; mas tudo elas cantam. Agora me lembro de um que fiz certa vez, estando com muita oração, e parecia-me achar descanso nisso. Era, assim mais ou menos. Veja como daqui lhe quero dar recreação:

Formosura que excedeis
 A todas as formosuras,
 Sem ferir, que dor fazeis!
 E quão sem dor desfazeis
 O amor pelas criaturas!

Ó Laço que assim juntais
 Dois seres tão diferentes,
 Por que é que vos desatais
 Se, atado, em gozo trocais
 As dores as mais pungentes?

Ao que não tem ser, juntais
 Com quem é Ser por essência;
 Sem acabar, acabais;
 Sem ter o que amar, amais;
 E nos erguei da indigência.

Não me lembro o resto. Que cabeça de fundadora! Mas asseguro-lhe que parecia estar bem em meu juízo quando isto fiz. Deus o perdoe, que me faz gastar tempo, mas penso que hão de enternecê-lo estas cópias e causar-lhe devoção. Não o conte a ninguém. (C 165).

Algumas pontuações são necessárias diante da carta. A primeira é que Teresa afirma que acha “descanso” na poesia. O destaque é relevante porque o contexto da carta é o cansaço: Teresa aconselha a seu irmão que se ocupe de algumas tarefas que lhe são desagradáveis, argumentando que, cito, “Grande mercê de Deus é que o canse aquilo que para outros seria descanso. Mas não o há de deixar por isso, pois havemos de servir a Deus como Ele quer, e não como queremos nós” (C 165). Ora, é interessante que, falando sobre trabalho e cansaço, Teresa afirme que escreveu a dita poesia em estado de profunda oração e, após a escrita, sentiu-se descansada. A afirmação de Teresa acerca da escrita poética contrasta-se profundamente com seu comentário acerca da escrita em prosa a qual teve de se submeter. Contudo, o comentário acerca da experiência divina através da poesia tem mais a dizer do que simplesmente a liberdade de escrita: há, de fato, toda uma tradição que aproxima a expressão poética da mística.

Uma das obras que melhor questiona o papel da poesia na mística é, sem dúvidas, a de Henri Brémond (1865-1933), intitulada *Prière et Poésie* (1926), sem tradução para o português. O crítico literário enxerga na poesia a busca por um absoluto inefável e inaudito, o que a coloca ao lado da experiência mística. Importante destacar que,

nessa interpretação, não há a defesa por uma religiosidade, como se a poesia fosse posse de uma única teologia; pelo contrário, Brémond (1926) compreende a experiência mística como distante de qualquer doutrina. Assim, sem enxergar no texto poético um texto sagrado e sem esperar que ele teça verdades teológicas, o crítico francês define a poética tal qual uma experiência oracional: a impossibilidade de falar sobre o divino, o transcendental, de modo lógico, constitui a experiência poética, que supera a linguagem e revela o que está para além da compreensão.

Para o poeta perfeito, a experiência poética tende a se unir, mas não se junta à oração; para nós, ela se junta à oração sem dificuldade, isso pelo poeta. Estranha e paradoxal a natureza da poesia: uma oração que não reza, mas que faz com que rezem. (BRÉMOND, 1926, p. 218, tradução nossa).

Para longe de uma poesia preocupada apenas com a forma, dita como “perfeita” por Brémond (1926), a mística poética chama o outro à oração. Há aqui, contudo, mais um paradoxo: o autor argumenta a partir de uma linha apofática, isto é, parte de uma teologia negativa, defendendo que a possibilidade de definir a Deus de modo racional acaba limitando o divino, visto que ele ultrapassa todo e qualquer esforço da razão; o paradoxo está, mais uma vez, na santidade de Teresa e no título de Doutora da Igreja que carrega. Ora, seria possível ser teóloga a abrir-se à experiência mística ao mesmo tempo? Seria a experiência mística alheia às doutrinas católicas quando ocorre, sendo a “formalização” de tal experiência uma ofensa ao texto literário?

Diante da experiência com o inexprimível e incomunicável, a poesia, e apenas ela, pode unir-se na experiência de dizer o indizível. Ainda que a fenomenologia tente descrever os fenômenos a partir do sujeito, há algo de muito próprio na linguagem poética, que ultrapassa a descrição em prosa: e isso porque a literatura, em especial a poesia, resiste às lógicas e formalizações. Tal resistência lhe dá um poder que a teologia e a filosofia não possuem: não há responsabilidade com o real e com o objetivo.

Dentre os críticos literários que estudam a poética como modo de representação do além-realidade, talvez seja interessante citar os formalistas russos. Diante da estruturação e das teorias da linguagem, tão características desta linha crítica, a poesia surge como pura

experimentação. Para Roman Jakobson (1896-1982), inclusive, a poética constitui um universo próprio, suprarreal.

[...] a palavra é experimentada como palavra, e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. [...] as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são índices indiferentes da realidade, mas possuem seu próprio peso e seu próprio valor. (JAKOBSON, 1971, p. 307-308, tradução nossa),

Assim como para Brémond (1926), em Jakobson (1971) a poesia é capaz de enunciar certas realidades que não poderiam ser demonstradas com o uso da linguagem, organizada de modo lógico. A própria Teresa admite a limitação da linguagem ao dizer que o pensamento sobre Deus “Se entende, não entende como entende” (V 18, 14). Corroborar à interpretação os frequentes suspiros e lamentos redigidos em prosa, que contemplam a frustração de não poder descrever a Deus. Os suspiros são, contudo, convertidos em gozo na poesia: é nela que Teresa experienciará o êxtase místico, razão principal de sua perseguição pelos inquisidores.

O êxtase, o profano e a poesia

Como falar sobre o êxtase sem mencionar uma das mais conhecidas obras de arte acerca de Teresa? *O êxtase de Santa Teresa* ou ainda *A transverberação de Santa Teresa* (1647-1652) é uma obra do renomado artista italiano Gian Lorenzo Bernini, um dos maiores escultores do século XVII. O mármore branco é esculpido para representar o êxtase vivido por Teresa: o coração é transverberado, ou seja, transpassado pelo verbo divino por uma seta flamejante lançada por um anjo. O divino alcança a carne do corpo e o fere, mas a sensação de Teresa é de gozo: a dor que é ao mesmo tempo imenso prazer.

O êxtase se constitui como um dos grandes entraves de Teresa em seu tempo, uma vez que envolvia substancialmente a experiência corporal. Duas são as definições do êxtase na obra teresiana: a primeira está em *Vida* e descreve, fundamentalmente, a incapacidade de descrever o êxtase; a segunda está na poesia, contida no poema “Sobre aquelas palavras ‘Dilectus meu mihi’”. A análise de ambas é relevante para a investigação da função da linguagem na experiência com

o transcendental e também para refletir qual refletiria a experiência de maneira mais exata.

Estando à procura de Deus dessa maneira, a alma se sente, com um grande e suave prazer, num desfalecimento quase completo, uma espécie de desmaio, que lhe tira o fôlego e todas as forças corporais, de modo tal que só com muito esforço é possível mexer as mãos; os olhos se fecham sem que os queiramos fechar, ou, se se mantêm abertos, não vemos quase nada; da mesma forma, se estivermos lendo, não distinguimos as letras, sequer as percebemos: vemos que há uma letra, mas como a mente não ajuda, mesmo querendo, não a podemos ler, ouvimos mas não entendemos o que ouvimos. Assim, os sentidos de nada servem, servindo antes para acabar com a felicidade. Falar é muito difícil, pois não conseguimos formar palavras, nem temos forças, caso formássemos alguma, para pronunciá-la; porque perdermos todas as forças exteriores, aumentando as da alma para que melhor nos rejubilemos na Sua glória. É grande e bem conhecido o deleite exterior que sentimos. (V 18, 10).

Ressalta-se aqui como a experiência mística é relatada quase um passo-a-passo. Existe primeiro um desmaio, desfalecimento, depois os sentidos falham: mãos, olhos, compreensão do mundo... tudo se perde diante do próprio tudo. A experiência interior, diz Teresa, é maior que as forças exteriores, ainda que o deleite exterior exista. Como próprio da defesa da monja, o escrito é feito para priorizar uma experiência interior, dentro da alma. Os detalhes acerca desse “deleite exterior” são mínimos, praticamente nulos. A razão é, novamente, a censura de Ibãñez diante da obra: que se escreva o que os inquisidores querem ler.

Entreguei-me toda, e assim
Os corações se hão trocado:
Meu Amado é para mim,
E eu sou para meu Amado.

Quando o doce Caçador
Me atingiu com sua seta,
Nos meigos braços do Amor
Minh'alma aninhou-se, quieta,
E a vida em outra, seleta,
Totalmente se há trocado:
Meu Amado é para mim,
E eu sou para meu Amado.

Era aquela seta eleita
 Ervada em sucos de amor,
 E minha alma ficou feita
 Uma só com o seu Criador.
 Já não quero eu outro amor,
 Que a Deus me tenho entregado:
 Meu Amado é para mim,
 E eu sou para meu Amado.

(“Sobre Aquelas Palavras: ‘Dilectus meus mihi’”, P III)

A metáfora do Deus caçador não é teológica, mas é representativa do modo como Teresa enxergou a Deus no momento de sua experiência mística. Há, no caçador, algo de audaz, algo de perigoso: ele está constantemente em busca de sua presa para atacá-la. O amor, neste caso, é uma perseguição de Deus para com a alma de Teresa. Contribuí para esta interpretação o uso do adjetivo “ervada”, ou seja, “envenenada”, para caracterizar a seta com que o caçador se utilizou para predação de Teresa. Contudo, a ferida feita fora de amor, unindo-a eternamente a este Deus caçador. Seria possível que a mesma metáfora fosse usada na literatura em prosa? Não tenho certeza. O que é possível afirmar, contudo, é que a descrição contida em *Vida*, o primeiro trecho lido, apesar de esforçar-se na descrição corporal, não contempla a experiência vivenciada na poesia.

A figura da perseguição amorosa de Deus para com a alma revela um certo erotismo presente nos versos. O próprio refrão “Meu Amado é para mim, eu sou para meu Amado” faz referência ao livro mais erótico da Bíblia, o *Cântico dos Cânticos*. Ora, quais são as questões que o erótico levanta? Em primeiro lugar, que Deus, teologicamente sumo bem e, na tradição dos primeiros padres, suma pureza, se daria ao apaixonamento, descrito como a perda da razão. Além de ser possível de ser apaixonado, seria tomado por paixões, essas com reflexos corporais. Ora, gozaria Deus com o gozo de Teresa? Seria possível conceber o Deus cristão a partir das paixões?

Um grande estudioso do erotismo é, sem dúvidas, Georges Bataille (2021). Sua crítica acerca do erotismo diante da tradição cristã elucida muitas dessas questões. Em primeiro lugar, o crítico explora a necessária distinção que o cristianismo teve de fazer em relação à cultura grega: enquanto os deuses do Olimpo agiam diante de uma moralidade e vontade própria, o Deus cristão seria a suma moralidade e a vontade perfeita. Ora, esta “perfeição” exigiu um Deus

descorporificado – o que criou uma longa tradição teológica que atribuiu ao corpo a culpa pelo pecado original, tornando-o um pecado sexual.

Um lado do profano se aliou ao hemisfério puro, outro ao hemisfério impuro do sagrado. O mal que há no mundo profano se uniu à parte diabólica do sagrado, e o bem à parte divina. O bem, qualquer que fosse seu sentido de obra prática, recolheu a luz da santidade. A palavra santidade, primitivamente, designava o sagrado, mas esse caráter ligou à vida consagrada ao bem, consagrada ao mesmo tempo ao bem e a Deus. (BATAILLE, 2021, p. 146-147).

A afirmação de Bataille (2021) lança luzes para o paradoxo da santidade de Teresa: unida ao sagrado intimamente, como consagrada, ela seria dissociada da parte diabólica do sagrado. Essa resposta, contudo, lança questões a todas as mulheres que, ainda que consagradas, foram queimadas como diabólicas, amantes do diabo, bruxas. A própria natureza feminina é questionada pela Inquisição que, encomendando e promovendo a obra *O martelo das feiticeiras* (1487), afirmava serem as mulheres mais propensas à bruxaria do que os homens por uma questão “de natureza”. O primeiro argumento se baseia no fato de que Deus teria criado o homem primeiro, o que significaria uma primazia do masculino em detrimento do feminino. Em segundo lugar, a própria criação da mulher já demonstra uma falha: a mulher fora criada de uma costela; ora, a costela é curva; logo, para tais inquisidores, a mulher não é “reta”, ou seja, não possui “retidão de caráter”.

O argumento demonstra o quão misóginos eram os pensamentos dos perseguidores das mulheres no século XVI. A guerra às mulheres, frequentemente denominada por “caça às bruxas”, resultou em um sem número de assassinatos, torturas e punições, realizados pelos mais diversos motivos, sendo possível citar: magias para a contracepção, mal olhado, partos malsucedidos, mendicância, curas ou mortes sem razão aparente, etc. As paixões eróticas também eram sinal de bruxaria, uma vez que as paixões em excesso só podem ser originárias do demônio – o que faria de Teresa uma possível condenada. De fato, diante dos relatos sobre o êxtase, seus confessores a instruíram a *resistir* a tais tormentos, considerando que seriam demoníacos.

Uma das maiores estudiosas sobre o advento das bruxas na contemporaneidade é Silvia Federici (2017). A filósofa relaciona o advento do capitalismo, a colonização das Américas e a necessidade

de controle estatal à caça às bruxas, argumentando que o pretenso “poder feminino” – que organizaria revoltas anticoloniais e chefaria seitas e cultos antigos – seria um perigo ao domínio dos homens, domínio do capital, razão pela qual as mulheres foram sadicamente assassinadas, brutalmente torturadas. Ora, diante de uma Igreja masculina, onde o privilégio do saber teológico pertencia aos homens, o surgimento de Teresa como líder de uma nova ordem religiosa provocaria suspeitas de bruxaria. Afinal, uma mulher com poder de convencimento, à época, poderia significar pacto demoníaco – e isso porque as mulheres, na teologia, eram seres que não sabiam pensar por si mesmas, sendo aptas apenas à dominação masculina. Contudo, a maior contribuição de Federici (2017) ao debate é acerca do porquê Teresa – mulher, monja, mística – não foi queimada, condenada ou punida apesar de haverem diversas evidências que, diante do projeto cruel de matar mulheres, serviriam para sua condenação.

Há também, no plano ideológico, uma estreita correspondência entre a imagem degradada da mulher, forjada pelos demonólogos, e a imagem da feminilidade construída pelos debates da época sobre a “natureza dos sexos”, que canonizava uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal (FEDERICI, 2017, p. 335).

O fato de Teresa ter sido obrigada a escrever acerca de seus muitos e graves pecados, de se reconhecer a todo tempo como não-instruída, não letrada, não conhecedora das coisas do mundo talvez seja o motivo de sua salvação. Teresa rebaixou-se, reconheceu-se inapta a pensar quando o era, permitiu que vasculhassem sua vida e seus mosteiros, abriu mão de seus escritos para serem apagados, censurados e, mesmo diante de decisões arbitrárias da Santa Sé, não desobedeceu nem aos padres, nem aos teólogos, nem a seu confessor. De fato, o apontamento de Federici (2017) é justo: Teresa talvez tenha sido canonizada como exemplo da submissão feminina diante da hierarquia da Igreja, apesar de ser revolucionária em sua experiência mística. Morreu “filha da Igreja”, como diz sua própria autobiografia”, e se deixou categorizar para salvar a própria vida. Essa interpretação possui duas problemáticas: a primeira é deixar de investigar Teresa por sua submissão à Igreja; a segunda é acreditar que Teresa realmente fora submissa em tudo.

Acerca da transgressão poética de Teresa diante das atribuições teológicas de Deus, o poema “[dedicado] À profissão de Isabel dos Anjos” talvez seja o que melhor retrate as discussões feitas até aqui. O desprezo por tudo o que é corpóreo coexiste com o gozo corpóreo de Deus. Existe algo de ascético nesta poesia, que rejeita com o corpo, os prazeres dele provindos e as honras, paixões do mundo, ainda que exista algo de profundamente extasiante.

Seja meu gozo no pranto;
Sobressalto, meu repouso.
Meu sossego, doloroso;
Minha ventura, quebranto.

Nas borrascas, meu amor;
Meu regalo, o ser ferida;
Na morte encontre eu a vida;
Nos desprezos, meu favor;

Meus tesouros, na pobreza;
Meu triunfo, em pelejar;
Meu descanso, em trabalhar;
Meu consolo, na tristeza;

Na escuridão, minha luz;
Meu trono, em posto mesquinho;
O atalho de meu caminho,
Minha glória seja a Cruz.

Seja-me honra o abatimento;
Minha palma, o padecer;
Nas mínguas, o meu crescer;
Nas perdas, o meu aumento;

Na fome, a minha fartura;
A esperança, no temor;
Meus regalos, no pavor;
E meus gostos, na amargura;

No olvido, minha memória;
Meu trono na humilhação;
No opróbio, minha opinião;
Na afronta, minha vitória;

Minha coroa, a humildade;
 As penas, minha afeição;
 Um cantinho, meu quinhão;
 Meu apreço, a soledade;

Em Cristo, a minha confiança,
 E d'Ele só meu sustento;
 Seu langor seja-me alento;
 Gozo sua semelhança.

Nisto encontro fortaleza,
 Encontro tranquilidade.

Prova de minha verdade,
 Penhor de minha firmeza
 (P XXVII).

A experiência poética contida nestes versos é o modo com que escolho encerrar essa comunicação. E isso porque ela contém, em si, grande parte das discussões feitas até aqui. Em primeiro lugar, evidencia-se a potência poética em relatar as contradições próprias da experiência mística: a ferida, que é causa de dor, converte-se em prazer na segunda estrofe; assim como a morte, que é encerramento de possibilidades, abre a experiência de uma nova vida. Em segundo lugar, o relacionamento erótico com Deus: a fraqueza divina é consolo para Teresa, também fraca na nona estrofe. A reconstituição da face divina com traços humanos é, também, gozo para a monja na mesma estrofe: ora, o Deus que persegue Teresa e a ama é homem e corpo ao mesmo tempo que é Deus e espírito, o divino Amado. Os paradoxos encontrados na análise estão refletidos na linguagem teresiana que, talvez, assim como a poesia, não tenha sido escrita para ser categorizada. Por fim, existe algo de tranquilo nesta contemplação poética de Deus, dito na décima estrofe, que nos remete à discussão acerca de Teresa, a escritora mística, monja acuada pelas acusações da Inquisição espanhola, e a possibilidade de libertar-se nas experiências com Deus a partir da poesia.

Considerações finais

O corpo que é ferido e naturalmente propício ao mal, como é o corpo feminino, revela-se corpo regalado, vítima do prazer divino em

Teresa. As contrariedades e paradoxos são próprios da tentativa de unir supremos desiguais, o *ser* e Deus. Porém, em Teresa, é o próprio divino que ata como em nó tais seres, que busca como caçador a alma e que a ama como igual. Assim, a linguagem poética teresiana não quebra apenas a lógica formal, mas também a lógica teológica. O perigo em Teresa é, para a Inquisição, a profanação do corpo de Cristo e sua apropriação de forma não-pura; a exaltação do feminino em detrimento de uma teologia misógina. Interessante pensar que, se Deus é aquele que ativamente busca a Teresa, então, na verdade Ele deveria ser o acusado de profanar o sagrado feminino, de querer saber e experimentar as pulsões eróticas: o próprio Deus seria bruxo.

Recusar o corpo, mas dele gozar; recusar o corpo, mas unir-se ao de Cristo. Tais são os paradoxos enfrentados por uma mulher pensadora, enclausurada juntamente ao seu saber e sua experiência no Carmelo do século XVI. Revolucionária por reconstruir asceticamente uma Ordem religiosa acostuada com o luxo e por liderá-la. Revolucionária em sua experiência com o divino. Revolucionária por sobreviver à caça às bruxas. Ainda assim, mulher de seu tempo e mulher *em* seu tempo: perseguida pelo ódio às mulheres, desprezada pelos teólogos, vista como demoníaca pelos confessores. Além de santa, evidentemente. A compreensão de Teresa como escritora e mística é, em si mesma, um paradoxo, tal como a de tantas mulheres pensadoras anteriores ao século XIX. Investigá-las e expor as contradições impostas às suas vidas é, de fato, retirá-las do silenciamento epistêmico e reconstruir a história do pensamento feminino.

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução por Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2021.
- BRÉMOND, Henry. *Prière et Poésie*. Paris: Grasset, 1926.
- FEDERECI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. Tradução por Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- JAKOBSON, Roman. *Qu'est-ce que la poésie?* Paris: Seuil, 1971.
- JESUS, Teresa de. *Obras completas*. Tradução por Edições Carmelitas. São Paulo: Loyola, 2021.

Feminismos plurais: uma leitura crítica de *Desmundo* e *Ponciá Vicêncio*

Juliana Cristina Minaré Pereira (UNESP/ FCLAr)¹

O presente texto pretende discutir as obras *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, e *Ponciá Vicêncio* (2002), de Conceição Evaristo, a partir de uma perspectiva feminista que evidencia a pluralidade do movimento, sobretudo do Feminismo Decolonial, com enfoque no pensamento de Lélia Gonzalez e María Lugones. Tal perspectiva de análise surge da inquietação advinda da exclusão de mulheres racializadas em estudos do feminismo hegemônico, que, normalmente, exclui de suas pautas questões relacionadas a classe e raça, que são determinantes da condição da maioria das mulheres. As personagens principais, Oribela e Ponciá, representam essas mulheres.

Desmundo e *Ponciá Vicêncio* tratam do processo de formação do Brasil e suas consequências sociais, sobretudo no que diz respeito às mulheres. Em *Desmundo* está representada a chegada dos portugueses na terra *brasilis* e como foi iniciada a colonização. A obra mostra como a exploração da terra e dos povos foi feita, com guerras e subjugação dos indígenas. A narrativa demonstra também a participação das mulheres brancas nesse processo, já que elas eram as responsáveis pela criação de uma nova sociedade, evidenciando a diferença entre a mulher europeia e as indígenas e negras. Ao longo de toda a narrativa, fica muito clara a diferença com que cada uma é tratada. Todas são abusadas de inúmeras maneiras, mas as mulheres negras, por exemplo, não tinham direito nem de entrar em determinados lugares, como é o caso das igrejas. Assim, a obra revela a formação de um Brasil miscigenado, que forja a superioridade da mulher branca, mesmo ela sofrendo toda sorte de abusos.

Já em *Ponciá Vicêncio*, há uma representação das consequências do processo colonizador e da escravidão para os africanos e seus descendentes, resultando na consolidação de uma hierarquia racial. A libertação das senzalas não garantiu nenhum tipo de reparação sólida de danos sociais, existindo apenas uma mudança na forma como o trabalho explorado era desempenhado, com ares de liberdade, mas

1. Graduada em Letras (UFTM). Mestra em Estudos Literários (UNESP/FCLAr). Doutoranda em Estudos Literários (UNESP/FCLAr). Contato: juminare@gmail.com

a dependência e subserviência permaneciam idênticas. Não havia mais as portas trancadas, mas também não havia possibilidade e emancipação. Os homens continuavam trabalhando para os coronéis em suas lavouras e as mulheres desenvolviam outros trabalhos, como a arte com o barro da mãe de Ponciá. No entanto, não era justamente recompensada, sempre mantendo o ciclo de dependência. Qualquer tentativa de mudança dessa realidade era encarada com insegurança. E para as que tentavam alguma transformação dessa condição, havia outros papéis de subjugação à espera. Às negras, coube a função da doméstica, sujeitadas à mulher branca, mantendo um ciclo de exploração não muito diferente de quando ainda habitavam as senzalas.

Ao observar os universos narrativos de Oribela e Ponciá é possível fazer um panorama da condição feminina levando em consideração a perspectiva de raça e classe, revelando a necessidade de um olhar criterioso para a condição de cada mulher, principalmente quando esse olhar analítico parte da concepção teórica do feminismo. Faz-se fundamental perguntar: qual feminismo? A partir desse entendimento é necessário compreender que há diversas conjecturas e possibilidades de análise para evitar compreensões superficiais, parciais e preconceituosas. Diante disso, é importante pensar sobre a categoria ‘mulher’, já que essa palavra por si só não consegue abarcar as inúmeras existências femininas.

Para empreender essa análise é necessário apresentar alguns conceitos basilares. Parte-se de uma breve definição de patriarcado, fundamental para dimensionar características sociais que afetam de maneira significativa a vida das mulheres ficcionalizadas. *O Dicionário Crítico do Feminismo* traz um resgate semântico da palavra patriarcado com destaque para dois significados. O primeiro está alicerçado na religiosidade e se apresenta da seguinte forma:

Antes do século XIX e da aparição de um sentido ligado à organização global da sociedade, o patriarcado e os patriarcas designavam os dignitários da Igreja, seguindo o uso dos autores sagrados, para os quais patriarcas são os primeiros chefes de família a viverem, seja antes, seja depois do Dilúvio. (HIRATA [et al], 2009, p. 173)

O segundo é mais recente e se aproxima da definição dada pelas feministas dos anos 70, que diz “[...] o patriarcado designa uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais

simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de opressão de mulheres” (HIRATA [et al], 2009, p. 173). Ambas as definições estão atreladas e servem como base para entender uma sociedade que está centrada na figura masculina.

Observa-se que essa ideia de organização social é implementada na sociedade brasileira com o fundamento do projeto colonizador. A violência simbólica e física provocada pelo patriarca, o homem branco europeu, atravessa as vivências das mulheres. Em *Desmundo*, é a Igreja quem determina o destino de Oribela: ela deve casar-se com o colonizador e contribuir para a formação de uma nova sociedade. Essa imposição faz com que ela tenha que seguir as regras do seu marido, Francisco de Albuquerque, o patriarca, vivenciando os abusos físicos e psíquicos impostos por ele e seu sistema. Em *Ponciá Vicêncio*, a figura patriarcal é representada pelo coronel Vicêncio. Ele é o colonizador que domina tanto as mulheres brancas (isso não aparece na narrativa, mas pode ser inferido dadas as circunstâncias históricas), quanto exerce o poder sobre o povo negro, que é tratado como objeto. Assim, coronel Vicêncio e Francisco de Albuquerque são representantes do poder patriarcal e do poder colonial que essa posição, de homem branco, lhes garante.

Essa discussão se faz necessária para introduzir ao debate o pensamento feminista, que está centrado na luta pelos direitos das mulheres, que são atravessadas pelo poder patriarcal. Do mesmo modo que esse domínio exerce forças distintas sobre as mulheres, o movimento feminista também tem forças e atuações que as atingem com diferença. Existem inúmeras vertentes do movimento e é preciso compreendê-las em suas especificidades, já que nem todo o pensamento feminista dá conta de todas as peculiaridades das mulheres. Nesse sentido, Angela Davis problematiza sobre o conceito de mulher do recém-surgido feminismo negro e norte-americano.

“Mulher” era o critério, mas nem toda mulher parecia estar qualificada. As mulheres negras, claro, eram praticamente invisíveis no interior da longa campanha pelo sufrágio feminino. Quanto às mulheres brancas da classe trabalhadora, as líderes sufragistas provavelmente ficaram impressionadas, no início, com seus esforços de organização e sua militância. Mas, como se viu depois, as próprias trabalhadoras não abraçaram a causa do sufrágio feminino com entusiasmo. (DAVIS, 2016, p. 144)

Ao pesquisar sobre o movimento sufragista norte-americano, a autora pontua a distinção existente entre as mulheres. As negras eram excluídas das pautas do movimento e havia uma tímida tentativa de inclusão das mulheres trabalhadoras brancas, mas que não se sustentava devido aos interesses das mulheres brancas burguesas, que prevaleciam. A palavra mulher está entre aspas por ela não conseguir abarcar todas essas existências atravessadas pela raça e pela classe. Dessa forma, não é possível apenas pensar feminismo como um movimento de emancipação de todas as mulheres. É fundamental que as especificidades existentes no movimento sejam consideradas, abrangendo a pluralidade de existências, representadas aqui por Oribela e Ponciá.

Na atualidade existem inúmeras denominações para o feminismo, que tentam abarcar vivências específicas ou tentativas mais ‘globais’, como o transfeminismo, o feminismo radical, feminismo negro, dentre outros. Nesse estudo, interessa apontar a distinção entre o feminismo neoliberal e o feminismo decolonial. Para o feminismo neoliberal, há o conceito de feminismo civilizatório apresentado por Françoise Vergès, que diz “tomou para si a missão de impor, em nome de uma ideologia dos direitos das mulheres, um pensamento único que contribui para a perpetuação da dominação de classe, gênero e raça” e segue “se o feminismo e feministas estão a serviço do capital, do Estado e do império, ainda é possível restituir o fôlego de um movimento que carrega objetivos de justiça social, dignidade, respeito, políticas de vida contra políticas de morte?” (VERGÈS, 2020, págs. 28 e 30, respectivamente). A autora aponta para a relação intrínseca entre o capitalismo como sistema econômico e as políticas desenvolvidas por feministas que operam dentro desse sistema, pretendendo-se universais, mas que promovem a exclusão de uma massa de mulheres trabalhadoras por não se enquadrarem no ideário de “mulher” como bem apontou Davis. Um feminismo que serve ao capital não consegue compreender, tampouco criar, caminhos para existências como a de Ponciá.

Qual seria o objetivo desse afastamento senão o de manter a ideia de que tudo isso – escravidão, colonialismo, imperialismo – certamente aconteceu, mas no exterior daquilo que constitui a França? Minimizam-se assim os laços entre capitalismo e racismo, entre sexismo e racismo, e preserva-se uma inocência francesa. Desse

modo, o feminismo francês se passa por moderado diante da herança colonial e escravocrata. É como se as mulheres, por serem vítimas da dominação masculina, não tivessem nenhuma responsabilidade em face das políticas empreendidas pelo Estado francês. (VERGÈS, 2020, p. 34)

Quando as feministas civilizatórias não levam em consideração as questões coloniais, há o apagamento das mulheres que vivem sob essas condições. As mulheres brancas, partidárias do movimento civilizatório, sofrem as agruras do sistema patriarcal, mas as mulheres racializadas, que têm suas existências perpassadas pelo processo da colonização, têm seus corpos igualados a objetos, sendo oprimidas tanto na relação homem x mulher, quanto nas relações sociais. Em *Desmundo*, Oribela, a mulher portuguesa, é estuprada, arrastada por um cavalo, perseguida e é ela quem é a dona da casa, cabe a ela o lugar de esposa, a mãe dos filhos. Com mulheres indígenas, denominadas naturais na obra, Francisco de Albuquerque tem os filhos bastardos, se serve delas ‘como animais’, e com as negras não era diferente. As negras e as indígenas serviam apenas para a exploração do trabalho e exploração sexual, não para o casamento e para a constituição da família. Este era um papel destinado às brancas portuguesas.

Espantava morcegos das palhas, ria de qualquer coisa triste, vestia um tafetá verde e chamava Temicô. Acenava muito ao falar, em voz desentoada dizia que saísse a que abanava, uma que não sabia entender minha linguagem e a que banhava, *três aias me tratavam*. (MIRANDA, 1996, p. 119, grifo meu)

Nesse excerto, Oribela está sendo castigada por seu marido após tentativa de fuga e há três indígenas cuidando dela e de seus machucados. Essa distinção também aparece em outro momento, quando Oribela foge pela segunda vez e está na casa do mouro, Ximeno Dias, e diz: “Mas que vida era essa, ficar em uma casa pouco avistando mais que a rua por umas janelas pequenas e o mar, numa câmara de dormir, *sem aia que me cuidasse*, sem haver nada do que se dá às senhoras, o que faria eu?” (MIRANDA, 1996, p. 174, grifo meu). Presa em um quartinho, a personagem questiona o fato de não haver o tratamento dado às senhoras e nem ter aia para cuidar dela. Vale destacar que Oribela tem a possibilidade de “tornar-se senhora” devido ao fato de ser branca, já que sua condição social de órfã pobre não lhe garantia esse *status*.

Filhas dos demos, mas os olhos que se punham em nós destarte, neste país, não eram mais vazios, avistavam curiosos e as gentes até queriam saber nossos nomes, feito agora fôssemos de carne e alma, humanas, talvez com um desprezo por sermos fracas moças mal vestidas, mas não mais aquele não ver as nossas pequenezas, nem parecia que pensavam no que nossas mãos podiam, manter acessos os fornos e lumes, lavar roupas nos lavadouros, levar água ou girar as colheres nas panelas, lidar aos teares ou às agulhas e nossos corpos aos deleites da carne, não, nem mais despidas do silêncio que a cor da nossa pele branca e o nosso ar de cristãs, mancebas donzelas, era dote. De pobre, éramos ricas, de um tipo de cabedal nascido de nossa própria natureza, feito uma terra boa para plantar, ou uma mulher feia de alma boa. [...] Apenas mulheres, órfãs, pobres, mas tratadas como as italianas, as de pura pele e claros olhos e sem buços, que cheiravam como flores e brilhavam como o raio do sol, rainhas do purgatório, deusas dos infernos, cassandras dos desterros, flores de desertos. (MIRANDA, 1996, p. 42)

Ao longo da narrativa, Oribela demonstra consciência da sua condição degradante como mulher pobre a serviço dos interesses da coroa portuguesa. Os corpos das meninas órfãs não as pertenciam. Por não terem família, e para evitar que se transformassem em prostitutas, exercendo um papel que não era do interesse da sociedade portuguesa, as meninas órfãs eram utilizadas de acordo com a necessidade da Coroa de Portugal, já que elas estavam sob sua guarda. Assim, o envio das meninas para se casarem na colônia era perfeitamente justificável, já que elas contribuiriam para a formação de uma nova sociedade colonial que refletisse os valores da Matriz, ou seja, evitaria a miscigenação entre os povos, garantindo que os portugueses instalados no Brasil formassem famílias portuguesas. Mesmo diante dessa imposição aos corpos das meninas órfãs pobres, há uma marcação clara das diferenças existentes entre as mulheres que figuram a obra:

Manso o mar, desceram os baús, os barris, as coisas no desembarcadouro. Içados numas cordas nas gaiolas desceram os cavalos e as vacas, mareados, de náusea, que uns iam ao chão logo soltados dos cabos. Bares de pimenta do estreito do Meca e outra drogas sem que o rei tivesse notícia, corjas de roupas, azeite, vinho, ferramentas, mulheres africanas com algemas nas mãos que não traziam no corpo mais que a pele pregada aos ossos, duas crianças de leite mandadas pelo rei para crescerem línguas conhecedores das falas dos brasilos, tudo veio ao terreiro em carros tangidos por bois e cafres muito arduamente terra acima. (MIRANDA, 1996, p. 38)

No início da narrativa, há uma descrição do que está sendo descarregado da nau em solo brasileiro. As mulheres africanas aparecem em meio à objetos e animais, como mais uma ‘coisa’ que foi trazida pelos colonizadores. Diante dessas representações das figuras femininas presentes na obra de Ana Miranda, é possível dizer que há um abismo que separa tais mulheres, e é necessário marcar as diferenças e lançar mão de teorias que deem conta de abarcar existências tão distintas. A crítica feita por Vergès caminha nesse sentido. Assim, quando Beauvoir diz “O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo” (2016, p. 185) é possível analisar a condição de Oribela por essa perspectiva, já que ela foi enviada ao Brasil para se casar, para cumprir esse papel social. No entanto, essa mesma afirmativa não consegue compreender a condição das indígenas e das negras que eram exploradas sexualmente e que jamais chegariam ao *status* de esposa.

Em *Ponciá Vicêncio*, a figura feminina branca aparece pouco e é na posição de domínio: ela é a patroa de Ponciá. Na obra de Evaristo, o lugar da mulher negra está determinado de duas maneiras claras: as mulheres da roça, que trabalham junto com os maridos ‘em suas terras’, cedidas pelo coronel, sempre num ciclo vicioso de dependência com a casa grande e Ponciá, que sai desse lugar em busca de mudança de vida, mas que cai num outro lugar predeterminado, o lugar da empregada doméstica.

Ponciá aguardou essa última com as palavras já desgarrando dos lábios. Tinha de ser breve. Mal a dona saiu, ela tocou-lhe o braço. Explicou-lhe que estava chegando à capital. Viera de trem. Aquele trem que passava no povoado de “Vila Vicêncio”. Estava à procura de trabalho. A dona olhou para ela de cima a baixo. Disse não estar precisando, mas uma prima talvez estivesse. Escreveu em um pedacinho de papel o endereço e depois leu bem alto para Ponciá Vicêncio, pedindo que ela fosse lá, ainda naquela manhã. [...] Aos poucos, Ponciá foi-se adaptando ao trabalho. Ficou mesmo na casa da prima da moça, que ela havia encontrado na igreja. Foi aprendendo a linguagem dos afazeres de uma casa da cidade. (EVARISTO, 2002, p. 38)

Nessa passagem há alguns elementos que demarcam a vivência sofrida das mulheres negras. O deslocamento de seu lugar de origem

e o afastamento de seus familiares marca a existência de Ponciá. Ela precisa sair de perto de sua família para tentar uma vida diferente, longe da exploração que conhece. Há também as marcas da dificuldade de expressar pensamentos e sentimentos, pois a personagem não teve oportunidade de frequentar a escola e aprendeu as primeiras letras com um missionário que passou pela vila, mas tudo com muita dificuldade. Inclusive, Ponciá precisou aprender uma nova linguagem para lidar com a atividade e a vida na cidade. Por fim, já havia para Ponciá um destino certo na cidade grande: trabalhar como doméstica na casa de mulheres brancas. A partir desse contexto, infere-se que, para as feministas civilizatórias, o lugar da empregada doméstica estabelecido para as mulheres racializadas as favorecem. Enquanto elas desbravam o mundo em prol dos direitos das ‘mulheres’, existem as Ponciás fazendo o trabalho de cuidado e limpeza em suas casas.

Durante o período pós-escravidão, a maioria das mulheres negras trabalhadoras que não enfrentavam a dureza dos campos era obrigada a executar serviços domésticos. Sua situação, assim como a de suas irmãs que eram meeiros ou a das operárias encarceradas, trazia o familiar selo da escravidão. Aliás, a própria escravidão havia sido chamada, com eufemismo, de “instituição doméstica”, e as escravas eram designadas pelo inócuo termo “serviçais domésticas”. Aos olhos dos ex-proprietários de escravos, “serviço doméstico” devia ser uma expressão polida para uma ocupação vil que não estava nem a meio passo de distância da escravidão. Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza. Nas outras regiões, as brancas que trabalhavam como domésticas eram geralmente imigrantes europeias que, como suas irmãs ex-escravas, eram obrigadas a aceitar qualquer emprego que conseguissem encontrar. (DAVIS, 2016, p. 99)

Apesar de tratar da realidade pós-colonial norte-americana, são grandes as similaridades com o processo brasileiro, já que a ideia de libertação foi uma utopia para os negros nos dois países, e para as mulheres negras foram destinados os espaços domésticos e subalternos. A narrativa de Conceição Evaristo ficcionaliza essa realidade quando Ponciá não se conforma com a realidade do campo, parte para a cidade em busca de uma transformação em sua vida e se depara com uma única possibilidade: tornar-se empregada doméstica.

Como já dito anteriormente, o processo de “libertação” dos negros não trouxe muitas mudanças no funcionamento da sociedade capitalista e na forma como eles eram tratados pelos brancos. A abertura das senzalas mudou apenas a forma da exploração. No caso das mulheres negras, essa atualização se deu com a criação da empregada doméstica, como bem explica Lélia Gonzalez:

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua própria família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto a exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. (GONZALEZ, 2019, p.244)

Se, quando a escravidão ainda era permitida, existiam as mucamas, ou seja, as mulheres negras que eram trazidas das senzalas para a casa grande, com o intuito de fazer o trabalho doméstico e cuidar dos filhos, no pós-escravidão, esse trabalho foi atualizado, surgindo a empregada doméstica, já que as mulheres brancas não queriam desenvolver essas atividades. Como aponta Davis sobre a realidade norte-americana, nem as mulheres brancas e pobres queriam exercer essa atividade dada a humilhação que ela provocava.

Acontece que a mucama ‘permitida’, a empregada doméstica, só faz cutucar a culpabilidade branca, porque ela continua sendo a mucama com todas as letras. Por isso ela é violenta e concretamente reprimida. Os exemplos não faltam nesse sentido; se a gente articular divisão racial e sexual de trabalho, fica até simples. Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam em ‘lidar com o público’? Ou seja, em atividades onde não pode ser vista? Por que os anúncios de emprego falam tanto em ‘boa aparência’? Por que será que, nas casas das madames, ela só pode ser cozinheira, arrumadeira ou faxineira e raramente copeira? Por que é ‘natural’ que ela seja a servente nas escolas, supermercados, hospitais etc. e tal? (GONZALEZ, 2019, p. 247)

Nessa passagem, a autora aprofunda mais a discussão: no lugar da doméstica ocupado pelas negras há um total apagamento dessas existências. As mulheres negras passam a viver escondidas dentro das casas das patroas, fazendo o trabalho pesado e a elas não é dado outro tipo de oportunidade, pois seguem presas ao trabalho de reprodução social, na maioria das vezes mal remuneradas e até vivendo em condição

de semiescravidão. Ponciá era livre para ir e vir, mas estava ali, presa a esse lugar de subalternidade reservado a ela quando decidiu sair da vila. E nessa sua jornada na cidade pouco ela consegue do que estava em busca, sua liberdade. Ao contrário, ela se fecha em si mesma para tentar se encontrar com sua essência, cumprir a herança do avô.

Pontuadas as diferenças fundamentais entre as existências femininas representadas por Oribela e Ponciá, surge a necessidade de buscar novos caminhos para entender a categoria mulher por meio de ferramentas de análise da crítica feminista que se pretendem mais abrangentes. O feminismo decolonial surge como um caminho possível para pensar duas personagens que estão na periferia do mundo e sofrem os efeitos do processo colonizador. Nesse ínterim, Lélia Gonzalez traz no cerne de seus estudos questionamentos sobre a condição da mulher brasileira e partir de um reconhecimento de que a sociedade brasileira precisa refletir “sobre si mesma e reconhecer nas suas contradições internas as profundas desigualdades raciais” (GONZALEZ, 2020, p. 39) que a caracteriza como nação. Em sua obra, a autora demonstra como no interior do movimento feminista há uma constante exclusão das mulheres negras e indígenas representadas nas obras em análise. O pensamento feminista decolonial defende a ideia de que o poder colonial permanece atuante na sociedade e atua de maneira contundente na vida das mulheres. Assim, acrescenta-se ao debate da definição de colonialidade, dada por María Lugones:

“Colonialidade” não se refere apenas à classificação racial. Ele é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas. (LUGONES, 2019, p. 53)

A autora defende que os países do sul global não se livraram completamente do sistema colonial, já que suas sociedades e tudo que as constituem estão atravessadas pela colonialidade. Para as mulheres racializadas, isso implica num processo constante de subjugação. Muda-se a forma, porém, a exploração segue acontecendo, como observa-se na condição do povo negro pós-abolição.

Tempos e tempos atrás, quando os negros ganharam aquelas terras, pensara que estivesse ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em

muito pouca coisa a situação de antes diferia da do momento. As terras tinham sido ofertas dos antigos donos que alegavam ser presente de libertação. E, como tal, podiam ficar por ali, levantar moradias e plantar seus sustentos. Uma condição havia, entretanto, a de que continuassem todos a trabalhar nas terras do Coronel Vicêncio. O coração de muitos regozijava, iam ser livres, ter moradia fora da fazenda, ter suas terras e os seus plantios. Para alguns, Coronel Vicêncio parecia um pai, um senhor Deus. O tempo passava e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela 'Lei Áurea', os seus filhos, nascidos do 'Ventre Livre' e os seus netos, que nunca seriam escravos. Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada por uma princesa, fada-madrinha, que do antigo chicote fez uma varinha de condão. Todos, ainda, sob o jugo de poder que, como Deus, se fazia eterno. (EVARISTO, 2002, p. 42)

Nessa passagem, há uma representação de como o processo de libertação dos negros aconteceu. Eles foram libertos das senzalas e ganharam pedaços de terras em que podiam plantar. Na teoria, uma forma de garantir que tivessem meios de se sustentarem e uma forma de reparação com essa população. A prática, entretanto, demonstrou que o modelo estabelecido pelos coronéis não funcionava, já que existia uma dependência entre os ex-escravizados e o antigo dono. Eles precisavam se manter trabalhando nas grandes lavouras, mantendo o ciclo de dependência sempre ativo. Não havia, portanto, possibilidade de autonomia nem para os homens e nem para as mulheres. Em outras palavras, a exploração mudou apenas o estatuto legal do sujeito, assim como o processo de colonização. O Brasil torna-se "livre", deixa de ser uma colônia, mas a colonialidade mantém-se sempre ativa. Nesse cenário, a manutenção da colonialidade é uma forma de continuar dominando os negros, os pobres, as mulheres.

Lugones aponta para a violência que esse sistema promove no corpo das mulheres racializadas e que não há nenhuma tentativa do feminismo hegemônico em defendê-las. É a exploração dessas mulheres que mantém de pé o privilégio mantido e defendido pela colonialidade e que contempla as mulheres brancas. A autora acrescenta a indiferença da sociedade em relação às violências sofridas por essas mulheres:

Entendo a indiferença diante da violência sofrida pelas mulheres em nossas comunidades como uma indiferença diante das transformações sociais profundas em nossas estruturas comunitárias, e por

isso totalmente relevantes à recusa da imposição colonial. Procu-ro entender a maneira como essa indiferença é construída para, então, convertê-la em algo cujo reconhecimento seja inevitável para aqueles que se dizem envolvidos em lutas libertadoras. Essa indiferença é traiçoeira porque coloca barreiras intransponíveis em nossas lutas, enquanto mulheres de cor, por integridade e autode-terminação – o próprio cerne das lutas pela libertação das nossas comunidades. Ela se faz na vida cotidiana e nos esforços teóricos sobre as ideias de opressão e libertação. (LUGONES, 2020, p. 53-54)

Esse debate pode ser feito paralelamente com questões debatidas por Angela Davis, que, a partir da conjuntura das mulheres negras, percebeu como o movimento feminista branco excluía as negras.

O terror e a violência obrigavam a mão de obra negra no Sul a acei-tar pagamentos que pouco diferiam da escravidão e condições de trabalho frequentemente piores do que as do período escravagista. Essa era a lógica por trás do número crescente de linchamentos e da norma legal de supressão do direito de voto no Sul. Em 1893 – ano da fatídica resolução da Nawsa –, a Suprema Corte revogou o Ato de Direitos Civis de 1875. Com essa decisão, as leis Jim Crow e a lei de linchamentos – uma nova modalidade de escravização racista – receberam sanção judicial (DAVIS, 2016, p.124).

Angela Davis se refere a falta de apoio do movimento sufragista à emancipação da população negra. A indiferença e a falta de posicio-namento em relação ao sufrágio feminino negro e a outras questões diretamente ligadas ao sofrimento do povo negro fizeram com que a onda supremacista branca avançasse cada vez mais, dando forças para as leis de linchamento e de segregação racial. O diálogo entre as autoras se estabelece por ambas, cada uma em seu contexto só-cio-histórico, denunciarem a falta de posicionamento do movimen-to branco de mulheres em prol da defesa das mulheres racializadas. Essa análise levanta a questão da raça como forma de controle e po-der de corpos. Assim, Silvio Almeida a define:

Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás de *raça* sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito *relacional e histórico*. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas. (ALMEIDA, 2019, p. 18, grifo do autor)

O contexto sócio-histórico brasileiro demonstra que a utilização desse termo serve aos interesses de quem está no poder. A partir do momento em que há uma diferenciação entre as espécies, com uma determinação de quem tem mais força ou poder, a sociedade é desenhada de maneira hierárquica, permitindo, dessa maneira, que as camadas superiores possam explorar as camadas inferiores. Em *Des-mundo*, essa diferença entre as raças fica muito evidente já no início, na carta ao Rei D. João, enviada por Manoel da Nobrega.

A' El-Rei D. João

(1552)

JESUS

Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta terra há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço do Nosso Senhor, apartados dos pecados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do pecado. Manoel da Nobrega. (p. 09)

A formação da sociedade brasileira está calcada na diferença entre as raças das mulheres. Nas terras recém-descobertas havia mulheres que, porém, não atendiam aos ideais de formação de sociedade almejados pelo coroa portuguesa. Gonzalez analisa essa questão:

Um dito popular brasileiro sintetiza essa situação ao afirmar: 'Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar'. Que se atenda aos papéis atribuídos às amefricanas (preta e mulata); abolida sua humanidade, elas são vistas como corpos animalizados: por um lado são os 'burros de carga' (do qual as mulatas brasileiras são um modelo). Desse modo, constata-se como a exploração socioeconômica se faz aliada da superexploração sexual das mulheres amefricanas. (GONZALEZ, 2020, p. 49)

A autora revela em seus escritos questões que estão determinadas na sociedade brasileira desde a colonização. A coroa portuguesa queria evitar a todo custo a miscigenação dos portugueses com as negras e indígenas, por isso enviou meninas órfãs. A partir desse movimento, o destino das mulheres, brancas e racializadas, é traçado: branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar.

A criação do conceito de raça e da consequente hierarquização que ele promove na sociedade estão diretamente relacionados com a colonização e a colonialidade.

A expansão econômica mercantilista e a descoberta do novo mundo forjaram a base material a partir da qual a cultura renascentista iria refletir sobre a *unidade* e a *multiplicidade da existência humana*. Se antes desse período o ser *humano* relacionava-se ao pertencimento a uma comunidade política ou religiosa, o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no *homem universal* (atentar ao gênero aqui é importante) e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas. (ALMEIDA, 2019, p. 18, grifo do autor)

A descoberta do Brasil é fundamental para a expansão mercantilista e para a expansão dos ideais de superioridade do povo europeu, que faz pensar a palavra homem que, assim como a palavra mulher, é problemática por não abarcar todos os homens. “A noção de homem, que para nós soa quase intuitiva, não é tão óbvia quando parece: é, na verdade, um dos produtos mais bem-acabados da história moderna e exigiu uma sofisticada e complexa construção filosófica” (ALMEIDA, 2019, p. 18, grifo do autor). A categorização das pessoas garante um lugar de privilégio para os homens e mulheres europeus. No caso das mulheres, elas têm algumas benesses em relação às negras, mas no caso da Oribela ela carrega consigo as marcas da pobreza, que a impede de desfrutar de todas as regalias de ser branca e, além disso, ela é insubmissa.

A partir dessa definição clara de quem é o homem universal, todas as outras pessoas que não se encaixam nela são vistas como os outros, pegando de empréstimo o termo usado por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. A terminologia “outro” abarca todas as pessoas que não são homens europeus e, diante disso, surgem as diferenças que são percebidas nas relações sociais e reveladas nas obras. Esse entendimento se faz necessário para compreender a condição feminina no sul global, que, se para Beauvoir a mulher europeia é o “outro” do homem europeu, as mulheres não brancas do sul global são o outro do outro, muitas das vezes nem são entendidas como seres humanos, não passam de objetos com a função inequívoca de servir ao homem europeu. O homem universal corresponde ao homem

européu, a mulher universal corresponde à mulher europeia, mas nesse caso tem a questão de classe, que também influencia essas vivências. Logo, há nuances muito específicas em relação à Oribela e Ponciá, representações ficcionais de mulheres que forjaram o Brasil tal qual ele é.

Por tudo isso, o feminismo latino-americano perde muito da sua força ao abstrair um dado da realidade que é de grande importância: o caráter multirracial de pluricultural das sociedades dessa região. Tratar, por exemplo, da divisão sexual do trabalho sem articulá-la com seu correspondente em nível racial é recair numa espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizado e branco. Falar da opressão da mulher latino-americana é falar de uma generalidade que oculta, enfatizam, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito caro pelo fato de não serem brancas. (GONZALEZ, 2020, p. 42)

Há uma necessidade de pensar as mulheres brasileiras a partir da distinção clara existente entre as Oribelas e as Ponciás que formam o país. Não é possível pensar que são todas iguais, nem as observar com as mesmas lentes. Faz-se necessário, dessa maneira, determinar o que é uma mulher e em que posição dentro da esfera social ela se encontra.

Ao produzir essa classificação social, a colonialidade permeia todos os aspectos da vida social e permite o surgimento de novas identidades geoculturais e sociais. ‘América’ e ‘Europa’ estão entre essas novas identidades geoculturais; ‘européu’, ‘índio’, ‘africano’ estão entre as identidades ‘raciais’. Essa classificação é ‘a expressão mais profunda e duradoura da dominação colonial’. Com a expansão do colonialismo europeu, a classificação foi imposta à população do mundo. [...] Desse modo, ‘colonialidade’ não se refere apenas à classificação racial. Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas. Ou seja, toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade (LUGONES, 2020, p.57).

Assim, pensar as personagens Oribela e Ponciá pelas lentes do decolonialismo é uma forma de lançar luz para a condição feminina expressa no literário a partir de uma outra perspectiva. Ao fazer esse movimento analítico inicia-se uma desmistificação dos conceitos e

formas de pensar o mundo vinda da Europa. A decolonialidade, portanto, questiona quais teorias estão sendo mobilizadas para pensar as mulheres e passa a produzir teorias que sejam mais condizentes com a realidade das inúmeras formas de existir femininas.

A partir do que foi discutido ao longo do texto, é possível pensar em pontos importantes sobre o feminismo decolonial e a literatura centrada na vivência feminina escolhida como *corpus*. *Desmundo* e *Ponciá Vicêncio* ficcionalizam a realidade das mulheres que forjaram o Brasil e fica evidente como essas existências são distintas, logo, não é possível dizer apenas que Oribela e Ponciá são “mulheres”. Ela são, mas com nuances e marcas de exploração diferentes que são provocadas por suas condições de raça e classe. No Brasil essa distinção está profundamente marcada pela colonização e pela colonialidade que permanece na sociedade. Foram os homens europeus que determinaram o destino de Oribela e Ponciá. Foram eles que, ao determinar a hierarquia racial, impuseram as marcas que diferenciam as duas. Assim, torna-se fundamental que o pensamento feminista observe as vivências femininas, aqui analisadas a partir da literatura, através das diferenças que são ignoradas. Estudar o feminismo decolonial é, nesse sentido, uma forma de olhar para as Oribelas e Ponciás a partir delas mesmas.

Referências

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo. A experiência vivida*. Tradução Sérgio Millet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2016. Recurso Digital.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Org: Heloísa Buarque de Hollanda. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In:

Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Org: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HIRATA, Helena [et al]. *Dicionário crítico do feminismo*. – São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Org: Heloísa Buarque de Hollanda. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 144 p.

Juliana Kohari da Silva (USP)¹**Introdução**

Este artigo² tem como objetivo apresentar uma leitura de aspectos da poética da escritora moçambicana Noémia de Sousa a partir da análise de dois poemas extraídos do livro *Sangue Negro*, publicado pela primeira vez em 2001. Para isso, adotamos a perspectiva teórico-metodológica comparada para estabelecer uma interlocução entre a Literatura e outros campos do saber, sobretudo, a História.

Noémia de Sousa, escritora moçambicana, nascida em Catembe, ao sul de Moçambique, escreveu seus textos poéticos entre os anos de 1948 e 1951, período em que Moçambique estava sob a égide do colonialismo português. O contexto histórico-social moçambicano desse período motivou muitos dos temas presentes em seus poemas, tendo em vista que denunciam a desumanidade própria das ações e dos discursos colonialistas, ao mesmo tempo que valorizam as raízes culturais moçambicanas e contribuem para a construção de uma ideia de nação, antes que isso se concretizasse efetivamente no plano político com a independência de Moçambique em 1975.

Como suporte a leitura dos poemas, traremos alguns apontamentos a respeito da situação histórico-social moçambicana entre os anos de 1926, com o início do governo militar português, até 1964, marco das lutas de libertação em Moçambique. Em seguida, será proposta uma leitura de dois poemas de Noémia de Sousa: “Nossa voz” e “Se me quiseres conhecer”.

1. Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestranda pelo programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Professora de Língua Portuguesa da educação básica.
2. Este artigo é um desdobramento de minha pesquisa de mestrado que investiga a poética de Noémia de Sousa.

Apontamentos sobre o contexto histórico-social de Moçambique no período de 1926 a 1964

De início, é preciso ressaltar que a história de Moçambique ultrapassa em muito o período que esteve sob o regime colonial português. Contudo, tendo em vista que foi durante esse mesmo período que Noémia de Sousa escreveu seus poemas, é esse contexto que será discutido. Desse modo, teremos alguns subsídios para a compreensão de como os textos poéticos analisados conformaram uma “contraliteratura” (MOURALIS, 1992) em relação às práticas e discursos coloniais.

Um marco para se pensar a colonização de Moçambique é a Conferência de Berlim (1884-1885), da qual Portugal participou para reivindicar o domínio de territórios em África, de modo a assegurar seus interesses econômicos em meio a uma corrida imperialista de diversos países europeus. Embora essa Conferência não tenha representado nem o início nem o fim do processo de disputa pelo continente africano (M'BOKOLO, 2011; UZOIGWE, 2010), foi um acontecimento importante que levou ao estabelecimento das fronteiras da maioria dos países africanos, entre eles, Moçambique (MAGALHÃES, 2016).

Após a Conferência, o Estado português conseguiu garantir seu suposto direito de ocupação de determinados territórios africanos, o que o levou a implementar uma série de medidas com o objetivo de garantir o controle de suas colônias. No entanto, comparado a potências capitalistas europeias, como França e Inglaterra, Portugal não tinha capital e poder militar suficientes para impor seu poder e ser o principal beneficiário da exploração dos recursos humanos e materiais de Moçambique. Em um primeiro momento, no período imediatamente após a Conferência, essa situação levou-o a adotar medidas que facilitaram a entrada de capital estrangeiro nas colônias, mas sem se esquecer de cobrar sua parte dos lucros obtidos com essa exploração. Em um segundo momento, sobretudo entre os anos de 1926 a 1961, Portugal implementou uma política de nacionalismo econômico (HEDGES, 1999), limitando o controle estrangeiro e buscando efetivar seu papel no violento processo de exploração econômica e social de Moçambique.

Nesse contexto, a adoção de uma política de nacionalismo econômico foi centrada na imposição de cultivo de produtos pelos camponeses moçambicanos, como o algodão, e na prática do trabalho

forçado dessa mesma população. Para isso, o governo português aprovou uma série de medidas que instituía, regulamentava e incentivava o cultivo do algodão, produto escolhido por duas principais razões. A primeira delas é que o algodão servia de matéria-prima para as indústrias têxteis portuguesas em expansão. A segunda é que ele mantinha uma relativa estabilidade de preço comparado a outros produtos no mercado mundial, mais fortemente acometidos pela crise de 1929. Desse modo, a cultura obrigatória do algodão, praticada, sobretudo, na região Norte de Moçambique, promoveu o crescimento da exportação desse produto, amparado numa política de exploração da mão de obra camponesa, compelida ao trabalho nas plantações e com ganhos mínimos para que os colonos portugueses pudessem se beneficiar dessa violenta política colonial.

Já em relação à região sul-moçambicana nesse mesmo período, a exploração das populações locais ocorreu mais ligada ao trabalho nas minas e ferrovias da África do Sul e da Rodésia do Sul, já que essa mesma população deslocava-se para esses espaços, incentivada tanto por uma demanda de mão de obra nesses locais quanto por uma política colonial que institucionalizou a obrigatoriedade do trabalho ao mesmo tempo que promoveu o pagamento de impostos cada vez mais altos para os poucos ganhos e escassas possibilidades de trabalho nos próprios territórios moçambicanos.

Em paralelo a essas políticas coloniais que promoviam a exploração dos povos moçambicanos, é preciso ressaltar que tais populações resistiam e enfrentavam esse mesmo sistema, seja por meio do confronto contra os representantes coloniais, seja pelo emprego de ações que recusavam ou dissuadiam a política de culturas obrigatórias, seja pela emigração ou mesmo pela sua organização em associações culturais, entre outras formas de resistência. Nesse sentido, a literatura também cumpriu um papel nesse movimento de resistência, e é a ela que nos voltaremos no próximo tópico.

Algumas considerações sobre a literatura moçambicana na iminência das lutas de libertação

Assim como outras literaturas africanas, a literatura em língua portuguesa produzida em Moçambique nasceu durante o período colonial, contexto que imprimiu suas marcas nos caminhos percorridos

por essa produção literária. Na senda do que aponta o crítico literário moçambicano, Francisco Noa,

uma das maiores virtualidades das literaturas africanas é [...] a de terem nascido na contracorrente de um discurso e de um contexto histórico-político que declaradamente lhes era desfavorável, quando não hostil. Esta circunstância acaba por configurar-se de forma paradoxal, por sua gênese enquanto fenômeno de escrita ter dependido desse mesmo contexto, ao mesmo tempo que o confrontava e o questionava.

Mais do que isso, o conjunto dessas literaturas concorreria decisivamente, ao estar na vanguarda da consciência nacionalista e identitária. (NOA, 2017, p. 51).

Logo, ao mesmo tempo que a situação colonial dificultava o surgimento e a divulgação de uma literatura produzida por moçambicanos, vide a Lei de Censura, que vigorava desde 1934 nas colônias portuguesas, esse mesmo contexto motivou a formação de uma literatura moçambicana, na medida em que, grande parte dela, encontrou sua relativa unidade na formação de uma espécie de contradiscurso em relação ao processo de colonização.

Inicialmente, surgiu uma literatura muito ligada à imprensa do século XIX, produzida por uma elite assimilada que passou a questionar diferentes formas de discriminação inflingida às populações moçambicanas e sustentadas pelo poder colonial, caminhando, com isso, para o surgimento de uma incipiente consciência nacional. Por outro lado, tratava-se de uma geração que, adotando algumas posturas ambíguas, parecia ainda querer-se incluída no ideal de modernidade europeia.

Já no século XX, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1950, na iminência das lutas de libertação em Moçambique, a formação de sua literatura foi marcada por um sentimento de nacionalismo que se manifestava pela construção de uma identidade moçambicana e pela busca por referenciais históricos e culturais que formassem um contradiscurso em relação ao propagado pelo poder colonial. Inclusive, diversos escritores e escritoras dessa geração não limitaram suas ações ao âmbito cultural, tendo também ações políticas que visavam à derrocada do governo colonialista português. A própria Noémia de Sousa chegou a distribuir panfletos contra esse sistema, o que a levou a sofrer um processo da PIDE, a polícia política portuguesa que

atuou fortemente na perseguição dos opositores ao poder colonial. Em decorrência da pressão da PIDE, ainda na década de 1950, ela teve que sair de Moçambique em direção a Portugal, mas lá ela ainda manteve uma atuação política ao participar de reuniões da CEI (Casa dos Estudantes do Império), uma espécie de núcleo de estudantes africanos da diáspora.

É nesse contexto que Noémia de Sousa escreveu seus poemas, divulgados por meio de antologias e de periódicos da imprensa moçambicana, que abriram um importante espaço para a circulação dessa literatura. Seus textos poéticos assumem uma voz coletiva e apresentam um viés combativo ao mesmo tempo que resgatam uma subjetividade negada pelo colonialismo. Voltemos, então, à leitura de alguns de seus poemas.

Leitura crítica de dois poemas de Noémia de Sousa

Tendo como base a contextualização acima abordada, proporemos uma leitura de aspectos da poética de Noémia de Sousa a partir da análise de dois de seus poemas. Começaremos, então, por “Nossa voz”, cujo poema é o seguinte:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena
e fez escorrer suores frios de condenados
e acendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...

Nossa voz, irmão!
nossa voz atabaque chamando.

Nossa voz lua cheia em noite escura de desesperança
 nossa voz farol em mar de tempestade
 nossa voz limando grades, grades seculares
 nossa voz, irmão! nossa voz milhares,
 nossa voz milhões de vozes clamando!

Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,
 nossa voz gorda de miséria,
 nossa voz arrastando grilhetas
 nossa voz nostálgica de ímpis
 nossa voz África
 nossa voz cansada da masturbação dos batuques de guerra
 nossa voz negra gritando, gritando, gritando!
 Nossa voz que descobriu até ao fundo,
 lá onde coaxam as rãs,
 a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
 da simples palavra ESCRAVIDÃO:

Nossa voz gritando sem cessar,
 nossa voz apontando caminhos
 nossa voz xipalapala
 nossa voz atabaque chamando
 nossa voz, irmão!
 nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!

(SOUSA, 2016, p. 26-27).

Esse poema inicia-se por versos que trazem o *enjambement*, pois há continuidade sintática nos três primeiros versos. Esse recurso, junto às poucas marcações gráficas, trazem um ritmo mais acelerado ao poema, que é reforçado pelas repetições anafóricas do quarto ao nono verso.

No plano semântico, essas repetições, presentes também na terceira a quinta estrofes, intensificam a ideia de um sujeito coletivo apresentado inicialmente pelo pronome de primeira pessoa do plural “nossa”, mas não reduzido à marcação lexical. A necessidade de ênfase no coletivo se liga à situação de enunciação presente nesse texto, que assume um viés social para marcar a força coletiva que se opõe ao “branco egoísmo dos homens”, à “indiferença assassina de todos” e “aos olhos amarelos de hiena” de todos aqueles que fecham os olhos à violência colonial.

De outra maneira, essa mesma força é construída pela anáfora do termo “voz”, reforçada, ainda na primeira estrofe, por uma série

de termos com função adjetiva como “ardente”, “atabaque” e “lança” e pelos verbos “trespassou”, “revolucionou” e “arrastou”. Com isso, o poema em questão cria uma atmosfera ofensiva por meio da afirmação de um sujeito poético que quer se fazer ouvido. Nesse sentido, há nesse texto uma busca pelo resgate do direito à voz e à palavra, não apenas de um sujeito individual, mas também coletivo, daí a interlocução estabelecida no poema com a figura de um “irmão”, aquele que partilha de uma mesma experiência histórica. Ademais, é esse sujeito que teve sua voz negada pela violência da colonização, visto que esse é um processo que teve impactos não apenas no âmbito político e econômico, como também no plano subjetivo (FANON, 2008).

Há, com isso, a formação de uma poética da voz (LEITE, 1998), construída pela autora Noémia de Sousa, como forma de denunciar o domínio colonial, mas que também cumpre outras funções, de acordo com nossa leitura. A primeira delas é a de falar por si, rompendo o silêncio ao qual os subalternizados são constantemente submetidos, conforme já discutia a crítica indiana Gayatri Spivak (2014). A segunda é a de formar coletivamente um movimento que se oponha efetivamente ao poder colonial, por isso ocorre o chamamento, por meio do atabaque, para a luta, junto a outras imagens que remetem a esse mesmo plano semântico, tal qual “sacudindo sacas imundas”, “arrastando grilhetas” e “gritando sem cessar”, construídas por verbos no gerúndio, que já indicam que se trata de ações em curso, ou seja, caminhos já estão sendo apontados, por isso há “luzes de esperança” em relação ao rompimento das amarras coloniais.

Por seu turno, o poema “Se me quiseres conhecer” também não ignora o contexto histórico-social de Moçambique entre as décadas de 1940 e 1950 na iminência das lutas anticoloniais nas até então colônias portuguesas. Voltemo-nos, então, para sua leitura e posterior análise:

Se me quiseres conhecer,
estuda com os olhos bem de ver
esse pedaço de pau preto
que um conhecido irmão maconde
de mãos inspiradas
talhou e trabalhou
em terras distantes lá do Norte.

Ah, essa sou eu:
 órbitas vazias no desespero de possuir a vida,
 boca rasgada em feridas de angústia,
 mãos enormes, espalmadas,
 erguendo-se em jeito de quem implora e ameaça,
 corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis
 pelos chicotes da escravatura...
 Torturada e magnífica,
 ativa e mística,
 África da cabeça aos pés,
 – ah, essa sou eu:

Se quiseres compreender-me
 vem debruçar-te sobre minha alma de África,
 nos gemidos dos negros no cais
 nos batiques frenéticos dos muchopes
 na rebeldia dos machanganas
 na estranha melancolia se evolvendo
 numa canção nativa, noite dentro...

E nada mais me perguntes,
 se é que me queres conhecer...
 Que não sou mais que um búzio de carne,
 onde a revolta de África congelou
 seu grito inchado de esperança.

(SOUSA, 2016, p. 40-41).

Chama-nos à atenção o fato deste poema, desde o início, convocar um interlocutor perante o qual o sujeito poético se apresenta em um tom injuntivo, daí o uso dos imperativos “estuda com os olhos bem de ver” e “vem debruçar-te sobre minha alma de África”. Para conhecê-lo, é necessário olhar para os diferentes campos que constroem a sua identidade. Entre eles está o sociocultural, sugerido pela referência ao povo maconde, grupo étnico banto presente, entre outros espaços, no Norte de Moçambique, e conhecido por sua arte de escultura na madeira ou “pau preto”. Há também uma alusão às marcas de “uma subjetividade dilacerada” (NOA, 2016, p. 169) desse sujeito, construída por suas experiências históricas, como a da própria escravidão, referida no verso “pelos chicotes da escravatura”.

Por outro lado, esse sujeito não pode ser escondido em seu “corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis”, pois suas marcas de sofrimento adquirem uma outra conotação quando acompanhadas pelos

adjetivos “magnífica”, “altiva e mística”, a partir de um movimento de valorização de sua identidade.

Neste sentido, a repetição do verso “ah, essa sou eu” cumpre a função de indicar quem, de fato, vai falar, o que constitui um direito à voz e à palavra, similar ao que aparece no poema “Nossa voz”, já discutido. Assim, por meio de um movimento de autoafirmação, o sujeito poético demarca sua identidade, que não é simplesmente individual, posto que construída por uma experiência histórica partilhada por outros sujeitos, os que também são “África da cabeça aos pés”, não no sentido de que há uma identidade africana una e inalterada, mas que a partir de uma vivência comum é ainda múltipla, por isso a referência a outros povos como os “muchopes” e os “machanganas”, aludidos na terceira estrofe, que, de diferentes formas, com seus “batuques frenéticos” e sua “rebeldia”, agenciam formas de resistência em relação à violência colonial.

Seguindo o mesmo caminho, na última estrofe, uma ironia é apresentada nos versos “E nada mais me pergunte, / se é que me queeres conhecer”, indicando uma desconfiança do sujeito poético se de fato seu interlocutor, que parece ser os representantes do poder colonial, poderão compreender a mensagem de um sujeito coletivo que, ao afirmar sua identidade, opõe-se à objetificação, daí o signo do “búzio de carne”, à qual o processo de colonização tentou reduzi-lo e, por fim, demarcar mais uma vez a esperança em um outro tempo histórico livre do colonialismo.

Conclusão

Neste trabalho, a partir de dois paradigmas, o de subjetividade e o de combatividade, procurou-se apontar a relação da poética da escritora moçambicana Noémia de Sousa com a situação histórico-social na qual ela esteve inserida. Para isso, uma leitura crítica de dois poemas, “Nossa voz” e “Se me quiseres conhecer”, foi realizada, considerando as imbricações entre o campo literário e o histórico, discutidas nas primeiras partes do texto.

Assente nesta leitura, consideramos que a instauração de sua poética da voz visa ao resgate da subjetividade e à crítica à violência inerente ao processo colonial, que ocorre tanto no plano objetivo quanto no subjetivo. Portanto, Noémia de Sousa compõe uma literatura

combativa que opera um movimento de afirmação e construção identitária, recusando toda forma de desumanização propagada pelas práticas coloniais, ação que foi um “prelúdio indispensável a retomada de si mesmo” (MEMMI, 2007, p. 170).

Referências

- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: UFBA, 2008.
- FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- HEDGES, David (coord.). *História de Moçambique, v. II: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961*. Maputo: Livraria Universitária; Universidade Eduardo Mondlane, 1999.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda. Tópicos para uma História da Literatura Moçambicana. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 47-75.
- LEITE, Ana Mafalda. Voz, origem, corpo, narração – poesia de Noémia de Sousa. In: LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998, p. 101-110.
- MAGALHÃES, Juliana Paiva de. *Trajetórias e resistências de mulheres sob o colonialismo português (Sul de Moçambique, XX)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.
- MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. *Nacionalistas de Moçambique: da luta armada à independência*. Alfragide: Texto, 2010.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.
- M'BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações*. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). São Paulo: Casa das Áfricas / Salvador, EDUFBA, 2011.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Lisboa: Almedina, 1982.
- NEWITT, Malyn. *A history of Mozambique*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

- NOA, Francisco. A metafísica do grito. In: SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016, p. 169-174.
- NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Kapulana, 2015.
- NOA, Francisco. Representações das relações de poder na literatura moçambicana: do colonial ao transnacional. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017, p. 43-57.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- UZOIGWE, Godfrey N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: BOAHEN, Albert Adu (ed.). *História Geral da África*, v. VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. Brasília, UNESCO, 2010, p. 21-50.
- ZAMPARONI, Valdemir. *De escravo a cozinheiro: colonialismo & racismo em Moçambique*. 2 ed. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2012.

A travessia para o feminino em “Miss Algrave”: o corpo como devir e afirmação da sexualidade

Julie Leal (UFPA/IFPA)¹

Introdução

“Miss Algrave”, a narrativa que abre a coletânea de contos *A Via Crucis do Corpo*, aborda questões significativas relacionadas ao corpo que se espraiam para outras concepções que não apenas a sexualidade. Assim, o escopo deste estudo visa primordialmente estabelecer um olhar mais aprofundado sobre a questão do corpo no conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector, apontando os aspectos filosóficos e morais que podem suscitar, mas sem abandonar a angústia, o conflito entre o sagrado e o profano que se revela às personagens femininas clariceanas ao buscarem se situar contra a opressão vigente que as esmagam e oprimem. Compreendemos o conto em um sentido bastante particular, inerente àquelas que fazem parte deste universo (o feminino) e sentem na carne o sacrifício e a frustração de tentar se situar no mundo.

As personagens de Clarice Lispector experienciam no corpo as dores e aflições resultantes da insatisfação e do apequenamento sofrido unicamente por serem mulheres. O corpo permeado de desejos, não apenas sexuais, pois uma leitura ligeira da obra *A Via Crucis do Corpo* pode induzir o leitor desatento a esta interpretação como única via, é o campo no qual as batalhas são travadas, guerras entre o que se quer e aquilo que é imposto pela tradição, pelas instituições e moral vigente. As mulheres de Clarice Lispector são marcadas pela insubmissão, rebeldia, marginalidade, agressividade, mas também principalmente pelo medo e opressão.

O termo “literatura de autoria feminina” precisa ser visto com extrema cautela, pois Clarice Lispector é escritora de romances, obras que descortinam formas de violência contra a mulher, ou seja, suas obras não abordam, única e exclusivamente, “o universo feminino”, e sim uma força opressora que impede que as mulheres sejam quem elas quiserem.

1. Doutoranda em Letras (UFPA), docente no IFPA, campus Abaetetuba.

Classificar sua escrita como “literatura feminina” significa tentar circunscrever ou demarcar o estilo clariceano. Esta questão apenas reafirma o silenciamento das vozes femininas, suas posturas, suas lutas diárias, na recusa em aceitar posições secundárias ou de coadjuvantes na sociedade masculinizada, patriarcal. As mulheres descritas na obra *A Via Crucis do Corpo* bradam, desnudam-se e/ou rompem com a imagem de “rainha do lar”, por exemplo.

A alteridade feminina presente nas personagens clariceanas revela um discurso de incômodo, revolta e necessidade de transgressão. Nos contos que constituem *A Via Crucis do Corpo*, observamos mulheres marcadas por uma estrutura social anterior a si mesmas, a qual retira a possibilidade de um espaço representativo do feminino.

Em “Miss Algrave”, a sexualidade se apresenta como plano central, porém é possível detectar outros temas que estão relacionados àquele, como a questão da liberdade, do conhecimento de si e do controle social sobre o feminino, estereotipado e subjugado, tornando-o complexo e problemático, dada a imposição de determinados valores sobre as mulheres, bem como em torno da produção literária feminina tomada como pornográfica quando aborda determinados temas morais, como o sexo. Por isso, a postura de Clarice Lispector aponta para a perspectiva crítica em seus escritos.

Como tema recorrente na produção literária clariceana, a busca pelo conhecimento de si é algo constante nas suas personagens, posto que algumas se encontram imersas em comportamentos e realidades que se expressam sob uma atmosfera de aprisionamento e violência, por vezes sutil e quase imperceptível, como aponta Bourdieu (2007) sobre a questão do poder simbólico e a dominação masculina:

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, 2005, p. 07- 08)

Esta violência sutil, cotidiana, dissimulada, efetua-se de tal forma que o indivíduo afetado muitas vezes não suspeita que está sofrendo a agressão, dada a forma de atuação e aplicação desta violência,

posto que é legitimada e moralmente aceita, não apenas em um sentido axiológico, mas em um plano mais amplo, o qual abarca religião, educação, política, arte, etc. Em “Miss Algrave”, temos um explícito exemplo de como tal força atua sobre os indivíduos, mais especificamente as mulheres, que são submetidas a determinadas condições que buscam validar sua conduta moral, tornando, desta forma, sua participação social não apenas enquanto ser produtivo, como também portadora de uma moralidade inquestionável.

Violência e poder simbólico sobre o corpo feminino ou da condição de (in)submissão feminina em “Miss Algrave”

O papel da mulher na sociedade tem sido revisto em muitos aspectos: a inserção no campo de trabalho, o ingresso nas universidades, a maior participação nos cargos de chefia, etc., os quais podem ser considerados avanços significativos. Entretanto, uma parcela da sociedade ainda confere à mulher papéis subalternos e secundários, sem a devida valorização e compensação financeira. A perspectiva de construção da realidade perpassa por determinados valores que causam desconforto, conflito e violência ao outro, por sua etnia, crença religiosa ou gênero, quando classificados pelo outro como subalternos, inferiores. O indivíduo que sofre tal violência simbólica não é visto como ser humano, tampouco como membro do corpo social.

Ignora-se, nestes casos, que a constituição histórica social, bem como o seu desenvolvimento não se efetuam em um plano natural, e sim de construção efetivada por aqueles que fazem parte deste sistema. Valores, tradições, crenças e hierarquias são introjetadas no cerne social e repassadas de geração para geração, alguns destes aspectos inclusive considerados dogmáticos. O que se quer evidenciar aqui é que o problema da desigualdade de gênero, em sentido mais abrangente, não é algo natural, mas construído socialmente. O poder simbólico está presente justamente nesta percepção equivocada de determinados valores concebidos equivocadamente como naturais.

O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou transformar a visão de mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo, poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que

é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos «sistemas simbólicos» em forma de uma «illocutionary force» mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 2007, p. 14-15)

O poder simbólico efetua-se, como esclarece Bourdieu (2007), entre aqueles que exercem efetivamente o poder e aqueles que estão submetidos a este. Nesta relação, encontra-se a construção da realidade, fundamentada na dominação entre seus constituintes, uma vez que a desigualdade e injustiça se encontram no cerne do contato entre as pessoas e até mesmo nos grupos. Um claro exemplo da presença deste poder simbólico se perfaz na relação de dominação dos homens sobre o sexo oposto. Estruturas de divisão sexual efetuaram-se por meio de determinados mecanismos de controle, resultando hoje na sua aparente dominação, condição essa aceita inclusive por uma parte daqueles que são dominados. A isto, Bourdieu (2007) chamou de paradoxo da *doxa*:

[...] eu nunca deixei de me admirar disso que poder-se-ia chamar o paradoxo da *doxa*: o fato de que a ordem do mundo tal qual é, com seus sentidos únicos e seus sentidos proibidos, no sentido próprio ou no sentido figurado, suas obrigações e suas sanções, seja grosso modo respeitada, que não haja em contrapartida transgressões ou subversões, delitos e 'loucuras'; [...] ou, mais surpreendente ainda, que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e seus *passé-droits*, seus privilégios e suas injustiças, se perpetue em definitivo tão facilmente, colocados à parte alguns acidentes históricos, e que as condições de existência as mais intoleráveis possam tão frequentemente aparecer como aceitáveis ou mesmo naturais. (BOURDIEU, 2002, p. 11).

A violência simbólica atua como uma forma de poder que se efetiva através das imposições e limitações direcionadas ao outro, ao qual são atribuídas arbitrariamente representações que são tomadas como verdadeiras e, em muitos casos, inquestionáveis, posto que

foram naturalizadas no decorrer do tempo, efetuando-se, assim, o controle e a censura deste outro em um nível de aceitabilidade passiva e, inclusive, corroborado por aquele que se encontra dominado. Neste aspecto, a dominação masculina se efetua nesta legitimidade que fora por si mesma forjada para validar sua postura dominante, criando-se uma falsa compreensão de que a divisão dos sexos nada mais é do que um processo natural e, por isso, absolutamente aceito em uma determinada ordem social.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social 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, reservada aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo da vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2002, p. 18).

O papel da mulher na sociedade, como aponta precisamente Bourdieu (2007), é definido por aqueles que criam a divisão social e, por conseguinte, reservam para si as atividades mais significativas, os postos de maior destaque e relevância, submetendo o outro, no caso a mulher, a uma subalternidade que a desclassifica e a torna serviente não ao homem propriamente dito, mas a um sistema, ou melhor, a toda uma ordem social que funciona no sentido de manter os privilégios e a posição de superioridade daquele: “[...] a submissão da mulher não é exatamente ao varão, mas a toda uma ordem social concebida em função do varão” (SCHNAITH, 1980, p. 101).

A questão da sexualidade se encontra como um dos pontos centrais, considerando que a dominação masculina se faz presente, inclusive, como se pode observar no que se refere ao corporal: o homem se apresenta na sociedade como o ser viril, másculo, portador de qualidades físicas que se sobrepõem ao físico feminino, considerado delicado e frágil. Ao homem também é reservada uma postura sexual mais libertária, libidínica, cuja sexualidade não é reprimida, diferentemente da mulher, da qual se exige uma postura de recato constante, se possível pureza, do contrário, sua dignidade e moralidade são questionadas, o que lhe confere, por parte da sociedade,

uma construção negativa em torno da figura da mulher que não segue os padrões estabelecidos para si de comportamento social e sexual.

A condição de submissão feminina em “Miss Algrave”

O corpo feminino sofre as pressões que são impostas em diversas esferas: no âmbito familiar, no plano profissional, no escolar, no religioso. Todas estas instituições se organizam e mantêm regras e padrões que reafirmam a suposta autoridade e superioridade masculina em detrimento da subserviência feminina.

Tal violência simbólica pode ser observada no conto “Miss Algrave”, cuja personagem central Ruth Algrave representa com fidedignidade, principalmente no início do conto, o tipo de mulher moldada socialmente/culturalmente, ou seja, recatada, pudica, que se diz contrária a qualquer tipo de comportamento que julgue imoral ou inaceitável segundo os padrões estabelecidos socialmente, postura esta que será modificada posteriormente com um acontecimento fantástico: a visita de um ser misterioso. O conto inicia com uma afirmação que representa o conflito interno da personagem: “Ela era sujeita a julgamento. Por isso não contou nada a ninguém. Se contasse, não acreditariam [...]. Mas ela que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade” (LISPECTOR, 2016, p. 529).

Ao afirmar que Ruth era passiva de julgamento, o narrador indica ao leitor que a referida personagem se encontra em uma situação na qual posicionamentos e posturas estão em conflito, o que se confirma com a frase seguinte, ou seja, não revelar nada do que aconteceu, pois contar significa sofrer julgamentos do outro, o que permite ao leitor inferir, em um primeiro momento, que as ações de Algrave ferem possivelmente condutas morais, por isso, não quer revelar o ocorrido, teme as sentenças e as pressões sociais. Contudo, ela era a portadora da verdade, mais precisamente da sua verdade, pois, como se revelará mais tarde, o encontro amoroso com este ser fantástico chamado Ixtlan, ocorrido em uma noite de sábado, pode ser considerado fantasioso pelas demais pessoas, mas, para a personagem, aquilo deveria ser real, verdadeiro, ou ao menos assim ela o desejava.

Para que se compreenda melhor tal conflito, é necessário apresentar Ruth Algrave, cuja conduta antes do encontro com Ixtlan era moralista:

Quando passava pelo Picadilly Circle e via as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente. Foi depois do almoço ao trabalho: era datilógrafa perfeita. Seu chefe nunca olhava para ela e tratava-a felizmente com respeito chamando-a de Miss Algrave. (LISPECTOR, 2016, p. 529).

A conduta amorosa e sexual dos demais indivíduos causa repulsa em Algrave, vista por ela como repreensível e antinatural, como se o prazer fosse algo inapropriado ou não fizesse parte da natureza dos animais e, principalmente, do ser humano. Pode-se afirmar também que a percepção do comportamento humano pela personagem se perfaz em uma exacerbada racionalidade, na qual nenhum excesso ou indignidade pode ser cometida, comportamento este que se aproxima da visão cristã sobre os instintos humanos que devem ser coibidos em nome de uma vida asceta. Neste ponto, cita-se Nietzsche (2006), que concebe o cristianismo como um entrave à vida e aos instintos humanos e a tudo que representa força, vigor e saúde:

Buscar a luz mais viva, a razão a todo preço, a Vida clara, fria, prudente, consciente, despojada de instintos e em conflito com eles, foi somente uma enfermidade, uma nova enfermidade, e de maneira alguma um retorno à virtude, à saúde, à felicidade. Ver-se obrigado a combater os instintos é a fórmula da decadência, enquanto na vida ascendente, felicidade e instintos são idênticos. (NIETZSCHE, 2006, p. 19).

Para o referido filósofo, o cristianismo se afigura como uma narrativa bem articulada, responsável pela propagação de determinados valores, impondo a negação dos instintos em nome de uma vida supra terrena que não possui garantias de existência. Por isso, conduz a um estado de enfermidade, negando os aspectos mais intrínsecos ao ser humano, como o desejo, a sexualidade, o corpo como fonte de prazer.

Essa negação dos aspectos humanos e fisiológicos introduz a questão da violência simbólica apontada por Bourdieu (2007), uma vez que, principalmente à mulher, conforme se entrevê em Ruth Algrave, determinadas imposições de comportamento se fazem mais intensas e explícitas. Por seguir rigidamente uma postura de recato e pudor, a referida personagem recebe a denominação de “perfeita”, irrepreensível no seu comportamento e conduta.

Essa negação dos instintos, segundo Nietzsche (2006), e adoção de valores morais que excluem o corpo, bem como o mundo em nome de um imaginário além terra, é um sinônimo de decadência, de declínio dos instintos corporais e de infelicidade. Pois, ainda segundo o referido filósofo, a felicidade não pode ser concebida sem os instintos, uma vez que corpo e instinto são análogos, pensamento este coadunado com o de Clarice Lispector (2016), expresso no conto: “Miss Algrave sentia-se muito feliz, embora...Bem, embora” (LISPECTOR, 2016, p. 531).

A intenção, ao colocar Clarice Lispector (2016) em diálogo com Nietzsche (2006), não é comprovar a filosofia deste por meio da obra clariceana, mas evidenciar aspectos presentes na escrita de Clarice que podem ser postos em intersecção com a filosofia, bem como o caráter filosófico de passagens de diversas obras suas.

Ruth Algrave, portanto, pode ser lida não apenas como uma personagem cerceada por determinados valores, mas também pela ótica da pressão social sobre a mulher e como esta força repressora se institui e efetua a desvalorização da figura feminina, para, em contrapartida, realçar aspectos masculinos como superiores.

Para Nietzsche (2006), abandonar os instintos, renegando-lhes, é um desperdício de vida, de vitalidade, é a perda do sentido para existir, pois, com o cristianismo, não há mais uma busca de si por parte do indivíduo, mas apenas resignação e sentimento de culpa, tal como ocorre com Ruth Algrave, que, desde a infância, é tomada por uma consciência exacerbada de pecado:

Embora a atormentasse uma lembrança horrível: quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam de tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se era culpada, ele também o era. (LISPECTOR, 2016, p. 529).

O sentimento de culpar-se por alguma falta, delito, transgressão ou qualquer outra ação que, de alguma forma, cause a si ou principalmente ao outro algum dano, gera no causador um sentimento de culpa natural e humana, como afirma Frank (2008). Contudo, o fator psicológico decorrente da ação que gerou o sentimento de culpa pode ser seguido de outro sentimento, a saber, o desejo de reparação. É neste momento que muitos indivíduos sentem a necessidade de obter o perdão, de alguma forma, pela falta cometida. Necessidade

esta que encontra nas religiões os mecanismos necessários, por meio de ritos e penitências, para o desejo de sanar o “erro” cometido, observando-se, neste cenário, a ligação entre religião e culpabilidade.

Algo que se concebe como um sentimento humano é potencializado nas religiões, pois o pecado é potencializado para que se intensifique no indivíduo o sentimento de culpa, e o seu desejo de redenção. Este é um dos mecanismos utilizados pelas religiões, principalmente cristãs, visando o arrebanhamento² do indivíduo e o seu apego não apenas através dos credos e dogmas, mas também pela pressão psicológica que se exerce sobre tal sujeito, como esclarece Wright (1971), que conceitua a culpa como:

[...] uma condição emocional desagradável diretamente seguida à transgressão, que prossegue até que alguma forma de equilíbrio seja restaurada por reparação ou confissão e perdão e que independe de outros saberem da transgressão. (WRIGHT, 1971, p. 103).

Ruth Algrave é perseguida por este sentimento de culpa desde o início do conto, pois, como afirma o narrador, ela também é sujeita a julgamentos. Não se alimenta de carne porque é um ato pecaminoso (LISPECTOR, 2016). Traça-se, desta forma, um perfil de Ruth Algrave no qual se considera seu comportamento religioso como algo que cerceia/reprime a sua forma de pensar, ver o mundo, as demais pessoas e a si mesma. Orgulhava-se do seu corpo bonito, como também do fato de nunca o terem tocado. Não tomava banho nua para não ver o próprio corpo despido. Não bebia álcool, pois o odor causava-lhe náusea.

2. Para Nietzsche (1998), os seres humanos são tratados como “animais de rebanho” pelos sacerdotes cristãos (aqueles que propagam os ensinamentos bíblicos, por exemplo, os padres da Igreja Católica), com o intuito de tornar os indivíduos mais fracos e submissos: “Nietzsche explicou com profundidade as relações que marcaram os senhores e os escravos e a inversão de valores que resultou através da figura, principalmente, do sacerdote, que tornou aquilo que era forte e saudável em errôneo e pecaminoso; ao passo que a fraqueza e a perda da autonomia se converteram no ideal a ser postulado como o desejável” (LEAL, 2015, p. 198).

Sexualidade e liberdade

O contato sexual entre Ruth e Ixtlan é marcado por uma experiência de descobertas físicas para ela: “Ixtlan era branco e pequeno. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou a mão pelos seus seios. Rosas negras. Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado” (LISPECTOR, 2016, p. 533). No fragmento tem-se outra referência à figura de Jesus: o milagre. Na bíblia há diversos casos expressos de Jesus curando enfermos com doenças e características físicas consideradas incuráveis, dentre estes há o aleijado, que, em uma das passagens bíblicas, foi curado por Jesus perto de um poço. Neste ponto, tem-se outra aproximação, mas desta vez entre Ruth e o aleijado descrito na bíblia, pois a este Jesus recomendou posteriormente que não mais pecasse. Ruth, por sua vez, parece descobrir o próprio corpo no “pecado” cometido com Ixtlan, pois a moça modifica completamente seu comportamento após o “milagre” com o habitante de Saturno, algo que veremos mais adiante.

Outra passagem significativa é justamente o momento da relação entre Ruth e Ixtlan: “Ela queria que não acabasse nunca. Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais. pensava: aceitai-me! Ou então: “Eu me vos oferto” (LISPECTOR, 2016, p. 533). Neste trecho, Ruth coloca-se na posição de sacrifício ao ser de outro planeta, semelhante aos sacrifícios ofertados a Deus em agradecimento ou reconhecimento. Etimologicamente, a palavra sacrifício deriva, no latim, da palavra *sacrificium*, ou seja, tornar santo, sacro. O intuito da realização do sacrifício é a purificação, santificação ou consagração, ato que visa sanar uma falta ou mazela estabelecendo uma relação de troca com determinada divindade. Em casos de sacrifícios de animais, buscava-se o derramamento do sangue, considerado portador da vitalidade, na terra, para assim, torná-la fértil.

O sangue também está presente no conto, tanto para demonstrar a pureza de Ruth quanto para confirmar que o sacrifício de si fora de fato efetuado: “A prova de que tudo acontecera mesmo era o lençol manchado de sangue. Guardou-o sem lavá-lo e poderia mostrá-lo a quem não acreditasse nela” (LISPECTOR, 2016, p. 534).

A postura de Ruth inicia seu processo de mudança, pois o que antes era considerado repulsivo, como o beijo, o contato sexual, as substâncias resultantes desta relação, agora são objeto de carinho extremo, algo a ser guardado sem qualquer alteração para não macular a

lembrança que aquele objeto, no caso o lençol sujo de sangue, poderá trazer. Desta forma, percebe-se que, no processo interligado de milagre e sacrifício, o resultado é uma espécie de nova Ruth, não mais presa a determinadas violências morais e religiosas que a anulavam e cerceavam seus instintos, inclusive eróticos.

A satisfação física sentida por Ruth Algrave após o encontro amoroso com Ixtlan resulta em um sentimento novo: “Não quis tomar banho para não tirar de si o gosto de Ixtlan. Com ele não fora pecado e sim uma delícia. Não queria mais escrever nenhuma carta de protesto: não protestava mais. E não foi à igreja. Era mulher realizada” (LISPECTOR, 2006, p. 534). Depreende-se que Ruth se desfez de determinados valores que a impediam de buscar a satisfação de si, entrevistado pela recusa em escrever cartas de protestos e ir à igreja, posto que agora era uma nova mulher, realizada. Como expresso no fragmento acima, Ruth somente frequentava a igreja por sentir que algo faltava a si, um companheiro, o qual denominou de “marido”, e que por sua vez voltaria a vê-la na próxima lua cheia.

A partir deste momento, Ruth passa a comer carne sangrenta, tomar vinho, dentre outras atitudes que ela mesmo vedava a si por considerar impróprias. Definia-se, agora, feliz, e compreendia que a vida anterior era esvaziada, triste:

Era agora imprópria para menores de dezoito anos. E se deleitava, babava-se de gosto nisso. Como era Domingo, foi ao canto coral. Cantou melhor do que nunca e não se surpreendeu quando a escolheram para solista. Cantou a sua aleluia. Assim: Aleluia! Aleluia! Aleluia! Depois foi ao Hyde Park e deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar. Ser mulher era uma coisa soberba. Só quem era mulher sabia. Mas pensou: será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo que tivesse de pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz. E agora acabara-se a infelicidade. (LISPECTOR, 2016, p. 535).

Ruth passa a descobrir as delícias da vida e dos momentos alegres, inclusive por ser mulher. Contudo, questiona-se se toda esta felicidade tinha um preço alto. Esta indagação singular permite uma profunda reflexão sobre liberdade e felicidade. Na vida anterior ao encontro com Ixtlan, Ruth levava uma vida contida e regrada por valores morais extremos, que a limitavam de um modo sufocante. Não havia satisfação em sua vida, não ao menos uma autêntica, própria, pois

sua existência era dedicada a voltar para o outro uma busca por re-preensões e falhas morais. Após o contato amoroso com Ixtlan, sua postura sofre uma alteração brusca, está mais viva, saudável, focada na satisfação dos seus próprios instintos.

Miss Algrave, ao recorrer ao sexo constantemente, demonstra sua incompletude, talvez fator resultante da dominação e repressão que muitas mulheres sofrem durante a vida inteira. A questão da busca por liberdade e uma espontaneidade que não seja criticada ou “sujeita a julgamentos” ainda é uma problemática que persiste na sociedade. Talvez por isso a recorrência da personagem aos mais diversos parceiros sexuais, possa ser, dentre as interpretações possíveis, um percurso de busca e encontro de si para consigo mesma, ou um caminho para o que ela, enfim, vislumbra como liberdade.

Considerações finais

A transgressão dos comportamentos sexuais é vista na atualidade como uma forma de autoafirmação e ato de violação por parte de muitas mulheres, que se voltam contra as imposições de um sistema que visa não apenas silenciá-las, mas tolher suas liberdades em nome de um comportamento padronizado que o homem julga apropriado. Contudo, é necessário observar tal questão com cautela, uma vez que tais ações podem trazer em seu cerne ainda a dominação masculina.

Não é sem razão que a escrita de Clarice Lispector situa seu leitor em estado de constante atenção e reflexão, do contrário perder-se-á nas reflexões mais profundas sobre o ser humano. No presente conto, a repreensão da sexualidade é expressa como fator primordial que gera sobre a personagem, no caso Ruth Algrave, diversas problemáticas que visam anular a percepção e valorização do próprio corpo, bem como as sensações dele advindas.

O corpo feminino, neste cenário, tal como expresso por Clarice Lispector em seu conto “Miss Algrave”, é o campo de batalha de muitas mulheres, não apenas no que se refere à busca pela descoberta da sexualidade, mas em um sentido mais amplo e profundo, no qual adentra questões referentes ao ser humano propriamente dito, naquilo que lhe é vedado ser ou ter, ou descobrir sobre si.

A escrita clariceana, neste sentido, revela esta angústia feminina por meio de personagens que buscam desesperadamente desvendar

quem são de fato e o que é essencialmente seu, uma vez que isto ainda é um interdito para milhões de mulheres ao redor do mundo. Ao colocar Ruth Algrave como uma meretriz ao final do conto, Clarice não busca diminuí-la ou situá-la em uma outra posição de inferioridade, mas sim revelar o percurso de uma mulher que está à procura de si, mas cujo esforços estão em andamento.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- LEAL, Julie. Corpo em Nietzsche: uma leitura da II dissertação da Genealogia da moral.
- GRIOT: Revista de Filosofia, vol. 11, núm. 1, p. 197-209, 2015. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5766/576664618013/html/>>. Acesso em: 04.11.2021.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHNAITH, Nelly. *O fundo da imagem na questão feminina*. Encontros com a civilização brasileira. V. 26. Número especial: Mulher Hoje. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 97- 104.
- WRIGHT, Derek. *The psychology of moral behavior*. New York: Penguin Books, 1971.

Yuriko Miyamoto: uma mulher na luta

Karen Kazue Kawana (UNICAMP)¹

Yuriko Miyamoto (1899-1951) foi uma escritora, ativista social e crítica literária japonesa. Ela nasceu no final do período Meiji (1868-1912), quando o Japão abandonou o sistema semifeudal do período Tokugawa (1603-1868) e iniciou o processo de modernização e industrialização do país. Até então sem grande contato com o resto do mundo, o Japão desejava se igualar aos países ocidentais e ser reconhecido como um estado moderno, e, para tanto, técnicas e ideias ocidentais foram introduzidas e assimiladas. A sociedade, igualmente, passou por transformações. A distinção entre classes (samurai, agricultor, artesão e comerciante) foi abolida e a educação elementar, estendida a todas as crianças. O movimento para a Liberdade e Direitos do Povo, do qual as mulheres também participaram, exigiu a promulgação de uma constituição e uma democracia de fato. E se, inicialmente, o governo foi aberto a essas propostas para se tornar uma nação moderna, perto do final do século XIX, ele adotou uma postura conservadora, a hierarquia e o respeito pela ordem social passaram a ser enfatizadas e a adoção indiscriminada de ideias e hábitos “estrangeiros” começou a ser questionada.

Um dos efeitos desse movimento conservador foi a alteração de políticas em relação às mulheres. Elas foram excluídas por lei de qualquer participação política em 1890, sendo sujeitas a multas e à prisão caso assistissem, participassem ou organizassem grupos políticos. Além disso, em 1898, o Código Civil estabeleceu o sistema do *ie*, que enfatizava a autoridade do chefe da família sobre o indivíduo e colocava a mulher em uma posição subordinada. Assim, as mulheres não tinham direito à herança, não podiam assinar documentos em seu nome, nem entrar com pedidos de divórcio, só elas eram punidas em caso de adultério etc. O sistema do *ie* que, de certa forma, refletia em microcosmo a posição subordinada do povo japonês em relação ao imperador, era acompanhado pela ideologia da “boa esposa, mãe sábia” (*ryōsai kenbo*), propagandeada pelo governo. A educação feminina deveria servir para que elas exercessem suas “funções

1. Doutoranda em Teoria e História Literária (Unicamp), Mestre e Doutora em Filosofia (Unicamp), Mestre em Literatura Japonesa (USP).

civis” de esposa e mãe. Elas eram responsáveis por cuidar da casa enquanto os maridos trabalhavam pelo país e por gerar e educar os filhos para a nação, esse era o papel que lhes era atribuído por essa ideologia. O ideal feminino era o de submissão à família, modéstia, trabalho árduo e frugalidade. Demonstrar individualidade era criticado e considerado uma característica nociva, típica dos ocidentais.

Este era o cenário na época em que Yuri Chūjō² nasceu em Tóquio em 1899. Seu pai, Sei'ichirō, era um arquiteto que havia estudado em Cambridge, e sua mãe, Toshie, era filha de Shigeki Nishimura (1828-1902), um intelectual conhecido por sua participação no Movimento de Ilustração japonês no período Meiji. Sua vida foi perpassada por momentos cruciais da história mundial e japonesa: ela contraiu gripe espanhola e testemunhou o fim da Primeira Guerra Mundial durante uma estadia de estudos nos Estados Unidos; esteve em Tóquio em 1923, quando ocorreu o grande sismo de Kantō que provocou uma grande destruição na região; passou três anos na União Soviética e acompanhou as transformações vividas no país sob o regime stalinista; entrou para o Partido Comunista Japonês pouco depois de seu retorno ao Japão em 1930, sendo presa e torturada por suas atividades políticas; criticou a militarização e a política imperialista do governo que culminaria na Segunda Guerra; ouviu a declaração de rendição incondicional do Japão feita pelo imperador em uma transmissão de rádio; indignou-se com o sofrimento inútil que a guerra impingiu ao povo e ajudou a reestabelecer um novo Partido Comunista Japonês no pós-guerra.

Todos esses eventos são descritos nas obras de Yuriko e constituem o pano de fundo de narrativas, em grande parte autobiográficas, que descrevem o desenvolvimento de uma mulher oriunda da burguesia com ideais humanistas a uma intelectual de esquerda que deseja transformar a sociedade e torná-la mais equânime para que todos pudessem desenvolver seu potencial como seres humanos, especialmente as mulheres, que ocupavam uma posição subalterna no Japão, onde estavam sujeitas a um sistema no qual os valores feudais ainda prevaleciam.

2. Nome real da autora, inicialmente ela assinava seus textos como Yuriko Chūjō. Ela passou a usar o sobrenome do segundo marido Kenji Miyamoto (1908-2007) no final dos anos 30, o que a levou a ser criticada pelas intelectuais feministas.

Filha de uma família abastada, Yuriko recebeu a melhor educação disponível para uma mulher na época. Ela lia autores consagrados, como Tolstói, Turguêniev, Dostoiévski, Tchekhov, Poe, Wilde etc; bem como escritores japoneses, como Saneatsu Mushanokōji, Ichiyō Higuchi, Sōseki Natsume, Yaeko Nogami etc. Sua primeira obra literária, *Mazushiki hitobito no mure* (*Um bando de pessoas pobres*), foi publicada na prestigiosa revista literária, *Chūō Kōron*, quando ela tinha dezessete anos, e a lançou ao sucesso imediato. Depois disso, ela deixou a Nihon Joshi Daigaku (Universidade Japonesa Feminina) para se dedicar à escrita. Apesar de sua origem, os principais temas de suas primeiras obras eram as pessoas das classes destituídas. (PHILLIPS, 1974).

Yuriko acompanhou o pai a Nova Iorque no outono de 1918 e permaneceu na cidade depois da partida dele para estudar na Universidade de Columbia, onde conheceu Shigeru Araki (1884-1932), pesquisador de língua persa quinze anos mais velho do que ela com o qual se casou contrariando a vontade da família. Yuriko retornou ao Japão pouco depois devido à saúde da mãe, e Shigeru retornou em seguida. O casamento, que durou cerca de cinco anos, e o divórcio foram o tema de sua obra mais conhecida, *Nobuko*, serializada entre 1924-1926 e publicada sob a forma de livro em 1928.

Yuriko deixou Araki para viver com Yoshiko Yuasa (1896-1990), na qual Motoko, personagem descrita em *Nobuko*, se baseia. Foi esta quem a incentivou a escrever sobre a experiência com o casamento. Yoshiko era tradutora do russo e editora de uma revista na época em que as duas se conheceram por intermédio da escritora Yaeko Nogami (1885-1985). Ela também era reconhecidamente lésbica, mesmo que só viesse a admitir isso publicamente perto da final da vida. Especula-se que a relação entre as duas ia além da amizade que Yuriko sempre descreveu em obras posteriores, quando as duas já haviam se separado. Foi Yoshiko quem introduziu Yuriko ao marxismo e, quando a primeira decidiu passar algum tempo na União Soviética para estudar russo, Yuriko a acompanhou. Elas permaneceram no país por três anos, entre 1927 e 1930. A experiência influenciou os rumos que a escrita e a vida de Yuriko tomariam ao retornar ao Japão. Ela estudou a sociedade soviética, leu autores socialistas e clássicos do marxismo durante sua estadia. As mudanças pelas quais a sociedade soviética passava naquele momento a impressionaram, Yuriko ficou entusiasmada com a participação das mulheres na construção

de um mundo no qual haveria igualdade de direitos entre homens e mulheres, proteção para a maternidade e para as crianças e encorajamento para que as mulheres trabalhassem.

Yuriko e Yoshiko viajaram bastante pela União Soviética durante esse período e também visitaram outras capitais da Europa na companhia da família Chūjō em 1929. A pobreza da classe trabalhadora e a inquietação que pairava no ar perto da queda da bolsa que ela testemunhou no resto da Europa só reforçaram sua adesão ao socialismo e sua decisão de se comprometer com a ação política. O suicídio do irmão mais jovem de Yuriko, Hideo, e do escritor Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927) fizeram com que ela concluísse que a sociedade estava doente e que o mero intelectualismo era insuficiente para mudá-la.

No Japão, o movimento de literatura proletária se radicalizou com a prisão periódica e massiva de seus membros a partir de 1928, depois que a repressão do governo aos movimentos de esquerda se acirrou sob a Lei de Preservação da Paz de 1925. Yuriko retornou ao Japão em 1930 e entrou na Federação Artística Proletária Japonesa (NAPF³) no ano seguinte, dedicando-se a escrever artigos e ensaios nos quais apresentava a União Soviética aos japoneses. A NAPF foi reorganizada e passou a se denominar Federação Cultural Proletária Japonesa (KOPF⁴) pouco depois. Yuriko foi eleita para integrar o comitê central e para o comitê feminino da Federação e também se tornou a editora da revista *Hataraku Fujin* (*Mulher Trabalhadora*). Ela entrou para o Partido Comunista, já na ilegalidade, em 1931, mas isso só foi revelado mais tarde. Foi nessa época que Yuriko conheceu Kenji Miyamoto (1908-2007), escritor e crítico literário dez anos mais jovem do que ela, com o qual se casou em 1932. Os dois, junto com Takiji Kobayashi (1903-1933), eram figuras centrais do movimento de literatura proletária japonesa.

O Japão invadiu a Manchúria em 1931 e, preparando-se para a guerra, acirrou a repressão aos movimentos dissidentes internos. Yuriko foi presa pela primeira vez em abril de 1932, sem mal ter vivido dois meses com Kenji, e permaneceu presa por oitenta dias. Kenji entrou na clandestinidade em seguida. A repressão se tornou ainda mais violenta no final desse mesmo ano. Takiji Kobayashi foi preso em 1933 e morto em circunstâncias suspeitas na prisão. Kenji Miyamoto foi

3. Acrônimo de Nippona Artista Proleta Federacio, em esperanto.

4. Acrônimo de Federacio de Proletaj Kultur Organizoj Japanaj, em esperanto.

sentenciado à prisão perpétua e só foi libertado pelo governo de ocupação americano ao final da Segunda Guerra. Yuriko foi presa e liberada repetidas vezes até 1942, quando foi presa pela última vez. Nessa ocasião, ela sofreu uma insolação que a deixou em coma e foi mandada para a casa do irmão praticamente dada como morta. Ela sobreviveu, mas sua saúde ficou comprometida depois disso.

Devido às prisões e à censura imposta pelo governo, Yuriko teve menos de quatro anos em que pôde publicar textos com liberdade entre 1932 e 1945. A maior parte das obras que escreveu nesse período é constituída de ensaios e artigos sobre literatura, cultura, sociedade e questões de gênero. Ela também escreveu cartas para o marido preso que foram publicadas na coletânea *Jūninen no tegami* (*Doze anos de cartas*, 1950-1952). Tanto ela quanto Kenji não se dobraram ao *tenkō*, ou seja, eles nunca fizeram uma declaração pública na qual renegavam sua adesão ao comunismo, prática considerada humilhante, mas à qual muitos membros do Partido Comunista terminaram por ceder por não resistirem à pressão das autoridades.

A Segunda Guerra terminou em agosto de 1945 com a rendição incondicional do Japão declarada pelo Imperador através de uma transmissão de rádio. Kenji foi libertado e a censura imposta aos escritores acabou. Uma nova fase literária de Yuriko teve início com o pós-guerra. Ela publicou os romances *Banshū heya* (*Planície de Banshū*) e *Fūchisō* (*Erva ao vento*), ambos escritos em 1946, e recebeu o primeiro Prêmio Cultural Mainichi do pós-guerra em 1947. Sua resistência durante os anos de repressão foi reconhecida e ela ganhou status de heroína.

Yuriko continuou envolvida com os movimentos sociais e, apesar da atmosfera liberal, de paz e democratização, com a promulgação de uma nova constituição e leis que davam igualdade de direitos às mulheres, ela continuou muito empenhada em seu papel de crítica social, envolvendo-se em atividades que iam desde a reorganização do Partido Comunista Japonês à da Shin Nihon Bungakukai (Nova Sociedade Literária Japonesa). No entanto, sua saúde entrou em declínio em 1947 e ela se retirou das atividades públicas para se dedicar à literatura. Suas últimas obras foram *Futatsu no niwa* (*Dois jardins*, 1947) e *Dōhyō* (*Pontos de referência*, 1950), completados pouco antes de sua morte. Yuriko escreveu extensivamente sobre cultura, sociedade e questões femininas antes de morrer em consequência de uma meningite cérebro-espinal em janeiro de 1951.

As mulheres nas obras de Yuriko

No início do século XX, as mulheres estavam submetidas ao sistema do *ie*, tinham direitos restritos e o papel que lhes era oficialmente atribuído era o de esposas e mães. Demonstrar individualidade era malvisto e as qualidades desejáveis eram a humildade, o sacrifício e a frugalidade. Essa visão antiquada era questionada por muitas intelectuais da época e as escritoras procuravam criar ficções que representassem a vida das mulheres de uma perspectiva feminina, refletindo suas dificuldades em uma sociedade com valores arcaicos. (COUTTS, 2006). Em *Nobuko* (1928), Yuriko descreve uma jovem em busca de afirmação que expressa seus questionamentos em relação ao casamento e à família.

O romance começa com a protagonista acompanhando o pai a Nova Iorque, onde permanece para assistir às aulas na Universidade de Columbia. Ela conhece Tsukuda, pesquisador de língua persa antiga com quem decide se casar. Há conflitos familiares quando o casal retorna ao Japão e vive, durante algum tempo, com a família de Nobuko. A mãe desta não aprova o casamento com alguém de posição inferior e sem perspectivas. O relacionamento entre mãe e filha é tenso, assim como o de Tsukuda e os pais da esposa. Depois que o casal encontra uma casa e vai morar sozinho, a realidade do casamento se torna opressiva para Nobuko. Ela esperava que Tsukuda fosse um parceiro que a estimulasse a se desenvolver como pessoa e como escritora, alguém com quem poderia compartilhar as coisas que apreciava. Quando propõe o casamento a Tsukuda, ela se expressa da seguinte forma:

Quero que nos sintamos bem um com o outro e nos tornemos pessoas mais profundas e melhores. Se pudermos viver dessa forma sem que isso se transforme em um estorvo emocional para nós dois, não me importo em ter uma casa ou qualquer outra coisa. Porém, se você não se sentir bem, eu também não me sentirei bem. (MIYAMOTO, 1928, p. 142⁵)

Tsukuda concorda com tudo o que Nobuko lhe diz, inclusive em relação a não desejar ter filhos para se dedicar à escrita. No entanto, depois do casamento, ela se decepciona com o marido, que se revela

5. Números de páginas referentes aos do aplicativo ibunko.

um homem preso a valores tradicionais, correto e com uma personalidade fria. Ele não se importa em permanecer casado para manter as aparências, apesar de ter consciência de que a esposa não é feliz. Não há amor ou emoções em seu relacionamento e Nobuko se sente sufocada no pântano em que seu casamento se transforma. Ela precisa de estímulo e excitação para escrever. Sua criatividade declina e não consegue produzir nada que julgue bom, o que também a deixa ressentida, pois valoriza sua carreira, algo que havia deixado claro para Tsukuda desde o início. Ela precisava de alguém que apreciasse as mesmas coisas, conversasse sobre livros e não deixasse seu ânimo esmorecer. Tsukuda, no entanto, é passivo e não tem ambições. Cada um tinha uma concepção diferente do que seria felicidade conjugal:

No entanto, como Nobuko deveria seguir vivendo a partir daquele momento? O tipo de felicidade de que Nobuko necessitava era diferente da de Tsukuda. Então ela deveria sorrir e observar a satisfação do marido enquanto este vivia feliz? Ela também desejava ser uma pessoa feliz. (MIYAMOTO, 1928, p. 357).

Enquanto Nobuko desejava se desenvolver como escritora e valorizava sua atividade, Tsukuda via o trabalho de professor na universidade como uma rotina, para ele, tudo estava bem como estava, não havia necessidade de mudar nada, seja no casamento, seja no trabalho. Ele se contentava com a mediocridade. Porém, essa vida comezinha não correspondia às aspirações de Nobuko, ao contrário, ela a deprimia. Sem compreender as lágrimas de tristeza e frustração da esposa, Tsukuda se limitava a dizer que essa fase iria passar e que ela “se habituaria” àquela vida, frase que a deixa ainda mais desconsolada:

Não havia nada que Nobuko temesse mais do que essa ideia de “hábito”. Era triste, assustador, pensar que os seres humanos, assim como os animais selvagens, terminavam por se habituar a qualquer tipo de tratamento. Eu também terminarei por me habituar a esta vida? E, à medida que os anos forem passando, sem perceber, deixarei de sentir interesse pelas coisas, de sentir paixões, e, quando chegar ao fim da vida, eu terei me tornado uma pessoa totalmente diferente daquela que desejava ser? Desconsolada, pensando na vida que, invisível, se esvaía, ela teve medo. (MIYAMOTO, 1928, p. 322-323, tradução nossa)

Apesar da insatisfação com a vida de casada. Nobuko só encontra coragem para se separar definitivamente de Tsukuda depois de

encontrar Motoko: mulher solteira, tradutora do russo e editora de uma revista. Motoko mora sozinha, é independente e tem uma vida estimulante, tudo aquilo que a própria Nobuko desejava para si. As duas compartilham uma visão de mundo semelhante e simpatizam imediatamente uma com a outra. Nobuko sente que uma porta se abre para ela, oferecendo-lhe a possibilidade de viver de acordo com seus ideais depois desse encontro e lamenta os anos perdidos no casamento com Tsukuda:

Entretanto, o calor que transbordava do coração puro de Motoko fez com que os sentimentos de Nobuko irrompessem em seu peito. Ela se deu conta de que, dos vinte aos vinte e cinco, aquela época da juventude na qual as emoções e as alegrias se inflamavam facilmente como as chamas, teve uma vida vazia e triste, e que aqueles anos não retornariam mais. E sentia seu desconsolo por essa perda se estender até a ponta dos cabelos. Nobuko chorou em silêncio por um longo tempo lamentando interiormente a mediocridade de sua relação com Tsukuda. Enquanto chorava, sentia que, aos poucos, sua dor se abrandava, e se pôs a se questionar. Sou a única mulher neste mundo que se sente assim? A vida feliz a qual aspiro é um privilégio a tal ponto absurdo neste mundo? (MIYAMOTO, 1928, p. 648-649, tradução nossa)

A exposição da natureza do casamento feita dessa forma por uma escritora era algo novo na época. Nobuko havia se aproximado de Tsukuda porque se condeou com sua melancolia e falta de desenvoltura no âmbito social. Ela julga que ele tem uma espécie de complexo de inferioridade por ser oriundo de uma classe social inferior. De fato, além de expressar sua individualidade e demonstrar que não se importa com a opinião da sociedade quando decide se casar, também tem o projeto de transformar Tsukuda, de salvá-lo. Porém, seu desejo fracassa. Yuriko procura explicar a insatisfação de Nobuko atribuindo-a a fatores sociais, à inadequação de instituições, como a família e o casamento, coisas com as quais as mulheres da época poderiam se identificar.

Segundo Phillips (1974), depois de Nobuko, a autora transformou a questão feminina na sociedade japonesa em uma constante em suas obras. E, de fato, a mulher continua a ocupar uma posição de destaque mesmo após Yuriko entrar para o Partido Comunista e passar a escrever literatura proletária, na qual as questões de gênero não costumavam ser tratadas pelos escritores, geralmente do sexo masculino,

apesar de haver muitas mulheres trabalhando em fábricas, especialmente na indústria têxtil. Já nos textos de Yuriko, a família e as mulheres são representadas promovendo e participando do movimento de esquerda de modo ativo e não como meras coadjuvantes. Como exemplos, podemos citar *Koiwai no ikka* (*A família Koiwai*, 1934) e *Chibusa* (*Mamas*, 1935)⁶.

O primeiro conto, *Koiwai no ikka*, descreve os esforços de Tsutomu em fazer com que o pai, Teinosuke, um homem imbuído de valores tradicionais, compreenda a importância que suas atividades de esquerda têm para promover a justiça social. Tsutomu e Otome são casados e vivem em Tóquio. O pai, Teinosuke; a mãe, Maki; e dois irmãos mais novos, Isamu e Aya, vivem em uma cidade pobre ao norte do Japão. Por meio de cartas, o pai incumbe Tsutomu a assumir a responsabilidade como filho mais velho e a colaborar com a manutenção do restante da família que passa por dificuldades financeiras:

Não sei quais são suas nobres atividades aí em Tóquio, mas aqui uma família de cinco está prestes a morrer de fome. E você, o filho mais velho, não vai fazer nada? Se não for mandar dinheiro, vou mandar esse estorvo que é a Mitsuko de volta, nem que seja pelo correio. Não duvide de mim! (MIYAMOTO, 1934, p. 4, tradução de Bruna Ogawa)

Mitsuko é a filha de Tsutomu e Otome que foi deixada a cargo dos sogros por Otome quando Tsutomu teve que ser internado para realizar uma cirurgia de emergência. Ele havia sido preso por seu envolvimento com a esquerda e as torturas e os maus tratos que sofreu na prisão fizeram com que seu ouvido ficasse gravemente infeccionado. Apesar disso, ele não havia abandonado suas atividades depois de ser libertado e continuava trabalhando em uma gráfica de publicações da esquerda. O casal se via na penúria, mas acreditava que seus esforços em mudar a sociedade eram a única forma de melhorar a situação dos trabalhadores pobres como eles. Teinosuke, no entanto, recrimina o filho por aquilo que considera uma falta para com seu dever filial. Como último recurso, Tsutomu convida o resto da família a vir morar com ele e Otome em Tóquio. Sua intenção era fazer

6. Esses dois contos estão em processo de tradução pelo Grupo de Tradução Linguística e Cultural Japonês-Português coordenado pelas professoras Neide Nagae e Lica Hashimoto da USP.

com que o pai visse o que ele fazia com seus próprios olhos e compreendesse a importância de seu trabalho.

Assim, sete pessoas passam a viver sob o mesmo teto onde antes viviam duas. A situação se deteriora ainda mais quando Aya, que sofria de tuberculose, morre e a família recorre a um parente mais abastado para pagar o tratamento e, em seguida, seu enterro. Endividados, Otome começa a trabalhar como garçomete em um bar, o sogro sai com um carrinho pelas ruas para vender doces e Tsutomu entra na clandestinidade para evitar a polícia que o procura. Otome e a sogra, Maki, são descritas como mulheres ativas e prontas a abraçar os ideais de esquerda, enquanto Teinosuke é o homem intransigente, imerso nos valores do passado, mas Otome nota que a forma de pensar do sogro começava a mudar. Sua consciência de classe desabrocha, o que faz com que o conto termine com uma nota de esperança.

Chibusa (Mamas, 1935) narra as atividades de Hiroko, uma espécie de alter ego da autora, em uma creche organizada para atender às famílias de trabalhadores de uma região de Tóquio e sua participação nas atividades de esquerda. Logo no início do conto, Hiroko faz um discurso em uma reunião do sindicato dos condutores de bonde de Tóquio para inspirar os trabalhadores a se unirem. No entanto, ela percebe que as lideranças não têm força para conduzir as negociações da greve e que todos estão divididos sobre o que fazer. É crítica em relação à forma como a liderança sindical, no qual os homens têm papel central, se comporta. A maioria dos ativistas com força no movimento havia sido presa e não havia líderes confiáveis e leais à causa para conduzir os demais. Mesmo seu marido se encontrava preso. Quando o visita, ela vê outras mulheres que, como ela, aguardam ser chamadas para ver seus maridos e filhos na sala de espera da Casa de Detenção. Depois de uma dessas visitas, na qual os dois não têm tempo ou liberdade para dizer tudo o que desejam, ela vê algumas pessoas observando e rindo de um pequeno macaco que se encontrava diante da entrada da prisão, uma cena que contrasta com aquele local onde a tensão e a falta de liberdade são as tônicas.

O funcionamento da creche depende da ajuda financeira das famílias que deixam as crianças aos seus cuidados, mas a ligação desta com o sindicato dos condutores e as atividades de esquerda faz com que as famílias tenham receio de se tornar alvos da polícia política. Apesar da solidariedade entre os trabalhadores, há também o medo da repressão. Entretanto, apesar dessa atmosfera, o conto é

pontilhado por cenas como a do pequeno macaco diante da Casa de Detenção, nas quais há uma espécie de “doçura”, uma sensibilidade peculiar que contrasta com situações que seriam, de outro modo, áridas. Esses episódios recordam aos leitores que Hiroko é uma mulher e que a história é vista de sua perspectiva.

Quando a protagonista é levada para uma delegacia, depois da prisão do marido, observa uma mamãe pardal fazendo um ninho em um galho de cipreste através da janela e tem o seguinte diálogo com um policial:

Também houve o momento em que Jûkichi foi preso e Hiroko foi levada por outros policiais. Da janela do segundo andar da polícia política para crimes intelectuais, Hiroko viu uma mamãe pardal fazendo um ninho nos galhos de um cipreste que crescia nas dependências da delegacia.

Hiroko, sem pensar, disse:

– Ah! Coitadinha! Fazendo um ninho num lugar como este.

Assim que terminou de falar, um homem de bigode cheio que estava ali, falou:

– Que coitadinha, o quê! Ela sabe que aqui está segura e protegida – e examinou Hiroko de cima abaixo. – Também seria bom para você parir um filho. Tenho certeza de que iria gostar, consigo ver em seus olhos. (MIYAMOTO, 1935, p. 64-65, tradução de Tauanny Falcão)

Ainda no mesmo trecho, sem saber como fazer um bebê que tinha uma aparência frágil devido à desnutrição parar de chorar, Hiroko levanta a blusa e oferece seu mamilo em uma tentativa de apaziguá-lo:

[...] Hiroko foi morar na creche logo no final do verão, quando uma amiga da Sra. Ohana se acidentou gravemente enquanto trabalhava e teve de ser levada ao hospital.

Chiibo foi deixado para ser cuidado na creche, Hiroko o fazia dormir no quarto de quatro tatames e meio enquanto espantava as moscas com um *uchiwa* e lia um livro. Quando finalmente abriu os olhos, Chiibo começou a chorar e não se calava por nada. Ele chorava ao ponto de sair suor da ponta de seu nariz, Hiroko então teve uma ideia, pensou em algo que a deixou contente.

– E então, o que acha? Chiibo, vai parar de chorar com isso?

Enquanto dizia isso, Hiroko levantou a blusa branca acima dos seios e colocou o próprio peito na boca de Chiibo que chorava. Chiibo, naquele momento confuso, com o rosto e os pés pálidos, abriu a boca como uma fina linha vermelha procurando até finalmente tomar o mamilo de Hiroko, mas logo o empurrou para fora de sua boca com a língua e começou a chorar com ainda mais força. Hiroko tentou mais três ou quatro vezes, até que finalmente desistiu [...] (MIYAMOTO, 1935, p. 65-66, tradução de Tauanny Falcão)

A obra de Yuriko passou a ser criticada por pesquisadores e intelectuais feministas a partir dos anos 80. Eles julgavam que ela teria submetido o feminismo inicial, presente em *Nobuko*, ao comunismo, espaço dominado pelos homens e no qual as questões de gênero acabavam submetidas às questões de classe (DOBSON, 2015). A relação das mulheres com os intelectuais do sexo masculino de esquerda era ambivalente, porque estes não demonstravam muito interesse nas políticas de gênero e tendiam a explorar sexualmente as mulheres que se juntavam a seus movimentos. Comportamento a que a própria autora faz alusão e condena em “Chibusu”.

As mulheres japonesas já sofriam com as privações de direitos e estavam submetidas ao sistema do *ie*, não tinham uma identidade individual e buscavam autonomia. Assim, ter que subjugar suas necessidades e desejos individuais àqueles das massas era conflituoso. (COUTTS, 2013). No entanto, cabe lembrar que o socialismo soviético atraiu a autora devido à aparente igualdade e às proteções legais e econômicas concedidas às mulheres que testemunhou na União Soviética e, para ela, apenas o socialismo seria capaz de libertá-las da estrutura opressiva à qual estavam submetidas no Japão.

A busca de Nobuko pela autonomia e identidade pessoal pode ter sido colocada em segundo plano nas obras de literatura proletária de Yuriko que, depois de sua conversão ao comunismo, não via outra forma de haver igualdade real entre homens e mulheres senão por meio de uma revolução socialista (DOBSON, 2017). Entretanto, observando os episódios descritos acima (1935), acredita-se que as mulheres continuaram ocupando um papel importante em sua obra mesmo na fase em que seus textos se tornaram mais panfletários, uma vez que Yuriko procurou marcar sua presença nos movimentos de esquerda, dando-lhes voz e falando para elas.

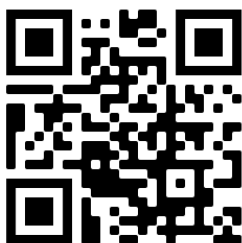
Referências

- COUTTS, A. Aftermath: Fujin Bungei and Radical Women's Fiction after the Downfall of the Proletarian Literature Movement in Japan. In: *Japanese Studies*. Vol. 33, Issue 1, 2013, p. 1-17.
- COUTTS, A. Gender and literary production in Modern Japan: the role of female-run journals in promoting writing by women during the interwar years. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2006, vol. 32, no. 1. p. 167-195.
- DOBSON, J. A “fully bloomed” existence for women: Miyamoto [Chūjō] Yuriko in the Soviet Union, 1927-1930. In: *Women's History Review*, vol 26, Jun, 2017.
- DOBSON, J. *Self and the city: a modern woman's journey*. Miyamoto Yuriko in the Soviet Union and Europe, 1927-1930. (PhD thesis) – School of East Asian Studies, The University of Sheffield, 2014. Disponível em < <https://etheses.whiterose.ac.uk/7927/7/FINAL%20DRAFT%20corrected%2020%20July%202015.pdf> > Acesso em Set. de 2021.
- MIYAMOTO, Y. Chibusa. In: *Chūō Kōron*. Abril de 1935. Disponível em https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/1991_6525.html Acesso em Out. de 2021.
- MIYAMOTO, Y. Koiwai no ikka. In: *Bungei*. Jan. de 1934. Disponível em https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/1987_6521.html Acesso em Out. de 2021.
- MIYAMOTO, Y. Nobuko. In: *Kaizō*, Set. de 1924 – Set. de 1926. Disponível em https://www.aozora.gr.jp/cards/000311/files/2015_42509.html Acesso em Out. de 2021.
- PHILLIPS, S. P. *Miyamoto Yuriko: imagery and thematic development from Mazushiki hitobito no mure to Banshū heya*. (Master of Arts thesis) – Department of Asian Studies, University of British Columbia, p. 92, 1979. Disponível em <https://dx.doi.org/10.14288/1.0100279> Acesso em Set. de 2021.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Griebhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“Escrita de mulheres e figurações de gênero I e II reúne artigos resultantes das profícuas discussões realizadas no XVII Congresso Internacional da ABRALIC (2021). Os temas apresentados e debatidos giraram em torno da escrita de mulheres, hoje consideradas no plural, e das diversas possibilidades de figuração de gênero. O tema sempre foi muito importante para o avanço das sociedades, mas tornou-se mais urgente diante dos retrocessos políticos testemunhados nos últimos anos, com agravamento no período da pandemia da Covid-19, que fez aumentar a vulnerabilidade de mulheres e pessoas LGBTQI+. A literatura e seu estudo, nesse sentido, ajudou-nos a refletir e a pensar na urgência de mudanças, tanto no âmbito das ações quanto das ideias.”

