

ESCRITAS DO
CORPO FEMININO
Diálogos interdisciplinares

ORGANIZADORES

Maria Teresa Salgado, Cinda Gonda, Anélia Pietrani,
Cíntia Kütter e Matthews Cirne

ESCRITAS DO CORPO FEMININO

Diálogos interdisciplinares



Programa de Pós-Graduação em
Letras Vernáculas
Universidade Federal do Rio de Janeiro



UFRJ
faz
100
ANOS
1920 | 2020
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



Nielm - Núcleo Interdisciplinar
de Estudos sobre a Mulher na Literatura

© Maria Teresa Salgado et alii, 2018

© Oficina Raquel, 2018

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Raquel Menezes

ASSISTENTE EDITORIAL

Estéphanie Pessanha

CAPA

Thiago Antônio Pereira

REVISÃO

Adolfo Silva

IMAGEM DA CAPA

Átila de Paula

CONSELHO EDITORIAL

Maria de Lourdes Soares

Rosa Maria Martelo

Ricardo Pinto de Souza

Phillip Rothwel

Gerson Luiz Roani

DIAGRAMAÇÃO

Oficina Raquel www.oficinaraquel.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Salgado, Teresa et alii. Escritas do corpo feminino: diálogos interdisciplinares.

Oficina Raquel: 2018 1067 p.,

ISBN 978-85-9500-033-9

1. Ensaaios brasileiros 2. Feminismo 3. Estudos literários

APRESENTAÇÃO

The enemy within must be transformed before we can confront the enemy outside. The threat, the enemy, is sexist thought and behavior. As long as females take up the banner of feminist politics without addressing and transforming their own sexism, ultimately the movement will be undermined.

bell hooks¹

Esta obra nasceu a partir do *I Encontro Internacional Escritas do Corpo Feminino*, no qual buscamos discutir as imagens do corpo feminino na literatura, em diálogo com a história, as artes, a psicanálise, o cinema e em outras áreas das Ciências Humanas. O evento foi realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em abril de 2018. Sua história, na verdade, começou com o grupo Escritas do Corpo Feminino, em 2015, na UFRJ, com o estágio de pós-doutorado da professora Luana Antunes, supervisionado pela professora Maria Teresa Salgado. Em 2017, os integrantes do grupo, que reunia pesquisadores de Iniciação Científica, Especialização, Mestrado e Doutorado, tiveram a ideia de organizar um evento, no qual pudessem debater sobre o cenário da autoria feminina no Brasil. Aconteceu, então, nesse mesmo ano, o *Encontro Nacional Novas Escritas do Corpo Feminino*, cujo objetivo principal foi dar voz a jovens escritoras negras da cena brasileira e estreitar os laços com grupos de pesquisas afins, de outras universidades do país.

Em 2018, após a positiva repercussão da mesa de jovens escritoras, a professora Maria Teresa Salgado convidou as professoras Anélia Pietrani e Gumercinda Gonda para participarem da organização do primeiro evento internacional do grupo de pesquisa, com o propósito de ampliar os diálogos sobre a

¹ Tradução livre dos organizadores: “O inimigo interior deve ser transformado antes que possamos confrontar o inimigo exterior. A ameaça, o inimigo, são o pensamento e o comportamento sexistas. Enquanto as mulheres levantarem a bandeira do feminismo sem abordar e modificar seu próprio sexismo, o movimento de enfraquecerá.” (bell hooks).

autoria feminina, sobre o feminismo e sobre o corpo da mulher, estabelecendo, ao mesmo tempo, novas conexões de outros pesquisadores do país e do exterior com os estudantes de Letras da UFRJ, em um viés comparatista, que envolveu as literaturas africanas, brasileira e portuguesa. Também contamos com a presença de importantes escritoras, como Lúcia Jorge (Portugal), Dina Salústio (Cabo-Verde) e Conceição Evaristo (Brasil), além de professores convidados da UFRJ e de outras universidades. Procuramos manter, aqui, a ordem dos eixos temáticos das mesas do encontro, e não uma divisão pelos países de língua portuguesa, uma vez que todos os artigos se integram à perspectiva comparada.

A capa do livro, criada por Átila de Paula, evoca uma paisagem simbólica da nossa cidade, o morro dos Dois Irmãos. Esse morro pode ser visto da praia do Leblon e da praia de Ipanema, fazendo com que a imagem do corpo feminino seja projetada na cidade. A imagem desse corpo feminino da cidade também remete a uma lenda dos tupinambás, povo indígena tupi que aqui vivia e que possuía um culto especial em torno dele. Para eles, o morro é uma representação totêmica dos dois luminares celestes, o céu e a lua. Na parte alta, cultuava-se o sol, com danças e cantos guerreiros e, nas partes baixas da cidade, diante do morro, perto do mar, cultuava-se a lua, com cantares evocativos da energia maternal representada pelas águas do oceano, onde as mulheres tinham destaque. A presente obra convoca o corpo feminino, mas não deixa de prestar homenagem a duas forças fundamentais na criação do mundo, mostrando-as unidas e em entendimento.

Os temas em foco convocam o corpo social de seus países, sua historicidade e suas identidades sociais, traduzindo o empenho da escrita na revitalização e transformação do corpo da mulher e de suas identidades. No entanto, para que tal transformação ocorra, é urgente, como nos ensina bell hooks (*Feminism is for everybody* 2000), na epígrafe que escolhemos para essa apresentação, que uma mudança se realize em relação ao inimigo que trazemos dentro de nós mesmos. A consciência de que ele reside dentro de nós talvez nunca tenha sido mais clara do que no contexto em que redigimos essa apresentação, pois estamos vivendo, nesses últimos meses de 2018, um dos momentos mais dramáticos da história do nosso país. Nunca antes o Brasil se viu em uma situação tão terrível de retrocesso social. Apesar de já termos conhecido o período atroz da ditadura em 1964, estamos agora diante de um novo cenário político, pois trata-se

do risco de autorizarmos, por voto supostamente democrático, o que há de pior na sociedade: o racismo, o sexismo, a homofobia, assim como outras formas de violência. Por isso mesmo, enfatizamos a importância das palavras da feminista americana, em relação ao que parece mais difícil de ser combatido, justamente por ser dificilmente perceptível: nossa cegueira em relação aos nossos comportamentos e valores, que nos impedem de formar um verdadeiro pensamento reflexivo, de resistência, de diálogo e de inconformismo diante da barbárie.

Os organizadores.

FEMININOS CORPOS NOS CONTOS DE UNGULANI BA KA KHOSA

Adilson Fernando Frazin

Ungulani Ba Ka Khosa é o nome de origem tsonga, grupo étnico do sul de Moçambique, para Francisco Esaú Cossa, o qual, ao longo de três décadas, firma-se como uma das vozes mais significativas da literatura moçambicana, cuja letra ao mesmo tempo pujante e contumaz consolida um repositório que se esforça para desmistificar um passado que inevitavelmente incide no presente de Moçambique, forjando, pois, narrativas que validam certas subjetividades silenciadas e esquecidas pela história oficial de seu país. Dessa forma, o escritor moçambicano, para além da dimensão estética inerente a cada texto, faz da sua arte um legítimo instrumento de reflexão e criticidade, isto é, apela de maneira incisiva à sua peculiar frontalidade de encarar as tensões e dilemas nacionais que se estendem do período pré-colonial ao pós-colonial numa dezena de títulos que inclui crônicas, contos e romances.

Em relação à temática das escritas do corpo feminino, nossa proposta de análise debruçar-se-á sobre dois contos de Ungulani Ba Ka Khosa. O primeiro será “Dirce”, cuja personagem epônima terá seu corpo moldado com traços demiúrgicos sob o signo da hipersensualidade africana. Em seguida, de antemão, salientamos que à semelhança do que afirmara Maria Teresa Salgado sobre Neighbours, narrativa da autoria da escritora moçambicana Lília Momplé, o mesmo poderá ser válido para o conto “Fragmentos de um diário”, o qual, em síntese, “é a discussão sobre a mulher (moçambicana) e a violência que a cerca, uma violência que está necessariamente integrada a uma série de outras violências sociais (Salgado, 2007, p. 283).”

Um dos grandes cultores do conto enquanto gênero literário em Moçambique, Ungulani Ba Ka Khosa, mesmo em seu universo romanesco parece manter traços muito

característicos das narrativas breves, Ualalapi, por exemplo, livro de 1987 que marcou decisivamente sua estreia na literatura, é considerado pela crítica como sua principal obra, sendo até hoje motivo de muita discussão quanto a seus limites genológicos. Ademais, aberto a hibridismos múltiplos, muitos contos de Ungulani Ba Ka Khosa, sobretudo, aqueles que primam por herméticas e caóticas cosmovisões oriundas das fissuras políticas e sociais parecem corroborar as palavras de Maria Fernanda Afonso:

O conto urde-se como uma trama da existência em que os fios da tradição e os da modernidade se entrecruzam de forma laboriosa, constituindo um discurso híbrido que permite ouvir várias vozes que se confundem em coro babélico. A singularidade do conto é fazer estilhaçar todo o discurso unívoco: não só o autor não fala em nome próprio como transmite a voz e a palavra de outrem, estabelecendo uma enunciação completamente plural. Numa palavra, o conto torna-se um gênero que se acomoda às convulsões das sociedades africanas, que se faz eco de todas as preocupações e de todas as facetas de países em construção (Afonso, 2004, p. 99).

Como breve preâmbulo deste estudo, terá ainda alguma importância destacarmos o papel da imprensa moçambicana no que tange à constante veiculação e à consolidação de jovens escritores e seus respectivos textos literários, como ressalta Francisco Noa:

Qualquer tentativa para rastrear o percurso da literatura moçambicana sem passar um olhar circunstanciado pelas páginas da imprensa que a alimentaram, a divulgaram e a consagraram é, à partida, cometer uma profunda falsidade histórica (Noa, 1996, p. 125).

Portanto, a primeira tentativa de incursão de Ungulani Ba Ka Khosa na seara literária se deu através de uma narrativa breve, pois o primeiro conto de sua autoria, à época intitulado “Dirce, minha deusa, nossa deusa”, após duas recusas, nomeadamente, a da página literária do jornal Domingo, igualmente a da revista Tempo, fizeram com que o jovem literato recorresse a uma terceira, à página “Diálogo”, do Notícias da Beira, que, finalmente, aceitou publicá-lo nos idos de

1982 (Laban, 1998, p. 1054). Posteriormente, renomeado de forma mais sucinta apenas como “Dirce”, o texto integraria a coletânea de contos, juntamente com outros três, produzidos ao longo da

década de 1980, reunidos em *Histórias de Amor e Espanto*, livro que teve sua primeira publicação em 1999¹. Por conseguinte, “Dirce”, a “(...) ebânica Deusa das místicas noites africanas”, segundo um dos versos do poeta Juvenal Bucuane que serve de epígrafe ao conto de Ungulani (khosa, p. 7, 2008), será nas linhas que se seguirão objeto de nossa análise.

Embora publicado originalmente em 1990, em Maputo, *Orgia dos loucos* teve sua primeira edição brasileira somente em 2016 pela editora Kapulana. Antes, em território brasileiro, só *Ualalapi* havia sido publicado pela editora mineira Nandyala, em 2013. Tal seria a razão para que a obra do escritor moçambicano fosse praticamente inédita no Brasil, salvo pela circulação feita entre diletantes das literaturas africanas e por um restrito público acadêmico². Posto isto, o conto presente no referido livro, nomeadamente, “Fragmentos de um diário”, servir-nos-á também para explorar a importância de uma personagem feminina na respectiva trama, pois seu corpo, fustigado pelas inúmeras agruras da vida, está carregado de simbolismo que nos leva a depreender que nada mais pode ser senão o reflexo de uma sociedade falocêntrica corroída por resquícios coloniais e por práticas políticas ultrajantes.

Publicado recentemente, em 2017, *Cartas de Inhaminga*, longe de se constituir como uma seleta epistolar, é um livro composto por textos de opinião e por matérias

¹ Na reedição de 2008 de *Histórias de Amor e Espanto*, sob a chancela da editora moçambicana sediada em Maputo, Texto Editores, apesar do prefácio de Marcelo Panguana se referir a quatro contos como os da primeira edição de 1999 (“Dirce”, “Confissão”, “Construção” e “Uma pequena história”), há um quinto texto intitulado “A minha morte”, além do posfácio da autoria de Filimone Meigos. Ambos, juntamente com Ungulani Ba Ka Khosa, entre outros, são escritores que fizeram parte da *Charrua*, importante revista literária moçambicana, a qual, entre 1984 e 1986, teve oito edições.

2 Os livros que compõem a obra de Ungulani Ba Ka Khosa não são de fácil acesso, uma vez que padecem de inconstância editorial oriunda de entraves de direitos autorais. Tanto as editoras moçambicanas como portuguesas ou brasileiras publicam um ou outro título, por vezes, sem referenciar adequadamente a edição original, daí nossa insistência nesses pormenores bibliográficos a fim de facilitar as investigações futuras.

distintas que evocam aspectos sociais e culturais moçambicanos, os quais Ungulani Ba Ka Khosa reuniu ao longo dos últimos anos. Dessa forma, em “Moçambique Polígamo”, um dos dezenove textos que o compõem, podemos observar que o imaginário do escritor concebe uma gênese masculina para seu país, o que será importante para compreendermos o que está implícito em “Dirce”, a Afrodite africana:

Há países que nascem naturalmente mulheres, assumindo marcas femininas no trato e nos gestos, e outros, por força de espíritos ou dos deuses, parturam-se homens. O nosso, por sinal, nasceu masculino e com uma voz particularmente grave e tonitruante. Durante curtos anos, diga-se, foi monogâmico. Os filhos, gerados na euforia das bandeiras desfraldadas à liberdade, foram educados no monolitismo, na voz única de comando, no assumir uma nação livre de cores, etnias e credos. Estes desideratos contrariavam a atávica vocação polifônica, polígama, assente na matéria terra (Khosa, 2017, p. 67).

Obviamente ao assinalar o simbólico “nascimento” da nação, a partir de 1975 sem o jugo colonial português, o escritor moçambicano está a aludir à gesta da independência conquistada através de sangrentas guerrilhas, nas quais em sociedades androcêntricas como Moçambique, sabemos, o poder bélico se confunde com o poder fálico, impelindo as mulheres ao silenciamento e à invisibilidade. No entanto, a monogamia, parece reiterar o autor, não corresponde ao que se verificava no período anterior à independência, o qual impôs a frelimista interdição de inúmeras práticas tradicionais seculares para fazer surgir o “homem novo” e a “mulher nova”, sendo a figura feminina, pois, a peça fundamental da atávica poligamia:

A mãe primeira, a Gaia de todas as coisas, a deusa fecundadora do espaço identitário, foi a mulher poliandra. Ela inscrevia-se nesse quadro raro e emblemático de uma mulher gozar o privilégio terreno e legal de ter vários maridos, comprazer-se à luz do dia com vários personagens e partilhar o leito existencial com múltiplas cores e credos e personalidades. Para o futuro espaço identitário, a nossa Gaia foi espalhando filhos de várias matizes, credos múltiplos, cores diversas, pensamentos plurais. (...) A todas estas gentes de cores e feitios, a terra mãe abraçou e fecundou gente que foi mapeando a diversidade (Khosa, 2017, p. 67).

A razão pela qual se justifica em nosso debate a presença das reflexões de Ungulani Ba Ka Khosa a respeito da poligamia no território moçambicano se deve ao fato de que numa primeira leitura do conto “Dirce”, sob uma perspectiva ocidentalizada, portanto, monogâmica, talvez isso nos levasse a julgá-la negativamente, vinculando-a inocuamente à leviandade ou prostituição. No entanto, sob a perspectiva atávica e poliândrica colocada anteriormente pelo autor, ao retratá-la com atributos tão marcadamente associados às predileções masculinas moçambicanas, para além de potencializá-la como objeto de desejo de Elias, com quem entendemos que teve um caso amoroso no passado, Dirce se torna mais africana, uma vez que sua exuberância de mulher negra se perfila à beleza das míticas mulheres das sociedades tradicionais como veremos.

À partida, o narrador a descreve desta maneira:

Ei-la. Como sempre, o cabelo que nunca conheceu o ferro da imitação brilhava e caía em filas compridas lembrando lianas que entrelaçam vistosamente as árvores imponentes da floresta tropical. Nas pontas, como chocalhos propositadamente colocados por dançarinos numa pausa da dança lianas que descem ao terreiro aberto na floresta, pendiam missangas vistosas. Nos lábios, a mulala moderna luzia voluptuosamente numa cor condizente com a sua pele negra e macia (Khosa, 2008, p. 14)

Ao se despedir no saguão do décimo quinto andar, Elias, um incógnito escritor, parece se deixar enredar por um lascivo devaneio nesse derradeiro encontro com Dirce, a qual apesar de comportar-se de modo cortês e natural lhe desperta

instintos profanos que o faz buscar no imaginário o ideal de perfeição da antiguidade clássica:

Ofuscante, vestido sensual, reluzente, brilho no corpo.

A fragrância da química do consumo enchia o corredor. Airosa, ativa, superior, a Dirce sorria. O vestido de algodão colava-se lubricamente aos seios acerbos, à cintura delgada, esguia, às nádegas, às coxas. Nos pés, o brilho, a frescura diáfana de regatos em leitos de pedras luzidias; sapatos de ouro, de prata, de cobre, de plástico, sapatos fulgentes.

És uma Deusa Dirce, pensou. És a Afrodite, essa Deusa do amor e da beleza. Não saíste do ventre em desespero, saíste do mar, da espuma do mar, da prata reluzente sobre o mar.

És uma Deusa, Dirce. Afrodite... (Khosa, 2008, p. 16)

Contudo, a objetificação corpórea da Afrodite africana esboçada por Ungulani Ba Ka Khosa não reflete sua submissão ao universo masculino, pelo menos é o que fica evidente no diálogo entre ela e Elias, ou seja, Dirce não quer as amarras matrimoniais tão apreciadas e resignadamente aceitas pela maioria das mulheres em sintonia com os preceitos e convenções sociais. Assim, seria ela poliandra ou tal personagem cultiva o desejo legítimo de ser livre para suas escolhas? Além de sua beleza, não seria sua insubordinação um elemento igualmente fascinante? Por que no universo feminino é condenável socialmente qualquer excesso em busca de prazer sexual, o que nos homens é sinônimo de virilidade?

Eis a conversa entre os amantes, na qual Dirce parece não se preocupar com a sinceridade de suas palavras:

- (...) Tu gostas de mim. E por isso querias que eu te pertencesse. Querias que eu fosse uma ancila na sua vida. Falhaste. Chegaste à conclusão de que eu não sou mulher para ser senhora de fulano, levar o teu apelido pelo dédalo das ruas, acatar com sorriso a reverência dos senhores, ser dona do Sr. Elias. Sou Dirce, quero ser Dirce.

- Nunca foi pretensão minha colonizar-te...

- Não finjas. Toleraste-me porque não conseguiste tornar-me tua doméstica. Pensaste que com o tempo me colocaria nos carris, por isso não apoias, não condenas, aliás, tu foste sempre ambíguo. Talvez seja por isso que adoras a literatura. Pode ser ambíguo para toda a vida (Khosa, 2008, p. 15).

Num amálgama concatenado de mitologias greco-latinas e africanas – tal qual fizera Pepetela na literatura angolana, curiosamente nessa mesma época, com a história de Ogun, o Prometeu africano, no romance intitulado Mayombe –, Ungulani Ba Ka Khosa, para mitificar sua personagem com marcas identitárias endógenas, propõe a figura da Dicuemba, a Afrodite africana:

Não podes ser Afrodite. As lianas que batem, ornadas de missangas, nas tuas costas, nas tuas omoplatas macias, fazem-te uma Deusa sincrética. O teu Olimpo é o Bosque Sagrado Africano. Não és Afrodite. És Dicuemba. Pois, é isso, tu és Dicuemba, a Deusa sincrética africana, a Deusa da pequena burguesia, a minha Deusa. Farei um canto para ti, Dicuemba! Faremos um canto encomiástico que ressoará no teu Bosque Sagrado. As nossas palavras, lapidadas com esmero dum artesão exímio, retumbarão no teu Bosque como o canto sereno dos pássaros ao escoar da tarde. Elas soarão como cantilenas das águas em remoinhos sonoros em plena savana. A nossa prece, a nossa melopeia, Dicuemba, tornar-te-á viva. Porque tu, diferentemente de outros Deuses, entregas-nos a tua carne palpitante (Khosa, 2008, p. 16).

E Elias, com suas habilidades literárias, consegue dar continuidade ao cântico profano de louvação à Dicuemba, exaltando-a poeticamente com carregado tom sentimental repleto de metáforas, as quais aludem a esse corpo feminino e seus indecifráveis mistérios. Enfim, é a dadivosa liberdade sexual da Afrodite africana que é cantada, como as musas dos poetas da antiguidade clássica, ou como numa herética liturgia eucarística mundana:

E nós, crentes fanáticos, vertemos o suco leitoso do êxtase, fonte da tua vida, no teu Bosque Sagrado. És minha Deusa, a nossa Deusa, Dicuemba.

E aos hereges, àqueles que ousam proferir das suas bocas prenhes de vermes, impropérios à tua carne deliciosa, virtuosa, imortal, instaura a inquisição! Porque tu

não és alienada como bradam os ímpios. Tu és a Deusa do progresso, a Deusa da pequena burguesia, a minha Deusa!

(...) Ó Dicuemba, farei um canto laudativo nesta minha obsessão de escritor em tua honra, à tua imortalidade. Tu és Dicuemba, a minha Deusa, a nossa Deusa (Khosa, 2008, p. 16-17).

Em “Fragmentos de um diário”, como o próprio título sugere, temos acesso a algumas páginas do triste diário de Dolores Mabunda. É de salientar que não se trata apenas do emprego do jargão literário para o vocábulo “fragmento” como sendo sinônimo de excerto, mas, sobretudo, em seu desdobramento polissêmico, como pedaço de algo que se quebrou. Diante disso, Ungulani Ba Ka Khosa embaralha as datas das sete partes que compõem a narrativa presente no trágico diário, reforçando o caos de tempos sombrios em detrimento de uma ordem cronológica.

Já que o corpo, conforme Michel Collot preconiza em *Le corps cosmos* (Collot, 2008, p. 10), constitui-se como entrecruzamento no qual se encontram o eu, o mundo e as palavras, recompomos gradualmente essas avulsas páginas e somos surpreendidos com os motivos pelos quais Dolores vai sendo forçada a distanciar-se involuntariamente de seu microcosmos familiar e, conseqüentemente, do macrocosmos nacional, ou seja, do corpo social moçambicano. Assim, Dolores, para além dessa onomástica que inevitavelmente personifica sentimentos angustiantes, vê-se num labirinto na sua condição de mulher, tornando-se, de certa forma, símbolo feminino moçambicano, cujo corpo e seu destino funcionarão como metonímia da jovem nação independente e do papel delegado à mulher na arquitetura de um suposto mundo novo.

Não bastassem todas as complicações familiares, o filho permanecer analfabeto, o irmão com ideias socialistas se tornar varredor de rua na Quinta Avenida, nos Estados Unidos, e o marido se foragir por não se adequar ideologicamente à Frelimo, Dolores envolta também a uma escassez material, tem que suportar a hipocrisia de uma sociedade androcêntrica que pode ser evidenciada pelas figuras dos amigos de seu esposo que a acediam. Além disso, ela revela a submissão feminina no cerne de antigas tradições tecendo a história de um Mabunda

ancestral, seu tetravô, cujo ato memorável foi assassinar sua esposa perante as hostes nguni que a queriam levar cativa.

Se com Foucault aprendemos que “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado (Foucault, 1994, p. 133)”, com Dolores Mabunda não haverá docilidade, pois ela mesma decepará a sua carne da carne do mundo como ato de insurreição:

Não temo a morte. Daqui a uns minutos cortarei as minhas veias e deixarei o sangue escorrer, vermelho como esta pátria vermelha. Vou morrer em silêncio ao lado do meu filho já morto. E se escrevo estas linhas não é com intenção de figurar em praça alguma, quero despedir-me dos vivos sem rancores,

sem pensar em Deus, porque Esse tiraram-mo há muitos anos (Khosa, 2013, p. 57-58).

Curiosa, mas não menos reveladora, é a presença de “Fragmentos de um diário” no interior do romance *Entre as memórias silenciadas*, publicado em 2013, com o qual o conto estabelece uma importante relação de intratextualidade. Dessa forma, diluída na trama romanesca, seria pertinente perguntar a razão pela qual mais de vinte anos após a publicação de *Orgia dos loucos Ungulani Ba Ka Khosa* reaviva esse diário suicida.

Sob o signo da descrença no amor, na vida ou em qualquer crença religiosa, diferentemente de Dirce e seus contornos de deidade, com Dolores talvez o único sentido positivo que podemos tirar de sua malfadada experiência é da sua carne transmutada em Verbo no seu diário, pois somente esse simbólico testamento registrado com sangue para as futuras gerações poderá quiçá promover alteridade e justiça em relação ao universo feminino. Enfim, “corpo tocado, tocante, frágil, vulnerável, sempre mutante, fugaz, inapreensível, evanescente, sob a carícia ou o golpe, corpo sem casca”, com Jean-Luc Nancy, sabemos que se trata de uma “pobre pele estendida sobre uma caverna onde flutua nossa sombra... (NANCY, 1992, p. 67).”

Referências

AFONSO, Maria Fernanda. O Conto Moçambicano: Escritas Pós-Coloniais. 1° ed. Lisboa: Caminho, 2004.

COLLOT, Michel. Le Corps Cosmos. 1° ed. Bruxelles: La Lettre Vollé, 2008.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: Nascimento da prisão. 11° ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. Cartas de Inhaminga. 1° ed. Maputo: Alcance Editores, 2017.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. Histórias de Amor e Espanto. 1° ed. Maputo: Texto Editores, 2008.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. Orgia dos Loucos. 1° ed. São Paulo: Kapulana, 2016.

LABAN, Michel. Moçambique: Encontro com Escritores. 1° ed. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

NANCY, Jean-Luc. Corpus. 1° ed. Paris: Metailié, 1992

NOA, Francisco. Da literatura e da imprensa em Moçambique. In: RIBEIRO, Fátima & SOPA, António. (Orgs). 140 anos de imprensa em Moçambique: estudos e relatos. Maputo: AMOLP, 1996, p. 125-129.

SALGADO, Maria Teresa. Neighbours: de violências, mulheres, mudanças... e homens. In: MATA, Inocência & PADILHA, Laura Cavalcante. (Orgs). Mulheres em África: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Colibri, 2007, p. 283-291.

Biografia do Autor

Adilson Fernando Franzin possui graduação em Letras (Português/Francês) pela Unesp. Mestrado em Estudos Lusófonos pela Université Paris 8. Atualmente, é doutorando em Estudos Portugueses pela Université Paris-Sorbonne, igualmente em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

“AS PEQUENAS DESLEALDADES DO CORPO”: MEMÓRIA, TRAUMA E SUBJETIVIDADE EM DEBAIXO DA PELE, DE DAVID MACHADO²

Ágata Cristina da Silva Oliveira³

Quero tudo isso marcado no meu corpo quando morrer. Acredito nessa cartografia – quando é a natureza que nos marca em lugar de apenas inscrevermos o nosso nome num mapa, como os nomes dos ricos nas fachadas dos edifícios. Somos histórias colectivas, livros colectivos. Não somos escravos e nem monogâmicos nos nossos gostos ou experiências. Eu só desejava caminhar por uma terra assim, onde não existissem mapas.

O doente inglês, Michael Ondaatje

Em *O doente inglês*, uma das personagens imaginadas por Michael Ondaatje diz, sobre as experiências vivenciadas, quer boas, quer ruins: “quero tudo isso marcado no meu corpo quando morrer” (ONDAATJE, 1999, p. 282). Em *Debaixo da pele*, Júlia, personagem que David Machado, autor contemporâneo português da geração dos Novíssimos, dá à luz, sente a agonia de ter passado por uma situação traumática e sequer ter no corpo os indícios do que viveu: não consegue compreender como a violência que sofreu não deixa qualquer cicatriz, “não entende como é que o corpo pode esquecer tão facilmente” (MACHADO, 2017, p. 8).

O romance de 2017 se apresenta dividido em três partes: na primeira encontramos uma narrativa publicada em um blog que nos apresenta à uma Júlia de um ano após ter sido agredida por seu namorado, a segunda é o esqueleto de um romance acerca de Catarina, agora já adulta, a criança que na primeira parte do romance Júlia tenta proteger de presenciar a agressão doméstica sofrida por sua mãe e provocada por seu pai, escrito por um homem que está preso, e a

² Comunicação apresentada no I Encontro Internacional Escritas do Corpo Feminino- 2018.

³ Doutoranda em Literatura Portuguesa do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

terceira parte são gravações de tapes feitas por Manuel, filho de Júlia, sobre a sua vida com a mãe em uma região isolada do Alentejo.

Na primeira parte, a qual nos concentraremos nesta análise, somos apresentados à Júlia aos 19 anos, um ano após ter sido espancada por seu ex-namorado. Nesse momento da sua vida, o relacionamento que a personagem tem com o seu próprio corpo é conflitiva, conforme aparecerá logo nas primeiras páginas do romance. Embora repita para si mesma que já se passou muito tempo desde a violência sofrida, ‘as pequenas deslealdades do corpo repetem-se com demasiada frequência’: ela continua a acordar à noite após se dar conta de ter perdido controle sobre sua bexiga. Além disso, Júlia já não consegue interagir fisicamente com outras pessoas. Mesmo a sua relação com seus pais muda em um nível que exclui qualquer tipo de contato físico. No caso do seu relacionamento com o pai, Júlia sente que há um afastamento recíproco percebido logo quando ainda está no hospital:

Naquela noite, há quase um ano, ela estava deitada numa maca na enfermaria do hospital, ligaduras em volta da cabeça, do braço esquerdo, do peito, a pele já escura em vários pontos do corpo, as dores travando uma luta violenta com os analgésicos, quando o pai e a mãe entraram. E foi nesse momento – Júlia sabe, apesar do torpor que metera no seu corpo –, quando por um instante o pai a olhou assim, desfeita, e logo de seguida desviou a cara, que tudo mudou. (MACHADO, 2017, p.32)

Júlia sente no pai a insensibilidade no tratamento que lhe é dado.⁴ Segundo a sua percepção dos acontecimentos filtrada pela narração de Catarina, mesmo o olhar deste parece estar a dizer que a culpa foi sua por ter estado no local errado, na hora errada.

Entretanto, enquanto seu pai colabora com o distanciamento entre seus corpos, com a mãe isto se processará de forma distinta. Ao longo dos trechos do romance onde a figura da mãe está presente, há sempre uma tentativa de aproximação física da filha que lhe é negada. A necessidade que a mãe sente em tocá-la pode ser observada no trecho abaixo:

⁴ Em certo momento, ao ser levada para o universidade pelo pai, este ouve “Rape me” no rádio do carro e, embora o que tenha lhe acontecido não tenha sido um estupro, Júlia acha pouco delicado que seu pai esteja ouvindo esta música.

A mãe olha para ela sem dizer nada e as suas mãos fazem festas na toalha que cobre a mesa, a toalha que Júlia pintou e ofereceu à mãe no seu aniversário de há sete anos, as suas mãos sobre as dezenas de mãos de Júlia, para sempre pequeninas e em diferentes cores que entretanto desbotaram. (MACHADO, 2017, p. 18).

A impossibilidade de tocar a filha leva a personagem da mãe a ‘fazer festas’ na toalha da mesa, como se esta funcionasse como uma espécie de extensão de Júlia.

A incapacidade de ter contato físico com outras pessoas que a personagem Júlia desenvolve aparece em ainda outras duas situações. Quando sente a aproximação de uma pessoa estranha em um transporte público, Júlia perde o controle sobre si: “a mulher abre a mala e vasculha o interior com as duas mãos. Júlia sente o cotovelo da mulher roçar-lhe o braço e começa a chorar” (MACHADO, 2017, p. 75). Em outra ocasião, Júlia encontra uma amiga da qual se distanciou depois de ter sido agredida:

Marlene levanta-se também e, num gesto rápido, abraça-a com força. E Júlia sente:

- o abismo de morrer sem morrer;
- uma dor que nasce dentro do estômago, que sobe pelo esófago e que, ao chegar à boca, não é mais do que um grito sem som;
- a certeza de que o momento é real, assim como tudo o que nele está contido: o céu com nuvens pretas, a chuva, o autocarro, Marlene, ela própria;
- cada ponto do seu corpo, cada pensamento na sua cabeça;
- a tristeza por estar viva nesse momento (MACHADO, 2017, p. 46).

O descontrole sobre seu próprio corpo passa também pela impossibilidade de esquecer a imagem do seu agressor: “acontece-lhe muito nos últimos meses, sempre nos momentos mais inesperados, mas sobretudo quando está nua ou a despir-se ou a pensar no seu corpo” (MACHADO, 2017, p. 8,9). Na obra de Jeanne Gagnebin, *Lembrar Escrever Esquecer*, após usar a cicatriz de Ulisses como exemplo de um meio de rememoração e elaboração de uma narrativa acerca de um acontecimento, apresenta-se o conceito de trauma postulado por Aleida Assman como “uma ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sobre a forma de palavra, pelo sujeito” (ASSMAN

apud GAGNEBIN, 2006, p. 110). Apesar de não ter as cicatrizes gravadas em si, a imagem do seu próprio corpo faz com que Júlia rememore a violência.

O seu corpo nu aparece reflectido no enorme espelho que ocupa quase toda a parede por cima do lavatório e da sanita. Detém-se ali, durante um minuto, a olhar a face, o peito, as ancas, uma simetria incrível entre o lado direito e o lado esquerdo do corpo, a pele tão lisa e macia e branca, sem quaisquer marcas. Júlia não consegue deixar de se espantar com a ausência de marcas no seu rosto, no pescoço, na barriga: não há cicatrizes, não há nódoas negras, não há nada que revele aquilo que se passou há quase um ano. Júlia não entende como é que o corpo pode esquecer tão facilmente. E isto não passa de mais uma traição. Não que ela sinta necessidade de recordar. De alguma forma, o passado – tal como o futuro – perdeu a relevância: a linha do tempo apagou-se e restou um ponto apenas, que não é mais do que o momento presente neutro e inconsequente, repetido até à exaustão (MACHADO, 2017, p. 12).

O trauma de ter sido espancada por seu ex-namorado coloca Júlia em um estado de medo constante, o que permanecerá ao longo de sua vida. A personagem já não consegue nem mesmo estudar: todos os dias seu pai a leva para universidade e logo em seguida ela retorna para casa, local de refúgio⁵ onde permanece durante todo o dia tendo como paliativos o tabaco e a maconha. Estes irão fornecer algum alívio para Júlia apesar de ser por um curto período. Logo ela sente “o vazio crescer de novo dentro de si, a encher-lhe todos os espaços do corpo, o peito, a cabeça, os braços e as pernas, os olhos” (MACHADO, 2017, p. 9). O medo de Júlia ainda é psicossomatizado por seu corpo na forma de uma dor de cabeça que só passa com o fumo. Esse medo que mantém Júlia refugiada em casa todo o tempo é resultado de uma condição de incerteza. Segundo definido por Bauman, “Medo” é o nome que damos à nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se fazer cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 8).

O ato de violência sofrido por Júlia será o que a introduzirá no mundo adulto, como se funcionasse como uma espécie de ritual de passagem. Acerca disso,

⁵ Como Bachelard irá pontuar em *Poética do espaço*, ‘a casa evoca lembranças de proteção’ (1978, p. 201).

encontraremos a esclarecedora observação dada por Aleida Assman em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*:

Enquanto os ritos de iniciação arcaicos se utilizam da escrita corporal mediante o emprego de violência em prol de uma formação sustentável da identidade, a escrita corporal do trauma, ao contrário, destrói a possibilidade de uma formação de identidade. (ASSMAN, 2011, p. 267)

Ao longo de toda a primeira parte da narrativa as imagens da relação de Júlia com seu corpo são evocadas: “o ar frio da madrugada de Março atinge-lhe o corpo como se fosse sólido” (MACHADO, 2017, p.22), “o problema dos pesadelos é a recordação que deixam no corpo” (Ibidem, p. 25), “e, no entanto, permanece ali, quieta, uma desobediência incompreensível das pernas” (Ibidem, p. 36), “e grita: de novo o seu corpo a traí-la sem pudor” (Ibidem, p. 57), “o corpo é o início de tudo, mas também carrega memórias impossíveis de serem desfeitas” (Ibidem, p. 84). O corpo e as sensações despertadas na pele estão sempre relacionados a palavras e expressões usualmente empregadas com sentidos negativos: sólido, pesado, desfeito, traidor, desobediente. Nessa perspectiva, podemos dizer que a escolha sintagmática feita ao longo do romance garante a narratividade do texto. O desejo da personagem Júlia e conseguir se diluir na paisagem, tornar-se uma com o mundo, chegar “até o ponto em que não será possível distinguir entre seu próprio corpo e o meio em redor” (Ibidem, p. 89). Segundo Chauí,

Corpo e mente, demonstra Espinosa, são realidades complexas ou múltiplas, aptas para a pluralidade simultânea ou percepções (corpo) e de afetos e ideias (mente). Ser capaz do múltiplo simultâneo, de ser afetado e afetar inúmeros corpos simultaneamente sem deixar-se enfraquecer por eles é atividade corporal ou a imaginação livre, pois “o corpo humano pode ser afetado de numerosas maneiras pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (*Ethica*, II, postulado 1) (CHAUÍ, 1987, p. 51)

Não podemos deixar de refletir ainda acerca da questão que gira em torno da relação do corpo e do gênero. Júlia passa a conhecer um mundo onde o corpo feminino está numa posição de subserviência ao corpo masculino. No processo de sua formação de identidade, Júlia irá aprender a sentir medo, particularmente, medo do sexo oposto. Embora suas relações no geral sejam afetadas, é o sexo masculino que passará a ser visto por Júlia como o inimigo a ser combatido. Júlia

entende que a violência sofrida por ela é resultado do seu “corpo dócil”⁶. Segundo Bordieu,

A força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada. (BOURDIEU, 2002, p. 36).

Desse modo, Júlia assume que o corpo masculino é um corpo com força física superior ao corpo feminino e que, diante da impossibilidade de prever o que este corpo outro pretende fazer, em um primeiro momento, opta por permanecer distante deste e, no decorrer da sua vida, entende que é preciso estar preparada para enfrentar a força do corpo alheio.

O ponto de viragem na história de Júlia é momento em que ela se dá conta que outros corpos assim como o seu são corpos submetidos à força de outrem. É no momento que Júlia olha ao seu redor e percebe que a criança no apartamento ao lado presencia constantemente a violência sofrida pela mãe que Júlia consegue sair da redoma de vidro em que se colocou. É para proteger a menina Catarina que a personagem principal da primeira parte do romance irá se colocar no mundo perigoso do qual tem se escondido: “Mas depois percebe, na penumbra, o rosto da criança, uma menina, de quatro ou cinco anos, que também tenta fugir da voz do pai que, dentro do apartamento, grita DESCULPA e da mulher que chora como se a vida fosse um lugar insuportável” (MACHADO, 2017, p. 25).

Júlia sabe que “a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações” (BACHELARD, 1996, p. 94) e tenta evitar que Catarina tenha suas memórias povoadas por violência e, para tal, tenta levar a menina para o mais longe possível da situação vivenciada em sua casa. Ao sentir que falhou com Catarina, Júlia assume uma posição de tentativa de compensação: ao longo da

⁶ “Os corpos femininos tornam-se o que Foucault chama de “corpos dóceis”: aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao “aperfeiçoamento” (BORDO, 1997, p. 20).

A experiência feminina é amiúde uma experiência na qual a mente e o corpo, a mente e a matéria, são associados e, juntos, são explorados. Às vezes, somos coniventes com essa evisceração de nossa subjetividade, mesmo quando resistimos. (DIMEN, 1997, p. 45)

sua vida adulta, utilizando um site, Júlia tenta ajudar a maior quantidade possível de mulheres vivendo em situações de risco em seus lares numa constante busca por Catarina.

É só tardiamente, depois de finalmente reencontrar Catarina, que Júlia irá conseguir feridas que ao se converterem em cicatrizes permitirão que o que há por debaixo da sua pele fique exposto e que uma narrativa possa ser lida em seu corpo: a história da sua sobrevivência. Como poetizado por Nuno Camarneiro, “todas as cicatrizes são troféus, representam vitórias contra o que nos vem de fora. Devíamos mostrá-las de cada vez que conhecemos alguém, chamo-me assim e tenho sobrevivido” (2012, p. 177).

Referências bibliográficas

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BORDO, Susan R. “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”. In: *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosados Tempos, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2ª ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHAUÍ, Marilena. “Sobre o medo”. In: *Os sentidos da paixão*. (coord. Adalto Novaes). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMARNEIRO, Nuno. *No meu peito não cabem pássaros*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosados Tempos, 1997.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em: <http://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/narratividade/>. Acesso em: 13 de junho de 2018.

GAGNEBIN, Jeanne. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MACHADO, David. *Debaixo da pele*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.

ONDAATJE, Michael. *O doente inglês*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Editora Planeta, 1999.

NOÉMIA DE SOUSA E ELZA SOARES: A VOZ FEMININA COMO FERRAMENTA DE DENÚNCIA, COMBATE E RESISTÊNCIA.

Alice Meireles da Silva

"Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela."
(Ângela Davis).

A proposta é observar e delinear o caráter denunciativo e combativo frente às temáticas de racismo, negritude, raízes africanas, empoderamento negro feminino e resistência do povo negro presentes nas produções da moçambicana Noémia de Sousa na obra “Sangue Negro” e as letras musicais da cantora Elza Soares, presentes no álbum “Mulher do Fim do Mundo”.

Carolina Noémia Abranches de Sousa, mais conhecida como Noémia de Sousa, foi pioneira no campo da literatura feminina em Moçambique e nome emblemático das literaturas africanas de língua portuguesa, Noémia nos oferece uma escrita forte o bastante para incendiar o rastilho de poesia que reivindicava a personalidade dos oprimidos (SAÚTE, 2001). Sua poética, concentrada na produção literária entre os anos de 1949 e 1951 apresenta um discurso muito contundente contra o regime colonial português e as opressões que atingiam a população, deixando assim, de forma clara seu ativismo em favor das lutas pelo ideal da liberdade de seu território.

Em paralelo, trazemos a cantora Elza Soares, nascida em uma localidade periférica da cidade do Rio de Janeiro chamada Favela da Moça Bonita. A cantora teve uma infância e início de vida adulta difícil por conta do preconceito por ser mulher, negra e periférica, mas a partir da década 50 com o sucesso da música “Se Acaso Você

Chegasse” tornou-se uma das maiores vozes da MPB e chegou a ser aclamada como “a voz do milênio” pela BBC de Londres. Desde então ela faz da cena musical o meio de demonstrar seu ativismo, abordando questões sociais e temáticas sobre mulheres e população negra. Aqui analisaremos o seu último disco, “*Mulher do Fim do Mundo*”, no qual ela brada contra a violência, considerando-o, nesse estudo, como uma espécie de “álbum-manifesto”.

Antes de adentrarmos na origem e poética de Noémia de Sousa, é importante fazermos um breve panorama sobre a participação feminina na cena literária e suas produções nos países africanos de língua portuguesa, principalmente em Moçambique. A escrita literária moçambicana se origina durante o período colonial a partir do vínculo com a imprensa, pois, os periódicos locais foram os primeiros veículos comunicativos a reproduzir textos de manifestações literárias produzidos por autores africanos. A presença da mulher na literatura, sobretudo canônica, se dá de maneira reduzida por motivos que podem estar ligados as questões políticas e tradicionais, como por exemplo, o acesso tardio a educação, as tradições que encarregam à mulher funções diretamente ligadas à maternidade e ao lar, além dos critérios de seleção dos editores.

Alcançar o status de produtoras textuais dentro dessas nações não foi uma missão simples para essas mulheres, pois, mesmo com sua inserção no segmento denominado “literatura colonial”, “o acesso ao texto verbal lhes era duas vezes barrado, por serem mulheres e africanas”, como bem aponta Padilha (2002, p.171). Padilha (2002) observa que nas mais importantes antologias poéticas, publicadas entre 1951 e 1994, há ao todo 94 poetas contemplados, sendo apenas 10 poetisas, entre elas Noémia de Sousa. A pesquisadora ainda ressalta que essas

antologias têm como uma de suas concepções ludibriarem o outro, no caso o colonizador, porém quase se esquece da fala duplamente colonizada da mulher.

Apesar dos percalços que dificultam a integração das mulheres nesse movimento literário, suas obras são de extrema importância não só para ampliação desse movimento, mas também para o seu fortalecimento na luta pela independência e descolonização de suas nações. Na sua maior parte, a escrita feminina traz na sua composição a preocupação com as causas sociopolíticas colocando em foco a denúncia e a revolta em relação às dores da violência sofrida pelos seus irmãos e sua terra mãe-África, o combate e a resistência frente ao imperialismo salazarista, além do desejo de reconstruir a identidade de sua nação, valorizando suas culturas, que foram invisibilizadas pelas imposições do colonialismo lusófono.

Falar de mulheres que se apresentam na linha de frente de alguma luta no contexto histórico em que estão inseridas, seja através da arte, como é o caso, ou não, é falar sobre protagonismo, visibilidade e quebra de silêncios. E é a partir da afirmativa “O silêncio não vai te proteger” (apud RIBEIRO, 2016, p.101) da filósofa caribenha-americana, Audre Lorde, que podemos começar a pontuar a importância das vozes dessas duas intelectuais como ferramenta para traçarem histórias escritas e ditas por si mesmas. Assim, essas vozes irrompem o silêncio e o apagamento promovido pela violência colonial em Moçambique e pelas opressões que estruturam a desigualdade social no Brasil. O fato de essas vozes que se rebelam serem vozes de mulheres negras agrega ainda mais força e resistência às suas obras, já que muitas vezes a intersecção do racismo, patriarcalismo e classicismo colocam a mulher negra num lugar de subalternidade muito mais complexo, como conclui Kilomba:

“Por não serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supracista branca. Nós representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. (...) Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função do outro”. (KILOMBA, 2012, p.124, apud RIBEIRO, 2016, p. 102).

Sendo assim, em um sistema de hierarquizações, a mulher negra é o último elemento desta pirâmide social, não sendo vista como sujeito político e tendo sua narrativa negada. Neste sentido, tanto a poética de Noémia, quanto a musicalidade de Elza ocupam um lugar de representatividade feminina negra por, através de suas obras, demonstrarem que mulheres podem contribuir em todos os níveis e aspectos na mudança por uma sociedade melhor.

A poesia engajada daquela que foi considerada “mãe dos poetas moçambicanos” (SAÚTE, 2001) traz uma inovadora atitude estética que está diretamente associada a razões de ordem histórica, abordando temas vinculados ao enaltecimento dos valores africanos, como espírito de fraternidade, consciência coletiva e denúncia colonial, assim, se configurando como uma poetisa de combate.

No entanto, a principal característica da poesia da Moçambicana, que permite que sua voz de combate soe, de fato, mais alto, é o som, a voz. Ou, como bem conceitua Ana Mafalda Leite é a “poética da voz”, pois, para a estudiosa

“parece haver uma preocupação em retomar a origem tradicional dos poemas cantados ao som da voz e da música, com a participação ritualizante e rítmica do corpo nos seus gestos e movimentos” (LEITE, 2012, p. 256-257).

E é a partir dessa escrita vocalizada que a voz da poetisa se levanta no poema “Passe” para dar voz aos colonizados, que com um tom agressivo e irônico, irrompe o silêncio para denunciar os abusos de seu agressor – o colonizador. E mesmo com toda a subalternidade e desmandos impostos, esses indivíduos, como forma de resistência, mantém viva a esperança da libertação, como podemos observar na penúltima estrofe.

“Somos os despojados, somos os despojados!
Aqueles a quem tudo foi roubado,
Pátria e dignidade, Mãe e riquezas e crenças, e Liberdade!
Até a voz da nossa Raça, da revolta dos nossos corpos
tatuados,
nos foi roubada para embriaguez de vossos sentidos
anêmicos,
arrastando-se nos bailes frios iluminados a electricidade...
Despojados, ficámos nus e trémulos,
nus na abjecta escravidão dos séculos...
Mas com o calor da chama eterna das nossas fogueiras
acesas,
crepitando, rubras, sobre os dias e as noites,
com vaga-lumes de protesto, de gritos, de
esperança!”(SOUZA, 2016, p.34-35)

Já Elza Soares, através da sua musicalidade e da canção “A Carne”, faz da sua voz rasgada uma ferramenta de denúncia e protesto contra a desigualdade social no Brasil, que é constituída pelo racismo estrutural e estruturante que estereotipa a população negra e a exclui dentro das discussões de políticas públicas.

A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
Que vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos

[...]

Que fez e faz história
Segurando esse país no braço
O cabra aqui não se sente revoltado

Porque o revólver já está engatilhado
E o vingador é lento
Mas muito bem intencionado
E esse país
Vai deixando todo mundo preto
E o cabelo esticado

Nesta música, o refrão constituído pela repetição do verso <A carne mais barata do mercado é a carne negra> nos aponta a desvalorização do indivíduo negro dentro do segundo país com a maior população negra do mundo. Na segunda estrofe o verso <Que vai de graça pro presídio> nos remete ao fato de que no Brasil a população carcerária é composta em sua maioria por pessoas negras (dos 622.202 presos, 61,6% são pretos e pardos); e o verso <E para debaixo do plástico> traz à tona a estatística que aponta que, a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. Já o verso <Que vai de graça pro subemprego> revela que ainda hoje as vagas de empregos mais precarizadas são ocupadas por pessoas negras; enquanto o verso <E pros hospitais psiquiátricos> revela, segundo o censo nacional de 2011, o perfil dos internados psiquiátricos e sob custódia: homens negros, pobres, de baixa escolaridade e com inserção periférica no mercado de trabalho.

Na quarta estrofe da canção, por meio dos versos <Que fez e faz história segurando esse país no braço / [...] E esse país vai deixando todo mundo preto> pode-se dizer que a cantora se refere à contribuição do negro para a formação histórico-cultural do país e o seu não reconhecimento por isso. Além de abordar a apropriação cultural de elementos da cultura negra. Contudo, percebe-se que, nesta canção, a voz de Elza brada diretamente sobre o racismo que se renova e se mantém de forma estruturalmente histórica nesse país, de modo que, como nos diz

a filósofa Marilene Chauí (2000), “*quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo*”.

Firme e forte na luta pelos seus ideais, a “grande dama da poesia moçambicana” (SECCO, 2016), através do seu canto-libertação, delata as opressões sofridas pelas mulheres em Moçambique, segundo a autora

“A voz enunciativa prima por um derramamento de sentimentos que leva a mulher oprimida a buscar e recuperar sua dignidade. [...] O sujeito lírico feminino se rebela contra o abuso sofrido pelas moças das docas, encaradas como objetos sexuais pelos colonizadores, cuja posse empreendida não foi só da terra, porém, também, dos corpos dessas negras, tratadas, quase sempre de forma exótica e subalterna”. (SECCO, 2016, p. 16)

Com isso, compreendemos que a voz mobilizante presente na poesia noemiana não é individual, mas sim coletiva, plural, e faz coro com as “*Moças das docas*”.

“Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fugitivas dos Munhuanas e dos Xipamanines
Viemos do outro lado da cidade
Com nossos olhos espantados,
Nossas almas trancadas,
Nossos corpos submissos escancarados.
De mão ávidas e vazias,
De ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se acendendo,
De corações amarrados de repulsa,
Descemos atraídas pelas luzes da cidade,
Acenando convites aliciantes
Como sinais luminosos na noite”. (SOUZA, 2016, p.79-80)

Neste poema, a situação de algumas mulheres em Moçambique é exposta pelo pano de fundo dos espaços marginalizados, periféricos e pelos “convites aliciantes” que lhes eram feitos por marinheiros brancos europeus no cais. A partir da terceira estrofe a voz lírica de Noémia demonstra que a mulher negra é um indivíduo à

margem, invisibilizado, “a carne mais barata do mercado”, como canta também Elza; carne que atrai dois tipos de olhares: asco e desprezo vindo das “mulheres de aro de ouro no dedo” e o de mero objeto sexual por parte dos homens que chegam ao porto. Trata-se de um comportamento frequente em sociedades racistas e machistas, como vemos em “*Moças das Docas*”.

Já na última estrofe, essas vozes femininas, com os corpos “doridos” e vitimados pela privação, se mantêm esperançosas pela tão sonhada liberdade e também “pelo fato de a mulher conter em si o embrião da resistência e da vida em expansão” (PADILHA, 2002, p.185-186). Desta forma, compreende-se que Noémia de Sousa, neste poema, grita contra a desumanização da mulher negra, além de reivindicar os seus direitos e humanidades.

O tom de protesto e denúncia também pode ser observado na música “*Maria de Vila Matilde*” interpretada pela cantora Elza Soares. A música aborda, de forma crítica e ácida, a questão da violência doméstica contra a mulher. Ao cantar essa canção, Soares quebra o emudecimento e dá voz às milhares de mulheres que são agredidas física ou verbalmente a cada dois segundos no Brasil. segundo a pesquisa “Mapa da Violência (2015)”, nos últimos dez anos, período desde o qual existe a Lei Maria da Penha, diminuiu em 9,6% o assassinato de mulheres brancas no Brasil e aumentou em 54,8% o de mulheres negras.

“Cadê meu celular?
Eu vou ligar pro 180
Vou entregar teu nome
E explicar meu endereço
Aqui você não entra mais
Eu digo que não te conheço
E joga água fervendo
Se você se aventurar”.

À priori, o título “*Maria de Vila Matilde*” atrelado com o número 180, já nos remete a lei Maria da Penha e a central de Atendimento à mulher. O fato de essa Maria ser de Vila Matilde, bairro da zona leste de São Paulo e da música possuir uma linguagem informal e irreverente, faz com que o discurso da cantora alcance também as mulheres do subúrbio.

A partir dos últimos versos e da primeira estrofe <E joga água fervendo/ Se você se aventurar> até o último da segunda estrofe <cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim> nos é apresentada uma mulher que se fortalece e já não se cala mais diante das agressões, deixando para trás a mudez por conta do medo, denunciando seu agressor e se divertindo ao vê-lo em apuros. Podemos perceber que através dessa letra a cantora faz um chamamento a todas as mulheres que já foram ou possam vir a ser agredidas a não se calarem, deixando assim um legado de resistência e empoderamento feminino.

A voz feminina da escrita pulsante de Noémia aparece novamente como um traço de combate e resistência na poesia chamada “*Poema*”. Desta vez, convulsionado pela revolta, o eu-poético de Sousa assume uma forma coletiva para encher o silêncio de palavras e gritar “BASTA!”.

“Bates-me e ameaças-me,
agora que levantei minha cabeça esclarecida
e gritei: “Basta!”

Armas-me grades e queres crucificar-me
agora que rasguei a venda cor de rosa
E gritei: “Basta!”

Condenas-me à escuridão eterna
agora que minha alma de África se iluminou
e descobriu o ludíbrio...
E gritei, mil vezes gritei: “Basta”. (SOUZA, 2016, p.122-123)

Nas primeiras três estrofes, são apresentadas a voz insubmissa que renuncia e rejeita qualquer autoritarismo e imposição vinda do colonizador. O sujeito-poético feminino aparece na sua forma mais plena da consciência libertadora. A “máscara do silenciamento” (KILOMBA, 2010) do colonizado finalmente foi estilhaçada, fazendo com que o colono reconheça o seu conhecimento sobre todas essas mazelas. Na última estrofe, os colonizadores são caricaturados como <carrasco de olhos tortos, de dentes afiados de atropófagos e brutas mãos de orango> como uma forma de ferir esse invasor com as palavras. E é nos últimos versos <- que eu, mais do que nunca, / Dos limos da alma,/ Me erguerei lúcida, bramindo contra tudo/ Basta! Basta! Basta> mais forte do que nunca, que a voz poética ressurge “altiva e mística”, brava e resistente numa espécie de metáfora de reconstrução da nação e da identidade moçambicana.

Assim como essa voz que se levanta no seu mais elevado nível de resistência na poesia de Noémia, é a mulher do fim do mundo, cantada por Elza Soares na faixa de mesmo nome. A voz da “mulher do fim do mundo” possui certa semelhança com as vozes das “moças das docas”, pois se tratam das vozes de mulheres forjadas na dor, na potência e superação.

Na avenida, deixei lá
A pele preta e a minha voz
Na avenida, deixei lá
A minha fala, minha opinião

A minha casa, minha solidão
Joguei do alto do terceiro andar
Quebrei a cara e me livreí do resto dessa vida
Na avenida, dura até o fim

Mulher do fim do mundo

Eu sou e vou até o fim cantar
[...]

Eu quero cantar até o fim
Me deixem cantar até o fim
Até o fim, eu vou cantar
Eu vou cantar até o fim

Nesta canção, Elza canta a mulher negra – que pode ser a personificação da própria cantora – que resiste e se mantém viva ao fim do mundo numa cidade carnavalizada e fantasiada. A partir do olhar dessa mulher de pele preta, que deixou sua dor na chuva de confetes, o fim do mundo pode ser encarado como uma sociedade afundada em problemas de ordem sócio-política, de desigualdade social e racial. Seu ato político é resistir. A mulher do fim do mundo não se cala, luta até o fim. Ela se livra das amarras do silêncio e reivindica ferozmente o direito a sua voz.

A sua súplica para lhe deixarem cantar até o fim nos leva diretamente ao poema “*Súplica*” de Noémia de Sousa, onde a voz poética diz que podem lhe tirar tudo, mas se lhe deixarem a música haverá possibilidade de liberdade. Com isso, compreende-se que a importância da voz, do canto e da música está diretamente ligada a sensação de liberdade, de esperança e renovação.

Diante disso, ao longo desse estudo buscamos demonstrar de maneira experimental a importância da voz feminina no discurso combativo e que perpassa tanto a escrita vozeada ritualizante de Noémia de Sousa, quanto o canto negro poderoso de Elza Soares. E apesar de se tratar de contextos e linguagens artísticas distintas - a literatura e a música - é perceptível que as vozes dessas mulheres intelectuais se encontram na vivacidade e intensificação da resistência na luta em

favor da liberdade e direitos de seu povo. São tecelãs de narrativas que desmascaram o silêncio e enfrentam os sistemas opressivos de suas nações.

Referências

CHAUÍ, Marilena. “O mito fundador do Brasil”. Folha de São Paulo, v.26, São Paulo, 2000.

GRADA, Kilomba. The Mask. In: **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010. Trad. Jessica Oliveira de Jesus.

LEITE, Ana Mafalda. Voz, corpo e narração: a poesia de Noémia de Sousa. In: **Oralidades & Escritas Pós-Coloniais: Estudos sobre Literaturas Africanas**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

NOA, Francisco. A metafísica do grito. In: SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Maputo: AEMO, 2001.

PADILHA, Laura Cavalcante. Silêncios rompidos. In: **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002 (Memórias das Letras, 10) e Lisboa: Imbondeiro, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação de diferenças). Scripta, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 253-266, 2º sem. 2004.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo Negro para um novo marco civilizatório. Sur, v.13, n. 24, p. 99-104. Brasil, 2016.

SANTOS, Olimpia Maria dos. O Grito Negro e a Voz Feminina de Noémia de Sousa em busca da fraternidade e das raízes africanas ancestrais. In: SECCO, Carmen Lúcia; CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (Orgs.). **África & Brasil: Letras em Laços, Volume 2**. Yedis Editora, p. 246-260, São Caetano do Sul, 2010.

SAÚTE, Nelson. Noémia de Sousa: a mãe dos poetas africanos. In: SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Maputo: AEMO, 2001.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Kapulana, São Paulo, 2016.

Biografia da autora

Alice Meireles da Silva é mulher negra, moradora do Complexo da Maré, ativista e co-fundadora do Coletivo Negro Conceição Evaristo. É graduanda do curso de Letras: Português-Literaturas na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participa como bolsista de Iniciação Científica em Literaturas

Africanas e escritas femininas dos sistemas literários em Língua Portuguesa,
coordenado pela professora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva (UFRJ).

LAB CORPO PALAVRA - CORPO QUE ESCRIVE CORPO E O ARTISTA CARTÓGRAFO

Aline Bernardi⁷

Ter em si a realidade inseparável e a clareza material de um sentimento, tê-la até o ponto em que só lhe resta exprimi-la. Ter um acervo rico em palavras, fraseados aprendidos que poderiam entrar na dança, servir ao jogo. (Artaud, 2017, p. 40)

O *Lab Corpo que Escreve Corpo* é uma proposta que dialoga com a pesquisa **Corpo Palavra**, desenvolvida pela professora e artista da dança Aline Bernardi. O projeto investiga as relações entre o corpo e a palavra no processo de criação artística e teve início em 2012 com os seminários **Corpo Palavra**, na Faculdade Angel Vianna⁸, enquanto a autora finalizava sua graduação de Licenciatura Plena em Dança; e foi aprofundada durante uma formação intensiva em performance, feita em Portugal, no Programa de Investigação Artística do C.E.M.⁹.

O *Lab Corpo Palavra - Corpo que Escreve Corpo* propõe uma vivência onde o corpo é exercitado em sua potencialidade sensível e artística, abrindo novos horizontes no campo da criação e oferecendo um terreno fértil para a investigação das oscilações da potência do agir (mover) e do pensar. O Lab é um espaço para o treino e o desenvolvimento de uma fisicalidade da escrita, com exercícios que

⁷ Bailarina e Performer. Professora de Dança da Rede Pública Federal, no Colégio Pedro II – Unidade Realengo II. Pós Graduanda no Programa de Preparação Corporal para as Artes Cênicas – Faculdade Angel Vianna. Rio de Janeiro / RJ. Email: contato.alinebernardi@gmail.com

⁸ A Faculdade Angel Vianna inicia seus trabalhos no ano de 2001 e desenvolve o curso de dança em duas áreas: Licenciatura Plena e Bacharelado em dança com duração de 3 anos. Site: <http://www.escolaangelvianna.com.br/blog/>

⁹ C.E.M. – centro em movimento é uma estrutura de investigação artística dedicada ao estudo do corpo e do movimento, localizada no centro de Lisboa. Site: <http://c-e-m.org/>

provocam o surgimento de outros padrões de relação entre o corpo e a palavra, entre o movimento sensível e o pensamento, entre a sensibilidade e a razão. Acreditamos que sua metodologia conduza ao desenvolvimento da autonomia do corpo perante suas escolhas, com aumento da capacidade de reconhecer as causas do que gera ganho e/ou diminuição dos seus graus de potência.

Acreditamos ser o processo artístico um processo cíclico, que comporta fases e que vasculha constantemente os buracos que desejam ganhar visibilidade e as intensidades que almejam por contorno. O processo em sua ciclagem adentra e se disponibiliza para a experiência, que é o canal que permite ao criador vestir-se de si mesmo e de sua relação com o mundo social, político e cultural ao qual está inserido. Enfatizar e esmiuçar o processo com lentes de aumento não causa detrimento à obra, pelo contrário, só a torna mais rica e esclarece seus detalhes. (Bernardi, 2012, p. 08)

Qual a implicação do corpo durante o ato de escrever? Como posso atravessar a fronteira entre escrita e movimento, para que a poesia do corpo interfira no fluxo criativo da palavra e a palavra no fluxo poético do movimento? De que maneira ‘razão’ e ‘sensibilidade’ dialogam na construção do corpo-pensamento? Onde o pensamento é carne e quais caminhos o corpo pode percorrer para construir uma fisicalidade da escrita? Essas são algumas perguntas que surgiram durante a investigação desse Lab, convidando assim a um constante redirecionamento da percepção que podemos construir enquanto produzimos conhecimento através da escrita; captando “um olhar sempre aberto à receptividade dos desvios, para que a sua expressão e sua capacidade de criar signos sejam processadoras da grande rede sensorial, que é o seu próprio corpo.” (Ibidem, p. 12).

Segundo Espinosa¹⁰, a condição de estar vivo é expressa pela potência que o corpo-idéia ou corpo-mente tem de afetar e ser afetado. O que determina o sujeito não é mais uma unidade em si, e sim o fator relacional. O corpo e a mente humanas são modos finitos do Homem, expressões finitas dos atributos infinitos da natureza. A potência é então alguma coisa determinada nos encontros entre os corpos-ideias, ou seja, entre os corpos-mentes e suas expressões. Um corpo/idéia produz afeto e afecções em outro corpo-idéia e isso produz conhecimento. A afecção é sempre preenchida e produz afetos. Não há buracos, faltas ou vazios. O que ocorre são afetos agradáveis ou desagradáveis. E afecções passivas ou ativas.

Conhecemos o mundo pelo pensamento: penso, logo existo. Deste modo, o sujeito moderno atravessado pela tradição de um pensamento dissociado de corpo – as animalidades –, deixa de habitar, na imersividade, a vida. O homem perdeu a capacidade de se afetar com a vida, **uma** vida: não a algo que está predefinido e justificado, mas a possibilidade do contato com a multiplicidade da existência. **Uma** vida, em contraste com **a** vida: coloca em cena o indefinido em oposição ao definido – definido este que se estabelece a partir do processo de categorização do pensamento ocidental moderno. Ao dizer **uma** vida, emerge a vida imanente e a libera das amarras subjetivas de uma vida, independentemente das vivências pessoais, desenraizando-a das referências humanas. (Borges, 2017, p. 1)

A nossa contemporaneidade está encarnando a presença de um corpo que investe muito tempo diante da tela. Televisão, celulares, tablets, ipods, ipads, computadores. Percebemos a importância da tecnologia e as possibilidades que ela traz para a arte. Não é uma questão tão importante, por exemplo, se o escritor

¹⁰ Baruch Espinosa foi um filósofo de tradição racionalista do século XVII dentro da chamada Filosofia Moderna. Contemporâneo de René Descartes, pai da lógica cartesiana. Espinosa é considerado o fundador do criticismo bíblico moderno e sua filosofia combateu o pensamento cartesiano.

contemporâneo usa o notebook ou um caderno, mas é importante que tenha capacidade de contemplação. É esse espaço de presentificação do Estado de Presença e das qualidades de sustentação do processo de criação (e que está a cada dia mais escasso) que acreditamos ser a fonte das questões artísticas. O corpo do artista é um sistema em diálogo aberto com o mundo, recebendo e ofertando informações num ciclo de ativações e proposições, “algo que emerge de um vivido não como representado, mas como implicado nas afecções – campo intensivo nas modulações do pensamento.” (Ibidem, p. 3). O que mais treinamos e exercitamos é onde mais nos desenvolvemos e essa relação ininterrupta e excessiva com a tela está modificando os hábitos cognitivos, as relações interpessoais, e também a relação do artista com a sua criação, causando interferências na construção da presença cênica e nos padrões de conexão do corpo com o pensamento. O *Lab Corpo Palavra - Corpo que Escreve Corpo* propõe um acesso ao “corpo afetável, o conhecimento e a percepção de mundo mergulhados no corpo aberto aos blocos de sensação” (Ibidem, p. 3).

Aquele que deseja ser artista precisa ter visões, sentimentos e insights profundos, mas sem técnica não existe arte. A variedade de meios capazes de ampliar nossas possibilidades de expressão nasce da prática, do divertimento, do exercício, da exploração, da experimentação. (Nachmanovitch, 1993, p. 51)

A escrita surge da relação dos músculos dos olhos, das mãos, da maneira como os pés pisam o chão. A poesia é alimentada pela respiração, pela pausa, pelo encontro com o outro. Escrever requer um esforço físico tanto quanto caminhar, pressionar ou fazer uma espiral. O *Lab Corpo Palavra – Corpo que escreve Corpo*, através de proposições individuais, duos, trios e em grupo, convida os participantes

a novas formas de interação entre palavra e movimento e promove o desenvolvimento de uma atenção para a apuração da qualidade da disponibilidade do corpo numa relação e a qualidade de presença direcionada ao encontro. A metodologia, que se baseia em exercícios de consciência corporal, contato improvisação e jogos de composição em tempo real, propõe alguns princípios:

- 1) Integração dos 6 sentidos: aqui convidamos a percepção da *mente* como um sentido, tal qual a audição, o olfato, o paladar, o tato e a visão. Enquanto apuramos o *olfato* quando estamos em contato com diversos cheiros; podemos apurar a *mente* desenvolvendo os graus e gradações das atenções.
- 2) Cabeça como centro de orientação: na dança trabalhamos muito com a referência da *cabeça* como uma extremidade, tal qual membros superiores e inferiores. Aqui propomos a cabeça como o *centro de orientação*, um dos centros do eixo da coluna vertebral, sendo integrado e exercitado em diálogo com o centro de gravidade e o centro de levitação.
- 3) Fluxo contínuo de escrita e movimento: o fluxo contínuo é exercitado como uma maneira de desestabilizar os padrões de racionalidade instaurados na expressão escrita ou na expressão de movimento corporal.
- 4) Atenção às estabilidades de posições corporais na relação com a escrita: ao testemunhar a relação do corpo com a escrita, observa-se que desenvolvemos um padrão cultural de produzir conhecimento escrito na *posição sentada* e com a superfície a ser escrita numa relação frontal com o

corpo. Esse princípio busca investigar novas posições possíveis para estabelecer a relação do corpo com a escrita.

Acreditamos ser o ato criador um impulso da necessidade de uma tendência do desejo desdobrar-se em trajetórias. O ato criador em manifestação artística é uma voz em busca de suas qualidades de fala, é um corpo em suas gradações de movimento, é uma busca por ações que possam corresponder às inquietações de um criador. Por querer e necessitar comunicar algo, o artista se lança com comprometimento ao grande campo que é a nossa faculdade de imaginar e se propõe criar, inventar e construir realidades para além do que vivemos no âmbito do senso comum e da vigência social, no ímpeto de querer deixar visível aos olhos do mundo algo que a sua sensação desperta. (Bernardi, 2012, p. 8-9)

O corpo precisa ser treinado para desenvolver sua senso-percepção e habilidades artísticas. A escrita exige do corpo uma habilidade específica, sutil, que requer treino, assim como sustentar a tensão artística também requer exercício e pesquisa. Como podemos ter liberdade de criação na escrita dentro de uma perspectiva artística? Até que ponto podemos dançar ao escrever? Onde está inserido o artista/pesquisador? O corpo que age na e através da sensação está vivo no espaço. Na ativação desse corpo, surgem inquietações, dúvidas, capacidades e dificuldades. O processo de criação artística provoca um atrito entre os atributos da intuição e da imaginação. A surpresa criativa ocorre quando as pressões, sejam internas ou externas, se dissolvem num momento de relaxamento desperto, que nada tem a ver com indolência ou letargia. Esse estado 'relaxado ativo' é "um equilíbrio alerta, atento, pronto a tomar qualquer direção que o movimento do momento nos indique. Sentimos uma certa excitação de estarmos diante de alguma coisa que ainda não sabemos o que é." (Nachmanovitch, 1993, p. 140 –

141). Esse é o estado de curiosidade do artista-cartógrafo, que exercita continuamente um estado de atenção apto a captar “tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido.” (Rolnik, 2007, p. 65). Todo artista é, a nosso ver, um cartógrafo de sua auto-poiésis que prospera no encontro com as informações que lhe chegam através de sua experiência relacional com o mundo.

O problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis, e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a *existencialização*. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-língua. (Ibidem, p.66)

O conceito espinosano do *conatus* propõe um corpo autônomo que aspira um sentido profundo de conexão com a preservação da existência. Percebemos uma correspondência do conceito do *conatus* com a busca pelas qualidades de estados de Presença Cênica dos processos de criação artística. Nas afecções passivas, associadas às paixões, produzimos efeitos e isso seria então inadequado para a auto preservação estabelecida pelo *conatus*. Nas afecções ativas, associadas às ações, estaríamos produzindo conhecimento adequado, a partir da autonomia e seletividade das escolhas, com percepção clara das causas que promovem o aumento dos graus de potência.

Como podemos transitar da afecção passiva para afecção ativa? O caminho pode ser trilhado a partir do aumento da potência de agir (mover) e pensar; estabelecendo assim uma seletividade dos bons encontros e evitando as causas que diminuem a potência. Enquanto estamos vivos, experimentamos as oscilações de ganho e diminuição dos graus de potência.

Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa Terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza como “estou sonhando com o meu próximo emprego, com o próximo carro”, mas sim o sonho que é uma experiência transcendente onde o casulo do humano implode de dentro para fora e a experiência espiritual e transcendente abre para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza. Não é nomeada porque a gente só consegue nomear o que experimentamos. O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser-se iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. (Krenak, 2017)

O Lab Corpo Palavra – Corpo que Escreve Corpo é portanto um território vivo para a experimentação de um corpo que encarna suas qualidades de Presença; um espaço para exercitarmos e treinarmos a elasticidade de uma musculatura da imaginação e disponibilizar esta para a convivência do corpo-mente nos estados de criação. Como deslocar uma percepção já construída pelo senso comum para um outro ângulo de observação? O fazer artístico é um convívio relacional dos aspectos subjetivos do criador-investigador com as suas inserções nas esferas sociais, políticas, econômicas e culturais. O artista é um cartógrafo, “um nômade com sede de novas paredes para a sua casa, que é o seu próprio Ser em constantes ciclos de

mutações”. (Bernardi, 2012, p.10). O processo artístico é um entrelaçamento de desejos, perguntas e atravessamentos. A coexistência destes com uma escrita afetada pelo movimento sensível do corpo faz emergir imagens poéticas, promove o exercício do sonho, tal qual posto acima por Krenak. Nesse trilho, ensaiamos, através da metodologia proposta pelo *Lab Corpo Palavra – Corpo que Escreve Corpo* novas maneiras de produzir conhecimento, escutando a voz processual da experiência de cada artista que esteja vivenciando o Lab no mesmo espaço-tempo.

Devolver ao corpo as sensações que intensificam a vida e despertam motivações para a continuidade do caminhar, utilizar as palavras como um terreno fértil da criação de questionamentos para impulsionar o corpo que deseja vibrar aquilo que inspira sentido: nesses cruzamentos entre corpo e palavra que acreditamos ser possível a instauração de novos padrões de percepção e interação social que são corporificadas na experiência de um processo artístico. (Ibidem, p. 21)

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. A Perda de si. 1º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BERNARDI, Aline. As relações entre corpo e palavra em processos artísticos. Orientação: Jorge Vieira de Albuquerque. Monografia. FAV, 2012.

BORGES, Hélia. A língua do vivo: ressonâncias entre a arte e a clínica. IN: Bedin, L e Pacheco, E (Org.). Partituras do Silêncio, Poéticas do Movente. Porto Alegre: Sulina, 2017.

JUNIOR, Carlos Augusto Peixoto. Permanecendo no Próprio Ser: A Potência de Corpos e Afetos em Espinosa. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21 – n. 2, p. 369-386, Maio/Ago. 2009.

KRENAK, Ailton. A humanidade que pensamos ser. Entrevista concedida a Rita Natálio e Pedro Neves Marques, 2017. IN: Blog Buala, disponível em <http://www.buala.org/pt/mukanda/a-humanidade-que-pensamos-ser-projeto-antropocenas>; acessado em 22 de junho de 2018.

NACHMANOVITCH, Stephen. Ser Criativo – o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus, 1993.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental – Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

Biografia

Artista da dança com ênfase nos estudos de improvisação e contato improvisação. Educadora, pesquisadora e terapeuta corporal. Pós Graduanda no Programa de Especialização PCA (Preparação Corporal nas Artes Cênicas) da Faculdade Angel Vianna. Aperfeiçoamento em Performance através do Programa F.I.A. (Formação Intensiva Acompanhada) do c.e.m. (centro em movimento), de Lisboa [2015]. Graduada em Licenciatura Plena na Faculdade Angel Vianna com a pesquisa CORPO PALAVRA [2012]. Formação Técnica em Dança Contemporânea pela Escola Angel Vianna [2008]. Formação em Hatha Yoga pelo Simplesmente Yoga / Marco Shultz [2008]. Certificada em Técnicas de Terapia Crânio Sacro pela Upledger Brasil [2018].

Professora Substituta de Dança do Colégio Pedro II - Unidade Realengo II. Idealizadora, Curadora e Artista/Professora do Entre Serras - Residências Artísticas e Políticas da Sustentabilidade. Integrante do Coletivo OCO, que atua no fomento, pesquisa e difusão da prática de contato improvisação na cidade do Rio de Janeiro. Integrante e Fundadora da Cia Impele de Dança e Teatro, com o espetáculo de estréia Mar de Ressaca dirigido por Marco André Nunes. Pesquisadora convidada e colaboradora do Núcleo de Pesquisas, Estudos e Encontros em Dança/UFRJ. Atuação na cena artística contemporânea, com ênfase na dança, desde 2006 com trabalhos independentes, em projetos e parcerias. Entre os grupos e cias de dança e/ou teatro com quem já atuou, destacam-se: Companhia Teatral do Movimento (Direção de Ana Kfoury - Rio de Janeiro/RJ), Teatro da Vertigem (Direção Antônio Araújo - São Paulo/SP), Os Dois Cia de Dança (Direção Giselda Fernandes - Rio de Janeiro/RJ), Cia de Dança Luisa Coser (Direção Luisa Coser - Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP)

A TRAIÇÃO DA TRADIÇÃO NA POESIA DE HILDA HILST

Aline de Almeida Rodrigues¹¹

Um simples olhar sob os principais cancioneiros da poesia medieval europeia mostra um número de autoras que, de maneira não surpreendente, tende ao zero. Os estudos a respeito da autoria feminina ao longo dos séculos mostram a exclusão e a desautorização da voz das mulheres como parte de um processo comum na hora de sistematizar o cânone literário.

O silenciamento dessas vozes femininas na História da Literatura Ocidental pode ser um dos motivos para que se perceba uma tendência entre as poetisas dos séculos XX e XXI em dialogar e retomar esses textos. Para além de uma afinidade e de uma tentativa de reconciliar poesia e canção, nota-se na obra de algumas dessas autoras a necessidade de tomar posse de um sujeito lírico feminino medieval que, tradicionalmente, estabeleceu-se por meio do fingimento poético, uma vez que a voz feminina não correspondia a uma autoria.

Neste sentido, a questão que se levanta é como as *cantigas de mulher* contemporâneas resgatam a memória feminina por meio de sua própria voz, recuperando espaços, tomando posse do corpo e repatriando a voz feminina a sua autoria.

A fim de compreender como a poesia de autoria feminina do século XX relê e ironiza a tradição lírica medieval, neste estudo buscaremos mostrar como a poesia de Hilda Hilst transmuta o cantar de amigo numa verdadeira cantiga de mulher.

¹¹Especialista e Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas pela UFRJ. Atualmente, é doutoranda em Literaturas Portuguesa e Africanas na UFRJ e professora da SEEDUC –RJ.

1. A voz por trás do canto: reflexões sobre a autoria na lírica medieval

A crítica feminista (GILBERT and GUBAR apud FELSKI, 2003.) do século XX mostra a tendência da literatura de autoria feminina em dialogar com a tradição e com a herança de escritoras que a precederam, num movimento contrário ao complexo edipiano que assola os escritores homens e que foi devidamente fundamentado por Harold Bloom. A escritora não busca “matar” as suas antecessoras porque essas sempre tiveram as suas vozes negadas e estranguladas; pelo contrário, o estabelecimento de uma linhagem de autoras e a fixação de uma tradição literária são um importante apoio para que se continue a desafiar as imposições e os tabus de uma sociedade patriarcal.

Todavia, ao se pensar na tradição medieval, o propósito de compreensão e estabelecimento de uma genealogia de trovadoras é extremamente penoso porque a identidade e as imagens adotadas pela mulher na poesia cantada não partem dela, mas são a ela atribuídas por autores homens.

Ao avaliar os poucos testemunhos literários que nos ficaram, algumas *trobairitz*, um autor de *lais* no final do século XIII e mais tarde as figuras mais seguras de si mesmas, na aurora do humanismo, Cristina de Pisano e, na sociedade italiana, essas letradas que não solicitam senão poder tomar a palavra, adivinha-se, sabe-se mesmo que o acesso da mulher à expressão é difícil. E se o dizer das místicas suscita rapidamente a suspeita de um abuso e de heresia, as obras de ficção, por sua vez, na sua ligeireza aparente, indicam que há por vezes transgressão de um domínio que o homem reserva para si. (DUBY, 1990, p.525)

O discurso feminino no contexto lírico do medievo presente,

primordialmente, nas cantigas de amigo e em algumas cantigas satíricas são, portanto, oriundas de uma encenação, de uma criação ficcional dos trovadores. Rip Cohen, ao catalogar o maior corpus de cantigas de amigo européia, reconhece a dificuldade em se utilizar desses escritos para uma profunda reflexão sobre o papel da mulher nesta sociedade uma vez que a representação de seu comportamento e imagem partem sempre de uma voz manipulada e o fingida. No entanto, o mesmo estudioso afirma que ao investigar essas composições em seus aspectos mais arcaicos, uma série de aspectos lingüístico sugerem que essa voz tem uma gênese de fato numa tradição oral feminina que remonta a um período pré-trovadoresco. Assim, Cohen (2003, p. 53) afirma que, apesar do papel dos homens como escritores desses textos, eles não podem ser creditados como fundadores de uma tradição poética, sendo esses, possivelmente, filhos dessas cantoras que se apropriaram e reproduziram a voz das mães e irmãs.

O cânone estabelecido pela sociedade patriarcal galego-portuguesa das cantigas de amigo, no fundo, se estabelece por meio de um processo de apagamento e negação da voz da mulher. A ausência de nomes femininos nos cancioneiros reflete a crença, os valores e o tratamento dado ao gênero no contexto histórico da época que toma posse dessa representação lírica no momento de sua transição para uma cultura escrita, como conclui a pesquisadora Ria Lemaire (2011):

Essas cantigas eram reminiscências de uma grande arte da canção de mulher dialogada, canções cantadas e improvisadas por mulheres como canções de trabalho e de dança. Elas pertenciam a uma tradição poética arcaica, ininterrupta, da mulher compositora e poetisa indo-europeia

até o século XX e que, no momento em que começa em Portugal a transição da oralidade para a escrita, foram – como nos outros países da Europa! – transcritas, ou manuscritas, ou copiadas ou imitadas por poetas ou escribas masculinos, aos quais, em seguida, elas foram atribuídas. (LEMAIRE, 2011, p. 9)

É fundamental, portanto, que a crítica se responsabilize não só pelo reconhecimento de tradição oral como originalmente pertencente às mulheres, mas também pela recuperação da escassa memória feminina que sobrevive a esse período. A fim de entender e traçar possíveis paralelos entre a voz da mulher medieval e a sua releitura pelas poetizas atuais, necessita-se “dar visibilidade à autoria feminina e assim, reconstituir a voz da mulher e suas representações no contexto da natureza gendrada da autoria/paternidade cultural que funda o prestígio da função autoral.” (SCHIMIDT, 1999, p.3)

Ainda que os compêndios das cantigas galego-portuguesas não nos tenham deixado registrado nenhum¹² exemplo de trovadora, é possível encontrar nas *trobairitz* provençais um modelo do eu lírico feminino medieval com o qual ambicionamos dialogar.

A Condessa de Die¹³, cuja obra conhecida compõe-se de quatro *cansos* e de uma *tenso* com Raimbaut d’Orange, é uma das poucas *trobairitz* de que se tem conhecimento. Ainda que os seus registros não sejam oriundos da tradição portuguesa, são de extrema importância para o entendimento da poesia oral

¹² Consultou-se a base digital do *Projeto Littera* responsável por disponibilizar as cantigas medievais presentes nos cancioneiros galego-portugueses em sua totalidade.

¹³ A biografia da Condessa de Die é ainda um mistério sendo referida por uns como esposa de Guilherme I, de Valentinois, e tendo como nome próprio Beatrice; por outros é mencionada como filha de Guigne V, o delfim de Viennois.

feminina comum que remonta a uma Europa pré-romana e transcrita inicialmente na poesia provençal.

Ao analisar as canções de Die e ao confrontá-las com os abundantes exemplos de autoria masculina, nota-se a reafirmação dos dogmas que regiam o amor cortês que ditava a superioridade da dama e o estabelecimento dela como senhora e soberana nas relações amorosas. Todavia, percebe-se nesses textos um distanciamento do código poético medieval que ditava a *mesura* e o pudor ao falar de amor, uma vez que o tom vil e as profanidades eram restritos às cantigas satíricas.

Grã coita tenho sofrido¹⁴
Por homem que desdenhei.
Que sempre seja sabido
Quanto o amo e amarei.
É-me agora fementido
Por amor que eu recusava.
E doida eu'stava em vestido
Ou se nua me deitava.

Ai quero ao meu cavaleiro
Apertar às tetas brancas!
O corpo dou-lh'eu inteiro,
Cavalgará minhas ancas!
Cá lh'estou mais que rendida
Flora o foi de Brancaflor,
É todo seu meu amor,
Minh'alma, os olhos, e a vida.

¹⁴ A cantiga foi traduzida por Jorge de Sena na antologia *Poesia de 26 séculos*, publicada pela editora Fora do Texto, em 1993.

Aí meu amigo velido!
S'em meu poder vos tomar
E convosco me deitar
E d'amor eu vos beijar,
Não há nenhum mór prazer
Que vos ter com'a marido.
Se de vós for prometido
Fazerdes quant'eu quiser.
(CONDESSA DE DIE apud SENA, 1993.)

Os versos acima revelam uma nova posição da mulher na literatura trovadoresca, pois deixa de ser passiva – objeto desejado – passando a ser sujeito do seu próprio desejo amoroso e responsável por rogar ao cavaleiro o seu amor.

Ademais, o erotismo expressado nos versos da Condessa de Die mostra-se muito mais desvelado do que o apresentado nas composições masculinas – “Ai quero ao meu cavaleiro/Apertar às tetas brancas!”. Note-se que o texto medieval contraria o senso comum presente na sociedade de que a dicção feminina seja caracterizada por um tom mais “sutil”, “delicado” e “frágil”¹⁵.

É a partir do sujeito lírico feminino representado na canção de Die que se ambiciona mostrar as semelhanças com as cantigas de mulher presentes na obra de Hilda Hilst.

2. A reapropriação da cantiga de amigo e as cantigas satíricas no feminino

A proximidade entre a obra de Hilda Hilst e a trova medieval foi apontada na crítica de Maria do Amparo Maleval e, no posfácio à antologia *Da poesia* (2017),

¹⁵ A esse respeito, o pesquisador Patrice Uhl afirma que “não é medieval a idéia de que as mulheres não empregariam uma linguagem obscena ou escatológica em poesia. É o produto de uma representação da mulher tipicamente burguesa; uma imagem clichê da “fragilidade” e “delicadeza” femininas, convergindo com o pudor e o recato que “por natureza” são característicos das damas.” (UHL apud DELPLAGNE, 2010, p.294)

por Victor Heringer. As coletâneas *Trovas de muito amor para um amado senhor*(1960) e *Dez chamamentos ao amigo* apresentam já em seus títulos uma clara referência a duas alcunhas – “amigo” e “senhor” – que caracterizam o léxico trovadoresco.

Na obra *Trovas de muito amor para um amado senhor*, a epígrafe de Camões – “Canção, não digas mais; e se teus versos/ À pena, vêm pequenos,/ Não queiram de ti mais, que dirá menos” – reforça o intuito da poetisa de estabelecer um diálogo com uma herança poética portuguesa e, principalmente, com uma tradição poética oral. Nos poemas que compõem a seleção, o fazer poético é citado, em diversos momentos, como um cantar.

Percebe-se, ao longo dos vinte poemas que compõem a obra, que o estabelecimento poético da ponte com as cantigas de amigo, insinuado no título, não se dá pela forma, uma vez que não apresenta as mesmas características rítmicas ou as estruturas paralelísticas que caracterizam este cantar. No entanto, o diálogo se faz pelo uso de uma série de imagens comuns ao imaginário amoroso deste período literário e, principalmente, por uma poesia de voz feminina que se refere a um amado sempre ausente.

Tendes comigo
Tais dependências
Mas eu convosco
Tantas ardências

Que só me resta
O amar antigo:
Não sei dizer-vos
Amor, amigo

(HILST, 2017, p.116)

Já nos versos do segundo poema dessa seleção essa conexão com a poética amorosa trovadoresca é revelada pelo eu lírico por meio da referência a um amor “ardente” e pela ausência de um amado, que tem para com a voz feminina uma relação de “dependência” tal qual a professada pelos trovadores nas cantigas de amor.

Além disso, o sujeito lírico tem consciência de que a relação amorosa que canta não é “moderna”, mas sim remonta a um “amar antigo”; por isso, precisa evocar essas vozes arcaicas. Necessita recuperar a canção porque confessa não saber “dizer” de outra maneira um “amor de amigo”.

O eu poético demonstra uma profunda consciência do processo de construção do seu cantar de forma mais clara na última estrofe da terceira composição quando enumera os vocábulos que usa para se autodescrever: “Mulher/ Vate/ Trovador.” (Hilst, 2017, p.117). O vocábulo “trovador” escancara intertextualidade com o Trovadorismo que até então havia sido apenas sugerida.

Ainda sobre esses versos, a opção pelo uso de um substantivo masculino e a ausência de flexão de gênero nos substantivos que apontam para a profissão de escrever chamam a atenção, uma vez que seguem a sua afirmação de ser mulher. Duas hipóteses podem ser levantadas para justificar essa escolha: uma possível alusão a ausência de marcação de gênero comum a sintaxe medieval¹⁶ ou uma indicação de um processo de desapropriação de si decorrente deste “amor amigo”. A segunda suposição torna-se plausível quando se rememora os versos iniciais do poema que apontam para uma despersonalização do sujeito oriunda do desejo em demasia – “Dizem-me:/ Por vos querer/ Perco-me a mim”.

Além da ausência do senhor amado, a *coyta d'amor*, motivo de sofrimento do eu lírico, é oriunda também pela condição de amante da trovadora, que é admitida por ela apenas na quinta canção. O adultério causa uma sensação ambígua, pois ao mesmo tempo em que lhe causa dor a visão do amado com outra, ela suspeita ser essa uma das razões pela qual o ama: “Seria menos eu/ Dizer-vos, senhor meu,/ Por serdes vós casado/ (E bem por isso mesmo)/ É que sereis amado?” (HILST, 2016, p.119). Cabe ressaltar ainda que a temática do adultério é também um tópico medieval comum ao amor cortês. O poema é o único – dentre os vinte que compõem a obra – a trazer uma epígrafe¹⁷ própria e os versos introdutórios de Bernardim Ribeiro podem ser vistos como elementos que corroboram a origem portuguesa dessa dor. Todavia, eles têm a função de reler as regras de amor cortês enumerada por André Capelão e que professam que o amor não se encontra atrelado ao casamento, a fidelidade de sentimento e o prazer são encontrados no relacionamento extraconjugal.

A antiguidade característica dessa regra amorosa é, mais uma vez, lembrada no poema XII quando eu lírico afirma que : “São coisas do amor, senhor,/Desordenadas, antigas./ E são coisas que se inventam/ P’ra se cantar a cantiga.” (HILST, 2017, p. 124). A estrofe apresenta apenas uma rima, que se dá entre os termos “antigas” e “cantiga”, acentuando foneticamente a ligação semântica entre esses elementos.

Para concluir a análise dessas cantigas, é preciso colocar em evidência o autoconhecimento do sujeito lírico a respeito de que sua voz está inserida num contexto de tradição oral feminina. A décima sétima composição evidencia a

¹⁷ “Não sou casado, senhora,/Que ainda não dei a mão/ Não casei o coração”.

polifonia presente em seu discurso visto que é responsável por representar a voz dessas tantas outras que amaram e desejaram ter uma voz.

Moças donzelas
Querem cantar amor
Sem mais aquelas.

Canto eu por elas.
(HILST, 2017, p.128)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desse breve estudo sobre as relações existentes entre a poesia de Hilda Hilst e a tradição poética medieval galego-portuguesa, buscamos problematizar a representação da voz da mulher e os possíveis resquícios de uma autoria feminina que historicamente foi apropriada pelos trovadores homens.

Acreditamos que o retorno da escritora a esses textos possa ser considerado uma traição da tradição da literatura em língua portuguesa, na medida em que desafia o cânone ao devolver ao repatriar o eu lírico fingidamente feminino a quem de fato lhe pertence. Ademais, a autora mostra a importância da palavra feminina, seja na lírica amorosa ou na satírica, em meio a um cânone majoritariamente masculino símbolo de uma sociedade tradicionalmente androcêntrica.

Ao ocupar o lugar anteriormente exclusivo dos trovadores homens, a posição que Hilst assume pode ser considerada um ato feminista de resistência dentro do contexto da poesia ibérica.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, Rip (org.). *500 Cantigas d' amigo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

COVAL, Olga. "Por detrás do palco: a figura feminina nas cantigas de amigo". In: *Revista Escritas*. PUC-Rio, nº 19 (2014), p. 124-134.

DELEPAGNE, Luciana C. "Palavras em ato: A Literatura de autoria feminina na Idade Média" 17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero (2012): n. pág. Web. 1 Nov. 2017.

DUBY, Georges. O modelo cortês. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990.

FELSKI, Rita. Authors. In : *Literature after feminism*. London and Chicago : The University of Chicago Press, 2003.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LEMAIRE, Ria. "Repensar um percurso na ocasião de um aniversário..."In: *Revista Cerrados*. UnB, Vol. 1. Nº31 (2011), p. 47-62.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Neotrovadoras hoje, Trovadorismo de sempre*. In: XVII Encontro Nacional da ANPOLL, 2002. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/O01_mulher_literatura/maria_maleval.pdf

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber". In: RAMALHO, Christina (org.). *Literatura e Feminismo. Propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

CINDY SHERMANN E ROSANA PAULINO: A ARTE NA CONSTRUÇÃO DOS CONTORNOS DO CORPO-POLÍTICO DA MULHER

Aline Macedo

O que é uma mulher artista?

Entende-se por artista aquele que se dedica ao fazer artístico, criando escultura, pintura, fotografia, letra de música, gravura, entre outros, obras essas que são a interpretação de uma experiência vivida, fruto do tempo e do espaço em que se vive, através da aplicação de linguagem e técnicas específicas.

Para Gombrich, não existe arte, o que existe é o artista (1950, p.15). É a partir da subjetividade inerente a esse olhar que surge aquilo a que chamamos de obra de arte. Para ser artista, no entanto, não há somente o decidir racional ou o intuitivo, nem mesmo interpretar o mundo de forma peculiar, é necessário espaço tanto para criar como para se apresentar à sociedade. Virginia Woolf defendeu a necessidade do espaço próprio como um dos fatores determinantes para a realização de uma mulher escritora. Ali ela já mostrava consciência das limitações impostas ao sexo feminino no que se referia ao seu campo de atuação. Argumenta que não teria sido possível que uma irmã de Shakespeare tivesse surgido na literatura devido à posição social de submissão que as mulheres ocupavam no século XVI (WOOLF, 1928, p.56).

Tendo essa informação como prerrogativa básica de análise, surgem perguntas: desde quando as mulheres começaram a exercer sua arte e a mostrá-las para o mundo? Desde quando puderam ter educação para que aprendessem as técnicas e pudessem debater as temáticas inerentes a seu próprio tempo? E, daquelas que conseguiam o apoio da família, quantas chegaram até nós, inscritas,

por exemplo, na história da arte como co-criadoras da história? Essas e outras questões não serão respondidas aqui, mas servem de base para destacar a importância da produção de mulheres que pensem as funções das representações do corpo da mulher na arte.

A história das mulheres artistas caminha, portanto, junto à história da obtenção de direitos das mulheres, como o direito à educação, ao voto, à separação, a seus próprios bens, etc. No séc XV, por exemplo, na Europa, para que uma mulher produzisse arte, deveria ser autorizada pelo pai ou pelo marido para exercê-la. Até o século XVIII, as mulheres não eram aceitas em academias de arte, onde foram acolhidas somente em 1897 (SIMIONI, 2007, p. 93).

Linda Nochlin foi uma das primeiras pesquisadoras a questionar o espaço (não) reservado às mulheres na história da arte, em 1971, e apresenta como uma das possíveis respostas a forma como as instituições foram construídas para manter os privilégios masculinos, pois se baseiam no ponto-de-vista do homem branco ocidental (NOCHLIN, 1971, p.1). No artigo, ela analisa as condições de produção de arte para compreender a ausência de mulheres na história da arte.

No entanto, se as mulheres pouco produziam em arte, a arte muito tentava produzi-las em imagens guiadas pelo imaginário e pelas expectativas do sexo masculino em toda a história das representações. O trabalho do coletivo Guerrilla Girls, fundado em 1985 nos EUA, é revelador e explicita a discrepância entre a visibilidade de artistas homens e mulheres, bem como brancos e negros, ao longo dos tempos. Exposta no MASP no ano de 2017, uma das obras continha a inscrição "apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos. As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de SP?", assim como exposto no Metropolitan Museum of Art, em 1989, onde os

dados eram de 5% de artistas mulheres contra 85% de nus femininos, o que revela o quanto a discussão é válida desde Linda Nochlin até os dias de hoje.

O Feminino no Imaginário Social e o surgimento da fotografia

Em toda a expressão artística, há por trás o desenho de uma época; há que se estar atento em como as imagens continuam a ser apresentadas e a quem (ou a que tipos de discursos) servem essas representações. Silvia Federici esmiuça as avalanches estruturais da sociedade no decorrer dos séculos XVI e XVII, período de transição do feudalismo para o capitalismo, em que se estabeleciam

“novos cânones culturais que maximizavam as diferenças entre as mulheres e os homens (...) as mulheres eram inerentemente inferiores aos homens - excessivamente emocionais, luxuriosas, incapazes de se governar - tinham que ser colocadas sob o controle masculino. Da mesma forma que ocorreu com a condenação da bruxaria, o consenso sobre esta questão atravessava as divisões religiosas e intelectuais. Do púlpito ou por meio da escrita (...) todos cooperaram constante e obsessivamente com o aviltamento das mulheres (...) a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da “desbocada”, da “bruxa” e da “puta”, era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas. (FEDERICI, 2017, p.201-202)

Há, portanto, uma história de silenciamento e cerceamento da liberdade de ser das mulheres, que as enclausura em estereótipos e modelos de conduta, subjacente à um estado conivente cujas leis são usadas para criminalizar corpos e atividades das mulheres.

Se era possível passar uma mensagem através da arte, quando Daguerre anunciou o desenvolvimento de técnicas que havia desembocado na fotografia, em 1839, era de se esperar que a imagem fotográfica também pudesse ser usada para este fim, podendo agir de forma coerciva e moldar os imaginários e as ações

da sociedade ao contar histórias que carregassem os mesmos símbolos, excluindo outros, indefinidamente através dos tempos.

A fotografia, "uma vez que (...) tecnicamente se impõe como entidade 'objetiva' e 'transparente', parece dispensar o receptor do esforço da decodificação, fazendo passar por 'natural' e 'universal', o que não passa de uma construção particular" (MACHADO, 1984, p.14). Isso fez com que ganhasse ainda mais poder na sociedade. Por ter sido enxergada como "lápis da natureza", a maior parte das pessoas ignorava o que estava atrás do aparelho: pontos de vistas e subjetividades que existem, assim como nas artes em geral, também na fotografia.

A partir daí, foi papel dos meios de comunicação de massa montarem realidades a fim de que fossem compradas, estimulando o consumo e padronizando a população em corpos que pudessem ser controlados pelas instituições de poder.

Assim, desde seu surgimento, a fotografia tornou-se cada vez mais presente, influenciando a visão que temos das coisas antes mesmo que possamos duvidar delas, a exemplo do conceito Mundo-imagem: "No mundo-real, algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem, aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira" (SONTAG, 1977, p.184), resultando numa trajetória circular de produção-recepção de imagens que traz como naturalizadas muitas das questões estéticas e políticas construídas através dos séculos.

Cindy e a reprodução do estereótipo feminino como questionamento

Cindy Sherman, artista norte-americana nascida nos anos 50, é da primeira geração que cresce sob a influência das imagens televisivas e da indústria

cinematográfica. Seu trabalho reflete a experiência de crescer num mundo condicionado pela mídia.

Um dos primeiros trabalhos da artista foi o *Untitled Film Stills*, produzido entre 1977 e 1980. A série de 70 fotografias em preto e branco, mais especificamente autorretratos, apresenta mulheres em diferentes papéis e convida o espectador a interpretar as narrativas ali inscritas. Nas imagens, podemos supor a dançarina, a babá, a mulher apaixonada que escreve cartas, a esposa, a dona-de-casa, a louca, a mulher abandonada, etc - personagens e modelos inspirados pelos filmes noir, b movies e filmes de horror que vigoraram nas décadas de 50 e 60 nos EUA do pós-guerra. O nome do projeto, em tradução livre, é *Fotografia de Cena sem título*. Sem títulos, são distinguidas por sua numeração, o que indica a falta de singularidade das mulheres apresentadas, cujas funções na sociedade seriam exercidas apenas se desempenhassem os papéis esperados.

Apresentadas como cenas, são interpretadas e dirigidas pela artista. Possuem uma forte linguagem visual, com destaque para a escolha dos ângulos de tomada, a presença de acessórios, maquiagem, poses e o olhar, que nunca encara a câmera, transformando seu observador num voyeur. A atmosfera é dramática: iluminação trabalhada, suspense, planos que geralmente supõe o que pode ter acontecido ou o que virá a acontecer. As mulheres, quase sempre em ambientes domésticos, estão à espera, sem expressão, como se não tivessem nada a dizer, ou como se não pudessem dizer nada que fizesse alterar o rumo da história.

Em *Untitled Film Still #3*, o que vemos na imagem é uma cena na cozinha: o cabo de uma panela em primeiro plano, um detergente ao fundo, um armário à esquerda e uma mulher de avental que, ao lado da pia, olha para o que não está enquadrado na imagem, como se sonhasse dias melhores, como se parasse

durante um tempo entre os afazeres? Em #30, o foco é a mulher agredida, enquadrada em close no rosto, no centro da fotografia. Atrás, duas janelas mostram que é noite. A iluminação é bem contrastada: um lado do rosto está iluminado enquanto o outro, sem luz. Seus olhos possuem marcas escuras de agressão e dão a impressão de estarem molhados, apontando um choro prévio. Em #13, uma grande estante de livros é o cenário da fotografia (num deles é possível ler: crimes of horror) e uma mulher, provavelmente uma estudante, com faixa no cabelo, camisa de botão e saia, busca um livro, que está na terceira prateleira, onde se lê dialogue (diálogo).

Nas três imagens, o recorte é aproximado, por vezes abrupto, insinuando que essas mulheres/ esses estereótipos estão presos no quadro da fotografia. Presos na forma exata que se espera que as mulheres assumam. Presos nos *crimes of horror* da padronização estética e comportamental. Presos no quadro da tela de tv, influenciando e moldando a maneira como a mulher é vista pelos espectadores, presos eles também ao serem guiados por essas imagens prontas de mulheres, que se repetem em nossas memórias visuais.

Como um detetive a investigar causas e consequências de um acidente, investigamos as fotografias deste projeto. Por serem o oposto da ideia de verdade, essas imagens não se querem como espelhos do real, mas como construção:

A imagem encenada é uma imagem que impõe à consciência do espectador a natureza refletida da representação ao afirmar seu caráter artificial. É uma imagem política e democrática: ela não é uma armadilha, mas sim uma partilha (...) é uma imagem de “participação” (POIVERT, 2016, p.12)

Neste trabalho, cada imagem traz uma história que se abre a partir do que é mostrado, mas é também por meio da análise das imagens em sua totalidade que

chegamos ao catálogo dos estereótipos femininos, reveladores das diferentes facetas esperadas da mulher branca, adulta, americana, na segunda metade do século XX. O olhar do espectador, agora emancipado, pode se perguntar o que, então, acabou de ver, para além do que se mostra.

Rosana Paulino e a apropriação das imagens da história

Já o corpo da mulher negra, o que pode significar? Rosana Paulino, artista visual e doutora brasileira contemporânea, possui um trabalho de investigação das imagens de mulheres e homens negros e, a partir da apropriação e da ressignificação, desenvolve um trabalho que tem como foco a questão da escravidão e da violência sofrida por esses corpos em seu deslocamento forçado.

No trabalho Assentamentos, de 2013, instalação em técnica mista (impressão digital, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e video), Rosana se utiliza de uma fotografia científica de um corpo, registrada pela expedição Thayer, comandada pelo cientista Louis Agassiz, em 1864. As fotografias fazem parte de um estudo que queria comprovar a diferença entre as raças, exotizando e marginalizando os corpos negros e miscigenados.

A Expedição Thayer devassaria a Amazônia, apropriando-se dos peixes, das rochas e capturando imagens dos mestiços e mestiças amazônicos, fotografados nus em poses dúbias, congelados como exemplos da degeneração racial, em nome da construção de um inventário dos perigos da miscigenação. (MACHADO, 2007, p. 75)

Aqui, cabe pensar o papel da fotografia, sobretudo do retrato, como lugar de dignificação da pessoa humana. As imagens fotográficas fundantes do corpo negro foram registradas por seus colonizadores brancos - tanto no Brasil quanto em

África. Pensar as consequências desse olhar que julga sobre a construção de um corpo é nos trazer até aqui, da história ao presente, para que talvez seja mais fácil entender o preconceito arraigado no Brasil como consequência direta da escravidão, onde a juventude negra é a que mais morre, assim como mulheres negras são as que mais figuram nos homicídios, em comparação às mulheres brancas: "de 2005 a 2015, o índice de homicídio de não pretas caiu 7,4%. Já entre as pretas, cresceu 22%" (PIEDADE, 2017, p.14).

A palavra assentamento "tem o sentido de assentamento de base, de estrutura, de tijolo, de fundação, mas para as religiões afro-brasileiras é onde você assenta a força de um templo(...) O Axé daquela casa." (PAULINO, 2015) A artista reutiliza e desloca essas imagens de fundação, que subjagam e pretendem provar a inferioridade, para, em nosso tempo, retomar o que foi a trajetória de deslocamento forçado dos escravos, a consequente privação de sua identidade e todas as torturas a qual este corpo foi submetido. A partir daí, renascer o que foi a história e encarar o que é presente. Como integramos o corpo negro na sociedade?

A instalação conta com vídeos do mar - o caminho percorrido de África até o Brasil-, toras de madeira assentadas entre as imagens e as três fotografias de uma mulher negra. O corpo da mulher é apresentado impresso em tecido, ao fundo da sala, em tamanho além do natural. São três imagens: de frente, de lado e de costas, e cada qual está em uma parede da sala. A impressão é feita com o tecido cortado, como se a imagem, ao ser dividida, fosse desconstruída, e pudesse ser, neste momento do encontro com aquele que vê, costurada. A costura traz o símbolo da criação, bem como do remendo, do conserto, do refazimento. As marcas não ficam invisíveis, ao contrário, são feridas-cicatrizes expostas na cor vermelha,

marca que evidenciaria os trajetos até ali, evidenciaria o fato de que até hoje os indivíduos não foram integrados inteiramente na sociedade. Cada imagem, além das costuras que ligam os tecidos, possui uma inscrição-costura-símbolo em desenho. De frente, vê-se o coração: é vivo este corpo; de lado, o ventre: é de mulher este corpo; de costas, as raízes: têm suas histórias e caminhos, este corpo. As inscrições marcam a subjetividade dos corpos que foram levados sem humanidade através dos mares e que ainda hoje carregam as marcas dessa ruptura.

Ao reutilizar a imagem da mulher negra que nos olha de frente, a artista está, de certa forma, trazendo a própria história neste trabalho, a história de toda uma ancestralidade, fazendo com que essa imagem, talvez conhecida do público, talvez em seu próprio imaginário, possa olhar para aquele que a vê. Em pé, costurada, reassentada nas bases da cultura brasileira, com um coração no meio do peito, a mulher pergunta: como você me vê?

Aproximações feministas e um corpo-político marcado pela diferença

Construir o corpo da mulher posando com ele de diferentes formas ou apropriando uma memória de um corpo para ressignificá-lo são maneiras distintas, porém eficazes de trazer os questionamentos sobre o que é ter um corpo de mulher na sociedade. Se o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois (DIDI-HUBERMAN, 1992, p.29), que o olhar possa também, ao se chocar com essas obras, virar-se para dentro à procura das imagens que habitam o ser, percebendo que o que entendemos como natural pode ter suas raízes nas construções sociais entre as quais operamos a vida. Aqui, os corpos não só falam como gritam, silenciosamente, a memória de seus quadros. Escutem.

Referências:

DIDI-Huberman. O que vemos, o que nos olha. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a Bruxa. Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. 1950. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

MACHADO, Arlindo. A Ilusão Especular. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, USPA ciência norte-americana visita a Amazônia: entre o criacionismo cristão e o poligenismo “degeneracionista”. REVISTA USP, São Paulo, n.75, p. 68-75, setembro/novembro 2007. In: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13622/15440>

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? Disponível em: http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf Acesso em junho de 2018.

PAULINO, Rosana. Rosana Paulino. 2015. (19m). Disponível em: <https://vimeo.com/111885499> . Acesso em: Junho de 2018.

PIECADE, Vilma. Dororidade. São Paulo: Editora Nós, 2017.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, v.21, n° 35, mai. 2016. In: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/73716/41486>

SHERMANN, Cindy. The Complete Untitled Film Stills. New York: The Museum of Modern Art, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007. <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOLF, Virgínia. Um Teto todo seu. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

Biografia do Autor

Aline Macedo é fotógrafa, artista visual e educadora. É bacharel em Literaturas de Língua Portuguesa pela UFRJ e pós-graduada em Fotografia e Imagem pelo IUPERJ/UCAM. Estudou as escritas de autoria feminina e suas representações. Seu interesse pelas imagens surge a partir daí e então sua pesquisa com a fotografia se desenvolve através das temáticas do corpo, da identidade e da memória. Em 2017, participou de exposições coletivas como Eu singular, eu plural, na Casa de Cultura de Paraty e no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, durante a Ocupação Ovárias.

Foi curadora da exposição Imagem dá Margem, no Memorial Municipal Getúlio Vargas, fruto do projeto Audiovisual Maré, onde deu aula de fotografia. Em 2018, realizou a exposição individual Religare, no Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas. Atualmente, é integrante do grupo de pesquisa Escritas do Corpo Feminino, na UFRJ, e colaboradora do projeto de extensão, pesquisa e ensino Investigações Fotográficas, do CapUFRJ.

REPRESENTAÇÕES DA MULHER E DO CORPO NAS AUTORIAS DE PAULA TAVARES E DE LUÍS CARDOSO

Paloma de Melo Henrique*

Alisson Preto Souza**

Introdução

Apesar das diferenças entre as obras *Amargos como os frutos*, de Paula Tavares, e *Réquiem para o navegador solitário*, de Luís Cardoso, um aspecto compartilhado por ambas é a protagonização da mulher nas duas literaturas de língua portuguesa. Este trabalho investigou as narrativas que interpelam tanto a mulher angolana quanto a mulher timorense em relação às representações do amor, como uma imagem que tece o imaginário erótico ou exótico, e influencia a produção de marcas que singularizam essas identidades. Além disso, compreendeu-se os movimentos pedagógicos e performáticos das narrativas que circundam essas identidades culturais. A dupla presença deste tema demonstra um ato de resistência e busca por um espaço para voz feminina nas literaturas de língua portuguesa contemporâneas. As análises realizadas partem, especificamente, das representações da protagonista de *Réquiem para o*

* Mestranda do PPG Letras, Área de Literatura, sub-área Pós-Colonialismo e Identidades, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

** Mestrando do PPG Letras, Área de Literatura, sub-área Pós-Colonialismo e Identidades, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

navegador solitário, Catarina, e da subjetividade feminina na poesia de *Amargos como os frutos*. De certa forma, este trabalho é revelador de narrativas que tentam abafar ou degradar a mulher como sujeito engajado nas suas práxis sociais.

Ainda que Luís Cardoso tenha desenvolvido e concluído seus estudos em Portugal, sua escrita literária preocupa-se com o seu lugar de origem: o Timor-Leste. Em *Réquiem para o navegador solitário*, publicado em 2007, Cardoso adentra conhecimentos que demonstram com materialidade os efeitos das interferências e imposições coloniais no Timor.

Aquela ilha perdida no fim do mundo, que os governantes portugueses tão bem tinham sabido esconder da cobiça das potências, da avidez dos ricos, reduzindo-a a uma nulidade confrangedora. Um sítio para deportados, um depósito de esquecidos, uma ilha-prisão cercada pelo mar enfeitado de tubarões e de piratas em busca de pérolas, pedras preciosas e de gatas, donde ninguém podia fugir, nem mesmo para se juntar aos australianos da Brigada Internacional, que estavam a lutar em Espanha (CARDOSO, 2009, p.109).

De acordo com o autor, o Timor é um ser feminino, violentado, maltratado e utilizado a serviço de interesses estrangeiros. É por meio da voz da narradora-protagonista Catarina, que a ilha é descrita como “um navio encalhado no fim do mundo onde nada havia para fazer e tudo estava por fazer, doce encanto dos territórios do além-mar” (CARDOSO, 2009, p.43). Ao chegar em Díli, Catarina se vê sozinha em uma casa com gatos e descobre que a realidade não é exatamente como seu pai e sua educação europeia a havia descrito. A protagonista depara-se com um lugar no qual é indesejada, estrangeira e degradada: “*Você não devia ter vindo Cathy*”, o que revela um imaginário contaminado por imagens sonhadoras que não constituem de forma alguma a realidade de misoginia e dominância que age sobre o Timor.

Assim como Cardoso, a autora Paula Tavares também vive em Portugal, e sua criação literária produz predominantemente conexões com o seu lugar de nascimento: província de Huíla, ao sul de Angola. Contudo, em vez de se manifestar através da voz de uma sobrevivente às ameaças coloniais - o caso de Catarina em *Réquiem* - Tavares enuncia um eu-lírico feminino que se “liberta” através do resgate tanto entre as sensações de seu corpo e o espaço físico quanto com os ritos que constituem os saberes ancestrais de sua comunidade.

Em *Amargo como os frutos*, sem deixar seus corpos serem narrados e sobrepostos pelo lugar de fala do estrangeiro, a mulher angolana apropria-se do espaço e da natureza para o gozo e autoconhecimento. Assim que abre o livro o leitor encontra uma série de vegetais nos títulos dos poemas, que funcionam como metáforas ao corpo, uma vez que, sinestésica e simbolicamente, revelam associações eróticas através das funções fisiológicas dos contornos anatômicos e das texturas da pele do corpo feminino. Alguns exemplos disso são “A abóbora menina”, “O maboque”, “A anona”, “O mirangolo”, “O mamão”, etc. Essas sutileza e precisão expressas na criação da subjetividade feminina em *Amargos* estão traduzidas pelo provérbio da filosofia *cabinda*, pronunciado antes dos primeiros versos do poema *Dessosaste-me*: “as coisas delicadas tratam-se com cuidado” (TAVARES, 2011, p.55), sublinhando o cuidado com as palavras e a importância do sensorial na estética de Tavares.

Apesar de os dois textos apresentarem diferenças culturais, históricas e sociais, ambos trazem a voz da mulher feminina em um processo de maturação e adaptação em seus respectivos contextos. Dessa forma, os conceitos rastreados para essa análise foram o amor, segundo a leitura de Dóris Sommer, a

performatividade e o pedagógico, no viés de Hommi Bhabha, e o conceito de exotismo de Ella Shohat.

O amor como dispositivo regulador do Estado

No texto “Amor e Pátria na América Latina: Uma especulação Alegórica sobre Sexualidade e Patriotismo”, Dóris Sommer coloca o amor como parte importante para a consolidação dos Estados nacionais da América Latina no século XIX. A autora analisa a questão por meio dos romances fundacionais latino-americanos, nos quais constata a presença do amor heterossexual e dos casamentos como basilares para a formação de idealizações nacionalistas. Dessa forma, há imagens que retratam uma consolidação “não violenta” dos conflitos das nações latino-americanas que se faziam independentes em meados do século XIX, e evidenciam os impasses gerados pela colonização.

Os romances nacionais latino-americanos, majoritariamente, são histórias que trazem amantes representativos de grupos sociais específicos em situação de conflito, de modo que o amor funciona como forma de pacificação e de uma ideia de união frente à desordem social. Assim,

A linguagem do amor, especificamente da sexualidade produtiva do lar, é notavelmente coerente e fornece veículo para uma consolidação nacional, aparentemente não violenta, após longas guerras revolucionárias e civis (SOMMER, 1994, p. 159)

Em outro caminho, em outro continente e em outro século, o romance de Cardoso traz uma personagem que vive uma história em que esse imaginário também é construído nas suas vivências, no entanto, o autor trabalha para desmitificá-lo e destruí-lo. Vivendo em um país recentemente produzido pelas

guerras da colonização, Catarina é interpelada constantemente por seus pais sobre a importância de um enlace amoroso para a sua vida. Assim, ela tinha ciência de que só poderia realizar o que almejasse depois de satisfazer o desejo de seus pais “fazendo um príncipe feliz” (CARDOSO, 2009, p. 29). É perceptível que o amor funciona, no contexto da personagem, como ideal romântico de resolução dos conflitos que afetam de diversas formas a vida na sociedade conturbada timorense. O imaginário literário aparece, também, como recorrente para a consolidação desse ideal. A personagem lamenta quando se encontra numa realidade amorosa opressora para as mulheres, diferente daquela que havia sido idealizada por seus pais e encontrada nos romances: “Lamentei que a minha preceptora não me tivesse dito que os contos de fadas só existem mesmo nos livros” (CARDOSO, 2009, p. 52).

O romance de Cardoso denuncia e dilui o ideal de resolução de conflitos coloniais por meio do amor. Nesse sentido, o autor revela o jogo de interesses, expondo que o amor pode funcionar como ficção apaziguadora de conflitos políticos. Há uma ironia latente no romance, que abre espaço às ideias trazidas por Sommer (1994) a respeito do papel dos romances nacionalistas: “bons negócios geram sempre bons casamentos, dizem os cânones entoados com abusivas repetições antes de cada enlace” (CARDOSO, 2009, p. 22). A realidade de Catarina torna-se, no entanto, bastante diferente, uma vez que é violentada pelo marido, apesar de ter seguido o ideal imposto por um imaginário amoroso regulado pelos interesses políticos do Estado.

Em contrapartida, Paula Tavares questiona, em entrevista para o canal Nova Angola¹⁸, os preconceitos em relação ao amor que são dominantes no imaginário colonial. Para a angolana, nas sociedades coloniais, o amor não consegue ser visto como consequência de desejo, não haveria relações de paixão, existindo somente um grande vazio relacionado às questões do amor. O olhar preconceituoso frente às sociedades tradicionais, segundo a escritora, coloca a relação amorosa de forma objetivada, por meio de situações relacionadas à condição social, quando ter muitos filhos, por exemplo, seria em face de se ter mão de obra para o sustento da família. Com o intuito de preencher esse vazio, a poesia de Paula protagoniza a angolana através do exercício do desejo.

O eu poético feminino adquire, em muitos poemas, um caráter libertador frente ao que seria imposto enquanto prática amorosa, contrário aos benefícios e interesses sociais relacionados ao enlace amoroso. O poema “Devia olhar o rei” é emblemático, nesse sentido, pois apresenta um eu lírico que se sente interpelada socialmente a amar o rei, e que, no entanto, deseja e realiza o amor com o escravo: “Devia olhar o rei/Mas foi o escravo que chegou/Para me semear o corpo de erva rasteira” (TAVARES, 2011, p. 191). O eu poético feminino é, nesse caso, não apenas sujeitado pelo desejo, mas é corpo sujeito de desejo: “O escravo era novo/Tinha um corpo perfeito/As mãos feitas para a taça de meus seios” (TAVARES, 2011, p. 191).

A identidade cultural: o pedagógico e a performatividade

¹⁸ “Leituras: Ana Paula Tavares – Ritos de Passagem”. Disponível em: (<https://www.youtube.com/watch?v=UV2jErtOUXk>) Acesso em 20 jun. 2018.

Apesar do texto *Disseminação*, do livro *O Local da Cultura*, trazer muitas noções importantes para a investigação do viés pós-colonial, tais como hibridismo, ambivalência e localismos, neste trabalho, focou-se apenas em dois conceitos-chave da teoria de Hommi K. Bhabha, que se referem ao movimento das identidades culturais. A esses movimentos produzidos por nações híbridas, caracterizadas por marcas tanto da individualidade cultural quanto da coletividade, o autor nomeia como atividades performáticas e pedagógicas.

A discursividade, as fantasias que habitam o imaginário, os artefatos culturais podem ser entendidos nessa perspectiva teórica como matéria-prima da identidade do sujeito do espaço híbrido. Enquanto, para Bhabha, o movimento performativo é uma marca singular da identidade do sujeito social, capaz de produzir uma heterogeneidade na esfera coletiva, o movimento pedagógico, por sua vez, tenciona as narrativas do sujeito a um modelo ideal, produzindo assim a ideia de homogeneidade e unicidade, que transforma o povo em nação. Sobre o sujeito cultural, o teórico aponta que

O sujeito do discurso cultural, agência de um povo, se encontra cingido na ambivalência discursiva que emerge da disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performativo (DISSEMINAÇÃO. p.210).

Através desse viés, intencionou-se pensar nas tensões entre o movimento performático e pedagógico nas obras de Luís Cardoso e de Paula Tavares. Enquanto em *Réquiem para o navegador solitário*, as práticas pedagógicas estão mais frequentemente sobrepostas às performances, em *Amargos como os Frutos*, o ato performático sobrepõe-se às pedagogias que circundam o espaço.

Em *Requiem*, ao ingressar em Díli, Catarina entende que, na verdade, os conhecimentos agregados de sua adotiva educação europeia, não servem exatamente à realidade de si e muito menos ao cotidiano que viria a enfrentar. Em primeiro momento, Catarina deixa-se ser narrada, passivamente, por atos pedagógicos disseminados pelo imaginário do colonizador e dos invasores de Timor:

Saber línguas estrangeiras, ler os clássicos, tocar piano e admirar Debussy, um sortido de extravagâncias para ornamentar uma excelente carta de apresentação. No fim seria a perfeita união entre duas culturas. A asiática e a europeia (CARDOSO, 2009, p. 17).

Contudo, ao longo da narrativa, através da ironia, da observação e instinto de sobrevivência em um espaço misógino, Catarina reage contra as narrativas que a impedem da aproximação das práticas políticas. Um dos atos performativos da subjetividade feminina na obra se dá após os traumas que atravessa na ilha. Mesmo após muitos enfrentamentos, como o seu estupro, o rapto do filho e a perda da casa em chamas, Catarina não se dá por vencida: desejava recuperar seu filho. Através da memória, retorna aos saberes ancestrais passados pela mãe, e através do poder das palavras, cura sua alma das dores e da guerra.

Aprendi com minha mãe a domar os meus fantasmas. Lembrei-me duma recomendação.

- Se não tens todos os meios para lutar contra um dragão, não o enfrentes. Procura antes dotar-te com os meios necessários. (...) Eu tinha a consciência de que eram apenas palavras como tantas outras repetidas pelos devotos nos cantos, salmos e orações, mas naquele momento era um conforto lembrar-me delas. Ensinaaram-me que as palavras curam tanto como os remédios (CARDOSO, 2009, p.54).

Já em *Amargos*, os movimentos performativos estão sobrepostos às pedagogias. O ato performático, por um lado, está ligado ao autoconhecimento dos corpos que se confundem com as frutas, paisagens e elementos locais de Huíla, sublinhando um desejo de si - para si mesma. Por outro, aparece relacionado às práticas de purificação e no retorno ao sagrado. Ambos os traços dessa performatividade estão representados no poema *Cerimônia de Passagem*:

A zebra feriu-se na pedra/ a pedra produziu lume/ a rapariga provou o sangue/ o sangue deu fruto/ a mulher semeou o campo/ o campo amadureceu o vinho/ o homem bebeu o vinho/ o vinho cresceu o canto/ o velho começou o círculo/ o círculo fechou o princípio/ a zebra feriu-se na pedra/ a pedra produziu lume” (TAVARES, 2011, p.15)

O discurso eurocêntrico do exotismo

Embora em *Amargos*, não haja representações do exótico por meio do erotismo, em *Réquiem...*, Catarina constantemente se sente como objeto exótico de desejo dos homens estrangeiros que chegam à ilha.

O visitante, durante todo o tempo em que estive em nossa casa, não tirou os olhos nem de mim nem de uma peça amarela que não era de pedra, mas de carne e osso, e representava uma menina chinesa com pretensões culturais exóticas (CARDOSO, 2009, p. 20).

Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, Shohat e Stam (2006) colocam o exotismo como “uma das contradições internas do racismo que mascaram com frequência uma atração pelo objeto detestado” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 47). Na obra de Cardoso, essa atração não é mascarada no que se refere às mulheres, dado que a ficção erótica é retratada pelo masculino sem sutilezas em relação a ver as mulheres como exóticas. Para Shohat e Stam (2009), o “racismo pode ser,

portanto, adepto da arte do falso elogio, da qual fazem parte o primitivismo e o erotismo” (p. 49). O racismo/exotismo, que aparece não só na forma de “falsos elogios” às mulheres orientais, é recorrente no meio em que Catarina vive e as conversas masculinas que ouve:

Os ingleses amavam a Índia, mas detestavam os indianos. Precisamente o contrário dos portugueses, que amavam tanto a terra como as especiarias, sendo a mais picante delas, a morena de Goa mais o seu delicado umbigo onde encostavam a cabeça antes de se lançarem em novas conquistas (CARDOSO, 2009, p. 33).

Como apontam Shohat e Stam, “o exotismo utiliza seu objeto para o prazer do dominador, tomando o outro colonizado como uma ficção erótica que mistifica o mundo” (SHOHAT; STAM, 2009, p. 49). Há uma tentativa, portanto, de apagamento do racismo por meio da ficcionalização, que tenta esconder as relações de opressão e violência do colonizador para com essas mulheres.

Considerações finais

As forças reguladoras do corpo “mulher” podem ser entendidas na forma do amor, nas atividades pedagógicas de um espaço cultural, assim como no discurso racista eurocêntrico. Essas forças objetivam silenciar o indivíduo feminino e afastá-lo de suas práticas pedagógicas. Para isso, precisa narrá-lo e destituí-lo de sua subjetividade. Nesse sentido, o corpo da mulher aparece degradado à serviço das narrativas controladoras e homogeneizantes. Contudo, a representação desses sujeitos femininos nas duas obras literárias difere-se em alguns sentidos.

Enquanto em *Em Réquiem...*, a personagem inicia um processo de reapropriação do corpo e de sua agência política, em *Amargos...*, a mulher enfatiza

o domínio do seu corpo como seu. A narrativa de Timor, criada por Cardoso, opera distintamente da poesia de Tavares, pois se baseia em uma denúncia dos horrores coloniais, retratando como vítimas toda e qualquer feminilidade presente em Timor-Leste. A mulher é apresentada como um produto exótico a serviço do poder masculino e, desde sua criação, passa por um processo de engessamento para que não questione ou coloque em cheque os poderes vigentes. O exotismo, portanto, pode ser entendido como uma estratégia racista na medida em que ficcionaliza a mulher como mercadoria exótica a serviço do homem branco heterossexual. A mulher de Angola como marca Paula Tavares em sua poesia, são conscientes dos horrores da colonização, contudo, através do resgate de sua ancestralidade, pelos rituais e pelas práticas do cotidiano tipicamente angolano, desintegram-se das narrativas do imaginário do colonizador, num processo de revalorização de seus corpos e seus povos.

Destarte, a importância deste trabalho vai além de conhecer o espaço e a história de Timor e de Angola, a preocupação, de fato, reside em uma conciliação entre as reflexões sobre o *ethos* feminino nestas sociedades de caráter misógino com a realidade ocidental e a história da mulher na atualidade. Até onde essas forças reguladoras operam nos melindres sociais que vivemos e afastam a mulher de certas posições de poder? Ademais, de que forma se pode, então, reconhecer e combater o imaginário misógino do homem branco heterossexual? E, por fim, de que forma essas narrativas possibilitam revelar a opressão para que a mulher possa, efetivamente, apropriar-se de si e buscar, pela transformação, a igualdade desejada?

REFERÊNCIAS:

BHABHA, H. K. “Disseminação – O Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna”. In: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 198-238.

CARDOSO, L. *Requiem para o Navegador Solitário*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

SHOHAT, E; STAM, R. “Do eurocentrismo ao policentrismo”. In. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 37-65.

SOMMER, D. “Amor e Pátria na América Latina: Uma especulação Alegórica sobre Sexualidade e Patriotismo” in: *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Organização de Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TAVARES, P. *Amargos como os Frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

O PECADO DO CORPO DE EVA, LEITURA DA PERSONAGEM DE LÍDIA JORGE

Alyne Isabele Duarte da Silva¹⁹

Maria Aparecida da Costa²⁰

RESUMO

É fato que sempre houve uma forte tentativa de domesticação do corpo feminino, seja através das místicas religiosas, seja pela imposição do sistema patriarcal. Nesse sentido, nosso trabalho busca analisar a personagem Eva Lopo, do livro de Lídia Jorge *A costa dos murmúrios* (2004), para compreender como uma mulher vivendo em um período de guerra colonial usa seu corpo para subverter a ordem patriarcal através de relações extraconjugais, ao mesmo tempo que sucumbe as regras sociais e tenta domesticá-lo diante do desejo por outra mulher. O que fica perceptível é que na literatura contemporânea há uma quebra de tabus, preconceitos e desmitificação em relação ao corpo e sexualidade, portanto este trabalho busca fomentar discussões acerca de um elemento detentor de poder e contínuo de transformação.

INTRODUÇÃO

O interesse pelo corpo humano é histórico e atemporal. Despertando a curiosidade das mais diversas áreas de conhecimento, tem sido o foco de estudos anatômicos, artísticos, filosóficos e demais áreas que buscam compreender e debater sobre a principal visibilidade do ser humano. A arte literária não se isenta de tais interesses, pelo contrário, o registro do corpo na literatura dá-se desde os primeiros escritos. O que se encontra é diferentes maneiras de tratar sobre tal assunto enquanto expressão literária. Assim como todos os elementos artísticos são influenciados pelo contexto, o modo como o corpo é abordado no texto artístico consiste, também, de mudanças, que se configuram ao longo do tempo através de uma ótica sócio histórica. O tabu do corpo que percorria a literatura mais clássica

¹⁹ Docente de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

²⁰ Doutora em Literatura Comparada; professora de Literatura Luso-brasileira e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

não comporta mais os textos contemporâneos, agora tal elemento é não só objeto de inspiração, como artifício de luta e transformação, ora representando um povo ora sendo palco de reivindicação de direitos.

O registro desse tema na literatura tem aparecido através de uma desmitificação gradativa. Embora o Romantismo ainda o apresente através de preceitos sociais ligados a romantização, o Realismo marca uma ruptura, ainda que pequena, dos desejos em segundo plano. Mas é na contemporaneidade que se percebe mais nítido este desnudamento, tanto no sentido metafórico quanto literal, do corpo. Sobretudo no que diz respeito a escritoras e personagens femininas, o contexto contemporâneo tem sido propulsor em tal representação.

Diante disso, nosso trabalho buscou analisar a personagem feminina do romance *A costa dos murmúrios* (2004), de Lídia Jorge. Narrativa ambientada em Moçambique tem como protagonista a portuguesa Eva Lopo. Personagem feminina de maior destaque, Eva passa por transformações sociais que incidem diretamente na maneira como age diante da sociedade patriarcal, e acaba usando seu corpo para reivindicar e demarcar sua posição.

Entendemos que Lídia Jorge costuma explorar essa configuração da sociedade patriarcal e colonizadora que Portugal carrega transpassando para suas personagens reflexões críticas sobre o contexto histórico e cultural que estão inseridos. Assim, seus romances, constantemente, carregam uma crítica a alguns comportamentos da sociedade portuguesa, e em especial sobre temas que implicam na condição subjugada da mulher, como relacionamentos abusivos ou o debate sobre o aborto como prática pecaminosa. Temas encontrados nos contos “Marido” e “As três mulheres sagradas”, publicados nos livros *Marido e outros contos* (1997) e *O belo adormecido* (2004), respectivamente.

Portanto, é por compreendermos a sua voz relevante e crítica dentro da literatura portuguesa que nosso trabalho buscou uma análise sobre a condição submissa de Eva apresentada no início do romance e o processo emancipatório que a personagem vive através do auto conhecimento, que reflete a maneira como começa a usar seu corpo ora limitando-o as novas descobertas ora sendo guiado por seus desejos.

DESNUDAMENTOS DOS DESEJOS DE EVA

Não é de hoje que o sujeito tem usado o corpo como símbolo de identidade. Em se tratando do corpo feminino, desde a década de 1960, com a explosão da revolução pelos direitos das mulheres e a luta do feminismo, tem-se questionado os costumes e imposições feitas às mulheres que interferem diretamente no seu corpo. Questões como a sexualidade, imagem de si mesma e entre outros temas, eclodiram como forma de protesto. Diante disso, o corpo feminino tem sido usado frequentemente no meio artístico como artefato de reivindicação.

Lídia Jorge, que sempre acompanha as transformações culturais do tempo e as materializa de forma estética em seu texto, traz a tona, na década de 1980, Eva Lopo. Personagem do livro *A costa dos murmúrios* (2004), publicado em 1988, a protagonista do romance vive a transformação gradativa da sua vida e emerge à uma nova realidade de si mesma a partir da autorreflexão. Os fatores para tal acontecimento tem base nos relacionamentos que a portuguesa terá, e na forma como usará seu corpo para o prazer, mácula, e até mesmo privando-o de outros envolvimento que fogem da sua realidade comum, como uma relação homoerótica. Assim, Eva Lopo usa-o para simbolizar e declarar o seu espaço na sociedade a qual faz parte.

Pensando em consonância com Simone de Beauvoir “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo.” (1980, p. 75), ou seja, age como mecanismo de vivência que a permite sentir-se no mundo. Foi ao se envolver com um alferes português, jornalistas africanos e o quase envolvimento com uma mulher, que Eva emerge da sua condição de mulher burguesa e transcende a ordem do patriarcado. O próprio nome Eva sugere a sua origem: mulher conhecida por nascer da costela de um homem. Assim como a personagem bíblica, Eva Lopo tinha tudo para fazer de seu corpo este organismo social subjugado aos preceitos patriarcais, pois foi moldada por princípios familiares e religiosos que deveriam guiar o seu caminho no mundo. Entretanto, a personagem de Jorge subverte o estigma do seu próprio nome e sai do “paraíso” por vontade e autoconhecimento.

A narrativa, que tem como pano de fundo o período de colonização de Portugal em Moçambique, apresenta em suas primeiras páginas o casamento de

Eva com Luís Alex, alferes português designado para batalhas em Moçambique. Sendo educada por uma família dentro dos padrões, e programada para viver como tal, isto é, casar, constituir uma família e viver a felicidade que o matrimônio sugere, Eva vive essa fase com o alferes. Este, pelo que o romance indica, foi a primeira relação sexual da personagem, já sendo possível perceber que a mulher ocupa o lugar que as obrigações da sociedade de classe média fundada na (falsa) conduta religiosa lhes exige: sexo após o casamento. Para Beauvoir “A forma tradicional do casamento vem sofrendo modificações, mas o casamento continua ainda a constituir uma opressão que os dois cônjuges sentem de maneira diferente.” (1967, p. 244). Historicamente, essa opressão é bem mais acentuada na vida da mulher, em especial quando trata-se da forma como deve agir com o seu corpo, que por muito tempo foi privado dos prazeres que podia lhe proporcionar.

A personagem começa o seu processo de ruptura social quando o real caráter do cônjuge é descoberto. Ao saber que Luís Alex era um soldado sem escrúpulos que espetava cabeças dos colonizados em estacas, a portuguesa começa a sair do seu suposto paraíso burguês, e a forma de reivindicar sua indignação é tendo casos extraconjugais. Assim, é possível entender que ela não só usa seu corpo como forma de vingança, mas especialmente como instrumento de afirmar sua identidade de mulher livre.

Os paradigmas de Eva começaram realmente a serem questionados quando ela protagoniza uma estranha amizade com Helena, uma também portuguesa que está em Moçambique apenas para acompanhar o marido Capitão Forza Leal. Embora compartilhassem a mesma realidade, as mulheres distinguiam-se na forma de agir diante das situações. Enquanto Eva questionava o marido e o Portugal desenhado pela guerra colonial, a outra era submissa ao seu companheiro, sem direito a questionamentos profundos.

Apesar disso, é através de Helena e suas ações, que a narrativa indica um romance homoerótico entre as duas mulheres.

Helena de novo arrebatou a roupa e expôs-se nua, agora com o slip na mão. “Porque não diz nada? Porquê? Porquê?”. “Acho que sim, acho que você merecia o sacrifício de várias

peessoas, vários animais, várias espécies” [- Disse Eva.] (JORGE, 2004, p. 176)

Vai para o duche, pede-me que a veja nua [...] Fico a ver Helena duchar-se, falando. [...] Se não tivesse, se não manchasse a imagem do seu corpo com a conspurcação da sua fala, eu iria ajoelhar-me e passar um dedo pela pele nua de Helena que acena como um velo dum pombo. (JORGE, 2004, p. 221).

Tenho a perna de Helena na minha mão, peço-lhe que a curve para ver a acentuação dos gémeos. [...] Helena abre e fecha a coxa. O seu slip é tão escasso que melhor fora não o ter. Helena puxa os joelhos, senta-se levanta o assento, retira o slip, escorre-o pelas pernas sempre unidas, estende-se [...] É a primeira vez na vida que vejo uma mulher sem slip, no meio dum lençol. (JORGE, 2004, p. 246).

É possível compreendermos a partir destes fragmentos que Eva ocupa uma posição contrária àquela que sugere seu nome. A Eva da história bíblica atua como a sedutora, já a personagem de Jorge é apresentada ocupando uma posição mais passiva, sendo seduzida por Helena. O ato de seduzir, de acordo com Baudrillard é “Desviar os outros de sua verdade” (1991, p. 92), sendo assim, entende-se que, a prática que Helena executava afastava Eva de suas supostas verdades, que eram pautadas em princípios religiosos e morais, hipótese pela qual Eva nega seus desejos pela amiga.

A natureza ou simplesmente o padre a quem me mandaram durante a meninice para me dizer junto das orelhas terríveis *chis* rolados, ou outra coisa qualquer como uma pedra ou um lenço encontrado por acaso num passeio, me impedem que te toque para outra intenção que não seja a de te contemplar. [...] Entre ti e mim a identidade é um espelho que nos reflecte e implacavelmente nos isola. (JORGE, 2004, p. 249).

Eva, ainda que desconstrua alguns parâmetros da sociedade na qual estava inserida, não conseguiu desprender seu corpo das amarras sociais quando se viu desejando outra mulher. Quando Helena sugere uma relação sexual através da frase “Vamos vingar-nos deles?” (JORGE, 2004, p. 248), Eva responde apenas

“Sorry, sorry” (JORGE, 2004, p. 248), compreende-se que a portuguesa não nega o seu desejo, mas antes se desculpa por declinar diante dele.

A personagem poderia criar para si o que Deleuze e Guattari (1996) chamaram de Corpo sem Órgãos (CsO), quando teorizaram sobre a criação de um corpo oposto ao organismo social, que isenta-se de obrigações, está livre para transgredir regras e estabelecer conexões. Entretanto não poderia ser dito que ela criou para si um CsO porque Eva não consegue deixar que o seu corpo estabeleça uma conexão concreta com o de Helena, os princípios que norteiam a vida da personagem não os permitem que ela desvencilhe seu corpo de tais. Em contrapartida ela consegue estabelecer uma conexão com um jornalista bêbado que encontra em um bar. Após rejeitar Helena e refugiar-se nos braços deste jornalista, que é descrito apenas como “Gordo”, Eva buscava uma tentativa de canalizar os seus desejos do corpo para o que era socialmente aceito: a heterossexualidade.

Como forma de se auto macular e em consequência disso macular também o marido, a protagonista tem uma noite de sexo com Gordo, descrito de forma irrelevante e sem atributos estéticos que poderiam despertar o interesse da protagonista. Compreendemos que esta ação de Eva como um protesto para dizer que o seu corpo não pertence ao marido e às normas que este lhe impõe, antes é livre para viver uma noite com um cara qualquer, seja por prazer ou afirmação do controle que tem sobre si mesma.

A confirmação desta tomada de controle do corpo ocorre quando a protagonista engata um caso com Álvaro Sabino, um jornalista moçambicano, e submete seu corpo a todos os prazeres sem culpas ou arrependimentos. Enquanto Luís Alex estava em batalhas, Álvaro Sabino ocupa o lugar do homem da vida de Eva, porém, ao contrário do marido, o jornalista a enxergava como um ser humano livre, possivelmente pela posição de colonizadora, mas entendemos que ambos ocupavam a mesma situação de criaturas subjugadas aos homens portugueses. Assim, tal reconhecimento permite que Eva compreenda sua liberdade quando ela escolhe que Moçambique “colonize” Portugal, isso quando pensamos no ato sexual.

Vimos, à luz das esmeraldas voadoras o desenho de África sacudir-se de sob a Europa que decúbito deitada sobre África, desde sempre a possuía. Vimos África estender a perna sobre a Europa e empalá-la como um macho empala, a boca da Europa, gemendo, amornecida.” (JORGE, 2004, p. 275).

O fragmento acima faz parte de uma coluna de jornal escrita por Álvaro Sabino, e é através desta que Luís Alex descobre que foi traído. O desfecho do romance é uma roleta russa entre o moçambicano e o português, e acaba com a morte de Luís Alex. A condição de viúva não foi algo que afetou de maneira negativa a vida de Eva, pelo contrário, parecia que naquele momento a vida dela tinha tomado o eixo certo:

Tudo termina tão bem, tão oficialmente que o *Stella Maris* aparece fechado por cima, pelo terraço, por excesso de felicidade e não por excesso de violência. Tudo termina tão bem, tudo está tão escondido, tão enevoadado à luz ortóptera dos candeeiros! Tudo termina tão conforme as versões suaves que foram feitas! (JORGE, 2004, p. 279).

A viuvez de Eva concretiza a liberdade almejada. Desta forma, a portuguesa cria ao longo do romance uma mulher que quebra as barreiras de si mesma e constrói uma identidade composta, também, pela sua sexualidade e seus desejos, quando decide transgredir a condição historicamente imposta de mulher fiel e sempre a espera do homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que compreendemos é que o período contemporâneo dá margem para os escritores, em especial as mulheres, se expressarem com mais liberdade, possibilitando uma abordagem mais complexa para a criação de uma identidade que banque com os desejos do seu corpo sem o medo ou julgamento. Em especial no caso da mulher, que historicamente seu corpo tem sido objeto de controle social, tal expressão é fundamental para afirmação dessa identidade feminina. Eva Lopo ilustra essa ideia de personagem moderna quando entrega seu corpo para as

realizações de seus desejos, tomando posse de si mesma e abdicando de preceitos podadores. A partir de personagens dessa envergadura, Lídia Jorge consegue captar um momento de transformação social e cultural e materializa em suas criaturas seres que refletem as marcas desta mudança.

A TRAVESSIA DO FRACASSO - A VIA CRUCIS DO CORPO ÀS AVESSAS EM CLARICE LISPECTOR

Amanda Dib

No dia dez de maio de 1974, dois dias antes do dia das mães, o editor da Artenova liga para Clarice Lispector e encomenda um livro a partir de três histórias que a conta por telefone e, assim, nasce *A Via Crucis do Corpo*. Antes de dizer sim, a escritora ainda adverte: "E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda", mas por fim faz daquele entorno do dia das mães o espaço do atravessamento de experiências, escrevendo e con-fundindo-se nos contos, recebendo o corpo e sacrificando-se. Clarice pede a Álvaro Pacheco para assinar sob pseudônimo de Cláudio Lemos, já que tinha vergonha, principalmente da leitura que poderia ser feita por seus filhos naquele entorno simbólico da data. O editor negou, pressionando que viesse a público o nome responsável por uma hora que transborda a literatura, e chega-se a hora do lixo. Clarice assume a responsabilidade pelas histórias que ouviu, pela escrita, pela consequência dessa escrita e, por fim, pela demanda desta encomenda da qual teve que inserir o gesto da resposta por dever.

Impossibilitada de salvar até mesmo o próprio nome, Clarice escreve um texto ficcional intitulado Explicação, em que na primeira edição em 1974, a publicação pela Artenova inseriu-o como prefácio, vindo antes do Índice. Na mais recente publicação feita pela Rocco, em 1998, o texto vem após o Índice, passando a significar mais como o décimo quarto conto do livro, do que como prefácio ou simples texto explicativo e introdutório à obra. Nádia Battella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*, insere a questão:

"De que serve essa explicação, afinal? Serve para justificar uma opção da escritora, que leva adiante o jogo do escrever, como quem não quer, mas faz; que recusa, mas aceita".

Para dar esta justificativa a partir de Explicação, Clarice exprime o movimento de recusa e aceita, como aquela que atravessa um martírio: o dizer sim e ter de abrir

mão de si, da vontade própria em não querer escrever sob encomenda. Em 1974, a autora é demitida do Jornal do Brasil, onde escrevia por sete anos. No livro de Edilberto Coutinho, *Uma mulher chamada Clarice Lispector*, há uma fala de Clarice a respeito da demissão, em que diz:

"Não gosto que me empurrem, me botem num canto, exigindo as coisas. Por isso senti um grande alívio, quando me despediram de um jornal, recentemente. Agora só escrevo quando quero".

Clarice caiu em contradição quando aceitou a encomenda de Álvaro Pacheco e escreveu no instante em que a data a envergonhava; o tema e a questão de ter dito sim, quando queria ter dito não. O campo semântico do martírio permeia sua Explicação, em que a autora afirma: "Que podia fazer? senão ser vítima de mim mesma". Ela, a vítima que fica espantada com a realidade - sofre com as histórias do livro; tem vergonha da assinatura; sabe que irão jogar-lhe pedras ao ler sobre sexo ou por ter escrito sob encomenda e, por isso, afirmarão que escreve por dinheiro e não por impulso; considerarão o livro lixo em vez de literatura. Clarice afirma que este é um mundo cão, e isto descobriu em todo o processo de criação de *A Via Crucis do Corpo*, desde o convite de Álvaro Pacheco, que Jacques Derrida, a partir do ensaio *Paixões*, poderia nomeá-lo como "mestre-de-cerimônias".

David Wood, a quem Derrida intitulou o "mestre-de-cerimônias", foi o organizador da reunião de doze ensaios para compor uma obra. Ele convidou o filósofo para participar do volume, no entanto, David já havia impresso o título do ensaio do qual Derrida deveria escrever antes mesmo de uma linha escrita. O convidado, esta vítima, afirma que também não só estava inscrito no convite, mas numa obrigatoriedade, na lógica do dever, da resposta. "Quem assume esta responsabilidade?", Derrida pergunta ao receber uma demanda que era do outro e deveria passar a ser sua. O mesmo ocorreu com Clarice e Álvaro Pacheco, a iniciar a passividade diante de títulos e histórias já prontas; a vontade da não-resposta sendo subtraída pela lógica do dever. Derrida acrescenta ainda:

"Pois é possível imaginar que um ou mais participantes,

até mesmo o próprio mestre-de-cerimônias deseje, de alguma maneira, o fracasso da mencionada cerimônia".

Álvaro Pacheco, ao negar a Clarice a assinatura do pseudônimo Cláudio Lemos, também quer negar a confirmação do projeto literário clariciano a partir daquela nova inscrição de Clarice na má literatura - temática do sexo, a linguagem enxuta, contos curtos e o sobrenatural humorístico. Então, o editor quer esta nova inscrição, e propicia a travessia de Clarice a essa via crucis da autora, da mulher envelhecida, da mãe, a partir desta assinatura que não pôde ser apagada para poupá-la do sacrifício a ser feito pela obra. Obra esta que estava correndo o risco, assim como afirma Derrida, de "(...) consequentemente paralisar, de desviar ou de colocar em perigo a realização bem sucedida da cerimônia". Vilma Arêas, em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, coloca a pergunta: "Com *A Via Crucis do Corpo*, teria Clarice negado a radicalização e o projeto de busca de sua arte?". Então, a partir dessa criação às avessas, há um exercício de experiências nas camadas que compõem o livro: a falha da autora como escritora, a falha do livro como obra literária, a falha das personagens diante da impossibilidade de subtrair o corpo e os desejos, assunto este que vai permeando intensamente em *A Via Crucis do Corpo*. Derrida diz:

"(...) sempre será difícil saber quem é o leitor de quem, quem é o sujeito, quem é o texto, quem é o objeto, e quem oferece o que - ou quem - a quem".

No quarto conto do livro, intitulado O homem que apareceu, Clarice nomeia como Cláudio Brito, coincidentemente parecido com o nome que daria a seu pseudônimo, o personagem que é recebido, aceito, convidado a entrar no apartamento da narradora-personagem, que não tem nome no conto. Ele, completamente alcoolizado, dizia que era aposentado como alcoólotra e doente mental; era um bom poeta e se chamava Cláudio Brito. Ao abrigá-lo em seu apartamento, a narradora-personagem também passa a acolher as questões trazidas por ele. Há em Cláudio Brito uma perda do próprio nome e da escrita, e deste apagamento resulta o aparecimento do fracasso, pois ele é aquele que se chamava Cláudio

Brito. A narradora-personagem pergunta-se: "Ele era um bom poeta, Cláudio. Por onde andara durante esse tempo todo?". O aparecimento de Cláudio Brito é também o aparecimento do fracasso, do instante em que há uma subtração de si em detrimento do outro; a narradora-personagem diz "(...) chore e faça de conta que eu não existo", quando no clímax do conto ela toma consciência do fracasso que era dele, mas passou a ser dela. Ela queria ter dito a Claudio Brito:

"(...) nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? mas quem pode dizer com sinceridade que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira".

Então vendo-o chorar, e dizer sobre si como aquele que foi algo e hoje resta um apagamento, ela não sabia como ajudar, como conseguir sair da impotência diante dessa escolha da qual não tinha mais posição, além da tristeza e do desespero; receber o outro passa a ser a via crucis da narradora-personagem, que recebeu um homem marcado pelo fracasso, enfrentando, então, o tormento de tentar salvá-lo, resgatá-lo, desde a escrita ou o nome até a própria vida. Durante todo o conto, ela vai buscando maneiras de fazer algo por ele até no fim, quando sintetiza na pergunta: "Como é que posso ser mãe para este homem?". É nesta frase que poderia se concentrar muito de *A Via Crucis do Corpo*, este livro escrito no entorno e no próprio dia das mães, como disse Clarice em Explicação, e girando neste padecer diante do aparecimento e do convite do outro, das transformações e consequências resultantes dessa ação que os obriga resposta. A narradora-personagem termina o conto falando que não há respostas, que é justamente o que Derrida escreve:

"Deve-se ter sempre a liberdade de não responder a um apelo ou a um convite - e faz bem lembrar isso, lembrar-se da essência dessa liberdade".

Responder ao apelo de Cláudio Brito é perguntar-se incessantemente como se poderia ser mãe deste homem, o que poderia ser feito por ele, o que fazer ao outro, que é tão complexo e desordenado a ponto de fazer um eu não existir mais perante

quem aparece. A hospitalidade como traço de padecimento das personagens vai contornando outros contos, como no primeiro, que se intitula Miss Algrave. O próprio nome da personagem é uma menção a túmulo, como tradução literal de Algrave: "toda túmulo". Ruth Algrave considerava qualquer prazer um pecado; buscava, então, mortificar o corpo para manter-se distante do que julgava indecente. Sentia nojo e aversão do desejo, dos prazeres que soavam imorais. Ela, que prezava a virgindade afirmando orgulhar-se de ter um corpo quase intocado, chegava ao ponto de evitar o contato com o corpo nu, e por isso apenas tomava um banho por semana, não querendo tirar os trajes íntimos. Evitava, também, passar em frente a pubs, porque o cheiro de álcool lembravam-na que constantemente sentia-se ofendida pela humanidade.

O aspecto virginal da personagem sofre um deslocamento a partir da frase da reviravolta clariciana: "Foi então que aconteceu". Há, então, o instante em que todo o posicionamento construído pela personagem muda. Com um traço de humor e estranheza aparece um extraterrestre dizendo vir de Marte para amá-la. A personagem não recusa, e sim obedece às ordens daquele ser que era um completo estrangeiro: ela tira a camisola como ele havia pedido e perde a virgindade. A aparição de Ixtlan, o extraterrestre, faz com que Ruth descubra o corpo e cesse de mantê-lo em sigilo, sob o pudor e o asco. Ela não repudiava mais o pecado. A ruptura completa com o projeto casto de Miss Algrave, a partir desse padecer diante do surgimento do outro, é o instante em que a via crucis começa, fazendo a personagem movimentar-se da castidade, que abstrai ao corpo material, às avessas, abandonando os pudores para sentir os prazeres. A via crucis clariciana ocorre às avessas da via crucis de Cristo: da alma ao corpo. Cristo, em via crucis, abdica o corpo em detrimento da ascensão da santidade.

Miss Algrave, que antes era "toda túmulo", agora diz: "Como era bom viver", e então renasce, entrega-se ao descontínuo que é o corpo, este que é o lugar da queda, dos acontecimentos. Jean Luc-Nancy, no ensaio *Corpus*, afirma:

"(...) o corpo sempre mais caído, mais em baixo, pois a sua queda está cada vez mais iminente, mais angustiante".

A angústia do corpo na personagem vem do impulso desregrado assumido por ele.

A via crucis às avessas de Miss Algrave ocorre quando fracassa na tentativa de manter a subtração do corpo, para fazê-lo renascer, fazê-lo outro, e disso padecer, sacrificar-se para manter aquilo que, mesmo angustiante, é um fôlego vital. Ela diz:

"Será que vou ter que pagar um preço muito caro pela minha felicidade? Não se incomodava. Pagaria tudo o que tivesse de pagar. Sempre pagara e sempre fora infeliz".

Ixtlan, o responsável por tirar a Miss Algrave do túmulo, é a origem desta travessia a partir da qual a personagem instala-se corrompida e independente de uma moral que suprime o corpo material. No túmulo, Miss Algrave não enfrentava nada de perturbador além dos julgamentos que fazia ao outro, ao preço de uma mortificação. A via crucis imposta a Madre Clara, do conto intitulado Melhor do que arder, que é também a de Miss Algrave, é alinhada ao fracasso de manter o corpo mortificado. Os túmulos buscam cercear, dar contorno e, por fim, aprisionar o que não pode, ou não deveria, estar vivo. No entanto, moldar o corpo, segundo Nancy, é torná-lo outro que não o corpo. Madre Clara, por fim, reconhece não conseguir manter o molde de um corpo mortificado, calado, e decide sair do convento.

A saída do convento é o instante da recusa, desobediência e, também, do sacrifício: a diretora e a família repreenderam-na ferozmente. O corpo, mais uma vez, ocupando o lugar do sacrifício, do preço a ser pago para assumi-lo, para tê-lo. A prece de Madre Clara, agora, era que algo bom acontecesse a ela em forma de homem. Quando encontrou Antônio e aceitou, disse sim, ao convite de sair com ele e, mais tarde, de casar-se, diz também sim ao corpo, às consequências atribuídas a ele e às marcas inscritas: voltou grávida da lua de mel. O padre havia dito, quando ela morava no convento, que era melhor casar do que arder, esta ardência que era o desejo. Madre Clara no fim viveu os acontecimentos ardentes, pôde vivificar o corpo. A via crucis dessas personagens marca não só o deslocamento às avessas dos corpos, mas desses corpos que são feridos. A escrita, no livro, recebe um corpo ferido, marcado pelo martírio e rupturas, que vão desmembrando-se, tornando-se outros, fragmentados e transformados, entre mortificações e vivificações, túmulos e nascimentos. Os temas presentes em *A Via Crucis do Corpo* revelam como a escrita dá forma a este corpo ferido, tentando tocá-lo e, no limite, escrever,

confundir-se e dizer sim, por onde tudo começa - as múltiplas e avessas via crucis durante o dia das mães de 1974.

Referências Bibliográficas:

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*

BATTELLA GOTLIB, Nádia. *Clarice: uma vida que se conta*

COUTINHO, Edilberto. *Uma mulher chamada Clarice Lispector*

DERRIDA, Jacques. *Paixões*

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*

Biografia do autor:

Amanda Dib é estudante do sétimo período de Português Literaturas na UFRJ; monitora do departamento de Ciência da Literatura; integrante da Revista Odara; atualmente com projeto de Iniciação Científica em Clarice Lispector orientada pela professora Flavia Trocoli desde o fim de 2016.

MÃOS NEGRAS: SABERES E SABORES AFRO-BRASILEIROS

Ana Cláudia dos Santos Januário

A memória afetiva de minha mãe ao contar histórias durante o preparo dos alimentos e suas invenções dentro da cozinha são elementos reunidos em minhas mãos negras, que vieram de mãos negras para gerar a construção da pesquisa presente, intitulada “Mãos negras: saberes e sabores da culinária afro-brasileira”.

Alimentação é vida. Os grãos, as sementes e as folhas circulam como pessoas no mundo. Nosso objeto de estudo é vivo, colorido, às vezes amargo, doce, salgado, azedo. Bem parecido com os humores e sentimentos do corpo. A gastronomia é a arte de cozinhar com técnica, conhecimento, ingredientes e Identidade. Neste trabalho, tivemos a missão de apresentar a culinária afro-brasileira em seus aspectos históricos de força e criatividade como uma das formas de repassar heranças sobre a identidade do povo negro no Brasil, ressaltando e reativando a importância das mulheres negras no âmbito da cozinha como referência de reinvenções e ressignificações de pratos africanos aqui no Brasil.

Entre os séculos XVI e XIX, era intenso o movimento de pessoas entre África e Brasil no oceano Atlântico, devido ao comércio de escravizados. Diversas ervas, temperos e leguminosas também faziam parte desse mercado de compra e venda.

Os alimentos africanos, como dendê, inhame e quiabo são apresentados na maioria dos discursos de Vivaldo da Costa Lima (2010), Manuel Querino (2011) e Raul Lody (2012, 2013) como ingredientes presentes na cozinha afro-brasileira. Os

autores afirmam, em conjunto, que a inserção desses alimentos foi feita pelo africano através das casas de terreiro.

Pode-se caracterizar a culinária/cozinha de presença e de matriz africana no Brasil como adaptativa, criativa e legitimadora de muitos produtos/ingredientes africanos e não africanos, que foram incluídos tanto nos diversos cardápios regionais quanto em outros, de presença colonial. O paladar, as receitas, os temperos, as maneiras de fazer e de servir da predominante população afrodescendente são construídas em um longo processo histórico, econômico, social e cultural. (LODY, 2013, p. 91)

A dimensão espiritual em relação à comida e ao ato de cozinhar não pode ser esquecida. As religiões de matrizes africanas se baseiam na feitura dos alimentos votivos, na estética dos alimentos, na alimentação e na degustação. Cozinhar é misturar os elementos da natureza, é reunir os Orixás na panela para fazer o axé circular.

A resignificação, através da substituição criativa de ingredientes africanos por alimentos da terra brasileira, fez nascer a culinária afro-brasileira: uma estratégia para manter vivos os costumes da cultura africana. É o que mantém a cultura viva, não importa o modelo, mas a existência. A natureza nos mostra que o princípio primeiro é a existência, a vida e, dessa forma, ela não se adapta como reação, mas como ação primeira da vida (AKBAR, 1984).

Quando os escravos chegaram aqui, não trouxeram panelas, não trouxeram ingredientes, não trouxeram nada. Foram eles que adaptaram o paladar deles aos ingredientes que estavam aqui. E aí chegavam a algumas coisas. Eles incrementaram, só que alguns pratos tinham semelhanças, mas algumas coisas poderiam ser um pouco diferentes, porque... afro-brasileira... os escravos que teriam que

reproduzir de acordo com o país deles, com os ingredientes que achavam aqui. (informação verbal)²¹

Chegados aqui destituídos de qualquer bem material de sua terra, tinham o corpo como único território e arquivo de suas heranças de África. A culinária afro-brasileira, bem como a música reelaborada no Brasil, também é fruto da Diáspora²² Negra e carrega esses aspectos de recriação como estratégia de preservação de saberes. Os alimentos priorizados na mesa eram estabelecidos de acordo com sua construção de identidade e memória.

A presença de corpos negros em todo o espaço urbano, tanto no passado quanto no presente, gerou hábitos de vender e comprar produtos alimentícios secos e molhados próprios de algumas nações, por exemplo, os preto-minas, escravizados oriundos dos países referentes, na atualidade, à África Ocidental: Níger, Nigéria, Senegal, Costa do Marfim e Benim (FARIAS, 2015), que dominavam o comércio de bancas no centro do Rio de Janeiro no século XIX.

E, em destaque, as mulheres donas dessas bancas de venda de legumes e temperos. A quitanda, palavra de origem do quimbundo²³ *kitanda*, seguiu uma derivação para “quitutes”, que são os bolinhos salgados e doces criados por mãos negras e vendidos na rua por escravizadas negras que circulavam nos lugares de grande movimento diário da cidade.

Trazemos aqui toda essa dinâmica da rua, das quituteiras e quitandeiras, território da criatividade e da sobrevivência dentro da diáspora do Atlântico Negro.

²¹ Entrevista concedida por Ernani Moraes, aluno de Gastronomia da UFRJ, cabo-verdiano, que participou do Dida Afro (evento mensal do Dida Bar e Restaurante – nosso campo de pesquisa).

²² Compreendemos Diáspora como a remoção coercitiva dos africanos durante o comércio de escravizados para as Américas entre os séculos XVI e XIX.

²³ Língua do país Angola.

Nossa intenção é celebrar as ações de (re)existência e resistência promovidas pela população negra.

A rede que a análise da diáspora nos ajuda a fazer pode estabelecer novas compreensões sobre o *self*, a semelhança e a solidariedade. [...] Eles sugerem um modo diferente de ser, entre as formas de agenciamento micropolítico, exercitado nas culturas e movimentos de resistência e de transformação e outros processos políticos que são visíveis em escala maior. Juntas, sua pluralidade, regionalidade e ligação transversa promovem algo mais que uma condição adiada de lamentação social diante de rupturas do exílio, da perda, da brutalidade, do *stress* e da separação forçada. Elas iluminam um clima mais indeterminado, e alguns diriam, mais modernista, no qual a alienação natal e o estranhamento cultural são capazes de conferir **criatividade e de gerar prazer**, assim como de acabar com a ansiedade em relação à coerência da raça ou na nação e à estabilidade de uma imaginária base étnica. (GILROY, 2001, p. 20, grifo nosso)

A diáspora é demonstrada com aspectos de criatividade e de prazer, pois, apesar de toda violência, como descreve Paul Gilroy acima, os escravizados e escravizadas conseguiram (re)inventar seu modo de ser aqui. Nossa perspectiva é alinhar a culinária afro-brasileira nesse formato de resignificação, em que quituteiras, cozinheiras do período colonial, souberam repassar à sua família posterior receitas de composição e temperos nativos.

A memória coletiva ou individual dos negros no Brasil foi corrompida pelo discurso do colonizador mesmo após a sua emancipação. A estratégia do Estado era/é manter o passado dos grupos de minorias silenciado. Sua cultura dominante sobressai através de uma imposição violenta, subjugando e apagando as demais culturas. Os que não são lembrados, os que não são incluídos nessa memória oficial possuem uma memória subterrânea (POLLAACK, 1989, p. 3).

Essa memória, apesar de não ser oficial aos registros de época, sobrevive dentro dos corpos-arquivo (TAVARES, 2012). Comparando essas memórias às raízes de mandiocas e inhames, dizemos que estão embaixo da terra (são subterrâneas), pois, por fora, não enxergamos nenhum fruto, mas, quando arrancadas, vemos a qualidade da raiz.

A memória sobrevive a partir das negociações e da autopreservação dos sujeitos negros, alimentada com a memória ativa de mulheres negras que eram responsáveis pela cozinha tanto da casa grande como da senzala. Apesar de seus corpos estarem sob o domínio do sistema colonizador, souberam utilizar estratégias de sobrevivência com pitadas de criatividade a fim de adaptar seus saberes ao novo território, mas sem perder o sabor da terra materna.

A memória dos seus hábitos alimentares, podemos dizer, foi colonizada com pressupostos da colonialidade. Entretanto, houve criações de receitas que conquistaram a mesa do senhor da casa grande. A maior prova disso é a Feijoada, uma vez que dos restos do porco fez-se o prato mais conhecido nacional e internacionalmente.

No discurso colonial, o corpo colonizado foi visto como corpo destituído de vontade, subjetividade, pronto para servir e destituído de voz. Corpos destituídos de alma, em que o homem colonizado foi reduzido à mão de obra, enquanto a mulher colonizada tornou-se objeto de uma economia de prazer e desejo. Mediante a razão colonial, o corpo do sujeito colonizado foi fixado em certas identidades. Diante disso, a trajetória individual e coletiva dos sujeitos subalternos (especialmente das mulheres negras) é vista como um privilégio epistemológico de onde se elabora também um pensamento de fronteira a partir de uma perspectiva subalterna. (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 19-20)

Espaços públicos de sociabilidade reativam essa memória subterrânea – o “não dito” que foi silenciado no registro oficial – ao investirem em elementos da cultura negra no âmbito da música, da decoração e, principalmente, da culinária. A partir daí, possibilitam a (re)existência das memórias de sabores e afetos contidos no espaço da cozinha, mas que foram silenciados em espaços oficiais.

Os locais de referência à culinária afro-brasileira de imediato lembramo-nos dos sabores da Feira das Yabás²⁴. Localizado na Praça Paulo da Portela, entre os bairros Oswaldo Cruz e Madureira, o projeto idealizado pelo sambista, cantor e compositor Marquinhos de Oswaldo Cruz tem como objetivo resgatar as tradicionais rodas de samba com comida em que as mulheres comandavam a cozinha nas casas e no quintal ao som do samba. Em março de 2018 foi decretado Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro²⁵. Devido sua importância histórica, cultural e representar a força da mulher negra e sua ancestralidade. A Feira é um espaço para celebrar a resistência/reexistência da cultura africana na perspectiva de valorização gastronômica e de geração de renda.

Dessa forma, reafirmam e confirmam o poder do protagonismo de negras e cozinheiras como guardiãs da memória da culinária afro-brasileira. E isso pôde ser observado dentro da história de Dona Dida²⁶, ao seguir os passos de sua mãe, Tia Maria, que montou uma barraca na Pavuna para complementar a renda da família. Lá, sambistas passaram e rodas de capoeira foram organizadas pelo irmão de Dida. O efeito dessa iniciativa foi que Dona Dida, filha, acompanhou sua mãe nessa experiência, adquirindo sabedoria relacionada ao comércio de rua e à culinária.

²⁴ Iabá, Yabá ou Iyabá: orixás femininos.

²⁵ Patrimônio histórico e cultural do Estado do Rio de Janeiro. Lei nº 7.929

²⁶ Dilma do Nascimento, mulher negra, economista aposentada administradora do Dida Bar e Restaurante.

É inevitável retroceder ao passado para articular essa sabedoria às das nossas mais velhas, que são as escravizadas de ganho, as quituteiras e as donas de barracas de verduras e legumes no período colonial brasileiro (FARIAS, 2015). E chegar aos fins do século XIX e início do XX, com as tias baianas, que abriam sua própria casa, ponto de integração que uniu a população negra naquele momento em que nenhuma ação pública a amparava.

As mulheres compartilhavam as receitas nas casas das tias para todas aprenderem a ganhar a vida. Por isso o espaço das casas servia para circular os anseios do tempo presente, permeado de aprendizados, lutas, música, festas, trabalho. Elas acolhiam com afeto a construção do samba. As tias baianas, com seus quitutes, tinham uma maior locomoção na cidade, seus corpos circulavam com mais facilidade, fazendo com que a comunicação fosse mais fluida entre a casa e a rua (NOGUEIRA; SILVA, 2015).

As tias baianas que eram os grandes esteios da comunidade negra, responsáveis pela nova geração que nascia carioca, pelas frentes do trabalho comunal, pela religião, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres²⁷ de “Pequena África”, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a Praça Onze. (MOURA, 1995, p. 131)

Por tudo isso, observado na história de vida de Dona Dida e na do comércio de rua feito por mulheres negras, ressaltamos a importância de evocar a mulher negra como articuladora de rede de solidariedade. Vemos, no bar, dois elementos que atravessaram o tempo e que são símbolos da herança africana na cultura dos afrodescendentes: a culinária como ferramenta de trabalho e a solidariedade através da coletividade. Vê-se retomada uma estratégia de suas bisavós para que

²⁷ Heitor dos Prazeres, grande pintor, cantor e compositor negro brasileiro do século XX.

aja um movimento de resistência ativa no presente, criando elos de afetividade e de sobrevivência (NOGUEIRA; SILVA, 2015).

O que queremos elucidar é uma das formas de criatividade de (re)existência da memória dos saberes culinários dessas mulheres negras, o quanto a memória conseguiu uma flexibilidade para servir tanto os patrões quanto seus familiares e repassar as receitas para outras gerações.

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de **reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc.** A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis. (POLLACK, 1989, p. 7, grifo nosso)

Porém, concomitantemente a esse movimento opressor, existe a resistência das quituteiras do período da colonização em circular pela cidade com seus tabuleiros e repassar suas receitas à família. Vale valorizar a história de Luiza Mahin, quituteira que distribuía panfletos dos Malês em Salvador no ano de 1835. Em seu espaço de trabalho, ela era a ponte de divulgação da Revolta dos Malês²⁸. Então, esse fato nos ajuda a reforçar que a comida vendida na rua, nos tabuleiros,

²⁸ Revolta dos Malês: importante insurreição urbana contra a escravidão negra no Brasil, no ano de 1835, em Salvador, Bahia. A revolta foi formada por libertos e escravizados africanos das etnias nagô, hauçá e malê. “Malê: corruptela de imole, que em iorubá significa muçulmano, ou preto islamizado, o muçurummim” (GONÇALVES, 2013, p. 416). Em sua maioria, negros e negras de ganho, escravizados autorizados a circular na cidade para trabalhar. Desempenhavam atividades como alfaiates, pequenos comerciantes, artesãos e carpinteiros, quituteiras (vendedoras de doces e salgados) etc. Entre os participantes, estava Luisa Mahin, mulher negra escravizada, quituteira, mãe do futuro abolicionista Luís Gama. A história de Luisa está no romance escrito por Ana Maria Gonçalves *Um defeito de cor* (GONÇALVES, 2013).

pelas trabalhadoras ou trabalhadores de ganho era fonte de compra de liberdade, herança cultural e luta pela liberdade.

Já na atualidade, trazemos como espaço de sociabilidade e comensalidade o Dida Bar e Restaurante como local que estabelece sentimento de pertencimento à memória da identidade negra, com elementos da culinária africana e afro-brasileira.

A (re)existência abriga uma reação à colonialidade do poder. Toda forma de recusar as práticas coloniais é uma forma decolonial. O corpo é o principal elemento das ações decoloniais, ou seja, quem leva seu corpo para lugares com comidas africanas está praticando uma ação decolonial e ativando sua identidade e sua herança ancestral negra.

A culinária afro-brasileira em seus aspectos históricos de força e criatividade como uma das formas de repassar heranças identitárias do povo negro às gerações seguintes. A união entre cozinha, afeto e identidade de uma família negra, sob a liderança da matriarca, Dilma Nascimento, construiu o Dida Bar e Restaurante, na Praça da Bandeira (RJ), com um cardápio de comidas africanas e afro-brasileiras. Esse espaço de difusão da culinária africana também acolhe eventos relacionados à música e à literatura, interagindo, assim, com essas formas de cultura. Transforma-se, pois, num ponto de encontro das discussões atuais sobre práticas de (re)existência/resistência.

A resignificação, a partir da substituição criativa de ingredientes africanos por alimentos da terra brasileira, fez nascer a culinária afro-brasileira: uma estratégia para manter vivos os costumes da cultura africana. Essa culinária e a

família Nascimento preservam em sua trajetória de vida valores civilizatórios africanos.

Referências Bibliográficas

AKBAR, Na'im. Ciências Sociais Africêntricas para a libertação humana. *Journal of Black Studies*, v. 14, n. 4, p. 395-414, 1984.

COSTA, Joaze Bernadino; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.

FARIAS, Juliana Barreto. Mercados Minas: africanos ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro (1830-1890). Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/Casa Civil/Arquivo Geral da Cidade do Rio, 2015.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001. p. 9-27.

GONÇALVES, Ana Maria. Um defeito de cor. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

LIMA, Vivaldo da Costa. A anatomia do acarajé e outros escritos. Salvador: Corrupio, 2010. LODY, Raul. Bahia bem temperada: cultura gastronômica e receitas tradicionais. São Paulo: SENAC, 2013.

LODY, Raul. Santo também come. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/ Divisão Editorial, 1995.

NOGUEIRA, Renato; SILVA, Wallace Lopes. Praças negras: territórios, rizomas e multiplicidade nas margens da Pequena África de Tia Ciata. In: SILVA, Wallace Lopes. Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUERINO, Manuel. A arte culinária na Bahia. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

TAVARES, Julio Cesar de. Dança de guerra – arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nadyala, 2012.

Biografia da Autora:

Ana Cláudia dos Santos Januário, Mestre em Relações Étnico Raciais pelo Programa de Pós-Graduação de Relações Étnico Raciais no CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca) campus Maracanã/RJ (2018). Licenciatura Plena em História pela Faculdade de Formação de Professores (2013) (UERJ). Especialista em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-Brasileiras pela IFRJ (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro) no Campus de São Gonçalo/RJ (2017)

O QUE PODE O CORPO NA ESCRITA CLARICEANA?

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro

Compreendemos que a escrita clariceana se organiza, toda ela, como uma busca. Roberto Corrêa dos Santos, em seu livro sobre o que ele denominará pós-filosofia de Clarice Lispector, acusa esse movimento:

A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre em *rasura* pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento – pela pulsação – das palavras, a acumularem-se umas sobre as outras, em uma forma e em uma ordem próximas às da espiral. Aquilo que na narração modelar de romances e contos funciona como o elemento que auxilia o andamento do texto (o ato de contar) deixa-se na arte de Clarice sucumbir pela força da linguagem que se vai formando, nascendo à nossa vista. Anda, para, recua, avança. Retoma. *O contar é um esforço*; o fato, um impedimento, um controle e uma motivação. O contador das histórias só se dá a ver sob a névoa – espessa – do ensaio, da preparação permanente, da procura e da *pergunta*, entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. Nesse estado, no entanto, *indagará sempre o que é isso que se vai criando ao deixar a mão, a escrita, entrar em movimento*. Tudo, mesmo a dureza dos acontecimentos, serve para que a linguagem não cesse de proliferar, de criar seus acúmulos, de formar imensos borrões e círculos, como se a mão, por não pesar, riscasse a esmo. (SANTOS, 2012, p. 39-40 [grifo nosso]).

O contar é um esforço, e um esforço vital. É uma procura, um desejo. Santos fala mesmo em *rasura*. Entendemos que esse gesto atua como um ajuste incessante de foco, como uma busca pela “verdade”, se entendermos verdade não como uma origem à qual retornar, mas como uma produção a se perseguir. É essa operação essencialmente questionadora o que encontramos na narrativa clariceana – não é por acaso que tudo se transforma em pergunta nos seus livros.

A rasura, ou o ajuste de foco em busca de uma verdade, não é senão um produto (ou mesmo imagem) do desejo. Vejamos um exemplo em seu primeiro romance,

Perto do coração selvagem:

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor — vermelha, serena e larga como um campo. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava às vezes nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez.

— Meu... — começou baixo.

Mas tudo o que ela pudesse dizer não bastava. Ela estava vivendo, vivendo. Espiou-o. Como ele dormia, como existia. Nunca o sentira tanto. (LISPECTOR, 1980, p.102)

Diante de Otávio, Joana sente algo – o quê? Um sofrimento. Não, não é bem isso. Rasuremos. Um desejo de amor. Um desejo de amor crescente. O êxtase cresce, transborda, arrebatava o corpo – *leve turbilhão, vertigem* –, que quase não suporta. Mas suporta – e aqui cabe a célebre pergunta de Spinoza, *que pode o corpo?* E então o milagre, a *consciência do mundo, de sua própria vida*. Da própria eternidade. Diríamos: da verdade. E a sensação é extrema, tão potente que beira a morte, *como um afogado que se vê pela última vez*. É o alargamento infinito do instante, no qual todas as coisas subitamente parecem caber. Aqui cabe lembrar que, para Bergson, existe apenas uma modalidade temporal, o tempo percebido: “o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior” (BERGSON, 2006, p. 51). A sensação de arrebatamento de Joana é tamanha que o balbúcio “Meu...” sequer se concretiza em fala, porque a produção

de sentido aqui é de outra ordem, diversa de nomear, diversa da atenção: é uma produção desejante.

“*Perto do coração selvagem* é um pouco um ‘Spinoza aplicado’”, afirma João Camillo Penna (2010, p. 76-77) em seu estudo “O nu de Clarice Lispector”. Sem chegar a tanto, entendemos que a leitura da autora à luz do filósofo pode sim ser acertada. Dirá Spinoza: “O esforço supremo da mente e sua virtude suprema consistem em compreender as coisas através do terceiro gênero do conhecimento” (*Ética*, Parte V, proposição 25). E se “contar é um esforço” (SANTOS, 2012, p. 39), em Clarice vemos esse esforço supremo como um *processus in infinitum*, em seu mais alto grau de desejo. Mais a frente, dirá ainda Spinoza: “Desse terceiro gênero do conhecimento provém a maior satisfação da mente que pode existir” (*Ética*, Parte V, proposição 27), estado de potência no seu mais alto grau que não está distante de uma experiência de êxtase.

Ao comentar a alegria e a tristeza em Spinoza, Deleuze diz: “a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir.” (DELEUZE, 2009, p. 27). Essa potência de agir nos interessa especialmente pela ausência de hierarquia entre corpo e mente. Na sua *Ética*, Spinoza avisa: “Se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente” (*Ética*, Parte III, proposição 11). Em Spinoza, portanto, a alegria aumenta as potências do corpo e, simultaneamente, da própria apreensão da realidade. Este ponto nos interessa ao falar sobre as personagens de Clarice porque o êxtase não se dá fora ou para além do corpo; ao contrário, é também na fisicalidade que essa sensação é experimentada. Em *Perto do coração selvagem*,

no capítulo intitulado “Alegrias de Joana”, a palavra “liberdade” é usada como tentativa de captar essa sensação sem nome: “a liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos.” (LISPECTOR, 1980, p. 27).

Se entendemos o tempo como um movimento subjetivo, e a memória como gatilho de recuperação das experiências por excelência, o fluxo de consciência clariceano emerge como a modalidade narrativa necessária. Deparamo-nos com o escoamento das coisas mais do que a coisa em si, ou mesmo o estado de coisas. Deparamo-nos, portanto, com o devir. Para Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8)

Insuflada de potência, de alegria, a personagem de Clarice *dura* numa experiência de eternidade, *devém* o avesso de forma e conteúdo: “Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade” (LISPECTOR, 1980, p. 148). Clarice esgarça o eu e a linguagem buscando chegar ao máximo da experiência do êxtase – alargado agora num não ser – e ainda isso se passa (porque não poderia ser diferente) no corpo, que, na narrativa da autora, não conhece limites – é, portanto, um corpo rasurado, assim como a própria linguagem. “Entre o risco de deixar um corpo exprimir-se e o risco de ser literatura, Clarice escolhe o primeiro” (SANTOS, 2012, p. 34).

No início de *Perto do coração selvagem*, lemos:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade. (LISPECTOR, 1980, p. 8)

Nenhuma paz há nesta vitalidade desconcertante, *pronta para rebentar*. A violência é o devir desejante inquietando ativamente Joana, que reflete sobre o prazer experimentado pelo mal. *O que pode seu corpo?*

Após a experiência de êxtase, as personagens tampouco retornam a um estado de quietude. O movimento incessante da narrativa guarda ainda um segundo estranhamento, a dolorosa e desnorreada volta da personagem depois de quase – e o *quase* é aqui palavra-chave – tocar o mistério. O caso clássico e talvez mais emblemático seja o de *A paixão segundo G.H.*, cuja protagonista experimenta uma sensação de revelação profunda ao sentir o gosto da barata – e sofre de uma completa desordenação ao retornar desta experiência. À desordem se segue uma reordenação das configurações daquela realidade, e nada se mantém numa tal inalterabilidade depois de G. H. experimentar o gosto da barata.

“Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome já dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se fôssemos de fome maior” (LISPECTOR, 1997, p. 180), diz-nos G. H. Algo semelhante se passa com Joana. Voltando a *Perto do coração selvagem*, a protagonista do romance subitamente se recorda de ter visto um homem comendo com volúpia um pedaço de carne quase

crua. O assombro da experiência rememorada provoca um total rearranjo da sua realidade, como lemos nesta passagem:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta — não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral —, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força. Não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, *mas a demonstração a perturbava*. Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. *Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha*. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles... (LISPECTOR, 1980, p. 9-10 [grifo nosso])

A sede profunda e velha, subitamente descoberta ao *ver a sede do outro*, é como que o sofrimento dos possuidores de pouca fome ante a falta da *fome maior*. É a ânsia pelo desejo em estado bruto – e entendemos desejo aqui não exatamente no sentido psicanalítico de *falta*²⁹, mas como algo mais próximo de *produção*. “Desejo: quem (...) gostaria de chamar isso de ‘falta’? Nietzsche o chamava Vontade de potência. Podemos chamá-lo de outro modo. Por exemplo, *graça*.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106-107). Graça, alegria, aumento de

²⁹ Em “Cinco proposições sobre a psicanálise”, Deleuze diz: “Para a psicanálise, pode-se dizer que há sempre desejos demais. Para nós, ao contrário, não há nunca desejos o bastante.” (DELEUZE, 2006, p. 345). Parece-nos um modo interessante de compreender o *sofrimento por ter tão pouca fome* de que fala Clarice.

potência: entendemos que há mesmo uma *produção* desta *fome maior* na narrativa de Clarice Lispector, por isso o movimento incessante de rasura e de rearranjo do estado de coisas – por isso o movimento incessante de *busca*.

Ainda notamos em Joana uma recusa da bondade, vista, em última instância, como diminuidora de potência, como fraqueza: “‘A certeza de que dou para o mal’, pensava Joana” (LISPECTOR, 1980, p. 8). O problema vivenciado pela personagem – por Joana, no caso, mas o mesmo acontece em personagens de outras obras – não é de ordem moral, mas da ordem das forças, da própria potência. Joana não acusa moralmente o homem flagrado na violência de seu ato de comer a carne quase crua – não é sequer este o caso. Ela “sabia que o homem era uma força”, e experimenta, entre fascínio e repugnância, a força vital que a afeta ao sofrer o impacto de simplesmente *ver* – ou *lembrar*, neste caso – o acontecimento.

Ainda sobre a *graça*, ou melhor, sobre o *estado de graça*, é interessante o comentário de João Camillo Penna sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (e neste trecho o crítico faz referência justamente ao trecho do livro a que chama de “estado de graça”):

Chegamos ao nó ético da experiência: o estado de graça é apenas uma "abertura" para "uma espécie de calmo paraíso", não uma "entrada", e, sobretudo, não permite que permaneçamos nele: não "dá direito de se comer os frutos dos seus pomares". No estado de graça redime-se a "condição humana", mas ao mesmo tempo revelam-se os limites dessa condição, ela que é, na verdade, o próprio limite. A plenitude apresentada contém portanto a apresentação do limite: a graça revela o seu contrário, a "pobreza implorante" da condição humana. De modo que o resultado é o contrário do egoísmo, da inconsciência animal, do vício, do ensimesmamento em um idioma individual.

Aprende-se a "amar mais, a perdoar mais, a esperar mais".
(PENNA, 2010, p. 82)

E, talvez, completariamos nós, *aprende-se a desejar mais*. Dizíamos que o aumento da potência caminha junto de um aumento do conhecimento. Ora, a *revelação* das personagens de Clarice Lispector chega a um nível extremo de violento e estranho flagra de si mesmas. Vejamos como reage Joana ao ouvir a tia a chamar de víbora a primeira vez:

As mãos de Joana se mexeram independentes da sua vontade. Observou-as vagamente curiosa e esqueceu-as logo depois. O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros, que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos, trêmulos. *Quem era ela? A víbora*. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa *alegria*, sombria e violenta. *Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte*. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. *Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer...* Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, *vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor*. Não, não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, *esbofeteou o próprio rosto*. (LISPECTOR, 1980, p. 34-35)

A violência da descoberta é tamanha que desemboca na violência física de Joana contra si mesma, ao bater nesse eu subitamente descoberto. Acompanhamos portanto uma cisão entre o eu *pré-acontecimento* e o eu *pós-acontecimento*, em meio ao qual há uma suspensão existencial, e, em seguida, uma retomada, um choque de desestrutura e rearranjo, culminando no soco na própria face.

Há, em Clarice, uma angústia por tentar alcançar a coisa e, necessariamente, falhar nesse processo. Mas acreditamos que nesta busca haja

um aumento de forças, e por isso mesmo uma necessidade incessante de ajuste de foco para captar, beber a realidade e espantar-se com ela, não sendo importante o quão ordinária é a coisa em si, mas o quão extraordinário é o afeto decorrente do encontro.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Bento Prado de Almeida Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rabello Cardoso Júnior, Jefferson Alves de Aquino. Fortaleza: EdUECE, 2009.

_____. “Cinco proposições sobre a psicanálise”. In: *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 345-352.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coord. Benedito Nunes. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

PENNA, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 12, nº 1. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, jun de 2010. p. 68-96

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Trad: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Biografia da autora:

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro é doutoranda em Teoria e História Literária pela Unicamp. É Mestra em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela UFRJ e graduada em Letras (Português/Literaturas) pela mesma

instituição. Atualmente é professora substituta do departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe.

CORPOS INSCRITOS – UM PASSEIO SOBRE CORPO-POEMAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO, PAULA TAVARES E CONCEIÇÃO LIMA

Assunção de Maria Sousa e Silva

Faz parte do segundo livro da poetisa angolana Paula Tavares, intitulado *O lago da lua* (1999), um poema, sem título, cuja imagem inicial revela o corpo sitiado, em estado de “ausente de si próprio”, em desvalio, na cidade. Através de um advérbio de modo – “assim”, o eu poético escolhe o tom narrativo para trata da condição humana dos que residem à beira da cidade. Metonimicamente, expõe a condição de marginalidade, de banimento e de desapropriação de si mesmos. Diz o poema:

Assim o corpo
sitiado pela sede
ausente de si próprio
quase de pedra
perdido quieto
à beira da cidade.
(TAVARES, 2011, p. 93)

A ambiência predominante no poema assegura lê-lo sob uma perspectiva de corpos em crise e, por conseguinte, afetados pelos desequilíbrios sociais que perdura na cidade. Sobre ela, persiste uma “orla cinzenta”, talvez como resultado do inconformismo ainda vivo, advindo da situação de fome e miséria, pela qual fomenta, em contralto, o grito das margens sitiadas, “à beira da cidade”.

[...]
é maior a fome da fome d’outros corpos
é tão grande a sede d’outros corpos
que se alarga o círculo à volta da cidade
que se alarga o grito à volta da cidade
[...]
(TAVARES, 2011, p. 93)

O alargamento do grito parece se afinar à redução de um gemido com vista a expressão de outro tipo de dor. A dor da fêmea constitui o corpo social à margem na cidade. O poema traduz de forma imagética as condições de subalternidade dos sujeitos representativos da parcela mais vulnerável da cidade. O gemido feminino se acentua na noite e de tão intenso repercute na personificação da noite o estado da fêmea dolorosa.

Um gemido antigo inicia
uma noite larga
fêmea de tão sofrida
há corpos que tilintam
outros envelhecem
este permanece nu
na mão da cidade
e ninguém é permitido o sono (TAVARES, 2011, p. 93)

Nesse aspecto, o poema direciona o foco para o corpo feminino com relação a outros de igual condição de sobrevivência. Numa revelação sinestésica, através do corpo feminino, impõe-se o tempo antigo que dimensiona as transformações sofridas pelo corpo físico e, ao mesmo tempo, semantiza o corpo social periferizado. O gemido feminino sentencia a latência do despertar: “a ninguém é permitido o sono”. Resta, a esperança revelada no gesto dos homens de mãos dadas, “sentados frente a frente”, quando o poema aponta para a espera de um futuro desvinculado da marca da dor e da solidão inicial. O ato de parir das mulheres, com urgência do grito, interliga-se ao renascer da tribo como esperança de cada corpo, por uma alegria que se pode vincular ao sentido de renovação da cidade, mesmo que ainda não se vislumbre uma modificação para a dor encontrada. Os homens

esperam

um futuro parto das mulheres
a tribo renascerá de si própria
e as crianças soltas
nas ruas da cidade

pouco importa
se são crianças de vidro
não importa se são crianças
estilhaço

tudo está bem
quando se pode pôr por ordem
as insígnias a cabaça a marca do clã
na esteira da cidade.
(TAVARES , 2011, p. 94)

As duas últimas estrofes finais do poema traduzem a importância da mulher na cidade como portadora de vidas com as quais se podem esperar um futuro para a cidade, sob a perspectiva de valorização de elementos como “insígnias”, “cabaça”, “marca do clã” que remetem à tradição. Isso parece querer revelar a possível via de sobrevivência dos corpos sitiados às margens da cidade, instalados no corpo inscrito. O poema de Paula Tavares demarca três condições importantes dos corpos africanos: 1 - que estão sitiados, alheado de si e banidos do centro da cidade; 2 - que são corpos em estado de colapso, vulneráveis, perdidos e com fome; 3 - que, sobrevivendo na “esteira da cidade”, encontram elos de se auto-fortalecimento, através de gestos de humanidade - o ato de os homens darem as mãos e o ato de a mulher parir, que se vincula ao renascer a tribo por si mesma, carregando os signos, a bandeira das origens e os símbolos da tradição angolana.

De certo modo, tal proposta condiz com o que aponta as reflexões de Ruy Duarte de Carvalho³⁰, quando indica que consciência da nação angolana se forjara

³⁰ ³⁰ Ruy Duarte de Carvalho (1941 - 2010), antropólogo, cineasta, poeta português com nacionalidade angolana, dedicou-se aos estudos da sociedade pastoril Kuvale, sudoeste de Angola, foi professor convidado da Universidade de São Paulo e da Universidade de Coimbra. Autor de dois longas-metragens e de várias obras de ficção literária, entre elas *Chão de oferta* (poemas), *Vou lá visitar os*

pela negativa, sobretudo pela guerra. Nela todos foram ou estão “implicados”, sob quaisquer questões fronteiriças ou por condição de refugiados.

Noutro espaço poético africano, com acentuada realidade “dolorosa”, a poetisa são-tomense Conceição Lima apresenta-nos o corpo poético circunscrito no corpo étnico o qual, simbolicamente, metaforiza-se como haste fina e resistente. Vejamos o poema “Haste”.

Num certo campo de um ermo lugar
um caule dobra agora o dorso — verga
se lhe roça o ego da intempérie

Soergue depois a inclinação da linha
e retorna o vertical instinto de sua raiz —
permanece. (LIMA, 2012, p.42)

O recurso metonímico de representação do corpo em curvatura evoca a presença dos segmentos étnicos são-tomenses que trabalhavam nos cafezais ou nos cacauais – nas roças. No poema, o corpo se dobra e se verga conforme as intempéries. O corpo vulnerável revela sua instabilidade, pois está situado em lugar ermo e com condição adversa.

O estado de desequilíbrio se acentua na segunda estrofe quando, apresentada o espaço periferizado – “num estreito canto de um país vulgar”-, prenuncia metaforicamente a “Ventania” que faz com o que o corpo “duplica na coluna o peso do próprio corpo”.

Em qualquer campo aquém do luar
num estreito canto de um país vulgar
o caule cede o dorso

pastores (1999) (prosa). O livro *A câmara, a escrita e a coisa dita...* (2008) é uma compilação de palestras sobre a realidade angolana: a nação, a língua, os grupos étnicos, os efeitos da colonização e da globalização no território.

se lhe bate a mão da ventania —
duplica na coluna o peso do próprio corpo. (LIMA, 2012,
p.42)

Essa noção de duplicidade se expande, visto que sai do espectro físico e intensifica-se no campo do simbólico numa dimensão social. O corpo físico que se estende no poema alude aos corpos dos contratados nas roças. Esse corpo se redimensiona no corpo caule da raiz do mincondó que, por sua vez, toma lugar de metáfora do corpo – comunidade são-tomense. O poema finaliza prevalecendo a ideia de soerguimento do corpo e permanência de si por que enraizado e, assim, fortalecido.

Soergue depois a inclinação da linha
e retorna o vertical instinto de sua raiz —
permanece.
(LIMA, 2012, p.42)

O poema de Conceição Lima difere do poema de Paula Tavares comentado inicialmente, por várias razões: princípio da concepção, procedimentos, dimensão dos recursos linguísticos e estilísticos. No entanto, sob a ótica do(a) leitor(a), é pertinente vislumbrar uma linha de semelhança no escopo da ambiência representada na forma de revelar a resistência do corpo que, ora em grito / gemido busca a esperança de um futuro benfazejo, ora inclinado, “retorna o vertical instinto de sua raiz”. Corpo cuja maleabilidade, conforme a “ventania”, não desvirtua o ato de resistir.

A metáfora da haste sintetiza o estado em que o corpo está imergido para garantir sua existência. O corpo em trabalho, que duplica “na coluna” o peso de si mesmo em sofreguidão, soergue na tentativa de inclinar-se e retornar à raiz, como vimos no poema de Conceição Lima. Parece-nos que, esse procedimento,

focalização no movimento de curvatura do corpo para a raiz, assemelha-se ao sentido dos gestos dos homens e ao ato de parir da mulher no poema de Paula Tavares.

Numa alusão ao contexto social angolano e são-tomense, os corpos de homens e mulheres africanos revivificam um anseio de mudança que se realiza na mirada para o futuro, sem perder a visão sobre as raízes / origens e sobre as tradições que são como mosaicos da vida dos segmentos étnicos que estão às margens da cidade – centro do poder.

Sobre esse mosaico, onde se afirma a resistência dos corpos étnicos, racializados e femininos, convém estabelecer a relação Sul - Sul, a partir da referência contextual de países pós-coloniais. Dessa maneira, passamos à reflexão sobre o corpo poético de Conceição Evaristo, mineira, radicada no Rio de Janeiro. Vale retomar a ideia de corpo de que trata Guaraci Louro.

Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2000, p.6).

Por esta via, Damasceno recorre às ideias de Patrícia Hill Collins para se referir aos corpos de mulheres negras quando considerados “alicerce para a mercantilização e objetificação” (DAMASCENO, 2008, p. 6). As mulheres negras “enquanto ‘outro’, ou fora das normas” servem como esfera de legitimação à mercantilização de si (DAMASCENO, 2008) na engenharia das relações sociais,

viciosas, racistas e misóginas. Na mesma medida, a visão patriarcal preza pela existência de corpos femininos controlados e cerceados para garantir, com vigor, o lastro da supremacia masculina.

A menina e a pipa-borboleta

A menina e a pipa
ganha a bola da vez
e quando a sua íntima
pele, macia seda, brincava
no céu descoberto da rua.
um barbante áspero
másculo cerol, cruel
rompeu a tênue linha
da pipa-borboleta da menina

E quando o papel, seda esgarçada
da menina estilhaçou-se
entre as pedras da calçada
a menina rolou
entre a dor e o abandono.

E depois sempre dilacerada,
a menina expulsou de si
uma boneca ensanguentada
que afundou num banheiro
público qualquer.
(EVARISTO, 2017, p. 50)

O poema “A menina e a pipa-borboleta” do livro de *Poemas da recordação e outros movimentos*³¹, pode conduzir o (a) leitor (a) ao campo de leitura da ludicidade, da brincadeira infantil, todavia a possibilidade de perdurar o sentido preliminar da brincadeira de criança se esvai a partir do sexto verso, quando se insere a representação vilânica do “barbante áspero” que “rompeu a tênue linha / da pipa - borboleta da menina”. Essa alusão ao rompimento do hímem da menina concretiza, de maneira patente, a violência sexual no corpo feminino. O substrato linguístico escolhido com esmera alteração semântica, por exemplo, “pipa”,

³¹ Nas edições de 2011 e 2012 o poema traz como título “Da menina, a pipa; na 3ª edição, 2017, a autora modificou para “A menina e a pipa-borboleta”, com alteração também na estrutura dos versos.

“borboleta”, “seda”, “brincar”, “íntima pele” estabelece tensão rigorosa, configurada pela contraposição aos termos: “ másculo cerol”, “cruel”, “rompeu”. O ponto ápice da violência contra a menina se expressa no movimento de queda “entre as pedras da calçada”, quando “A menina rolou / entre a dor e o abandono.”

O eu poético de Evaristo, como uma espécie de voz denunciadora da violência contra a menina / mulher, assegura a continuidade do narrar o desfecho da tragédia. O dilaceramento, a dor e o aborto do feto que se afunda “num banheiro / público qualquer” anuncia o corpo interdito da menina e do feto. E, ao mesmo tempo, promulga e denuncia os mecanismos de controle do corpo feminino como violência institucionalizada. Abuso sexual de criança, estupro e demais mazelas da violência situa-se, segundo Angela Davis como “um espectro mais amplo de violência produzida socialmente, que inclui violações sistemáticas orquestradas contra os direitos econômicos e políticos femininos. ” (DAVIS, 2017, p. 42).

Tratando da realidade de violência contra as mulheres no Brasil, as ativistas negras brasileiras, Beatriz Nascimento e Leila Gonzalez inseriram na discussão do feminismo brasileiro as demandas do feminismo negro. E nesse movimento, o lugar de enunciação do discurso contribui para uma mudança de viés desmistificador do lugar de reificação do corpo feminino negro.

Por tal encaço, a ação protagonizada pelas mulheres negras na esfera individual e social apresenta-se como ação de embate e combate à subserviência da mulher no discurso político de hegemonia branca. O ato de pensar o corpo feminino, sob a perspectiva feminina e negra, implica em gerir as tensões que são forjadas na disputa do controle dos corpos sociais. Por outro lado, tal efeito ativa a construção de uma via de amparo entre as vozes femininas, especialmente negras,

para o combate ao racismo, ao sexismo e à hierarquização da violência. São as intelectuais negras inserindo seu olhar “à zona de instabilidade oculta” onde reside o povo e que o (a) intelectual negro (a) deve se dirigir (Fanon *apud* Bhabha, 1998).

Os poemas de Conceição Evaristo, Paula Tavares e Conceição Lima evidenciam configurações dos sujeitos femininos que enfrentam o colapso sócio-político desencadeadores de outras crises. Conflitos e confrontos ativam-nos a verificar a inserção e a atuação desafiadora dos sujeitos femininos diante dos quadros hierárquicos de poder. Na obra poética das três autoras, verificamos o acento a ideia de que, nos espaços socioculturais em que os sujeitos poéticos femininos se revelam, sua existência está delineada por estratégias de afrontamento e de resistência. Nesse aspecto, é que procuramos salientar as estratégias discursivas dos poemas em que vigoram vias de contestação e denúncia, precisamente na confluência de signos que se confluem, remetendo-nos a leituras de corpos manipulados e subjugados na “esteira da cidade”.

Enquanto a utilização sígnica de “corpo sitiado”, de Paula Tavares, direciona-nos a olhar e compreender a cartografia (como “contorno da paisagem”) dos corpos angolanos em cena, evidenciando corpos femininos a partir “criança estilhaço”, “criança de vidro”; no cenário poético afro-brasileiro de Conceição Evaristo, isso se assemelha à condição do corpo feminino dilacerado pelo “ másculo cerol” que rompe hímen e sonhos da menina.

Ao mesmo tempo, no contexto poemático são-tomense de Conceição Lima, transcorre de maneira vivificante a metáfora da haste como corpo em resistência, em permanente curva do dorso para o trabalho. Os poemas das autoras supracitadas traduzem revitalizações no campo da literatura contemporânea, quando a escrita de autoria feminina se projeta como espaço dinamizador por onde

pode ser acionado o processo de reconstrução da história e da memória das mulheres das nações africanas e brasileira.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Colonização e globalização, continuidades e contiguidades colocadas no presente de Angola. In: CARVALHO, Ruy Duarte de. A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras. Lisboa: Cotovia, 2008.

DAMASCENO, Janaína. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso de Vênus Hotentote. Fazendo gênero 8. Florianópolis, 2008.

DAVIS, Angela. Mulheres, cultura e política. (Tradução Heci Regina Candiani) São Paulo: Boitempo, 2017.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

EVARISTO, Conceição. Poemas de recordação e outros movimentos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

LIMA, Conceição. São Tomé e Príncipe: Copinet Solutions. 2015.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado. Pedagogias da sexualidade. (Tradução

Tomaz Tadeu Silva) Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TAVARES, Paula. Amargos como os frutos Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SOUZA, Larissa da Silva Lisboa. A corpos ultrajados e suas representações em crônicas de Ana Paula Tavares. Dissertação de Mestrado, UFSCAR, 2016.

Biografia da autora

Assunção de Maria Sousa e Silva, professora adjunta da Universidade Estadual do Piauí. Professora da UFPI – CTT. Doutora em Letras / Literaturas de língua portuguesa pela PUC MINAS. Mestra em Ciências da Literatura – subárea Poética pela UFRJ. Membro do GEED - Grupo de Estudos Estéticas Diaspóricas / PUCMINAS e NEPA - Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro da UESPI. Estuda e pesquisa literaturas afro-brasileira e africanas de língua portuguesa.

COMUNICAÇÃO PARA O I ENCONTRO INTERNACIONAL ESCRITAS DO CORPO FEMININO. 17, 18 e 19 de abril de 2018.

Beatriz Helena

Minha epígrafe está em Marx, a partir desse lugar de proletária e explorada pelo capital é que leio o mundo:

“A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias.³²” (MARX, 2005, p. 42)

Começamos saudando o Encontro Internacional Escritas do corpo Feminino: que seja o primeiro de muitos, que se firme e se repita!

Como visto na chamada do evento, há diversos pontos de vista, lugares e formas da escrita do corpo feminino: em transformação, novas linguagens, racismo, erotismo e sexualidade, violência, gênero, memória, história, para citar alguns. Esta comunicação se inscreve em política e resistência, mas numa forma que foge ao óbvio. Já desde a escolha da obra, que nem é escrita por mulher, nem traz alguma personagem principal. Portanto, fomos procurar na literatura que não traz as questões do feminino como um viés, mas em que a mulher está colocada por fazer parte, de diferentes formas, da sociedade.

Haveria um número considerável de outras obras escritas por mulheres, com mulheres personagens principais, a partir das quais erigir uma comunicação. No entanto, escolhemos a obra *O ano da morte de Ricardo Reis* para construir certas reflexões. O romance de José Saramago, de 1984, traz um gesto caro aos estudos de Literatura Portuguesa ao transformar o heterônimo epicurista de Fernando Pessoa, poeta, em personagem de uma narrativa ambientada no conturbado ano de 1936.

Ocorre que esta encarnação, por assim dizer, se constrói com base em dois elementos principais: a volta de Ricardo Reis a Portugal em razão da morte de Fernando Pessoa e os relacionamentos simultâneos com duas mulheres. Essas

³² Die Bourgeoisie hat dem Familienverhältnis seinen ruhend-sentimentalen Schleier abgerissen und es auf ein reines Geldverhältnis zurückgeführt. (MARX, 1989, p. 15)

duas mulheres são o que nos interessa, pois Reis, neste romance, situava-se entre o desafio de manter-se somente como espectador e o chamamento a ocupar um lugar nesse mundo. Marcenda – a burguesa e Lídia – a proletária personificaram, respectivamente, cada uma das possibilidades apresentadas à personagem principal.

Assim, quero mencionar a exploração da mão-de-obra como em Marx: destruição das relações humanas; divisão da humanidade entre detentores dos meios de produção e operários, que somente tem sua força de trabalho para vender. Neste sentido, recupero o que surge logo nas primeiras páginas do *Manifesto Comunista*, que completa cento e setenta anos de publicação, lemos o seguinte:

“A sociedade burguesa moderna, que brotou das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classe. Não fez mais do que estabelecer novas classes, novas condições de opressão, novas formas de luta em lugar das que existiram no passado³³ “. (MARX, 2005, p. 40)

Tendo sido inserido em Portugal, nos anos 30 do século XX, Ricardo Reis tem sua materialidade constituída pelos relacionamentos com uma burguesa e uma proletária, como se ele, para ficar no mundo, devesse usufruir do *status* da associação com a burguesa ou cerrar fileiras com a proletária, se relembramos a afirmação de Karl Marx, segundo a qual: “A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classe.” (MARX, 2005, p. 40). O que nos interessa aqui é destacar como essa relação passa, entre outros elementos, pelo corpo feminino.

Lídia é descrita (pelo narrador) pelo corpo e o uso que dele faz para o trabalho. “ *Lídia tem o que, os seus trinta anos, é uma mulher feita e bem feita, morena portuguesa, mais para o baixo que para o alto, se há importância em mencionar os sinais particulares ou as características físicas duma simples criada que até agora não fez mais que limpar o chão...*” p. 83. Já Marcenda, se diz (ela

³³ Die aus dem Untergang der feudalen Gesellschaft hervorgegangene modern burgerliche Gesellschaft hat die Klassengegensätze nicht aufgehoben. Sie hat nur neue Klassen, neue Bedingungen der Unterdrückung, neue Gestaltungen des Kampfes an die Stelle der alten gesetzt. (MARX, 1989, p. 10)

mesma) da seguinte maneira: *“Tenho vinte e três anos, sou solteira, fui educada para calar certas coisas, ainda que as pense, que tanto não se consegue evitar.”* pg. 126

Lídia, filha ilegítima, ilustra bem a situação exposta por Marx, em que “[o] trabalhador torna-se um indigente e o pauperismo cresce ainda mais rapidamente do que a população e a riqueza.” (Idem, p. 50). Ou seja, Lídia, como proletária, não tinha perspectiva alguma de prosperidade material. Porque isto nos interessa aqui?

Porque os lugares sociais opostos que essas duas mulheres ocupam são também demarcados, na obra, pelo modo como Ricardo Reis as considera: a que pode ser levada à cama, sem responsabilidade e aquela a quem corteja respeitosamente. Sendo o corpo a materialidade do ser, ele também é o espaço em que se realizam explorações de acordo com a época, a cultura e o status social. Pensando nisso, Lídia corporifica a trabalhadora explorada pelo patrão e a mulher sem berço, a qual os homens se sentem à vontade para desfrutar sem perspectiva de compromisso.

Se olharmos como ambas as mulheres são vistas por alguma outra personagem desta obra, teremos o gerente do hotel – de nome Salvador, por exemplo, através do qual também pode-se demarcar a distinção entre Lídia e Marcenda, pelo modo como refere-se a cada uma. Em dado momento, depois de Ricardo Reis se mudar para uma casa, Salvador faz um comentário sobre o “traseiro” de Lídia, coisa que não aconteceu e que, penso, este nem sonharia em fazer sobre Marcenda; não que esta não tivesse um traseiro, nem que ele nunca a tenha visto de costas, mas não se olha o corpo de uma moça de família como se olha para uma mulher solteira sem berço e que não é mais virgem. Ricardo Reis, em dado momento, chega a considerar a possibilidade de pagar a empregada, “*a si mesmo faz esta pergunta e não encontra resposta, se será ou não sua obrigação pagar a Lídia, dar-lhe presentes*”, como se ela estivesse a prestar algum serviço extra, ou como se ela não pudesse ocupar o posto de namorada - condição em que não precisaria ser paga pelo sexo.

A Lídia aqui é reinventada numa criada de hotel, e seu corpo é aceito sem hesitação por Reis. Concomitantemente, Saramago põe no caminho do heterônimo pessoano Marcenda, uma mulher inventada por ele a partir das odes, cujas mãos reforçam o desenlace e a distância, e que oferece contraponto à figura de Lídia.

Lídia, que era musa, agora é criada de hotel e Marcenda, que nem mulher era, torna-se dama recatada a ser cortejada, de modo que Reis vive atraído por Marcenda e dormindo com Lídia. Lídia está associada à ação, enquanto Marcenda associa-se à ausência de ação.

Na primeira vez em que Ricardo Reis ficou a sós com Marcenda, no Hotel Bragança, conversaram durante muito tempo e assim ficamos conhecendo sua vida e o momento em que passou a ser aleijada do braço, por ocasião da morte de sua mãe. Sendo criada do hotel, Lídia entra no recinto onde o casal se encontra e temos uma situação constrangedora para todos, principalmente para Ricardo Reis, mas por razões diferentes para cada uma destas personagens: Lídia por perceber que seu amante cortejava outra; o médico por ser confrontado com seu papel de velhaco e Marcenda, uma moça de família conversando a sós com um cavalheiro. Neste momento se estabelecem definitivamente os papéis destas mulheres para o poeta: Lídia a empregada e Marcenda a dama, como podemos ver no trecho abaixo:

“Neste momento entrou Lídia com a bandeja do café, pousou-a na mesa baixa, perguntou se desejavam mais alguma coisa, Marcenda disse, Não, muito obrigada, mas ela olhava para Ricardo Reis que não levantara a cabeça...”

Uma obra de arte, em que pese o fato de não ser limitada a qualquer função, pode ensejar reflexões, visto que é fruto do engenho humano e relaciona-se, ainda que por afastamento, com a realidade. Assim, no que tange à presença da mulher, do espaço que ocupa, no que sobre ou a partir dela se pode projetar, a arte atua como uma espécie de vitrine, podendo contribuir para movimentar as ideias, os entendimentos e as práticas, ainda quando não tenha sido composta tendo esses objetivos.

O ano da morte de Ricardo Reis, portanto, ao apresentar o relacionamento do protagonista com duas mulheres, nos permite observá-las e, juntamente com nossas leituras, perceber as divisões existentes dentro da condição feminina, contribuindo também para o entendimento de como a complexidade da condição humana não se acomoda aos padrões mesquinhos dos interesses organizativos das elites dominantes, em cada época.

No romance, vemos serem exibidas reflexões sobre a construção dos discursos do poder e seus impactos possíveis na sociedade, opondo as percepções de Ricardo Reis - o intelectual alienado, que considera as tendenciosas notícias dos jornais de então como fonte confiável; Lídia, questionadora e percebendo que as narrativas oficiais não correspondem à realidade e Marcenda, que aprendeu a omitir sua opinião, não obstante pense.

É visível a falta de saúde e vivacidade em Marcenda, características que sobram em Lídia, que mesmo assim é tratada como sobressalente. Lídia é a que pode e será abandonada sem escrúpulos pelo epicurista que, afinal, mesmo convidado a se comprometer, reafirmará sua natureza epicurista e retirar-se-á com Fernando Pessoa.

Chamo a atenção para o espaço que é disponibilizado, no romance, que nos permite sabermos das reflexões de Lídia, como quando ela toma consciência de sua insignificância para o Reis. vejam com quais palavras esta consciência se manifesta:

“...pela primeira vez pergunta a si mesma o que vem fazer a esta casa, ser a criada do senhor doutor, a mulher-a-dias, nem sequer a amante, porque há igualdade nesta palavra, amante, amante, tanto faz macho como fêmea, e eles não são iguais, e então já não sabe se chora pelos mortos do Badajoz, se por esta morte sua que é sentir-se nada.” P. 404

Nos servimos da literatura para atentar à desigualdade nas relações humanas em decorrência de abstrações concretizadas, como status social, de modo a que se perceba o quanto isso revela de exercícios de poder a partir de uma hierarquia machista, potencializada no interior das ditaduras, que espalham a prática de subestimar o semelhante por pertencer a um gênero e uma classe arbitradas como inferiores.

Digo nós, envolvendo quem escreve, em primeiro lugar, seguidos de perto por quem lê. Afirmamos, no início desta comunicação, que as questões da mulher não eram, e de fato não são, o principal da obra, visto que pautada na experiência de colocar um heterônimo hedonista numa realidade entre guerras, na Europa do início do século XX. Ocorre que, sendo de autoria de um marxista, José Saramago, traz amplamente o protagonismo de Lídia, que trabalha para sobreviver e, ainda

assim ou por isso mesmo observa, pensa, discorda e toma decisões sobre a própria vida baseada nos próprios sentimentos. Neste sentido, atinge um nível de liberdade que, mesmo sendo burguesa, está vetado a Marcenda, a qual está à disposição das decisões do pai e das aparências da sociedade.

Referências Bibliográficas:

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O Capital: crítica da economia política – Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo; 2017.

_____. *Manifest Der Kommunistischen Partei*. Berlin: Dietz Verlag; 1989.

_____. *Manifesto Comunista*. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial; 2005.

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA COMETIDA CONTRA A MULHER NO MUNICÍPIO DE MARABÁ

Carla da Silva Lobo

1 – INTRODUÇÃO

A Constituição Federal de 1988 afirma em seu art. 5º que todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País, dentre outros, o direito à *igualdade*. Porém, na prática não vemos essa igualdade ao analisarmos a diferença existente de tratamento entre os gêneros na sociedade. No entanto, a igualdade formal preconizada constitucionalmente ainda está em vias de consolidação, sobretudo na temática que diz respeito à identidade de gênero e todos os seus desdobramentos.

2 - CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 – CONCEITOS

Segundo Barcellos³⁴(Barcellos, 1982, p. 63), a violência urbana é gênero que possibilita a abordagens de outras espécies de violências, isto é, o tema possibilita a discussão ampla que aborde não só os crimes e suas eventuais causas. Para esse autor, a violência é um fenômeno comportamental anormal resultante da inadaptação de uma parcela da sociedade que, não respeitando os valores morais aceitos ou convencionados pela própria sociedade, marginaliza-se.

A violência cometida contra a mulher é, também, denominada violência de gênero e é no ambiente familiar que ela predomina. No entanto antes de adentrarmos ao tema gênero faz-se necessário destacar em que consiste o

³⁴ PUTY, Zinaldo Castelo Branco. *Violência Urbana*. Rio de Janeiro: 1982. p.63.

patriarcado, uma vez que sem essa compreensão não há como abordar a questão do gênero.

Para Saffioti (Saffioti, 1987, p. 10-15), o patriarcado é muito mais que um sistema de dominação modelado pela ideologia machista. Ele é um sistema de exploração. Sob essa óptica, a mulher seria o objeto de exploração do homem e do empresário. Exploração do homem, pois a mulher trabalhadora acumularia duas jornadas de trabalho, uma na empresa e a outra em casa, pois somente ao homem é dado o direito de descanso após o trabalho. A mulher, entretanto, deve, ao chegar do trabalho: lavar, passar, cozinhar, cuidar dos filhos. Se considerarmos o cuidar dos filhos como uma jornada extra, poderíamos dizer que há mulheres cumprindo uma tripla jornada.

Esse sexismo, no entanto, prejudica homens e mulheres em suas relações. Um dos fatores mais prejudiciais aos homens diz respeito ao desemprego, que atualmente no Brasil alcançou números expressivos e alarmantes. Isso afeta diretamente os homens, pois a eles sempre coube o papel precípua de provedor das necessidades materiais da família. E este papel constitui elemento de maior peso na definição da virilidade. Homens que experimentam o desemprego por muito tempo são tomados por um profundo sentimento de impotência, e esse sentimento é gerador de violência. Constitui-se, assim, a tríade sequencial: *desemprego* → *impotência* → *violência* que culminará em agressão às pessoas mais próximas, sobretudo, pessoas da família como mulher e filhos.

Joan Scott, historiadora norte-americana, é um expoente no estudo sobre gênero, seus textos são referências teóricas no estabelecimento dos estudos de gênero no mundo inteiro. Segundo Scott (Scott, 1986, p. 6), a palavra “gênero” começou a ser utilizada mais seriamente através das feministas, no sentido mais

literal, como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos.

Note-se que a construção social do sujeito mulher elegeu um papel e um espaço socialmente definidos. Submissão, patriarcado, machismo, hierarquia de poder, comportamentos, narrativas, etc, a colocam em uma condição de subalternidade em relação ao homem e uma das consequências que abordaremos neste trabalho é a violência a ela dispensada por seus companheiros, maridos.

3 . O DIREITO PENAL E A VIOLÊNCIA COMETIDA CONTRA A MULHER

Para estudar a violência cometida contra a mulher é necessário compreender, antes de tudo, que tal ato configura-se como crime; e seu estudo encontra-se na seara do Direito Penal, visto se tratar de um fato social.

Como a finalidade do Direito penal é proteger os bens mais importantes e necessários para a própria sobrevivência da sociedade cabe ao Poder Legislativo eleger quais os bens jurídicos merecedores dessa proteção.

Apesar da vida e da integridade física serem bens jurídicos tutelados pelo Direito Penal, as medidas aplicadas pela legislação anterior não davam o devido destaque que a conduta violenta contra a mulher merecia. Antes da Lei 11.340/06, os crimes de agressão cometidos contra a mulher eram tratados de acordo com a Lei 9.099/95 como de menor potencial ofensivo, logo seus agressores recebiam como sanção apenas a obrigação de pagamento de cestas básicas ou valores pecuniários, ou seja, a punição era "branda" demais em relação à conduta.

Essa medida não alcançou o fim a que se propunha, que era coibir a violência cometida contra as mulheres, deixando um sentimento de impunidade nas vítimas. No entanto, com a edição da Lei Maria da Penha, no entanto, essa

situação mudou. Tal lei trouxe de forma explícita em seu art. 17 a não aplicabilidade de penas de cestas básicas ou prestação pecuniária. Esse artigo pôs fim à forma simplista e ineficiente de resolução do conflito.

Segundo Montenegro (Montenegro, 2015, p. 27), a “Constituição Federal por sua vez, buscou garantir a igualdade entre homens e mulheres, por um lado, e objetivou coibir a violência no âmbito das relações domésticas, por outro lado.” A Constituição de 1988 apresentou diversas modificações no âmbito da igualdade formal entre os homens e as mulheres. É a igualdade perante a lei e a igualdade na própria lei, não cabendo mais normas discriminatórias no sistema jurídico, não sendo mais aceito, portanto, conceitos como “mulher honesta”, por exemplo.

Conclui a autora que com o advento da Carta Magna de 1988, não há que se falar em categorização da mulher, visto que o Direito passou a reconhecer a mulher do mesmo modo, tanto no âmbito civil como no penal, isto é, a mulher quando capaz no Direito civil é imputável no Direito Penal.

4 - ATENÇÃO ÀS MULHERES EM SITUAÇÃO DE VIOLÊNCIA DOMÉSTICA NO MUNICÍPIO DE MARABÁ/ PA

4.1 - A EFETIVIDADE DA LEI MARIA DA PENHA NO MUNICÍPIO DE MARABÁ

O município de Marabá está localizado na região Amazônica do Brasil, pertence ao Estado do Pará na Região Norte de nosso país, conta atualmente com uma população estimada de 266.932 pessoas, de acordo com dados do IBGE.³⁵ Abaixo explicitaremos os dados extraídos das visitas realizadas: à Delegacia de Atendimento Especializado - DEAM em Marabá e a 3ª Vara Criminal da Comarca de Marabá – Tribunal de Justiça do Estado;

³⁵ Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=150420>. Acessado em: 03/10/2016.

4.1.1 - DELEGACIA ESPECIALIZADA DE ATENDIMENTO ÀS MULHERES – DEAM

As informações a seguir foram coletadas através de conversas com a delegada da Delegacia Especializada de Atendimento às Mulheres Ana Paula Fernandes Trigo Mattos de Castro. As visitas foram realizadas no período compreendido entre maio de 2016 e janeiro de 2017.

Buscou-se saber: quais programas oficiais ou comunitários de proteção ou de atendimento às mulheres em situação de violência são oferecidos pelo poder público em Marabá. A conversa se baseou na abordagem dos seguintes pontos: art. 8º, IV, VII; art. 11, incisos, art. 45 c/c art. 35 todos da Lei Maria da Penha.

Na cidade de Marabá existe apenas uma delegacia especializada de atendimento às mulheres. A DEAM em Marabá funciona, de segunda-feira à sexta-feira, com expediente nos horários de 8h às 18h, não obstante a Norma Técnica de Padronização das DEAM preveja que deva ser ofertado atendimento de forma ininterrupta, nas 24 horas diárias, inclusive aos sábados, domingos e feriados, em especial nas unidades em que são únicas no município, como é o caso de Marabá. Há, ainda, nessa normativa uma sugestão de efetivo para municípios com até 300 mil habitantes, sendo o ideal possuir no mínimo duas DEAMs o que efetivamente não acontece atualmente no município marabaense.

O artigo 8º, IV, VII, prevê a implementação de atendimento policial especializado para as mulheres, em particular nas Delegacias de atendimento à Mulher, incluindo a capacitação permanente das Polícias Civil e Militar, quanto às questões de gênero e de raça ou etnia. Infelizmente, a capacitação das Polícias Civil e Militar não ocorre de forma permanente.

O art. 11, III e V, prevê que no atendimento à mulher em situação de violência doméstica e familiar a autoridade deverá fornecer transporte para a

ofendida e seus dependentes para abrigo ou local seguro, quando houver risco de vida; e ainda, informar à ofendida os direitos a ela conferidos na Lei e os serviços disponíveis. Atualmente, em Marabá existe um abrigo destinado ao acolhimento de vítimas de violência doméstica quando há risco de vida ou ameaças de morte.

O art. 34, V, prevê que a União, o Distrito Federal, os Estados e os Municípios poderão criar e promover, no limite das respectivas competências centros de educação e de reabilitação para os agressores. Neste ponto, cabe realizar uma crítica concernente ao verbo utilizado no caput do artigo qual seja “poderão”, o verbo *poder* indica no corpo do texto o sentido de escolha, faculdade, isto é, o Poder Público poderá ou não realizar algo, não há imperatividade verbal, ao passo que se o legislador tivesse se utilizado do verbo “dever”, seria imperativo, obrigatório que os centro a que faz alusão o inciso V fossem efetivamente criados. Retomando, os referidos centros ainda não foram criados em Marabá.

4.1.2 - 3ª Vara Criminal do Tribunal de Justiça do Estado do Pará Comarca de Marabá

A 3ª Vara Criminal do TJPA - Comarca de Marabá, apesar do nome, possui competência específica em Violência Doméstica e familiar contra a mulher desde 2009.

Essa Vara Criminal não possui equipe multidisciplinar específica para atendimento específico às mulheres vítimas de violência doméstica e familiar.

Segundo os 28 relatórios do período de 2015-2016 a que tivemos acesso, a 3ª Vara Criminal recebeu 986 processos de violência doméstica cometida contra a mulher apenas no ano de 2015, dos quais, 484 foram julgados e sentenciados.

Neste ano de 2016, o Tribunal de Justiça estadual disponibilizou um relatório com os dados atualizados em que, em apenas 4 meses, os números já

eram bem expressivos, sendo 320 processos recebidos e distribuídos, 99 sentenciados e 2.154 em andamento.

4.2 - MEDIDAS ALTERNATIVAS

Em decorrência da situação crítica do sistema prisional brasileiro, o Conselho Nacional de Justiça vem adotando medidas penais alternativas, tais como: Justiça Restaurativa e audiência de custódia.

Em 2010, o Conselho Nacional de Justiça publicou a Resolução n° 125/2010 que dispõe sobre a Política Judiciária Nacional de tratamento adequado dos conflitos de interesses no âmbito do Poder Judiciário. Em seguida em 2012, o Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas publicou a Resolução 2002/2012 que encoraja os Estados Membros a inspirar-se nos princípios de justiça restaurativa em matéria criminal no desenvolvimento e implementação de programas de justiça restaurativa na área criminal.

Segundo Bazo e Paulo (Bazo e Paulo, 2015), enquanto a “Justiça Retributiva se atém a um conceito jurídico-normativo de crime (fato típico, ilícito e culpável), a Justiça Restaurativa se baseia num conceito realístico de crime (ato que traumatiza a vítima, causando-lhe danos)”. Para esses autores, a Justiça Restaurativa, pautada na multidimensionalidade humana (ausência de rótulos), tem por objetivo primordial a restauração das relações sociais conflitivas, por meio da responsabilização dos envolvidos e reparação dos danos ocorridos em uma determinada relação segundo uma ética comunitária e emancipatória, promovendo uma cultura de paz.

A Justiça Restaurativa está aliada a autorresponsabilização e voluntariedade tanto do agressor quanto da vítima, pois o procedimento restaurativo promove o

encontro voluntário e consensual, relativamente informal, das pessoas envolvidas em situação de conflito ou violência (vítima, ofensor, familiares, amigos e comunidade) para, orientados por um facilitador, abordarem ativamente o problema e construir soluções.

Nesta seara alternativa encontramos o projeto Audiência de Custódia, lançado em fevereiro de 2015 pelo Conselho Nacional de Justiça em parceria com o Ministério da Justiça e o Tribunal de Justiça de São Paulo através da Resolução Nº 213 de 15/12/2015. Consiste na garantia da rápida apresentação do preso a um juiz nos casos de prisões em flagrante. A ideia é que o acusado seja apresentado e entrevistado pelo juiz, em uma audiência em que serão ouvidas também as manifestações do Ministério Público, da Defensoria Pública ou do advogado do preso.

Nessa audiência, o juiz analisará a prisão sob o aspecto da legalidade, da necessidade e da adequação da continuidade da prisão ou da eventual concessão de liberdade, com ou sem a imposição de outras medidas cautelares. O projeto prevê também a estruturação de centrais de alternativas penais, centrais de monitoramento eletrônico, centrais de serviços e assistência social e câmaras de mediação penal, que serão responsáveis por representar ao juiz opções ao encarceramento provisório.

A implementação das audiências de custódia está prevista em pactos e tratados internacionais assinados pelo Brasil, como o Pacto Internacional de Direitos Civis e Políticos e a Convenção Interamericana de Direitos Humanos, conhecida como Pacto de San Jose.

A realização Audiência de Custódia é mais uma tentativa do CNJ de abolir a cultura do encarceramento de nosso sistema jurídico. De acordo com o site do CNJ³⁶, após um ano de funcionamento das audiências de custódia em números: com mais de 48 mil audiências realizadas em todas as unidades da Federação, 25 mil prisões desnecessárias foram evitadas, colaborando para aliviar o inchaço do já superlotado sistema prisional brasileiro, quarto maior do mundo.

Todas essas medidas visam desafogar o Poder Judiciário da enxurrada de processo e pretende evitar o encarceramento desnecessário aplicando medidas mais céleres e eficazes como punição.

CONCLUSÃO

O presente trabalho se encaminhou no sentido de contribuir para a reflexão e posterior mudança de pensamento e comportamento dos agressores. Foram analisados os principais marcos históricos de luta dos movimentos feministas e suas contribuições para a elaboração da Lei 11.340/06.

Seguindo o estudo realizamos o enquadramento da violência cometida contra a mulher dentro do direito penal na lógica da Lei Maria da Penha, rejeitando a ideia de categorização da mulher como sujeito passivo, sexo frágil, mas firmando entendimento da mulher enquanto sujeito de direitos, igual em direitos e deveres, portanto Lei 11.340 vem para proporcionar a efetivação dessa igualdade com objetivo de diminuir o número de agressões e homicídio de mulheres no Brasil.

Consideramos que ao longo de uma década houve progressos na implementação da lei, no entanto, há muito, ainda, a ser feito para que ela seja efetivada da maneira ideal, é premente que sejam realizadas ações como:

³⁶ Disponível em: <http://www.cnj.jus.br/noticias/cnj/81617-audiencias-de-custodia-completam-um-ano-revolucionando-sistema-prisional>. Acessado em: 14/09/2016.

fortalecimento da rede de atendimento existente; aparelhamento da DEAM, criação de outras ou instalação de um Pro Paz, capacitação permanente dos policiais e dos demais atores envolvidos quanto às questões de gênero, raça e etnia; criação de programas de recuperação e reeducação de agressores; criação de varas específicas de Violência Doméstica e Familiar na Comarca de Marabá; consolidação da Justiça Restaurativa na solução dos conflitos que envolvam violência doméstica.

REFERÊNCIAS

- BAZO, Andressa Loli. PAULO, Alexandre Ribas de. Da Aplicabilidade da Justiça Restaurativa à Violência Moral em Função do Gênero. Acessado em: 07/03/2017.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- _____. Lei 11.340, de 07 de agosto de 2006.
- _____. Lei n° 13.104 de 09 de março de 2015.
- GRECO, Rogério. Curso de Direito Penal. 14ª ed. Rio de Janeiro: Impetus, 2012.
- MONTENEGRO, Marília. Lei Maria da Penha: uma análise criminológico-crítica. Rio de Janeiro: Revan, 2015.
- PUTY, Zinalda Castelo Branco; BARCELLOS, Cláudio Fleury; DANIEL, Eduvaldo. Violência Urbana. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. Gênero, Patriarcado e Violência. São Paulo: Editora Fundação Perseu abramo, 2004.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. O poder do macho. São Paulo: Moderna, 1987.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. 1986.

BIOGRAFIA DA AUTORA

Carla da Silva Lobo formada em Letras, Língua Portuguesa e Língua Francesa, em 2006 pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Educação de Jovens e Adultos pelo Instituto Federal do Pará em 2010. Graduada em Direito pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará em 2017. Desenvolve suas atividades profissionais na Faculdade de Educação do Campo da Universidade Federal do Pará como Técnica Administrativa em Educação desde 2013.

“VIVA A COLAÇÃO DE VELCRO”:

FIGURAÇÕES DO FEMINISMO LÉSBICO NA CENA DA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Carla Miguelote

Partindo do zine *Mais pornô, por favor* n. 3 (especial poesia lésbica), publicado em fevereiro de 2017, o presente trabalho pretende discutir as relações entre feminismo e figurações da lesbiandade em certa poesia brasileira contemporânea. Primeiro, trata-se de refletir sobre a escolha do título do zine tendo em vista as chamadas guerras pornôs dentro do feminismo. Em segundo lugar, trata-se de pensar a potência e a contribuição da escrita lesboerótica para as lutas feministas.

O zine *Mais pornô, por favor*, agora em sua sexta edição, foi criado em dezembro de 2016 pela poeta, tradutora e fotógrafa pernambucana Adelaide Ivánova. A cada edição, Ivánova convida coeditores diferentes. Para o n. 3, convidou as também pernambucanas Carol Almeida, Carol Moraes e Priscilla Campos. O zine publicou doze poetas brasileiras (de oito estados diferentes) e tradução de seis poetas estrangeiras. Escolho esse zine como ponto de partida de minhas reflexões em função de seu declarado engajamento político, explicitado por sua editora:

O MPPF! é um zine independente, anarcobucetalista, que se apropria do termo ‘pornografia’ para espalhar no mundo poesia erótica *queer* e feminista (brasileira, portuguesa e em tradução), com o objetivo de torcer a lógica misógina, sexista, transfóbica, homofóbica e capitalista do pornô mainstream. (Ivánova, 2017, s/p)

Na edição n. 3, evidencia-se no editorial uma militância lésbica, já em sua frase de abertura: “Mulheres que lambem mulheres começam revoluções” (Almeida, 2017, s/p).

Como explica o editorial da terceira edição, a escolha do título do zine figura como uma espécie de “resposta – gozadora, se quiserem, gozada, preferimos – ao slogan amenizador e publicitário em que se transformou o ‘mais amor, por favor’” (Almeida, 2017, s/p). Carol Almeida, que assina o editorial, se refere ao slogan criado pelo artista Ygor Marotta em 2009. A mensagem, que inicialmente apareceu pichada em letra cursiva nos muros de São Paulo, ganhou adeptos em outras cidades, passou a ser espalhada em lambe-lambes, estampada em camisetas, emoldurada em quadros e vendida em lojas de decoração. Para além da crítica à comercialização do slogan, que parece esvaziar qualquer potencial de resistência, a provocação do “mais pornô por favor” vem colocar no centro do debate o desejo, o erótico, questão central quando se trata de combater a invisibilidade da experiência lésbica.

A apologia do pornô não se faz, entretanto, de forma ingênua. Com efeito, falar de pornografia em círculos feministas requer um posicionamento, muitas vezes polarizado, em torno da questão. Entre o final de década de 1970 e o início da década de 1980, irrompem as chamadas guerras sexuais feministas, opondo, de um lado, feministas antipornografia, e de outro, feministas pró-sexo ou sexo positivo. De um lado, o entendimento de que a pornografia, ao disseminar imagens degradantes das mulheres, apresentadas como objetos do apetite sexual masculino, mercadorias a serem consumidas por homens, normaliza e incita a violência sexual. Tal posição seria resumida por Robin Morgan (1980, p. 139,

tradução minha), ao afirmar: “a pornografia é a teoria, a violação é a prática”³⁷. De outro lado, a compreensão de que o movimento antipornografia, associado à direita conservadora e puritana, implicaria a repressão da sexualidade. Desse ponto de vista, o combate exasperado à pornografia viria, em última instância, endossar a censura moral, com danos para a própria liberdade sexual das mulheres. O zine “Mais pornô, por favor”, embalado pela chamada terceira onda do feminismo, parece apostar numa terceira via.

Não, não praticamos o deboísmo, praticamos (diariamente) o debochismo. E, por isso, vale aqui uma explicação: se a palavra pornô vem carregada com um sentido tão próximo da ideia de exploração sexual do corpo da mulher, que possamos repetir aqui o que a comunidade LGBTQ fez com a palavra “queer” nos anos 1980. Ou seja, vamos nos reapropriar do termo, vamos confundir e desorientar o inimigo. (Almeida, 2017, s/p)

Não se trata de ignorar a misoginia do pornô *mainstream* nem de minimizar as violências de todos os matizes sofridas diariamente pelas mulheres. Em outros de seus trabalhos, Adelaide Ivánova põe em evidência as manifestações mais extremas e violentas da cultura misógina em que vivemos, o estupro e o feminicídio. Em seu livro de poemas *O martelo* (2017), uma voz feminina descreve as violências linguísticas e corporais, veladas e explícitas, sofridas por uma mulher que, tendo sido estuprada, recorre às instâncias jurídicas a fim de denunciar o crime. Como se não bastasse a agressão física e emocional, o trauma da violação, a vítima ainda se vê enredada e humilhada em tramites burocráticos, sofrendo com o descrédito, o constrangimento do exame de corpo de delito, e, por fim, a absolvição do estuprador. Não mesmo contundente foi sua performance para a Flip

³⁷ No original: “Pornography is the theory, and rape the practice”.

de 2017, intitulada “Mimimi”. Na performance, Adelaide alterna leituras de trechos do livro *Diante da dor dos outros*, de Susan Sontag, com descrição de fotografias de mulheres assassinadas no Brasil, por seus companheiros ou ex-companheiros, por estupradores, por homens transfóbicos, por policiais ou pela ditadura militar.

O que está em jogo em “Mais pornô, por favor” não é, de modo algum, um fechar de olhos para essas questões. É, antes, outro modo de enfrentá-las, isto é, outra frente de combate. Propondo redescobrir o pornô em novos termos, para além do par dominação masculina/subordinação feminina, o zine pretende corroer, por baixo, a lógica sexista. Daí, a meu ver, o interesse fulcral da terceira edição, voltada para a poesia lésbica. Em seu blog, *vodka barata*, Adelaide conta os motivos que a levaram a elaborar essa edição.

Ao olhar o conjunto de autorxs publicadxs nos dois primeiros números do zine, notamos que, ainda que não fossem heterocêntricos, a maioria dos poemas falava de pau: dos 24 poetas publicados nas duas primeiras edições (12 mulheres e 12 homens), 21 falavam de rola. Assim, para essa edição, queria poemas que falassem de buceta, mas que passassem longe da heteronormatividade (tantas vezes tóxica e auto-celebratória) da poesia de buteco. (Ivánova, 2017c, s/p)

Pode-se dizer que essa edição do zine traz duas novidades: a de reunir poesia brasileira lésbica contemporânea para além do eixo Rio-São Paulo e da esfera branca-urbana, e a de explicitar a potência política desses escritos. Nesse sentido, houve uma decisão editorial explícita de não repetir a lógica do mercado, de não repisar os nomes já inseridos no circuito, de furar os diversos sistemas de invisibilização e afirmar como critério de seleção dos textos publicados a representatividade das autoras.

Diante da dificuldade de encontrar o material plural que buscavam, as editoras decidiram por uma chamada aberta no facebook. Chegaram, assim, a uma distribuição mais dispersa no mapa geográfico nacional. Das 12 poetas brasileiras publicadas, estão duas de Pernambuco, duas do Ceará, duas de São Paulo, uma do Mato Grosso, uma do Pará, uma da Bahia, uma do Rio, uma de Minas Gerais e uma do Espírito Santo. Das poetas traduzidas, não conseguiram escapar da hegemonia norteamericana, onde, segundo Adelaide Ivánova (2017c, s/p), “a cena sapatânica [...] é muito ativa e bem auto-organizada”. Mas optaram por deixar de fora poetas brancas amadas (como Adrienne Rich, Eileen Myles, Elizabeth Bishop, Gertrude Stein e Emily Dickinson), para publicar quatro não-brancas: Audre Lorde, Cheryl Clarke, Pat Parker e Merle Woo. Lamentando terem deixado de fora as também amadas brasileiras brancas Ângela Rô Rô, Angélica Freitas e Ana Cristina César, chegaram a 10 poetas brancas, 7 negras e uma asiática. “Ainda não é o ideal”, explica Adelaide Ivánova (2017c, s/p), prometendo “não descansar e dobrar a meta”.

Nos poemas ali reunidos, figura como novidade também a afirmação irreverente e alegre da lesbiandade. Na chave do já anunciado debochismo, três poemas retomam afirmativamente a expressão “colar velcro”. Adota-se, nesse caso, a mesma lógica que levou à torção do termo *queer*. O que era insulto na voz de grupos homofóbicos é reapropriado de forma afirmativa, perturbando a lógica da intimidação. Assim, a expressão “colar velcro”, cunhada para designar pejorativamente o ato sexual lésbico, passa a ser usado afirmativamente pelas próprias lésbicas. Assim, no poema “dúvida”, a paulista Gabriela Pozzoli propõe incluir a expressão em um novo provérbio:

dúvida

dizem que amor de pica
tanto bate até que fica
no amor de buça,
tanto roça que o velcro gruda?
(Pozzoli, 2017, s/p)

A expressão aparece também em duas traduções que Adelaide Ivánova faz para o zine: a tradução do espanhol para o português do poema “Detente, sombra de mi bien esquivo”, de Soror Juana Inés de la Cruz, e a tradução do brasileiro para o brasileiro lésbico da canção “10%”, de Maiara e Maraisa (essa última tradução tendo sido feita em conjunto com Amanda Guimarães). Vejamos, primeiro, a inflexão dada por Ivánova ao soneto de Soror Juana³⁸.

Referente sombra

Referente, sombra do meu bom recibo,
imagem da saudade que mais quero,
bela boyzinha por quem alegre morro,
doce ficção pra quem recibo envio.

Se ao ímã da tua enrolação, atrativo,

³⁸ No original, o poema de Soror Juana Inés de la Cruz (2004, p. 158-159): Detente, sombra de mi bien esquivo / imagen del hechizo que más quiero, / bella ilusión por quien alegre muero, / dulce ficción por quien penosa vivo. // Si al imán de tus gracias atractivo / sirve mi pecho de obediente acero, / ¿para qué me enamoras lisonjero, / si has de burlarme luego fugitivo? // Mas blasonar no puedes satisfecho / de que triunfa de mí tu tiranía; / que aunque dejas burlado el lazo estrecho // que tu forma fantástica ceñía, / poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía.

serve meu peito de obediente aço,
para que me chamas pra sair, lisonjeira,
pra depois me enrolar, me dar perdido?

Mas não podes te gabar, satisfeita,
de que triunfa sobre mim tua tirania:
que ainda que ignores a amizade estreita

e a deliciosidade do corpo esbelto,
pouco me importa vir com abraço e beijo,
se o que eu quero é colar velcro.

(Ivánova, 2017b, s/p)

Evidencia-se a opção da tradutora por termos coloquiais e gírias (tais como “boyzinha”, “enrolação”, “dar perdido”), ausentes da dicção solene do poema barroco, e pela flexibilidade em relação ao rígido esquema de rimas presente no original. Mas, destaca-se, sobretudo, a troca do gênero no endereçamento do poema. No original, o eu lírico dirige-se a um esquivo objeto de amor, sempre marcado no masculino, embora não inequivocamente um amante. Na versão de Adelaide, o objeto de desejo é designado de maneira mais clara e direta: uma boyzinha. Trata-se, como se vê, de tradução antropofágica, transcrição, traição, guerrilha linguística, pirataria literária. É também disso que se trata na tradução intralingual de “10%”³⁹.

³⁹ Na composição original: Tô escorada na mesa / Confesso que eu quase caí da cadeira / E esse garçom não me ajuda / Já trouxe a vigésima saideira // Já viu o meu desespero / E aumentou o volume da televisão / Sabe que sou viciada / E bebo dobrado ouvindo um modão // A terceira música nem acabou / Eu já tô lembrando da gente fazendo amor / Celular na mão, mas ele não tá tocando / Se fosse ligação, nosso amor seria engano, seria engano // Garçom, troca o DVD / Que essa moda me faz sofrer / E o coração não guenta / Desse jeito você me desmonta / Cada dose cai na conta e os 10% aumenta //

Tô escorada na mesa
Confesso que eu quase caí da cadeira
E essa racha não me ajuda
Já mandou 20 nudes mas tá de zuêra

Já viu o meu desespero
Cada nude que aquece o meu coração
Sabe que dou zoom nas chapa
E em silêncio chamo ela de “mozão”

(VAI!)

A terceira música nem acabou
E eu lamentando que a gente não fez amor
Celular na mão, mas ele não tá vibrando
Se fosses sapatão nós colaria o velcro tanto

(COLARIA O QUÊ?)

Garçom troca o DVD
Que essa racha me faz sofrer
E o coração não guenta
Desse jeito você me desmonta
Cada dose cai na conta e os 10% aumenta
(Guimarães; Ivánova, 2017, s/p)

Garçom, troca o DVD / Que essa moda me faz sofrer / E o coração não guenta / Desse jeito você me desmonta / Cada dose cai na conta e os 10% aumenta // Aí cê me arrebenta! / E o coração não guenta / E os 10% aumenta.

Ambas as traduções colocam em cena uma voz lésbica, ausente nos textos originais. Estratégia semelhante poderia ter sido aplicada a qualquer outro poema de amor, o que nos coloca a questão de indagar a motivação para a escolha desses dois textos especificamente. Nesse sentido, parece-nos que a escolha das autoras pirateadas passou por um crivo feminista. Soror Juana, freira católica mexicana, pode ser apontada como uma feminista *avant la lettre*, contestadora que foi da ordem patriarcal ainda na segunda metade do século XVII. A dupla sertaneja Maiara e Maraisa, embora não se defina publicamente como feminista, expressa, tanto em sua carreira quanto em suas canções, a disputa por espaços iguais para homens e mulheres.

Sinceramente, cantamos o que sentimos e mostramos que temos direitos iguais aos dos homens. Se agradamos as meninas do movimento feminista, ficamos felizes. Temos uma parceria total e vamos defender as mulheres. Vai ter bebedeira, sim. (Maraisa apud RedeTV, 2017, s/p).

Gosto de ler o gesto tradutório de Ivánova como um empenho em trazer para o debate feminista a existência lésbica. Como observou Adrienne Rich, “o apagamento da existência lésbica de boa parte da literatura acadêmica feminista” consiste em um apagamento “não apenas antilésbico, mas também antifeminista em suas consequências” (Rich, 2010, p. 19). Segundo Rich, retirar a existência lésbica de sua invisibilidade ou marginalidade configura um gesto libertador para todas as mulheres, como grupo. E vale ressaltar que a invisibilidade da experiência lésbica diz respeito não apenas ao silenciamento quanto às relações afetivas e amorosas entre mulheres, mas ao apagamento da experiência erótica nessas

relações. Segundo a lógica falocêntrica, sexo sem pau não é sexo de verdade. Entende-se, portanto, porque soa mais amenizador destacar nos relacionamentos lésbicos sua carga de companheirismo, cuidado e carinho, negando a paixão física e a carga erótica desses encontros. A experiência lesboerótica ameaça os homens porque lhes diz que as mulheres podem ser indiferentes a eles, que podem ter prazer nos termos exclusivos delas. Ou seja, que a experiência sexual feminina está longe de ser um apêndice da masculina. Nesse sentido, não apenas lésbicas, mas todas as feministas deveriam ecoar a frase celebratória de Adelaide Ivánova (2017a, s/p) em pé de página do MPPF 6 (Especial Caribe, sapoti/sapatão): “viva a colação de velcro”.

Referências

ALMEIDA, Carol. Editorial. Mais pornô por favor! (especial poesia lésbica). Recife; Berlim, n. 3, fev. 2017.

GUIMARÃES, Amanda; IVÁNOVA, Adelaide. 10% (Tradução do brasileiro pro brasileiro lésbico). Mais pornô por favor! (especial poesia lésbica). Recife; Berlim, n. 3, fev. 2017.

IVÁNOVA, Adelaide. mppf! #6 especial poesia caribenha sapoti/sapatão em tradução e sendo vendida online à base de doação yeah. Disponível em: <<http://vodcabarata.blogspot.com/2017/11/mppf-6-especial-poesia-caribenha.html>> Acesso em 20 jun. 2018.

_____. Mais pornô por favor 6! (especial Caribe, sapoti/sapatão). Recife; Berlim, n. 6, nov. 2017.

_____. O martelo. Rio de Janeiro: Garupa, 2017a.

_____. Referente sombra. Mais pornô por favor! (especial poesia lésbica). Recife; Berlim, n. 3, fev. 2017b.

_____. Um pouco sobre a feitura do mppf! #3. Disponível em: <http://vodcabarata.blogspot.com/2017/03/um-pouco-sobre-feitura-do-mppf-3.html>. Acesso em 20 jun. 2017c.

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor. Primero sueño. Buenos Aires: Losada, 2004.

MORGAN, Robin. Theory and practice: pornography and rape. In: LEDERER, Laura (org.). Take Back the Night: Women on Pornography. New York: William Morrow and Co., 1980, 134-140.

POZZOLI, Gabriela. Dúvida. Mais pornô por favor! (especial poesia lésbica). Recife; Berlim, n. 3, fev. 2017.

REDETV. As gêmeas do sertanejo Maiara e Maraisa não se consideram feministas: “cantamos o que sentimos”. Disponível em: <http://www.redeTV.uol.com.br/tvfama/blog/celebridades/maiara-e-maraisa-nao-se-consideram-feministas-cantamos-o-que-sentimos>. Acesso em 20 jun. 2018.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. Bagoas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, n. 05, p. 17-44, 2010.

Biografia da autora

Carla Miguelote é Professora Adjunta do Departamento de Letras da UNIRIO. Possui graduação em Comunicação Social (UFF), mestrado em Letras (UFF) e doutorado em Literatura Comparada (UFF). É autora do livro de poemas *Conforme minha médica* (Confraria do vento, 2016). Tem pesquisado a relação entre palavra e imagem na arte contemporânea, com diversos trabalhos publicados em anais de congresso, além de alguns ensaios e artigos em revistas especializadas. Atua também no campo do audiovisual, com trabalhos em documentário e videoarte.

REVISTA *PLAYBOY* E A FETICHIZAÇÃO DE MENINAS: O CASO BRASILEIRO.

Carla Patrícia Serqueira Lima⁴⁰

Após ler o artigo *Revista Playboy e a fetichização de meninas*, publicado no site *Medium*, na coluna assinada por Yatahaze, passei a refletir sobre a exploração do valor simbólico da virgindade na versão brasileira da revista. O texto traz a história de Eva Ionesco, uma menina que aos quatro anos de idade começou a ser erotizada em fotos que deram fama à mãe, Irina Ionesco, na França da década de 1970. Também apresenta os traumas de Brooke Shields, que ficou conhecida no filme *A Lagoa Azul*, de 1980. As duas tiveram a nudez publicada na *Playboy*. Eva, aos 11 anos e Brooke, aos 10⁴¹.

Eva Ionesco, ainda segundo o artigo, chegou a processar a mãe por sua infância dedicada à luxúria masculina. Ela ilustrou a capa da revista *Playboy Italy*, em 1976, “sendo deliberadamente associada a um símbolo de beleza consumista”⁴². As mesmas fotos, dois anos depois, foram publicadas na edição espanhola da revista *Phentouse*⁴³. Brooke Shields, nua em uma banheira, compôs, em 1975, o livro *Sugar e Spice*, editado pela *Playboy*, com a promessa de trazer ao público masculino “imagens surpreendentes e sensuais de mulheres”⁴⁴, registradas por fotógrafos famosos da época.

⁴⁰ É jornalista, doutoranda em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestra em Sociologia pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

⁴¹ Informações retiradas do artigo publicado no site Medium, disponível em: <https://medium.com/anti-pornografia/revista-playboy-e-a-fetichiza%C3%A7%C3%A3o-de-meninas-2842319be7e1>

⁴² Idem.

⁴³ Criada pelo norte-americano Bob Guccione, em 1965, no Reino Unido, a revista mantinha conteúdo que associava estilo de vida urbano e ensaios fotográficos eróticos.

⁴⁴ Informações retiradas do artigo publicado no site Medium, disponível em: <https://medium.com/anti-pornografia/revista-playboy-e-a-fetichiza%C3%A7%C3%A3o-de-meninas-2842319be7e1>

No auge da modernização, a revista *Playboy* foi criada em 1953 por Hugh Hefner nos Estados Unidos. Usando as palavras de Verónica Giordano (2012), modernização “é um processo que resultou do segundo pós-guerra, quando se configurou um mundo bipolar e os Estados Unidos emergiram como potência hegemônica sobre as sociedades ocidentais”. (GIORDANO, 2012, p. 151). A autora acrescenta que a modernização transformou valores morais, dando visibilidade à liberação sexual nos espaços públicos.

Com a confluência de sexo, política e jornalismo, conforme enumera Verónica Giordano (2012), e ainda aliada à expansão do capital no mundo pós-Segunda Guerra Mundial e aos efeitos da revolução sexual que marcaram a década de 1960, a revista *Playboy* virou caso pioneiro de sucesso na transnacionalização dos negócios. A partir dos anos 1970, a revista ganha edições em diversos países, como Alemanha (1972), Itália (1972), França (1973), México (1976) e Espanha (1978). (GIORDANO, 2012). No Brasil, ela surgiu em 1975, pela *Editora Abril*, uma empresa de estrangeiros que, como a *Playboy*, virou referência do capital, aproveitando a era desenvolvimentista.

Fundador da editora no Brasil, Vitor Civita dirigiu a empresa de 1949 até 2007, quando faleceu. De família judaica, nasceu em 1907, em Nova York (EUA), mas cresceu na Itália. Em 1939, devido à Primeira Guerra Mundial, voltou aos Estados Unidos, onde se radicou. Seu irmão, César, em 1941, emigrou para a Argentina, onde fundou a matriz. Com direitos para explorar os produtos Walt Disney nos países da América Latina, convidou Civita para assumir a editora no Brasil; ele aceitou. (GIORDANO, 2012).

No Brasil, a *Playboy* foi só um dos grandes sucessos da *Editora Abril*. No fluxo desenvolvimentista do governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961),

Vitor Civita expandiu os negócios. As revistas *Cláudia*, *Quadro Rodas*, *Realidade e Veja*, por exemplo, ícones da empresa e do jornalismo, surgiram nos anos 1960. Atendiam a um público variado que se formava aos moldes do consumo: homens que cultuavam carro, mulheres que cada vez mais ingressavam no mercado de trabalho, jovens universitários interessados nos rumos da política no país e no mundo. (GIORDANO, 2012).

Com a condição de ditadura militar no Brasil, Giordano explica que os interesses entre governo e indústria foram harmonizados. O primeiro presidente do regime, Costa e Silva (1964-1969), seguiu orientações para proteger o futuro industrial, em benefício do capital transnacional. (GIORDANO, 2012). Ao mesmo tempo, a ditadura mantinha a moral conservadora. O decreto-lei nº 1.007, de 1970, assinado pelo presidente Emílio Garrastazu Médici, instituiu a censura prévia. Conforme Giordano, a lei “sustentava que ‘algumas revistas’ faziam ‘publicações obscenas’ e insinuavam o ‘amor livre’, ameaçando ‘destruir os valores morais da sociedade brasileira’, obedecendo a ‘um plano subversivo’ que punha ‘em risco a segurança nacional’”. (GIORDANO, 2012, p. 153).

Uma característica da ditadura militar no Brasil foi “a aliança que sustentou o regime durante longos anos: a aliança tecnoburocrática militar com as burguesias nacionais e o capital transnacional”. (GIORDANO, 2012, p. 153). A integração nacional através do consumo interno era objetivo comum das forças políticas e econômicas, por isso a hipótese: “essa coincidência pode explicar a licença que a Abril obteve para fazer publicações contrárias à “moral da sociedade brasileira” e a condescendência com que tratou problemas de fundo da política nacional”. (GIORDANO, 2012, p. 153).

A censura que havia vetado, em 1975, o termo *Playboy* para nomear a revista de Vitor Civita, três anos depois abrandou e liberou a nomenclatura. Originalmente publicada como *Revista do Homem*, a edição brasileira da *Playboy* logo passou a ganhar abertura no mercado nacional. O período de ascensão da *Editora Abril* é inquestionável, já que a empresa “havia passado de editar sete títulos, entre 1950 e 1959, a 27, entre 1960 e 1969, chegando a 121 entre 1970 e 1979”. (GIORDANO, 2012, p. 153).

Com a revolução sexual e a exploração do consumo, os homens, público da revista, eram instigados a corresponder ao ideal de *playboy*, bem sucedido, livre, com direito aos prazeres. Além de um produto, a *Playboy* era também um estilo de vida. As edições eram pensadas para “o homem heterossexual, branco, urbano, moderno, de classe média/alta, sem estado civil explicitado ou preferencial (casado ou solteiro, tanto faz)”. (GIORDANO, 2012, p. 154). Com a publicidade, Saggese (2013) acrescenta que o público ganhava estímulo para ser invejado. A revista então sabia atrair pelo ego. “Esforços não foram poupados para associar a *Playboy* à velha díade sexualidade-poder, a posicionar seus leitores como potenciais *playboys*”. (SAGGESE, 2013, p. 186).

Ao mesmo tempo em que articulou desejo sexual e consumo num período de expansão capitalista e de novas aberturas para o sexo, a revista *Playboy* modelou tanto o homem para consumi-la como as mulheres para serem desejadas. “A revista eleva o prazer, o humor, o cuidado do corpo, o gosto refinado nos consumos (carros, bebidas, viagens, música, etc.) como símbolos distintivos do homem moderno (e da mulher que este devia procurar)”. (GIORDANO, 2012, p. 154). A seguir, as histórias de meninas brasileiras serão analisada a partir do interesse de *Playboy* por virgens.

As virgens como mercadoria “fresca e a bom preço”.

Quando, na Europa e nos Estados Unidos, Eva Ionesco e Brooke Shields tiveram seus corpos infantis erotizados e suas poses foram fabricadas para proveito comercial da revista *Playboy*, na década de 1970, a edição brasileira estava apenas no começo das vendas. De todo modo, lançada em 1975 no Brasil, logo passou a usufruir da fantasia masculina de possuir a inocência feminina. Não demorou para escalar as “ninfetas” e colorir suas páginas com meninas que sonhavam em ficar famosas como modelo.

Antônio Saggese (2013) nos mostra que este negócio acompanha a revista desde suas origens, a tornando não só um produto, mas também um meio de produção. “Ao beneficiar matéria-prima em bruto, tem acesso a uma vasta fonte de suprimento; mercadoria fresca a bom preço”. (SAGGESE, 2013, p. 162). O autor traz um anúncio da *Playboy*, de 1958, para contratar meninas cuja puberdade acabara de desabrochar:

Estamos procurando garotas jovens e frescas, entre 18 e 23 anos que normalmente não consentiriam posar para um fotógrafo nuas ou seminuas, mas que querem fazer uma única exceção por levar em conta as oportunidades a ser *Playmater of the month*. (PLAYBOY, 1958, in SAGGESE, 2013, p. 162).

Playmater é virgem, de acordo com Saggese (2013). “Revela seu corpo pela primeira vez, modelo desconhecida, iniciante, em momento que inaugura – e, quase sempre encerra – sua carreira”. (SAGESSE, 2013, p. 162). O autor explica que o ineditismo das garotas garante o império da marca em cima de seus corpos, já que elas não dispõem de capital simbólico; este é emprestado a elas pela revista, mas não transferido. “O despeito das moças, geralmente sem prática de

posar, ainda mais sem roupas, se transfere às fotos como inocência e lhes confere autenticidade”. (SAGGESE, 2013, p. 162). Não à toa, no Brasil, entretenimento infantil virou fábrica de *playmater* ao longo da década de 1980, com o programa Xou da Xuxa⁴⁵ em destaque.

Quando pousou para *Playboy* pela primeira vez, aos 19 anos, Xuxa Meneghel era namorada de Pelé, em 1982. Suas fotos só foram publicadas após acordo entre a empresa e o jogador, que averiguou os negativos. Na mesma edição, a irmã Maruska de Xuxa também foi exibida nas páginas. Xuxa só foi estreiar como apresentadora de programa infantil no ano seguinte, quando fechou contrato com a TV Manchete. A partir de então, o seu trabalho, entre assistentes em plena adolescência e crianças na plateia, representou um nicho de mercado que a *Playboy* não se furtou em explorar.

O que ocorreria é que *Playboy*, aproveitando a capa com Xuxa e a irmã, acabou explorando o “veio Xuxa” a partir de então. Vieram, em consequência, capas com a atriz Luciana Vendramini (uma das “xuxetes”, denominação que precedeu a das paquitas), em dezembro de 1987, com Andréa Veiga (paquita), em setembro de 1988, com Regina Meneghel (cunhada de Xuxa), em maio de 1989, com Deborah Meneghel (prima), em outubro de 1989, com Ângela Mattos (secretária e irmã de sua então empresária Marlene Mattos), em abril de 1991, e com a também xuxete Shirley Miranda, em julho de 1992. Em minha gestão, fizemos uma capa com a ex-paquita Andréa “Sorvetão”, em dezembro de 1995. (COSTA, 2016).

O trecho, publicado no livro *Histórias Secretas: os bastidores dos 40 anos de Playboy no Brasil*, é assinado por Carlos Costa, um dos editores da revista. Com o depoimento, fica evidente que a edição brasileira seguiu os mesmos passos da

⁴⁵ O Xou da Xuxa foi exibido pela Rede Globo, de 30 de junho de 1986 a 31 de dezembro de 1992.

matriz norte-americana e explorou o corpo imaturo de meninas por vários anos, associado ao universo infantil. Seggase ressalta que as *playmates* “foram pensadas para arremedar garotas cotidianas, moças direitas, núbeis, que adquirem magia, borboletas libertas de seu casulo, a oferecer uma nudez tímida e inaugural”. (SAGGESE, 2013, p. 165).

Posar na *Playboy*, a partir da década de 1970, passou a ser um sonho cobiçado entre garotas. Segasse diz que Holly Wayner, editor assistente da revista nos Estados Unidos, recebeu mais de cem cartas por mês, em 1973, de meninas que pediam para ser fotografadas. O autor acrescenta que, predominantemente loiras, as *playmates* tinham a adolescência e a infantilidade codificadas nas poses, no figurino, no penteado. Batizadas de *ninfetas* no Brasil, as *playmates* brasileiras que vieram pelo “veio Xuxa” foram também apresentadas em encarte especial da *Playboy*, em 1988. Com o título “As gatas do Xou da Xuxa”, a publicação anunciava, entre outras atrações, “um pôster gigante de Andréa Veiga, a ninfeta que pinta o sete na TV”. A paqueta estava com 19 anos.

Luciana Vendramini posou ainda mais nova, com 16 anos. Suas fotos tiveram grande repercussão na época, sendo até hoje um caso emblemático na história da revista no Brasil. Natural de Jaú, interior de São Paulo, ela dava aulas de balé para crianças quando foi convidada, em 1986, a organizar um desfile de roupas na cidade que Xuxa estaria presente, conforme conta em entrevista a Marília Gabriela⁴⁶. Do encontro em Jaú, veio a proposta de Luciana mudar para o Rio e trabalhar com “a rainha dos baixinhos”. Não demorou muito e, no ano seguinte, a ex-assistente já era sucesso na *Playboy*.

⁴⁶ Programa *De Frente com Gabi*, da emissora de TV SBT, desde 2013, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3UigeK2njyM&t=4s>

(...) se eu tivesse que pensar hoje, seria bem diferente. Mas eu tinha muitos sonhos (...). Quando surgiu o convite, foi até de uma pessoa que trabalhava na *Playboy*, o Jackson, ele me viu em Ipanema e me convidou. E eu já estava fazendo alguns testes como modelo para alguns comerciais (...). Eu achei aquele convite de uma ousadia... Pra mim? Virgem? Novinha (...). Eu fiz: não, é a oportunidade para se autoafirmar (...). (VENDRAMINI, 2013).

Estes trechos do depoimento de Luciana Vendramini revelam similaridades com a maneira de *Playboy* escolher as garotas nos Estados Unidos, algumas décadas antes. Saggese afirma que o trabalho de olheiros, a exemplo do “Jackson”, citado por Luciana Vendramini, era comum. “Por duas décadas, do início dos anos cinquenta ao começo dos setenta, as moças são escolhidas pelas dádivas da natureza, assim da fortuna, colhidas no momento exato de seu frescor”. (SAGESSE, 2013, p. 184).

Outra demonstração de que a revista *Playboy*, tanto nos Estados Unidos, como na versão de outros países a exemplo do Brasil, explorou estrategicamente a pureza do corpo feminino como mercadoria, é a tática dos fotógrafos para lidar com meninas imaturas, mas obrigadas por contrato a se desnudar, mesmo virgens e muitas vezes sem nem considerar possuir um corpo para ser desejado. “Fiquei muito tímida, eu me fechei totalmente”, disse Vendramini, sobre quando posou pela primeira vez. Depois de 1987, com 16 anos, aos 33 ela voltou a ser capa da *Playboy*, em 2003. “O medo da garota de se expor e sua hesitação são devidamente amainados pela espera insistente”, diz Saggese, sobre a maneira de a revista atuar. (SAGGESE, 2013, p. 176). Para realizar o ensaio nu em 1987, Luciana Vendramini chorou e demorou três dias para concluí-lo.

Eu desmoronei. Fiz todas as fotos em uma hora no último dia. Não me arrependi, mas eu era muito ingênua. Tem cara de choro nas fotos do ensaio, tem melancolia. Eu chorei mesmo, me frustrei. (...). Eu morava no Posto 9 em Ipanema, me achava a carioca (*risos*). Mas, quando o Duran (o *fotógrafo*) falava "Agora tira a camiseta", eu travava, virei para minha mãe e disse: "Ele tá louco, né?". Não tinha caído a minha ficha. (...) Não conseguia mais sair na rua, as pessoas corriam atrás de mim! Eu achei que ia ser um fiasco, pois tinha 16 anos, não era desses mulherões que posavam (...). Aí vem uma piveta. Mas eu acho que abri uma possibilidade de ensaios com ninfetas, gatinhas, coisa que não tinha na época⁴⁷. (VENDRAMINI in VIEIRA, 2014).

Em 1988, a *Playboy* publicou no Brasil outras fotos de Luciana Vendramini, desta vez na capa do livreto especial *As ninfetas de Playboy*, indicando que a erotização precoce de meninas se consolidou como nicho continuamente explorado no país. Em 1991, Andréa Cardoso foi a escalada para ilustrar o livreto específico da revista, aos 14 anos, conforme revelou em entrevista na Folha de Londrina⁴⁸, de 1998. Também em 1991, Marianna Herdt foi apresentada, numa edição mensal da revista, como substituta de Luciana Vendramini, em tom de anúncio de mercadoria nova na prateleira. O texto a seguir acompanhava a imagem da garota seminua numa cadeira de jardim.

"Quando gosto de um homem, penso nele 24 horas por dia". Espontânea. Delicada. Algo de sedutor no olhar inocente. Assim é a doce Marianne, a maranhense que chegou para substituir com honra Luciana Vendramini, nossa revelação. Não gosta de perder tempo: "Meu príncipe deve ser uma pessoa madura. Nada de menininhos!". Próprio de uma ninfeta, não? (PLAYBOY, 1991, p.).

⁴⁷ Depoimento retirado da matéria do portal G1, disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/09/sempre-fui-ovelha-negra-afirma-luciana-vendramini.html>

⁴⁸ Entrevista publicada na versão online da Folha de Londrina, disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/a-lolita-virou-mulher-99222.html>

Podemos recorrer a Engels (1984), na tentativa de identificar a raiz deste nicho de mercado que explora a virgindade feminina. Em seu clássico *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, o autor explica que a família monogâmica surgiu com a lógica dos cercamentos da propriedade privada e que o sistema de parentescos se instituiu como forma de controlar a herança. Com isso, a liberdade sexual feminina foi restrita ao poder masculino, podendo ele negociá-la a partir do casamento. A virgindade era a garantia, na intersecção de família, da pureza não só da mulher, mas dos negócios.

Considerações finais

Quando Karl Marx (2008) explica os conceitos de fetichização da mercadoria e de seus valores de uso e de troca, ele se refere ao produto da indústria. Conforme vimos, o corpo de meninas virgens, ou com sinais de imaturidade, “inaugurais”, torna-se mercadoria na indústria cultural, neste artigo representada pela revista *Playboy*. A fetichização da mercadoria, decorrente da alienação do produtor diante de sua produção na lógica capitalista, relaciona-se com a fetichização de meninas, sendo elas coisas na medida em que seus corpos são objetificados para o mercado. Elas perdem a noção do valor de seu próprio trabalho. A pouca idade, correspondente ao tempo em que o “produto” ninfeta fica pronto, dita seu preço, barato, por ser ainda imaturo. Este é o seu valor de uso: um corpo infantil para ser exibido e desejado. Seu valor de troca, ainda de acordo com os conceitos de Karl Marx, é constituído exatamente por ser “carne fresca”, virginal, algo raro/caro aos prazeres masculinos na atualidade. Possuir uma virgem, mesmo que simbolicamente e virtualmente, é possuir a ideia de um patrimônio novinho em folha, é gozar da fantasia de ser o primeiro dono. A revista *Playboy* no Brasil, em

2015, deixou de ser publicada pela *Editora Abril*. Em 2016, a *PBB Editora* assumiu os negócios. Como desde sua origem nos Estados Unidos a exploração da estética virginal fez-se presente por décadas na empresa, chegando a versões de outros países, como Brasil, pesquisar o assunto constitui-se uma atividade não só constante, mas urgente.

Referências bibliográficas

COSTA, Carlos et. al. **Histórias secretas – Os bastidores dos 40 anos da Playboy no Brasil**. São Paulo: Panda Books, 2016.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

FOLHA DE LONDRINA. **A Lolita virou mulher**. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/a-lolita-virou-mulher-99222.html>> Acesso em 20 de junho de 2018.

GABRIELA, Marília. **Luciana Vendramini - De frente com Gabi** (Completo). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3UigeK2njyM&t=470s>> Acesso em 20 de junho de 2018.

GIORDANO, Verônica. **Negócios, política e sexo – A revista Playboy no Brasil 1975-1980**. Revista USP. Nº95, São Paulo, p. 150-158, set/out/Nov, 2012.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução: Florestan Fernandes. 2ª Ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

REVISTA PLAYBOY. **Marianne – encontramos a sucessora de Luciana Vendramini**. Nº 191. São Paulo: Editora Abril, junho de 1991.

SAGGESE, Antônio José. **Imaginando a mulher; Playboy: o pôster e seus desdobramentos**. Tese (doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 421. 2013.

VIEIRA, Bárbara. **‘Sempre fui ovelha negra’, afirma Luciana Vendramini**. Disponível em: < <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/09/sempre-fui-ovelha-negra-afirma-luciana-vendramini.html>> Acesso em 20 de junho de 2018.

YATARAZE. **Revista Playboy e a fetichização de meninas**. Disponível em: < <https://medium.com/anti-pornografia/revista-playboy-e-a-fetichiza%C3%A7%C3%A3o-de-meninas-2842319be7e1>> Acesso em 20 de junho de 2018.

MEMÓRIA, TRAUMA E AFETO: MARGARIDA FLORES E A (IM)POSSIBILIDADE DE DAR CORPO AO PASSADO NA NARRATIVA DE AFONSO CRUZ.

Carlos Roberto dos Santos Menezes

Publicado no Brasil pela Companhia das Letras, Afonso Cruz, um dos mais novos escritores portugueses, em seu romance *Flores* (2015), tece, através dos afetos, o embate entre memória e esquecimento sob a luz da (im)possibilidade de se olhar para o passado e (re)construir uma identidade. Nesta narrativa, em que várias existências e carências se entrecruzam, observa-se o encontro do narrador-personagem com o senhor Ulme, seu vizinho de porta que perdera a memória afetiva da sua infância em decorrência de um aneurisma, como nos diz a dona Azul: “ [ele] não se lembra de uma parte da vida. Consegue fazer tudo o que fazia, mas não se lembra do passado. Sabe o nome das plantas todas, mas não se lembra que foi criança.”. (CRUZ, 2015, p. 41).. Desse encontro nasce o desejo por parte do jornalista de investigar o passado do amigo na tentativa de recuperar suas memórias. Tal personagem, por sua vez, encontra-se mergulhado numa vida esmagada pelo automatismo do cotidiano, no qual os beijos que dá na sua esposa Clarisse “não têm mais história, já não convocam mais o primeiro beijo” e quando toca levemente em seus lábios sente “a rotina , as finanças, ao barulho da máquina de lavar roupa. [Beijam-se] como quem faz a cama” (CRUZ, 2015, p. 20). O movimento inerte dessa vida é suspenso quando subitamente o narrador, ao encontrar com o vizinho da porta ao lado, o convida para um café. A impulsividade do gesto traz consigo a surpresa quando o senhor Ulme olha uma revista pornográfica e diz: “Nunca tinha visto (...) uma mulher nua”. (CRUZ, 2015, p. 14).

A partir desse encontro entre as personagens e atravessado pelo afeto que começava a nutrir por Ulme, como também impossibilitado de resolver a sua vida, o narrador-personagem decide dedicar-se ao passado do amigo para pelo menos ter algo do que se ocupar diante de uma vida íntima estratificada e em ruínas, a que o leitor vai tendo acesso aos poucos, mediante o paralelismo entre o presente do narrador e a aventura pela busca da memória perdida de Manel Ulme. O jogo que a narrativa estabelece constitui um puzzle a ser preenchido pelo jornalista que decide investigar a vida do vizinho indo ao encontro daqueles que o conheceram.

Na busca pelo fio invisível que possa atar o presente ao passado, o jornalista inicia uma viagem pela aldeia alentejana onde, durante a infância, morava o seu vizinho. A partir daí, passamos a obter os diversos depoimentos daqueles que outrora viveram com o senhor Ulme. O romance, portanto, através de uma forma poliédrica e de palimpsesto, é composto por uma teia discursiva que ora se completa, se interpenetra, ou se desfaz devido aos inúmeros discursos provenientes daqueles que conviveram com essa personagem. Os depoimentos recolhidos pelo narrador acabam por entrarem em contradição e a figura de Manel Ulme vai sendo recuperada através das memórias individuais e dos afetos mediante o discurso daqueles que outrora conviveram com ele durante o período de sua infância. Embora o sujeito passe a ter uma identidade dual proveniente da admiração ou da repulsa daqueles que se relembram do seu passado, há um fato que não se altera e perpassa quase que todas as lembranças narradas; trata-se da presença das irmãs Flores, recuperada por esses discursos em quase sua totalidade e sempre atada à figura de Ulme. Segundo o Padre, as Flores eram “três

meninas maravilhosas (...) eram boas raparigas, e eram o nosso grande sonho, não havia ninguém que não estivesse apaixonado pelas Flores.”. (CRUZ, 2015, p. 57).

Dentre as três irmãs, como nos diz dona Eugênia: “foi a menina Margarida que sempre deu a volta à cabeça” (CRUZ, 2015, p. 50) do senhor Ulme. Inclusive ela lembra o dia em que eles se apaixonaram, ao nos dizer que o menino Manel “andava com o nome dela na boca o tempo todo” (CRUZ, 2015, p. 51). Entretanto, a dona Maria Graça, mãe de Ulme, ficara zangada com o enamoramento do filho com Margarida, pois ambos eram de mundos diferentes. Enquanto Ele era “um cabrãozinho burguês” (segundo o marido de dona Eugênia), Margarida era uma menina da aldeia. Ainda, segundo a dona Eugênia, “a Margarida tornou-se, anos mais tarde, cantora de fado (...) [e] [enveredou] por um destino triste, em que acabou presa por algumas vezes. Era uma rapariga rebelde, que ‘não se conformava com a sua condição’” (CRUZ, 2015, p. 51) ao assumir uma postura contrária ao regime político vigente.

Margarida Flores passa a ser uma figura insistente na memória daqueles que compartilharam o mesmo tempo na aldeia alentejana. Além disso, no corpo da própria narrativa, a sua figura obtém um destaque singular, sendo-lhe permitida, inclusive, longas linhas que por vezes podemos interpretá-las como um extenso monólogo a ser encenado diante do narrador-personagem.

Encontrando com facilidade o contato de Margarida, o narrador-personagem agenda um primeiro encontro. O lugar combinado consiste na Discoteca Amáliaⁱⁱ que, aos poucos, vamos compreendendo que o espaço em que as personagens se encontram não é gratuito, isto porque o ambiente não só retifica o status de

fadista, como, também, de certa forma, amplia o seu discurso de forma mais dramática.

Durante o primeiro encontro entre o narrador-personagem e Margarida não há uma conversa direta. A personagem passa a narrar através de um monólogo, ou melhor, solilóquio, a própria vida diante do seu interlocutor. A memória vai sendo recuperada e tecida num entrelaçar de fios que perpassam tanto a memória individual quanto a memória coletiva de um Portugal mergulhado nas garras nefandas do salazarismo. O relato inicia-se com a afirmação de que ela cantou a vida inteira, e que nascera “no tempo em que a vida era uma ditadura, em que falar era uma maneira de [ser] calada” (CRUZ, 2015, p. 83). Evocando, por exemplo, a figura de Alfredo Marceneiro e comparando-se a ele, Margarida nos diz que “não cantava como se rezasse”, ao contrário do fadista português, mas sim “como se falasse porque não [a] deixavam dizer o que queria” (CRUZ, 2015, p. 84). Os versos que saíam da sua boca eram metáforas afiadas.

Margarida, menina provinciana da aldeia, possuía um espírito inerente a uma revolucionária, com o propósito de combater o ditador português. O seu fado era constituído pelo entrecruzar, num só canto, de sofrimento, de saudade do passado, de amor, mas, ao cantar a tragédia amorosa, de forma subliminar, apontava a miséria da vida com a verdade a ser decodificada, pois acreditava que “as frases eram armas capazes de mudar, de lutar, de resisti. Armas capazes de disparar um futuro”. (CRUZ, 2015, p. 85-86). Ao mesmo tempo que buscava combater o poder político através da linguagem, com a consciência de que “as palavras proferidas (...) eram feitas de perigo, eram abismo, e podíamos cair dentro delas. [ela] sabia que era um jogo arriscado”. (CRUZ, 2015, p. 85)

O aparente monólogo de Margarida, de forma bem sintética, percorre os anos em que Portugal esteve imerso no poder totalitário e chega aos anos da Revolução de Abril de 1974 e da pós-Revolução. A sua memória íntima, ao ser recuperada numa espécie de furor dramático traz ao discurso narrativo a pedra pretensamente inenarrável da História. Em outras palavras, ela passa a ser a testemunha de um tempo a ser revisitado. Entretanto, o seu discurso ainda carrega o peso das metáforas, pois a História vai sendo transfigurada para um outro código, uma outra linguagem que é capaz de verbalizar as memórias e torná-las, ainda hoje, pungentes:

Quando se deu a revolução, eu passei a cantar livremente o que me ia na alma, mas perdi uma coisa interessante, perdi toda a subtilidade. Estava feliz, mas essa capacidade poética de fazer com que uma coisa seja outra, de fazer com que o céu exista dentro do peito congestionado, que a dor possa viver numa chávena partida. Mas foi o momento mais feliz da minha vida. Podia passar a cantar a verdade como ela é, a liberdade estava à minha frente. (CRUZ, 2015, p. 87).

A felicidade que se instaura no peito de Margarida traz consigo um gosto amargo e de cunho um tanto quanto melancólico, pois acarreta a perda do sentido do combate proveniente da aparente liberdade que se instaurava em Portugal após a vitória do 25 de Abril. Entretanto, a liberdade adquirida e tão sonhada por aqueles que se mostravam contra o poder do totalitarismo vai se modificando, inclusive a própria forma de censura vai sofrendo uma metamorfose diante do novo tempo que se anuncia.

A Revolução não só trouxe a desejada libertação das garras do poder político de outrora, como também criou um deserto no qual “há tanto barulho que ninguém se ouve. Há um silêncio profundo no meio do ruído” (CRUZ, 2015, p. 88). Diante

desta nova forma de silenciamento, Margarida atesta o desaparecimento daqueles que cantavam como se rezassem (Alfredo Marceneiro), e daqueles que cantavam para dizerem algo (a própria Margarida), vingaram apenas aqueles que vendiam, ou seja, que faziam dinheiro, imersos num processo capitalista triunfante. O lamento do desaparecimento de certos tipos de cantores proporciona o esboço do tempo que se alevanta em Portugal, ou seja, o império do lucro desenfreado no qual dentre os inúmeros ruídos “as verdades não se ouvem, já ninguém quer saber disso, quanto mais, Alfredo, [o que] canta como se rezasse. Quando se vive privado de tudo, a verdade importa, mas, quando a temos em todo o lado, parece uma ficção” (CRUZ, 2015, p.89).

O “segundo ato” da “dramatização” de Margarida tem como espaço a sua casa (lugar da intimidade do sujeito) e inicia-se como uma espécie de ode ao afeto e ao poder da memória. A fala da personagem começa com a acusação de que Ulme a denunciara à PIDE, mesmo duvidando da crueldade por parte do amado. Entretanto, consciente de que “a nossa vida não começa no hospital ou nas mãos de uma parteira, mas sim na História” (CRUZ, 2015, p. 203) ela demonstra que é somente por meio dos laços subjetivos e a capacidade de lembrá-los é que o sujeito é capaz de obter a eternização, uma vez retido nas lembranças dos outros. Com receio de que a morte lhe imponha o peso do esquecimento, passa a dizer que guarda “essa espécie de doença como uma gravidez, a esperança de que o amor [a] desenterre, [a] salve da morte, que abra a terra do seu ventre [e] tire [de lá] uma nova vida plena.”. (CRUZ, 2015, p. 203). Assim, a personagem feminina possui a consciência de que “a vida eterna depende do amor dos outros, são eles

que escavam a terra com as suas unhas e nos salvam do lugar frio e amorfo a que todos fomos condenados.”. (CRUZ, 2015, p. 204).

Após esse breve louvor da eternização do sujeito por meio do ato memorialístico, Margarida finalmente passa a resgatar o seu passado ao lado do senhor Ulme. De forma precisa com o intuito de historicizar, de certa forma, o próprio discurso, ela recupera a data exata do acontecimento a ser narrado para o jornalista: “No dia 6 de Agosto de mil novecentos e setenta, dancei com o Manel no baile organizado na minha aldeia, num laranjal que ficava junto ao lavadouro público.”. (CRUZ, 2015, p. 204). A lembrança afetiva da dança é revisitada de modo a evidenciar a diferença entre o casal de apaixonados: “Eu era uma rapariga do povo, que digo?, era o próprio povo. Não podemos deixar de encarnar tudo o que somos e isso é sempre maior do que nós. Eu era a pobreza, a desesperança, ele era o filho único de um homem rico, a poderosa ignomínia da matéria” (CRUZ, 2015, p. 204).

Margarida Flores passa a enriquecer o relato que, anteriormente, apresentara ao jornalista. Ao invés de cantar o seu passado, agora encena a sua vida, resgatando as lembranças em consonância com a figura de Manel Ulme. A diferença de classe entre os apaixonados proporcionava o ódio e o desprezo da família dele em relação à simplicidade e rebeldia da menina Flores.

Contudo, ao passo que ia ficando famosa por ser uma cantora de fado, Manel ia contemplá-la em seus espetáculos, até que em segredo se casaram. O ódio que a família de Ulme nutria fora aflorado pela notícia do matrimônio de ambos e, na tentativa de acabar com a menina Flores a denunciaram junto à PIDE.

Embora na companhia do homem que amava, Margarida nunca deixou de cantar, nunca deixou de esconder “entre os [seus] versos mensagens de luta.

A primeira prisão de Margarida ocorre quando ela tem consciência de que está grávida de um filho de Ulme. O relato da prisão é feito através de metáforas em torno da palavra mãe. Esse discurso entrecortado pela metáfora e pelo horror articula: “de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança.”. (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 46). Vejamos como isso ocorre:

A palavra mãe é a mais antiga do mundo, é a primeira palavra que todos os homens dizem. Antes da palavra mãe não existia palavra nenhuma. Adão não teve mãe, deve ter tido pai. Aliás, deve ter tido mãe, que Deus não é macho. A primeira palavra é a palavra mãe, é essa que todos dizemos pela primeira vez, semelha-se à primeira respiração. Quando a dizemos, reatamos o cordão umbilical. E eu entrei grávida desse vocábulo no forte de Peniche. (CRUZ, 2015, p. 206-207).

Ao revisitar o passado, Margarida passa a verbalizar o período em que fora capturada pelos agentes da PIDE (Coelho e Gonçalves) e fora submetida à tortura por parte destes, ainda grávida do seu filho com Ulme:

A tortura foi-me matando, entranhou-se como ferrugem, e senti-me morta, enterrada. Pedi o filho que carregava na barriga e chorei um universo inteiro. Não sei se foi por maldade, ou apenas humanidade, as duas coisas confundem-se com tanta frequência, mas o Manel não me ajudou. Quando penso nisso, olho para um cenário tétrico, grotesco, em que o amava enquanto ele me magoava. (CRUZ, 2015, p. 207).

A personagem verbaliza a memória traumática que, no viés de Freud, apontado por Marcio Seligmann-Silva (2001) em “Apresentação da questão – A

literatura do trauma”, essa não pode ser totalmente assimilada no instante em que ocorre. É necessário uma outra linguagem capaz de traduzir o horror experienciado pelo sujeito. Nesse sentido, essa memória é a história de um choque violento que promove um desencontro com o real expondo todas as feridas ainda abertas. O trauma revisitado e agora verbalizado faz com que a Margarida não só reviva a dor e o sofrimento da tortura, como também resgata a inação de Ulme perante a atitude dos seus pais na destruição do seu grande amor, além do ciclo vicioso em que os amantes se encontravam onde Manel fazia juras de amor eterno e Margarida o perdoava.

A recordação verbalizada é o testemunho da dor física e psicológica vivenciada pela personagem. Sendo assim, para conseguir uma dicção possível para expressar o passado que se comporta como uma ferida aberta (o sentido etimológico de “trauma”), Margarida constrói a sua fala de forma dramática. A sua história é, portanto, encenada “como uma peça de teatro” (CRUZ, 2015, p. 203).

Segundo Márcio Seligmann-Silva:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real” com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN-SILVA, 2001., p. 46-47).

A memória, agora verbalizada, de Margarida demonstra o entrecruzamento entre o fato e a ficção, realidade e percepção, provocando a sensação de simulação do seu passado por meio de uma aparente encenação teatral. O

testemunho que a personagem descreve passa a inscrever nesse corpo a confluência entre a sua memória individual e a memória coletiva de um Portugal governado pelo “ditador criador de galinhas”, aquele que privilegiava o mundo rural e provinciano, isolado do restante da Europa a partir da ideologia do “Orgulhosamente sós”.

Silenciada pela censura, enterrada em prisões por três vezes sendo acometida pelo inferno da tortura e todas as vezes que Manel punha fim aos seus encontros com Margarida até o término definitivo, a personagem diz morrer inúmeras vezes. O corpo feminino vai sendo desenhando discursivamente como aquele que carrega as cicatrizes da dor, do sofrimento e do abandono, tornando-se a inscrição da maldade (ou humanidade, como ela mesma diz, ambas são passíveis de confusão), de uma memória que necessita de uma outra linguagem capaz de verbalizá-la.

Esse corpo feminino possui a consciência da peregrinação que exerce e do passado que carrega, por isso evoca insistentemente a figura de Inês de Castro e o mito que a circunda. Margarida deseja ser eternizada, anseia por tornar-se um mito mediante as suas ações e esforços para combater a ditadura e pelo amor que ainda nutre por Ulme. É, portanto, somente através da memória e da linguagem que ela poderá ser eternizada na História como um mito.

Margarida Flores consegue dar corpo a um passado histórico que ainda permanece fossilizado na memória de um povo que vivenciou os anos de repressão e poder pelas mãos da ditadura de Salazar. Andrea Huyssen em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, nos diz que “o lugar da memória numa determinada cultura é definido por uma rede discursiva extremamente complexa,

envolvendo fatores rituais e míticos, históricos, políticos e psicológicos.” (2000, p. 69). O passado, recuperado discursivamente pela fala de Margarida, preserva a memória dos habitantes da aldeia alentejana que viveram o totalitarismo do poder salazarista. Dessa forma, vemos, no espaço ficcional de *Flores*, a memória mítica que resgata a imagem de Inês de Castro até a representação psicológica do tempo narrado, passando pelo discurso histórico e político. O passado, portanto, passa a ser corporificado no presente como um monumento histórico por meio do testemunho da personagem, mostrando que toda linguagem é feita de passados e não de futuros.

Margarida possui o desejo da eternidade, anseia pelo dia em que o afeto que nutre pelo senhor Ulme a retire do esquecimento proveniente dos novos tempos de “liberdade” que lhe retiraram a singularidade daquilo que sabia fazer com maestria, ou seja, cantar e esconder nas letras – de forma metafórica – mensagens de luta. O paralelismo narrativo que ocorre no segundo encontro entre o narrador personagem e a menina Flores demonstra este desejo da personagem por meio da passagem que se repete no início e ao final do capítulo:

“Mas: Não só morri mais vezes como estou enterrada há muito mais tempo do que Inês esteve, mas é o mesmo mito, é a mesma história, é o mesmo destino. Ainda tenho esperança de que as unhas do Manel me resgatem do féretro em que fui enfiada, que ele surja envelhecido mas sóbrio, feito da mesma pedra de um cavaleiro medieval, talvez com uma pá, dá sempre jeito andar com uma pá, temos tantas coisas para desenterrar nas nossas vidas, memórias, dores, alegrias. Ainda espero que um ato de amor me resgate da tumba, me eleve à minha condição natural, a de rainha. Já não tenho voz para cantar a minha ressurreição, mas tenho uma fé inquebrantável no destino. Se sou Inês, erguer-me-ei da morte através do amor, a minha pele rejuvenescerá, a minha boca verterá os mesmos beijos, o palácio que a minha voz sabia construir ao cantar será uma realidade de granito, com torres a espetarem-se no céu,

levantar-me-ei do chão e do esquecimento com uma coroa.”
(CRUZ, 2015, p. 210).

O jogo discursivo construído pelo paralelismo passa a ganhar ares de um refrão em meio a um aparente monólogo encenado diante do narrador personagem. A vocação para cantora e compositora traz à tona a capacidade de elaboração desse eco musical que visa à eternização do sujeito e do seu desejo mais recôndito. Para tornar-se mítica como Inês de Castro ou Santa Isabel, para ser concebida como uma pedra fundamental — um monumento histórico —, Margarida Flores sabe que o caminho para a permanência na história só pode ser por meio da linguagem. E, através do seu discurso, do discurso das outras personagens, ela passa a eternizar-se dando corpo ao passado retido na memória.

Em *Flores*, é o corpo feminino e erotizado de Margarida que transformará em linguagem a memória traumática do sujeito pobre, sacrificado numa luta desonesta, pelo “criador de galinhas”. O mesmo corpo que anseia desesperadamente pelo afeto do homem que ama, mesmo sendo tocado pelo desapontamento, é aquele que busca a eternização por meio da memória, da História e do afeto. “Ninguém se renderá. Resistiremos. Entraremos mais dentro da espessura” (CRUZ, 2015, p. 269), diz o narrador-personagem, ao final do romance, ao adotar a frase pronunciada obsessivamente pelo senhor Ulme. Margarida Flores resiste, não se rende, adentra na espessura e é “levada ao céu num fado”, sendo tudo o que “restará de [si], uma canção arrastada com o teu nome em lá menor.” (CRUZ, 2015, 270). Ao abrir a porta de sua casa para o Sr. Ulme, pretende fazer com que o amor e a memória a resgatem da tumba e a elevem à condição de rainha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CRUZ, Afonso. *Flores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

SILVA-SELIGMANN, Márcio. (Org) Apresentação da questão – A literatura do trauma In:_____. *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2001.

ⁱ “como não conseguia resolver a minha vida, decidi continuar a recuperar a do senhor Ulme.” (CRUZ, 2015, p. 147).

ⁱⁱ O nome da discoteca alude à Amália Rodrigues – uma fadista famosa e reverenciada em Portugal.

A FURIOSA ANA R.: PERIGO E PRAZER

Carolina Peters

“Todo mito implica um Sujeito que projeta suas esperanças e seus temores num céu transcendente. As mulheres, não se colocando como Sujeito, não criaram um mito viril em que se refletissem seus projetos; elas não possuem nem religião, nem poesia que lhes pertençam exclusivamente” (BEAUVOIR, 1980, p. 182).

Estas linhas são, antes de mais nada, um agradecimento devido a Ana Rüsche, que carinhosamente me presenteou com seu “livro vermelho”, da cor das lutas que travamos juntas e que permitiram que conhecesse, a partir da militante feminista, também a poeta. Com edição primorosa conduzida pela autora, *Furiosa*, publicado em 2016, celebra dez anos de ímpeto poético, recortando poemas escolhidos de seus três primeiros livros – *Rasgada* (2005), traduzido e publicado também no México; *Sarabanda* (2007), que ganhou nova edição em 2013; e *Nós que adoramos um documentário* (2010), pelo qual recebeu o ProAc da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo – e costurando-os produções de 2015, até então inéditas em livro, reunidas sob o título “Inverno num país tropical”.

Remetendo à protagonista do último filme da franquia *Mad Max*, a Imperatriz Furiosa, que lidera pelo deserto a fuga de escravas sexuais, os poemas de “ana erre” aqui reunidos cruzam a árida urbe buscando também libertação: um erotismo que represente autonomia; antítese, a um só tempo, da repressão à sexualidade feminina e da violência sexista. Sem desconsiderar a expressão particular da opressão contra o amor lésbico ou as pessoas travestis e transexuais, interdição e violação são mobilizados como constituintes das

vivências sexuais femininas mesmo em textos que tematizam orientações sexuais e identidades de gênero não divergentes. Tanto na lírica como na vida no seio da sociedade capitalista-patriarcal, a feminista brasileira Nalu Faria (1998, p. 18) nos faz lembrar que

[...] a sexualidade é um terreno que coloca as mulheres numa tensão entre perigo e prazer, uma experiência que contém ao mesmo tempo alegria e prazer, tristeza e humilhação. Se não é uma experiência marcada somente pela subordinação ao poder masculino, também não é uma experiência de completa satisfação.

Sobre essa tensão, que nos oferece o título deste trabalho, a poeta paulistana equilibra uma poética. O objetivo desta breve exposição é demonstrá-la a partir da leitura do poema “Tempo de Guerra” (RÜSCHE, 2015, pp. 22-23), de 2005. Começemos pelo texto:

Pega meu corpo de boneca
inflável,
língua meus dedos devagar.
Aproveita que não éramos
uma Penélope recalcada
que perdeu seu homem pra
uma feiticeira.
Nós éramos a feiticeira.

Pega meu corpo de boneca
inflável
– palavrões nos meus ouvidos.
Queríamos ser a
Maria Magdalena
pra ter a certeza
que conseguiríamos corromper
o Cristo.
Nós éramos a prostituta.

Pega meu corpo de boneca

inflável
e me acaricia na nuca,
que eu não era uma
Camélia prostrada
e a Branca de Neve
que conhecemos era só
mais um vírus na internet.
Nós éramos a maçã.

Pega meu corpo de boneca
inflável
– me morde nas coxas.
Que eu não tinha as neuras
de Mrs. Dalloway
nosso dia nos possuía em 52h
e no nosso cardápio
não entravam baratas.
Nós éramos as donas da casa.

Pega meu corpo de boneca
inflável
– me espanca, faz o que quiser.
Pois há muito estupraram o amor
e não havia nada
que sobrevivesse à cama,
nosso front, nossa trincheira,
com estratégias jamais reveladas
em revistas femininas.

Pega meu corpo de boneca
inflável
que não era hora de se pensar.
A cama
o transe
e o nada.
Sucumbido ali no meu corpo:
um homem
como muitos outros homens.

E se por acaso vc não me obedecesse
e me largasse sozinha por aí,
encontraria um outro dia
o sorriso sensual da soberba indiferença,
que sacode os ombros e
dá as costas decotadas no
passo afirmado do salto.
Nós éramos Walkírias.
Éramos guerreiras,

nós éramos as Walkírias.

Note-se a composição relativamente regular das seis primeiras entre as sete estrofes, conferindo, pela repetição, um ritmo ao poema, interrompido na última estrofe. Como um estribilho, a sentença “*Pega meu corpo de boneca/ inflável*” aparece cindida entre os dois primeiros versos. Essa operação que isola o adjetivo “inflável” nos segundos versos de casa uma das seis primeiras estrofes nos apresenta impressas, como um *trompe-l'oeil*, duas faces do mito da essência feminina. A princípio, como substantivo puro, a “boneca” numa imagem cândida do brinquedo que educa a menina para o carinho maternal; ou como peça decorativa forjada em matéria fria e alva, levemente enrubescida nas pequenas bochechas, que se projetam sobre seu próprio corpo de mulher como delicadeza, inocência e fragilidade. Desvelado o qualificativo, a imagem logo transfigura-se, como que profanada, no caricato objeto sexual, maleável e artificial, produzido para o prazer masculino. Oscila de um oxímoro a outro, entre a mãe de porcelana, orgânica e frígida, e a amante de plástico, inorgânica e ardente.

Nesse corpo-objeto que, tal como lhe pertence (“*meu corpo*”, marca o pronome possessivo), é estranho a si, a voz lírica demanda a intervenção sensível de seu interlocutor: “*pega*”!, ela ordena, e “*língua meus dedos devagar*”. Vocalizados, os desejos eróticos devolvem organicidade aos membros plásticos e reivindicam um lugar na literatura não entre as “mocinhas”, catálogo de resignação, pureza, fragilidade, dependência do homem e conflito emocional, mas entre as antagonistas e as maldições, que dotadas de seus poderes mágicos, sua lascívia, seu veneno e sua segurança se mostram as verdadeiras heroínas detentoras do protagonismo das ações fabulares.

A poderosa Circe surge como contraponto da resiliente tecelagem de Penélope, que recalca suas pulsões sexuais por anos a fio, à espera um homem que prolonga a volta para casa a fim de viver aventuras e gozar experiências sensuais com feiticeiras e sereias; a pureza maternal da Virgem Maria é rechaçada pela certeza de poder seduzir até mesmo o casto filho de Deus, uma vez na pele da bíblica prostituta; grafada em letra maiúscula, a flor, Camélia, mimetiza a beleza sutil da planta e evoca a heroína de Alexandre Dumas, o filho, que se esvanece num mundo pós revolução tecnológica onde as donzelas em perigo indiciam golpes – aqui no poema, *Branca de Neve* como um vírus de computador, mas bem poderia ser *Cinderela*, uma droga sedativa. A escolha das mulheres reais é pela maçã, o fruto envenenado pela bruxa má, ou ainda aquele proibido pelo Criador; escolha pelo feitiço contra a prostração. Criações de autoras proeminentes do século XX, nem a Mrs. Dalloway, da britânica Virginia Woolf, sequer G. H., da nossa Clarice Lispector, e seu gosto por uma baratinha no chá da tarde escapam à crítica da voz lírica soprada por Ana Rüsche. A força de um singelo artigo feminino opõe, às neuróticas donas de casa romanescas, mulheres que são donas *da* casa e, por extensão, de si mesmas, capazes de entregar-se à intensidade das vivências cotidianas sem “neuras”.

A negação do rol de protótipos da mulher como sexo frágil, sempre um “segundo sexo”ⁱⁱ, corresponde igualmente ao afastamento de uma posição individual e individualista. Não se expressa, portanto, na voz do indivíduo, acatando um *status* de excepcionalidade para o protagonismo feminino, mas ecoa no plural: *nós*. A voz lírica, ao confrontar-se com o interlocutor masculino – revelado ao final da sexta estrofe nos versos “*um homem/ como muitos outros*”

homens”, desfazendo qualquer ambiguidade que nos levasse a associar ao interlocutor uma terceira pessoa feminina (plural ou singular) contida na fórmula “*nós éramos...*” — e contando-lhe sobre suas identidades desviantes e diversas, implica-se em uma coletividade ressoando o velho mote feminista: não sou mulher, sou mulheresⁱⁱ.

Com seu parceiro, a voz lírica exercita poeticamente sua sensualidade desde a escuta da palavra provocativa (“*palavrões nos meus ouvidos*”) ao contato físico entre os corpos. Depois de lambe-lhe os dedos, ela pede que lhe acaricie a nuca, morda as coxas... e eis que a verbalização do desejo vai sendo gradual e invariavelmente impelida de volta à imagem objetificada da boneca quando convida o parceiro a espancá-la e fazer como bem quiser. Do *transe* ao *nada*, o sujeito lírico transita do estímulo erótico à violência sexual que lhe suspende o desejo, a ação, o pensamento; afasta-se das poderosas mulheres que “*nós éramos*” e acaba por dissolver-se, anular-se ao final da quinta estrofe, na qual o paralelismo do trecho anterior é interditado em um verso mudo.

É nesta quinta estrofe que pulsa o título bélico que leva o poema, remetendo a uma temporalidade que é a um só passo presente e imemorial. Vai longe o dia em que “*há muito estupraram o amor*” e se estabeleceu o patriarcadoⁱⁱ, atravessando as relações de afeto por relações de dominação-exploraçãoⁱⁱ; é ainda nosso o tempo de guerra, contemporâneo; este da internet, seus vírus de computador e pronomes de tratamento condensados em duas consoantes (vc), impressos na poesia de “*ana erre*”. Tempo no qual cavam-se na cama trincheiras e o *corpo das mulheres é ainda um campo de batalha*ⁱⁱ onde, ainda que momentaneamente, um homem como muitos outros pode sucumbir.

Sobre a eleição da cama como *front* privilegiado, é necessário ponderar, junto com de Simone de Beauvoir (1980, p. 14), que “a necessidade biológica — desejo sexual e desejo de posteridade — que coloca o macho sob a dependência da fêmea não libertou socialmente a mulher” e sequer parece capaz de libertar. Contudo, percorremos aqui o território da poesia e, se o texto não é por si capaz de transformar relações que se estabelecem na realidade efetiva, pode ao menos experimentar esgarçá-las na poética. A última estrofe do poema é introduzida pela hipótese de não cumprimento do imperativo “*pega meu corpo...*” que conduziu o poema até então: “*E se por acaso vc não me obedecesse/ e me largasse sozinha por aí*”. Rejeitada pelo interlocutor, quem detém o poder do inaudível e contundente “NÃO”, a voz lírica acena com a perspectiva futura (“*encontraria um outro dia*”) de sorrir com soberba indiferença. Ao invés de aniquilada pela interdição de seu desejo, ela se (re)monta como sujeito (mais uma vez coletivo), ressignificando as mitológicas guerreiras nórdicas em uma versão noturna e sensual, mas ainda forte e imponente: “*Nós éramos as Walkírias./ Éramos guerreiras,/ nós éramos as Walkírias*”.

Referências:

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

FARIA, Nalu. Sexualidade e gênero: uma abordagem feminista. In.: _____ (org.). *Sexualidade e gênero: uma abordagem feminista*. São Paulo: SOF, 1998.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

RÜSCHE, Ana. *Furiosa*. São Paulo: Ana Rüsché, 2016.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, nº 16, 2001, pp. 115-136.

Carolina Peters é graduanda em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e monitora bolsista do Departamento de Ciência da Literatura. É uma das organizadoras do Grupo de Estudos QUESTÕES DA CRÍTICA FEMINISTA.

ARQUEOLOGIA DE UM PALIMPSESTO: INSCRIÇÕES DO CORPO FEMININO NEGRO NA LITERATURA DE MULHERES AFRICANAS. NIKETCHE. UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA E O ALEGRE CANTO DA PERDIZ DE PAULINA CHIZIANE, LA FOLIE ET LA MORT DE KEN BUGUL E FEMME NUE, FEMME NOIRE DE CALIXTHE BEYALA

Catarina Martins

Na literatura africana de autoria masculina, a mulher surge frequentemente como representação simbólica de África. O corpo feminino negro é metáfora da Terra-Mãe-origem, ou terra-solo-sensualidade, cujas curvas e texturas reproduzem as paisagens de um território a ser possuído e fecundado pelo homem (Boehmer, 2005, p. 24). Assim, a mulher africana reduzida a corpo é mero instrumento do escritor, que ergue a sua pena contra a dominação política e cultural do colonizador (Stratton, 1994, p. 41). Os homens são os sujeitos que nascem, escrevem, pelejam, se erguem virilmente como heróis sobre um objeto – o mesmo território-corpo feminino, cuja sensualidade e fertilidade o colono também cantara e possuía. A mulher é a superfície de um palimpsesto onde se regista uma História protagonizada pelo masculino, primeiro a do colonialismo, depois a das nações africanas. Mesmo quando os poetas compõem o quadro da sua África através de frescos sociais, em que as mulheres surgem como tipos (dançarinas, vendedeiras e prostitutas de um corpo corrompido pelo colonialismo), a mulher não tem consciência, não tem desejos, não fala, não age, não escreve. Assim, a redução a uma metáfora, mesmo que elevada ao maior grau da idealização poética, no

discurso masculino, oculta as realidades e sustenta dominações sucessivas das mulheres africanas (Boehmer, 2005, p. 30; Martins, 2011).

Este estado de coisas tem vindo a ser denunciado há várias décadas por mulheres escritoras que inscreveram a dimensão de género nas literaturas africanas (Stratton, 1994, p. 12), deslocando-as para um diálogo não com o colonizador (como acontecia na literatura masculina), mas entre si e, sobretudo, entre as escritoras mulheres e os paradigmas masculinos (Martins, 2011). A subalterna, a quem foi negada voz, disputa um lugar de fala, para contar as experiências vividas pelas mulheres, a especificidade das opressões e violências de que foram objecto no colonialismo, no processo de constituição dos novos países e na pós-colonialidade, bem como a sua participação em várias formas de resistência. A escrita de mulheres africanas quer trazer para a luz a verdadeira importância social e política das mulheres e recontar a História de África e dos diferentes países. Os seus corpos deixam de ser metáfora para se mostrarem de uma forma muito mais assertiva como um terreno de disputa, no qual o poder e a violência se inscreveram sempre de forma profundamente material. As mulheres que escrevem tornam claro que estas sujeitas nunca foram passivas, tendo, pelo contrário, desenvolvido estratégias várias de resistência e de afirmação que obrigam a uma leitura muito mais complexa dos processos históricos do colonialismo e das independências do que a matriz teleológica e heroica androcêntrica do Novo Homem africano (Boehmer, 2005:22; Owen, 2007). As estruturas e dinâmicas sociais e políticas dos territórios africanos colonizados e dos países independentes surgem, nas obras escritas por mulheres, como mais

intrincadas, com cruzamentos e camadas insuspeitados, nomeadamente por factores raciais e sociais se intersectarem com variadas dimensões sexuadas.

Neste reclamar da História e da (sua) escrita por parte das escritoras africanas, o corpo feminino negro surge como o motivo axial, do qual deriva o restante conjunto paradigmático de linhas simbólicas de resistência. Este facto decorre da tripla negação de que são alvo, no discurso colonial, racista e patriarcal, que os esvazia de uma ontologia própria, para os fixar enquanto matéria pura, mas apenas segundo os códigos que este discurso determina, ou seja, enquanto objetos passíveis de apropriação e exploração sem limites. Ora, estes corpos de mulheres negras afirmam-se e obrigam a uma nova compreensão de si, de quem os oprimiu, e das relações entre ambos. Obrigam ainda a uma revisão das alegorias e dos papéis tipo que ocupavam nas narrativas masculinas (terra, mãe, jovem sensual e núbil, prostituta) (Stratton, 1994, p. 42; Martins, 2011). Obrigam, finalmente, a uma nova perceção e a uma nova linguagem para uma narrativa Outra da História e da memória nacionais, em que se deslocam a semântica e o valor de conceitos estruturantes como opressão, submissão, conquista, heroísmo e sangue. A matéria simbólica da qual se constrói a nação será só aparente a mesma e, no entanto, radicalmente invertida.

Neste quadro, a escrita de mulheres africanas força igualmente os estudos literários a rever todo o instrumentário conceptual e metodológico sobre o qual têm vindo a assentar a hermenêutica textual, a classificação genológica e, em particular, a periodização, demasiado associada a paradigmas de leitura histórica vinculados ao político e, por isso, a lógicas androcêntricas. De facto, apesar de toda

a crítica profusa e excelente sobre a literatura de mulheres africanas e da inclusão de algumas das suas representantes num cânone ainda demasiado masculinizado, há pré-conceitos do aparelho crítico que não permitem descortinar toda a amplitude das vozes que transparecem nesta escrita. É importante uma empatia com o texto que permita a interrogação crítica de modelos teóricos apriorísticos, quer dos estudos literários, quer de epistemologias feministas ocidentais ou do Norte que configurem normativos de emancipação desligados dos contextos particulares do Sul. É importante considerar a escrita de mulheres africanas como um contributo importante da própria construção de feminismos pós-coloniais, específicos para o continente africano, na sua imensa heterogeneidade, na medida em que revela os saberes, os sentires e as estratégias de resistência ou de sobrevivência destas mulheres. A escrita do corpo, as suas múltiplas codificações simbólicas no tecido social e estético são um ponto de partida essencial.

Algumas obras das escritoras que propus tratar permitem observar papéis sociais específicos para as mulheres, bem como vivências diversas que correspondem a distintas inteligibilidades dos corpos femininos nas sociedades africanas, em diferentes regiões. Assim, romances como *Niketche* (2002) e o *Alegre Canto da Perdiz* (2008), de Paulina Chiziane (Moçambique), *La Folie et La Mort* [A Loucura e a Morte] (2000) de Ken Bugul (Senegal), ou ainda *Femme Nue, Femme Noire* [Mulher Nua, Mulher Negra] (2003) de Calixthe Beyala (Camarões) apresentam ostensivamente corpos de mulheres negras, e a nudez que acentua a sua corporeidade – como eixos de reescrita da História, da memória, da mitografia, até da paisagem geográfica e étnica dos seus países. Ou seja, atravessam a fronteira público-privado, que geralmente coloca a escrita de mulheres como

escrita do íntimo e do individual e a dos homens como a escrita do coletivo. Trata-se, acima de tudo, de escrever África ou as suas nações africanas, umas numa visão utópica – como Chiziane –, outras numa visão distópica, como Bugul ou Beyala. Ao reclamarem o protagonismo sobre a História e o mito, reinventam a noção de heroísmo e todo o seu reportório simbólico, que substitui o sangue dos guerreiros que tombam pelo sangue das menstruações, dos partos e das violações das heroínas, as cicatrizes de combate pelas marcas que a tradição patriarcal e a sua violência inscrevem nas peles das sobreviventes, aquelas que vivem apesar ou sobre tudo. Desaparece o *topos* da vítima e surge a mulher “especializada em violação sexual” (Chiziane, 2002, p. 277) de que nos fala Chiziane em *Niketche*, sinalizando a capacidade de agência que preservam as mulheres, mesmo sob as mais profundas e duradouras formas de violência. Desaparece a prostituta como alegoria do corpo corrompido da nação nas narrativas masculinas das desilusões do pós-independência, e aparecem mulheres, cuja sensualidade é poder erótico conquistador, revolucionário, como aquele que a feminista Patricia McFadden, da Suazilândia, reclama para as mulheres africanas (McFadden, 2003), e que Delfina, consciente do irresistível poder de sedução do seu corpo negro, personifica em *O Alegre Canto da Perdiz*. A nudez da pele negra em formas femininas transcende a materialidade e os limites do corpo individual, conformando um poder coligado. Em *Niketche*, a dimensão deste poder de corpos femininos negros aliados, prolongando-se uns nos outros, está patente no círculo de mulheres nuas e sexualmente dominantes que subjagam o polígamo (Chiziane, 2002, p. 144), na dança em que a fusão dos corpos permite a libertação da deusa-princesa-mulher aprisionada pelo poder patriarcal (Chiziane, 2002, p.292), ou ainda na partilha em

sororidade dos corpos masculinos desejados, invertendo a lógica patriarcal da poligamia numa explosão de amor e comunhão (Chiziane, 2002, p. 82). A dor não desaparece de corpos repetidamente violentados e expropriados, como o demonstra Maria das Dores, o corpo nu de mulher com que abre o romance *O Alegre Canto de Perdiz* e que é, ele próprio, um corpo-palimpsesto. A reescrita da dor em corpos-mártires é, porém, feita no feminino e encarada como a real materialização e cartografia da memória coletiva, preservada e legada por linhagens de mulheres através da maternidade. Esta é muito mais do que um processo individual, mas um mistério coletivo repetidamente celebrado (mesmo quando, na sua causa, está a violência), cujos frutos são comunitários como os frutos da terra e entregues ao cuidado de muitas mães. Na reescrita do mito, por Chiziane, a terra e os seus filhos e filhas nascem de uma contenda sexual e erótica, centrada no poder das mulheres, cobiçado pelos homens. Só às mulheres cabe o poder de regeneração numa utopia futura de paz e de harmonia racial e étnica em Moçambique

De todas as sereias, a Zambézia era a mais bela. Os marinheiros invadiram-na e amaram-na furiosamente, como só se invade a mulher amada. A Zambézia bela, encantada, gritava em orgasmo pleno: vem, marinheiro, amame, eu te darei um filho. Eu e tu, sempre juntos, criando uma nova raça. (...) Os navegadores correram de aldeia em aldeia, derramando sangue, profanando túmulos, pervertendo a história, fazendo o impensável. A Zambézia abriu o seu corpo de mulher e engravidou de espinhos e fel. (...) Havia lógica em tudo aquilo. O homem apaixonado tudo arrasa para possuir a mulher amada. É a vida. Primeiro o prazer do amor, na gestação da dor. Com enjoos e vômitos para temperar a gravidez. O corpo transformado, rasgado, ferido. O sangue fluindo, no parto da nova nação.” (Chiziane, 2008, p. 64).

Nos romances de Bugul e Beyala, os corpos femininos negros são igualmente colocados como o eixo codificador que permite desenvolver o retrato da África contemporânea – um retrato público e profundamente político. Porém, esta

África aparece em fortíssimas disforias. A exploração, a violência, a miséria, as condições de vida infra-humanas, a perda de sentido e de valores, a corrupção generalizada, o medo, a convivência estreita e quotidiana com a doença, a loucura e a morte – em suma, a negação do humano – surgem, nestes romances, pela inversão radical das utopias nacionalistas ou pan-africanas criadas pelos intelectuais homens no âmbito da negritude ou dos projetos de independência e materializadas no corpo feminino.

Calixthe Beyala, em clara atitude de confronto, usa como título do seu romance o primeiro verso do poema *Femme Noire* (1944), de Leopold Sedar Senghor, poema-epítome da mitificação idílica da Terra Africana num corpo negro de mulher, no contexto da Negritude. *Femme Nue, Femme Noire* é um romance classificado como pornográfico, em que o sexo, nas suas múltiplas e mais degradantes formas, atravessa toda a diegese, e que a escritora situa espacialmente, como grande parte das suas obras, num subúrbio de uma grande cidade africana. A protagonista é uma jovem cleptomaníaca que, na abertura do romance, rouba, sem o saber, um saco com um cadáver de um bebé. É difícil imaginar uma alegoria que tão radicalmente contrarie o mito da Mãe-África ou das esperanças de futuro numa juventude que nasce morta e nem sequer é enterrada, sendo descartada em sacos de vielas sujas e miseráveis. Irene é uma mulher desprovida de sentimentos, ou sequer de sensibilidade, com uma crueza sem limite, e um desapego completo a tudo, incluindo a si mesma e ao seu corpo, que oferece quando e como lhe apetece. A emancipação através do direito a dispor do seu corpo segundo a sua vontade, um dos princípios mais relevantes enunciados pelos feminismos do Norte, não serve a esta mulher, que se entrega

voluntariamente a uma objetificação levada aos últimos limites, explorado para a redenção pela via sexual das mais diversas personagens de uma comunidade miserável e reprimida, não só pelas condições materiais de vida, mas também pelos mitos que sufocam as suas existências. Em descrições detalhadas de orgias abjetas, as vulnerabilidades mais profundas são expostas nos corpos e nas narrativas dos e das intervenientes que, na partilha orgiástica, acabam por encontrar alguma humanidade, ligação afetiva e sentido precário para as suas vidas. Apenas Irene permanece órfã, perseguida como criminosa e perece na procura da proteção dos braços maternos, num retrato de total alienação que constitui uma extremada denúncia da condição das jovens mulheres africanas, cuja ilusão de poder é afinal um caminho para a autodestruição. Neste romance, a negação caricatural e subversiva de toda e qualquer lógica idealizadora ou mitificadora das sociedades de África e a potenciação ao grotesco e ao absurdo da ideia da redenção pela via da apropriação sexual ou fecundação do corpo feminino concorrem para o carácter totalizante da distopia. Esta totalização distópica decorre da corrupção última – aquela que atinge as mulheres e as fractura interiormente, transformando-as em existências dissociadas do próprio corpo, dissonâncias nelas mesmas e num mundo onde não têm lugar. O resgate ou o renascimento é, por isso, uma quimera:

Uma alvorada nova para mim, diferente daquelas que conheci até hoje... Uma alvorada oposta à das perversões sexuais, dos roubos, dos abusos de confiança, dos enganos... uma dessas alvoradas novas que constituem a essência de um destino verdadeiro para todo o centro humano. Mas para isto, teria sido necessário que eu tivesse um centro, sou uma incoerência nascida do destino. (Beyala, 2003, p.76-7)

Tal como confirma a distopia construída por Ken Bugul em *La Folie et La Mort*, não há regresso possível à ordem supostamente harmónica de uma ancestralidade tradicional, pois mesmo esta se inscrevia no corpo das mulheres de múltiplas formas dolorosas que o amputavam ou marcavam indelevelmente. Porém, o presente pós-colonial de uma nação governada por um líder com poder ditatorial e arbitrário, capaz de impor o medo e a irracionalidade até na esfera mais íntima das relações sociais quotidianas, apresenta-se como uma noite demasiadamente escura e irresgatável, onde todas as pessoas são, por decreto, consideradas loucas e condenadas à morte:

É noite.

Uma noite negra.

Uma noite terrivelmente negra.

Neste país sem nome, sem identidade, enfim um país fantasma, absurdo, ridículo e maldito como os havia numerosos neste continente, a decisão estava tomada:

- É preciso matá-los. (Bugul, 2000, p. 11).

Após uma trajetória que se poderia considerar emancipatória numa sociedade da África ocidental, durante a qual emigrou do campo para a cidade onde completou estudos superiores, mas não conseguiu o emprego que lhe permitiria sustentar-se, Mom Dioum, a jovem mulher que protagoniza o romance, regressa à aldeia natal, segundo a própria, “para morrer e renascer” (Bugul, 2000: 28). O processo de re-enraizamento nas tradições rurais passa por um ritual iniciático que transforma o corpo – um processo designado por tatuagem dos lábios, que implica violência e dor profundas, em que uma tatuadora, através de agulhas, aspira, ao longo de um dia inteiro, o sangue dos lábios da jovem. Fugindo do ritual sem o ter completado, o que a deixa mutilada, Mor Dioum regressa à cidade, um ambiente onde reina a miséria, a ausência de futuro, a ignorância, o

medo, os poderes discricionários, e a vida precária. Através de um recurso frequente nas narrativas de mulheres africanas – o par de mulheres (Martins, 2011) –, Bugul usa a prima da protagonista para descrever o que pode ser o percurso trágico de uma jovem rural, educada tradicionalmente e analfabeta, no ambiente urbano, onde o seu corpo, que jamais se entende como tal e na relação com os outros, é repetidamente violado, usado e explorado, por diferentes agentes do poder (da polícia à Igreja) até uma multidão em fúria lançar fogo ao seu ventre grávido, numa clara desmitificação da sacralidade da maternidade nas culturas africanas. Para ambas as personagens, a sobrevivência exige a dissociação relativamente ao corpo e a reclusão relativamente ao real, a qual só pode surgir sob duas formas – a loucura e/ou a morte. Bugul apresenta, sem contemplações e com uma voz crítica muito potente, uma África contemporânea sem futuro, onde a vida não tem qualquer valor e o corpo das mulheres mais não é do que a superfície de inscrição de violências sucessivas. O corpo feminino torna a ser o corpo de África, desta feita um corpo coletivo irresgatável como o corpo prenhe que arde qual balão erguendo-se num ar em chamas (Bugul, 2000, p. 169).

Quer nos exemplos de escrita utópica, quer de escrita distópica, acima apresentados, as escritoras colocam como eixo de organização narrativa o corpo negro das mulheres, em inteligibilidades várias, das quais se destaca uma nova codificação da sua fixação como corpo coletivo – corpo da nação, corpo de África – por oposição à escrita masculina. Trata-se de uma inscrição da voz, da presença, dos valores, dos saberes, da ação das mulheres na História – ou da denúncia do fim da história, quando a decadência social é tal que aliena as próprias mulheres, enquanto pilar social. Estas vozes tão diferenciadas, consideradas numa perspectiva

comparativa que contempla diferentes regiões de África, diferentes modelos de opressão colonial e de construção de resistências nacionais e de género é importante para a interrogação de padrões de interpretação e classificação que devem ser articulados com uma forte perspectiva feminista e pós-colonial.

Referências:

- BEYALA, Calixthe. *Femme nue, Femme noire*. Paris: Albin Michel, 2003.
- BOEHMER, Elleke. *Stories of Women. Gender and Narrative in the Postcolonial Nation*. Manchester e New York: Manchester UP, 2005.
- BUGUL, Ken. *La Folie et la Mort*. Paris e Dakar: Présence Africaine, 2000.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketché. Uma História de Poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.
- CHIZIANE, Paulina. *O Alegre Canto da Perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.
- MARTINS, Catarina. “La Noire de...” tem nome e tem voz. A narrativa de mulheres africanas anglófonas e francófonas para lá da Mãe África, dos nacionalismos anti-coloniais e de outras ocupações. *E-Cadernos CES Outras Áfricas – heterogeneidades, (des)continuidades, expressões locais*, p. 119-144, 12/2011.
- McFADDEN, Patricia. *Sexual Pleasure as Feminist Choice*. *Feminist Africa Issue 2*. 2003: Changing Cultures. Standpoint. http://www.agi.ac.za/sites/default/files/image_tool/images/429/feminist_africa_journals/archive/02/fa_2_standpoint_1.pdf, acesso a 18.06.2018.
- OWEN, Hilary. *Mother Africa, Father Marx. Women’s Writing of Mozambique 1948-2002*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- STRATTON, Florence. *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*. London e New York: Routledge, 1994.

Catarina Martins é Professora Auxiliar do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Investigadora do Centro de Estudos Sociais. Foi leitora na Universidade Cheikh Anta Diop de Dakar. É Doutorada em Literatura Alemã pela Universidade de Coimbra (2008). Tem publicado sobre temas de estudos feministas e pós-coloniais, literatura comparada, literatura de expressão alemã e literaturas africanas, em particular de mulheres. É docente em programas de Doutoramento em Estudos Feministas, Estudos Pós-Coloniais e Estudos de Literatura e Cultura.

VISÕES DO CORPO NA RUA DE ONDJAKI

Chris Jones

1. O Corpo e a Rua

A rua é um lugar que precisamos entender. Ou melhor, gostaria de propor aqui uma ampliação da imagem da rua.

Na verdade, parto da ideia de que a rua nos sugere mais do que uma ideia de espaço. Gostaria de aproximá-la à imagem de um corpo feminino, de uma mulher pura e ao mesmo tempo devassa, que passa todos os dias e todas as noites pela nossa janela. Força propulsora de lembranças. Fonte inesgotável de memórias.

Tanto na rua como no corpo, podemos traçar um roteiro onde os desamores da vida se misturam com as paixões. Na rua e no corpo da mulher sentimos a passagem do tempo que oferece conforto e ao mesmo tempo sofrimento. Penso aqui, naturalmente, nas experiências de prazer e de dor que imprimem suas marcas na geografia da rua e do corpo da mulher.

Desde a nossa infância, sabemos que grandeza tem a rua, que aparece, em tantas obras literárias, como o espaço da liberdade e da imaginação: a involuntária aventura. (vide *Os meninos da rua Paulo*, *A cidade e a infância*, etc.). Na própria literatura angolana, a rua apresenta protagonismo e desempenha um papel rico e significativo, como vemos em tantas obras literárias (vide *A cidade e a infância*, *Luuanda*, *Quem me dera ser onda*, *O cão e os caluandas*, para citarmos

apenas algumas). Com a rua de Ondjaki, somos recordados sobre as muitas possibilidades de interação com esse espaço; aprendemos com a sua poesia formas de trans-fazer a vida. Na verdade, (re) aprendemos, com o livro, muito do que esquecemos com a idade adulta.

Muitas vezes violada, impedida e calada, a rua insiste em nos indicar o infinito com incrível veemência. Seu corpo sugere mobilidade, trânsito e, por isso mesmo, transcende o aspecto prático ao qual ela se destina. Vamos da casa ao trabalho; do trabalho para a casa; da própria casa para uma outra casa. Mas, muitas vezes, somos convocados por algum aspecto da rua que nos leva a fugir, completamente e de forma surpreendente, de sua natureza prática. Assim, escapamos da forma como a rua é concebida pelos que por ela transitam sem se darem conta de suas capacidades de despertar as nossas memórias, emoções e afetos.

As imagens construídas em *os da minha rua* nos apontam para possibilidade de refazer as memórias, emoções e afetos, porque a rua de Ondjaki em muitos aspectos se assemelha a um corpo que se comporta como produtor e reprodutor de memórias. Acredito que é precisamente ao transmutar a fragilidade em astúcia, a carência em força, a instabilidade em coragem, a dor em mágica, a perda em ganho, que a rua passa a se comportar como um corpo. Se escutarmos com atenção as mensagens que circulam em *os da minha rua*, podemos acessar os rastros de memórias que na rua escrevem o corpo, um corpo aparentemente muito mais feminino do que masculino.

Normalmente a rua é o espaço do masculino. A presença do homem sempre se configura no café, na padaria, nas conversas de todos os cantos do dia-

a-dia. Na contramão desse paradigma, a Luanda de Ondjaki viveu e, ainda vive, sob outro ritmo existencial. Inicialmente, observamos que o espaço da rua possui características mais femininas do que masculinas. Deparamo-nos com as ruas de Luanda, sugerindo os caminhos e movimentos de um corpo feminino.

Sendo assim, tentar descrever os rastros de memórias, em *os da minha rua*, de Ondjaki, é ser capaz de descobrir que na rua da infância das histórias estão contidas muitas surpresas. Afinal, a memória não é do mundo de sua própria infância é forjada por indícios muitas vezes femininos de uma Luanda do tempo de outrora que nos liga a atual Luanda. Com essa perspectiva, nos deixamos levar pelo pensamento de que as ruas de Luanda passam a ser as ministras das memórias.

Logo, a rua e corpo tornam-se possibilidades de rompimento com os padrões e normas vigentes, compondo uma organização interna ao criar uma nova forma de estruturar a memória, o afeto, a identidade. Ambos, portanto, sugerem um todo altamente complexo, que institui novos vínculos no mundo real e no mundo poético, construindo e ordenando um espaço novo. O todo está em cada parte, esquina, braço, curva, perna, encruzilhada, becos.

Dessa forma, penso que Ondjaki estrutura *os da minha rua*, apontando para “os de todas as ruas”, criando, com o seu procedimento poético, uma rua na qual o corpo ganha vulto, e este corpo se deixa marcar muitas vezes pela presença feminina, seja porque ela dá o tom da maior parte das histórias, seja porque a própria rua se mostra muitas vezes como um espaço feminino, que colabora com o significado novo na construção da imagem que normalmente entendemos por rua.

Nesse sentido, o autor nos convida a mergulhar fundo naqueles

momentos em que ser criança era inventar um truque para ser criança de novo, para experimentar as nuances da rua que mais parece a infinitude do corpo feminino. O resultado de toda esta profundidade é que se passa da rotina para a harmonia, da sucessão de atividades do dia-a-dia para a simultaneidade, do desenvolvimento linear no tempo ao cruzamento espaço-temporal.

O abandono do tempo comum está presente, por exemplo, no conto *Os óculos da Charlita*, que se mostra como uma situação em que descobrimos uma espécie de transvisão sensível a tudo. Os óculos da menina a deixam sempre pronta para o aviso das coisas, sempre atenta ao processo de conservação do que já se foi. Consequentemente, o segredo dos óculos era ser capaz de guardar a duração do tempo e fazer com que a menina fosse “a única da casa que conseguia ver bem as telenovelas e os sorrisos nas bocas nítidas de todas as personagens” (ONDJAKI, 2007, p. 39).

Seus óculos são “muito feios” e “muito amarelos” (ONDJAKI, 2007, p. 37), misturam tristeza e felicidade, compondo alegrias entretecidas. “A Charlita era a única que tinha uns óculos muito grossos” (ONDJAKI, 2007, p. 37), que permitiam que ela fosse capaz de ver através do que ninguém vê, capaz de captar algo que a todos escapa. Esses óculos parecem não estar comprometidos com as funções corriqueiras do cotidiano, mas com o despropósito de ver além; conseguem reter o que é desprezado, lembrar o que é esquecido, aproveitar o que é perdido, descobrir as coisas que estão prontas para serem descobertas.

Desta forma, em *Os óculos da Charlita*, quando o Sr Tuarles mostra que “as filhas passavam os óculos entre elas” (ONDJAKI, 2007, p. 39) e que “os óculos mudavam de rostos” (ONDJAKI, 2007, p. 39) o texto de Ondjaki se aproxima muito

das ideias de Bachelard na obra sobre O novo espírito científico (Bachelard, 1996), quando este nos aponta o rompimento com a concepção lógica do real, por não ter dimensões absolutas nem forma determinável, nem ocupar lugar preciso, o que equivale dizer que a memória não é o centro de passado definido, mas sim núcleo de força, estado numa transformação dinâmica sempre possível. Em resumo, pode-se dizer que os óculos da Charlita se revelam entre a potencialidade e a realidade e se manifestam em padrões de possibilidades que mudam com o tempo.

Por esse motivo, os segredos de Charlita se mostravam no momento entre o dia e a noite, “a partir das 5h30 minutos da tarde”, ainda quando não é claro e nem escuro, no meio da travessia entre a vida e a morte. Isso porque “Durante o dia, como havia luz do sol, não se notava tanto” (ONDJAKI, 2007, p. 37) os mistérios dos seus óculos que mais pareciam uma ponte que levava de volta para os tempos perdidos no passado.

O corpo, por sua vez, materializado pelos óculos da menina, é dinâmico e não um simples objeto sem forma. A dinamicidade do corpo desmaterializa o objeto e evidencia a existência: assim como se faz necessário que a rua se desmaterialize e passe a reorganizar o mundo, a fim de que atualize a solicitação de uma realidade dinâmica e movente, na qual tempo e espaço se entrelacem, seja atendida.

Em Bachelard (1997, p. 77) a vida se realiza num incessante recomeçar das coisas. Seus estudos, em *A água e os sonhos*, provam que as imagens muito distantes da nossa lembrança, não podem “ser corretamente analisadas pelos temas habituais da imaginação formal”, e que essas imagens são como água, que flui e se derrama por toda parte.

Caso exemplar é o que acontece com o sorriso do tio Joaquim depois da morte da tia Maria no conto *O Kazukuta*. Um sorriso tranquilo carregado de brancos e silêncios. Era uma alegria só possível devido ao banho demorado ao Kazukuta. Embora o texto nos leve a pensar que se trata de um cachorro, Kazukuta pode ser definido como a poesia escrita através da morte da tia Maria. Pode-se dizer que “os teus olhos doces a brilhar tipo um mar de sonhos” (ONDJAKI, 2007, p.28) revelam uma sensibilidade que só os cães podem ter para sentir a morte e produzir a vida balançando o rabo num simples “abano tipo chuvisco de nós rirmos” (ONDJAKI, 2007, p.29). O riso traz uma disposição do espírito para entender as adversidades e ser alegre mesmo quando se está triste.

No caso específico de Kazukuta, seu nome significa uma dança angolana de bailado lento e preciso seguido de oscilações corporais. Tal como desenhado na estória, Kazukuta representa um corpo feminino que seduz e indica a morte como única possibilidade de vida. Com sua dança e movimentos aponta para um gesto mais profundo, em contato mais estreito, aparentemente, com a experiência da transcendência. Ele goza a vida pela morte e seu canto silencioso garante uma infância eternamente viva a partir de um constante renovar-se. Como se o banho dado pelo tio Joaquim pudesse fabricar outros muitos novos caminhos que nunca se acabassem.

Esse banho que acontece na rua, à primeira vista tão simples, é mais complexo do que parece. Justamente nesse banho, travessia, movimento de retorno, o corpo se apresenta totalmente receptivo às lembranças.

Mergulhar fundo nesta estória é encontrar um meio de reencarnar para um novo começo. Como uma música que exala do corpo que dança sem medida, o

canto de Kazukuta é um canto profundo que atrai o tio Joaquim para o fundo de si mesmo. E, como a rua que guarda todos os sabores de antigamente, o banho, que mais parece um baile de chuviscos e ritmos, celebra o encontro com as lembranças inconscientes. E esse ato causa espanto, surpreende, manifesta a alegria. Kazukuta canta para ele um canto cheio de saudades “com cheiros da infância dele” (ONDJAKI, 2007, p. 28), a ponto de mudar sua rotina; o “tio Joaquim que ficava até tarde a ler na sala, o tio Joaquim que nos puxava as orelhas, o tio Joaquim silencioso” (ONDJAKI, 2007, p.28). Esse tio foi se transformando durante o banho e agora fazia barulho e até “veio nos fazer festinhas” (ONDJAKI, 2007, p.29). A quebra do silêncio surge com “um sorriso pequenino na boca” (ONDJAKI, 2007, p.29), especificamente no simples ato de rir, mesmo que chorando. Assim, tio Joaquim aprende a ser criança de novo e, mesmo muito calado, “sorria devagarinho como se nunca soubesse nada das horas e das pressas dos adultos” (ONDJAKI, 2007, p.29). O que era fúnebre se reveste da exuberância do sorriso. De modo mais direto, esta alegria é fruto de um esforço e trabalho espiritual. Quando a tristeza é mais evidente, a alegria se mostra mais resistente e íntima. Como se a alegria e a dor fossem dois lados da mesma moeda, indicando que sempre “podemos continuar a brincar mais um bocadinho” (ONDJAKI, 2007, p.29).

2. A Rua como Corpo Feminino?

O corpo feminino em África sempre foi rasurado: um corpo apagado, rabiscado e escondido. É de notar que a outra mão, geralmente masculina e colonizadora, escreveu e inventou as impressões sobre esse corpo. O corpo da

mulher negra foi, durante anos, escrito por outras memórias que não as suas, numa tentativa de tornar invisíveis seus vestígios e registros. É de notar que esse corpo é tracejado de vozes escondidas, pois à mulher foi negado o direito de falar sobre si mesma. Em todo caso, meditando um pouco a respeito, parece que o corpo feminino e suas energias despertam o medo e por isso a tendência é não evidenciar esse poder.

Os da minha rua parece ressaltar os espaços brancos na escrita do corpo feminino e mostra que o vazio deve ser informado, o branco deve ser substantivado para incorporar significado ao silêncio. Mesmo que esse não seja o seu corpo, Ondjaki consegue trazer à tona essas vozes entrecortadas em clausuras. Ao privilegiar o espaço sobre a rua para apresentar personagens femininas das mais variadas histórias, encontramos mulheres que passeiam pela rua de memórias, prefigurando o corpo de Luanda. Não um corpo passivo, ou uma imagem a ser explorada, mas imagens de sensibilidade, força, criatividade, características sugestivas do universo feminino.

O último Carnaval da Vitória se constrói em torno de uma trinca de mulheres que escapam do papel subalterno e assumem o controle dos acontecimentos. Travestidas em outros significados, seus atos equivalem a muitas palavras não ditas. Avó Nhé, tia Maria, avó Catarina; personagens dotadas pelo dom do mais velho, que sugerem um “tempo fora do tempo” (ONDJAKI, 2007, p.59) para os *da minha rua*.

Nesse conto, um gesto equivale a muitas palavras não ditas. Apesar de não dizerem uma palavra sequer, o silêncio dessas três mulheres é, sobretudo, um mudo convite para a escuta de outros discursos que se desdobram nos gritos pela

identidade roubada.

A casa da avó Nhé é onde acontecem as brincadeiras, as travessuras de infância. Sua casa é uma espécie de ponto de aconchego para onde se pode sempre retornar, um lugar para onde podemos sempre volta para (re) escrever memórias, uma espécie do que poderíamos chamar “também de coração” (ONDJAKI, 2007, p. 60). Isso faz com que avó Nhé seja importante para o dia do Carnaval da Vitória, pois era ela quem conduzia os acontecimentos, como se fosse alguém a tecer os retalhos dos dias inacabados da infância. Ela reflete em si a vivência dos dias mágicos vividos pelas crianças nos tempos da peraltice, da inocência, do medo, do sonho, e exprime as ternuras numa estória que vai modulando ao sabor de uma “vida distraída” (ONDJAKI, 2007, p.59). Uma personagem que é o resultado das angústias latentes entre as relações estabelecidas entre a realidade e a ficção, nada previsível, mas movente, em transe, em estado de quase. Além disso, sua sabedoria de mais velha lhe proporciona o dom especial de guardar as memórias inventadas por Ondjaki e que embalam nossa imaginação de leitor.

O último Carnaval da Vitória é um momento de festa em que se comemora “o dia em que as forças armadas tinham expulsado o último sul-africano do solo angolano” (ONDJAKI, 2007, p. 63). E todos se reúnem para os acontecimentos na casa da avó Nhé: ir ao encontro de avó Nhé é também ficar feliz, “mais até que no natal” (ONDJAKI, 2007, p.61). Porque o dia do Carnaval da Vitória era o dia de (re) nascer, se (re) descobrir. Estar na casa da avó é poder começar do zero de novo, seguir depois de repousar a alma cansada, aprender que não é um erro querer abraçar o sonho para não cair. A relação entre Avó Agnette e

o Carnaval da Vitória se dá por intermédio desse carinho que dura em nós, e que permanece como impulso de abertura à vida.

Tia Maria, que morreu na 3ª estória, protagoniza o espaço da alimentação nessa estória, como se através das guloseimas que tinha preparado de lanche pudesse voltar à vida. Simplesmente por ser uma tarefa tão íntima que cozinhar se instaura com mais nitidez ainda quando é o dia do Carnaval da Vitória, pois como diria Mia Couto,

Cozinhar é o mais privado e arriscado ato. No alimento se coloca ternura ou ódio. Na panela se verte tempero ou veneno [...]. Cozinhar não é serviço. Cozinhar é um modo de amar os outros. (palavras da Vovó Ndzima). (Mia Couto, 2003).

Por isso tia Maria “só gostava das crianças que eram de casa” (ONDJAKI, 2007, p. 62-63), porque essa busca por uma referência identitária e social não poderia ser alcançada por mãos anônimas e externas. Para assegurar a pureza de um novo corpo da cidade, teria que ser misturando temperos próprios.

Ainda sobre o retorno de tia Maria, podemos garantir que é uma questão de devir, um movimento de retorno, um processo de trans-formação que representa exatamente um princípio de individuação: constituição de um si próprio, que começa a ser. Permanecer nessa sintonia culinária é ser capaz de continuamente engendrar-se, inventar-se (nascer de si mesmo). Sendo assim, cozinhar é questão de se estar aberto, inacabado e em transe. É um processo, quer

dizer, uma experiência de travessia. Logo, se o autor em estado de infância rompe com espaço e o tempo para trazer tia Maria de volta, cria uma nova memória e um novo corpo.

Avó Catarina “era boa a dar ideias para inventar máscaras” (ONDJAKI, 2007, p.62), o que para nós pode ser a própria poesia adentrando imagens e recriando significados. Avó Catarina é a mais mística das três. “Ela era muito calada” (ONDJAKI, 2007, p.62), segredando sempre seu jeitinho quieto para desenvolver o desfile. Depois de ler esse conto, percebemos que existe uma relação significativa entre a ideia de rua e como foi arrumado o “desfile de crianças mascaradas” (ONDJAKI, 2007, p.63). Avó Catarina sabia unir o espaço de dentro e fora de casa como um só, porque ela “tinha sempre aquele hábito de passar o dia todo a abrir e fechar as janelas” (ONDJAKI, 2007, p.62), como se ela tivesse a chave para revelar o que estava escondido. O conto nos mostra, através da brincadeira das crianças imitando o Carnaval da Vitória, qual a importância dessa rua para o imaginário perdido.

Além de conduzir os preparativos para o desfile, Avó Catarina também escolhia quem iria “a frente a marcar o ritmo do grupo” (ONDJAKI, 2007, p. 63) durante o caminho pela rua. Dessa forma, a tradição e a modernidade aparecem estendidas para o leitor com o objetivo de defender a ideia de saudade, a valorização da memória. O caminho do desfile, o sentimento que reúne alegria e nostalgia, recorda a casa transcendente que mistura o abstrato e o concreto na travessura de realizar a representação do Carnaval da Vitória.

Ao analisarmos esse conto, poderíamos considerar a rua um entre-lugar, espaço movente costurado por mulheres; de forma que essa rua se revela como

um real símbolo de travessia e transição do corpo feminino, agora não mais escondido. Essas mulheres que fazem acontecer o Carnaval da Vitória enchem essa rua de subjetividades, de afetos e cheiros maravilhosos. Essa é apenas uma das imagens do feminino, que nos leva a esboçar a rua de Ondjaki como o corpo feminino de Luanda.

Todas as três personagens assimiladas pela eternidade da rua passam a produzir vácuos. O silêncio é a expressão de um outro sentir, a mobilidade, a inteligência de um outro fazer que não pertence aos costumes do mundo maquinal.

Portanto, o grande trabalho dessa estória converge para a imagem da rua como um lugar de passagem, um caminho de viagem, uma verdadeira partida, como algo que se movimenta o tempo todo, se transforma como um rio. Segundo Bachelard, “a morte é uma viagem e a viagem é uma morte” (BACHELARD, 1997, p. 77). Nesse caso, como o rio que nunca é o mesmo quando passa, o feminino, em *os da minha rua*, sugere o nascer e morrer o tempo todo e consegue estar constantemente no reino da criação poética. Ondjaki transforma a rua em rio e, “quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio” (BACHELARD, 1997, p. 77), ativa a memória para encontrar nas margens de uma rua os ecos de suas lembranças.

Em contraponto ao ideal comum, rua e corpo estão sempre em constante exercício de releitura da realidade e não são objetos de um tempo definido e acabado, mas são eterna geração e invenção de memórias. A rua nos inspira a aproveitar os detalhes do passado escondidos no correr do presente; e o corpo provoca uma espécie de mergulho interior que nos permite experimentar uma parcela de eternidade. Logo, tanto a rua quanto o corpo são observados como

motivação de vida, podem propor uma esperança de vida na espessura da morte. Como se assim pudéssemos recuperar uma alegria que nada mais é do que o sentido profundo de tudo.

Quando Ondjaki, num ato poético, transcreve a rua de sua própria vida infantil, o faz de tal maneira que reencontra a própria existência de quem lê o seu texto. Pouco a pouco, essas histórias ganham uma feição um tanto particular e o leitor é convidado a se misturar nas mesmas reflexões do livro e assumir a condição de personagem criança da história também. A rua de Ondjaki, então, se mostra tão vasta que termina por incluir todas as ruas do mundo.

Aos poucos, durante a leitura, podemos perceber que a cidade de Luanda vai surgindo e se desenhando como um corpo que dá vida e busca reutopizar Angola, como sugeriu o escritor em um de seus depoimentos. Oferece-nos sua rua como um corpo, que gostamos de ver, muito mais, como corpo feminino, não porque se mostre como possibilidade de gestação e maternidade, características já bastante estereotipadas e desgastadas do feminino, mas sim como corpo de subjetividade, criatividade, delicadeza e poesia. Há que se notar que todas as ruas dessa Luanda-mulher convergem para se tornar uma única rua, um único corpo por todos os corpos e muitos caminhos.

De fato, o título do livro, plurissignificativo, já revela o seu sentido de intimidade, pertencimento, mas também pluralidade. A rua é “minha”, mas o pronome “minha” não é algo que carrega o sentido bruto de posse, e sim daquilo que podemos construir e desejamos compartilhar com outras pessoas, como condição humana que merece ser valorizada. Assim, também não podemos dizer que essa rua que se mostra em vários momentos da obra tenha um corpo, mas

antes que ela atualiza um corpo, inusitado, intuitivo, criativo, anticonvencional, pleno de surpresas.

Mulheres em (trans)formação: íntimos trípticos

Cíntia Acosta Kütter

Transforma-se o amador na
cousa amada,

Por virtude do muito
imaginar;

Não tenho logo mais que
desejar,

Pois em mim tenho a parte
desejada.

Luís de Camõesⁱⁱ

Partindo do soneto de Luís de Camões, buscamos apontar com esse excerto, como o amador não apenas pode transformar-se na *cousa amada*, mas transmutar-se no *outro* (ou em outros?). O amador e o ser amado fundem-se, neste caso, não necessariamente por meio do amor carnal, mas do etéreo. Podemos pensar ainda o amor como uma forma de resistência e de base para sororidade, essa que será uma das grandes marcas das personagens femininasⁱⁱ da romancista portuguesa Inês Pedrosa, objeto desse estudo e autora de romancesⁱⁱ, contos, crônicas, ensaios biográficosⁱⁱ e antologias conhecidas e traduzidas no mundo inteiro.

Nossa proposta de leitura intenta abarcar as dificuldades enfrentadas pelas personagens em assumir suas próprias experiências durante três gerações e as diferentes formas encontradas por cada uma para vivenciar o que chamaremos de autoformação. Para isso nos debruçaremos sobre o terceiro romance da escritora intitulado *Nas tuas mãos*ⁱⁱ. Romance classe média lisboeta que tem início em 1930, passa pela *belle époque*, período entre guerras, geração de 60 e realismo de 80. As três vozes femininas das narradoras escolhem diferentes formas para narrarem suas histórias que são divididas em três grandes capítulos: um diário, um álbum de fotografias e cartas, todos sempre em 1ª pessoa. Serão essas as expressões máximas de comunicação íntima que nos guiarão rumo à formação dessas mulheres, dessa forma tentaremos apontar e discutir, neste capítulo, como essas protagonistas alcançam sua autoformação.

O romance tem início nos anos 30 com a escrita do diário da personagem Jenny, e se estende até os anos 90 com as cartas da neta Natália, passando pelo álbum de fotografias da filha Camila. Assim, acompanharemos a formação de três gerações de mulheres protagonistas de sua época. Iniciamos por Jennifer, ou Jenny; a personagem abre seu relato, descrevendo em seu diário o casamento com Tó Zé, a chegada de Camila a Casa Xadrez e sua despedida dessa vida. A protagonista define assim o amor:

Dizem que o amor se faz de uma comunidade de interesses subterrâneos, restos de vozes, hábitos que nos ficam da infância como uma melodia sem letra, paixões pisadas na massa funda do tempo, mas nesses anos entre guerras os sentimentos explicados não interessavam a ninguém. O amor era então uma criação fulminante do tédio e da inocência, feito do carnal recorte da beleza, magnífico de crueldade.

Amei-te de repente, com a luminosa injustiça que me afastou de todos os que amaram por me serem semelhantes. Amaram-me ainda mais depois, durante o nosso longo noivado, que me tornou mundana, e adoraram-me a partir do dia em que me fiz oficialmente tua mulher, ouvia-os sussurrar que estranho, está cada vez mais menina, nunca se viu um caso assim. (PEDROSA, 2011, p. 13)

É a partir dessa *comunidade de interesses subterrâneos* que parte o relacionamento das personagens da Casa Xadrez: Jenny que amava António que amava Pedroⁱⁱ. Porque, António ao se casar com Jenny não deixa claro que esse era um casamento branco, ou seja, sem sexo e que o verdadeiro casal seria António e Pedro:

Todas as noites da minha vida agradei a Deus o dom desse sentimento que nunca mudou. Á minha volta, muitos casamentos desabaram, outros apodreceram depressa, embalados na música veloz de um tempo cada vez mais aflito. O nosso manteve-se branco e suspenso sobre as convulsões do mundo.

No fim da festa, subimos as escadas os três, de mãos dadas, às gargalhadas. "Não vai levar a noiva ao colo?", perguntou alguém, e tu respondeste: "Não. A noiva é que nos leva aos dois pela mão." As raparigas soltaram gritinhos excitados, chamaram-me abafadora e atiraram-me flores. Senti-me estonteada dentro de uma chuva de pétalas, o champanhe subindo até o extremo mais lúcido da cabeça, abrindo todas as vísceras. No corredor escuro, a tua voz soou como uma nitidez de espelho: "Jennifer, minha filha, a menina dorme no quarto de Pedro. Veja se lhe quer mudar alguma coisa para ficar a o seu gosto. Queremos que se sinta bem cá em casa, minha querida." Depois fizeste-me uma festa no queixo, o Pedro pousou um beijo na minha testa, e os dois entraram no nosso quarto, aquele que tinha a larga cama de dossel da minha avó e os lençóis de linho debruados a frioleiras que

ela bordara para celebrar a minha entrada no universo do amor real. (PEDROSA, 2011, p. 17)

A união matrimonial que fugia as normas convencionais da época, aponta para além da transgressão do casal – António e Pedro –, mas para personagem feminina desse triângulo amoroso: Jenny. A protagonista inicia o romance com aproximadamente dezoito anos, na década de 30, em um Portugal governado por Salazar. Casa-se com um homossexual, cria a filha do amante de seu marido e mantém-se casta até o fim de seus dias. É importante salientarmos que essa mulher foi educada para "nunca falar muito" (PEDROSA, 2011, p.12) e o que a fascina no mundo que António, ou simplesmente Tó Zé, lhe apresenta, uma rotina de festas, viagens e diversão tudo muito diferente do que ela conhecia até então. Durante o noivado ela percebe a presença constante do "amigo" Pedro até compreender que este é grande amor de seu futuro marido. Com isso, Jenny permanece sempre ao lado, seja no quarto, na vida ou no coração de António. A personagem busca narrar, por meio de seu diário, à sua filha, sua história de vida justificando que fora feliz a seu modo.

Camila, por sua vez, organiza seu álbum de fotografias de forma cronológica iniciando pela mãe biológica Danielle, em 1941,

A minha mãe sorri e os seus olhos são dois riscos de luz, há um excesso de sol que a torna demasiado evanescente. Por trás dela, as sombras das árvores da Avenida da Liberdade, um homem avançando apressado de pasta na mão, dois miúdos tremidos, uma bola no ar, a marcha do Elevador da Glória. O vestido dela é claro, saia rodada, sem mangas. Tem

os braços gordos muito abertos, como se fosse abraçar alguém. Ou como se dançasse, sozinha, no meio da rua. Usa o colar de pérolas e os brincos que me deixou de herança. Nesta fotografia eu ainda não existia. Ou talvez tivesse acabado de nascer dentro dela. Gosto de pensar que sou eu, no fundo dela, quem a faz sorrir assim. (PEDROSA, 2011, p.89)

até seu autorretrato, em 1994,

Gosto muito desta mulher que olha para mim com serenidade, com uma câmara fotográfica na mão. Sou eu. Tenho cinquenta e dois anos. É na curvatura dos dedos que primeiro se nota a passagem do tempo. Quando estudava fotografia, o professor puxava-me os ossos da mão até os sentir estalar, dizia-me que meus dedos eram demasiado rígidos para acompanhar a fluidez do mundo: "Descontra-te. Entrega-te. Aceita." Para apanhar a rapidez do instante que passa é necessário prescindir completamente da brusquidão. Deixarmo-nos levar pela lentidão interior da velocidade. Com a idade, os dedos vão ficando descarnados e sinuosos. Mais próximos do tempo. As manchas escorrem-me sobre a pele das mãos, alastram. Quando as pessoas me fazem mal ponho-me a olhar para essas ilhas castanhas que me conduzem para a terra dos meus mortos. Já ninguém me consegue fazer mal, mais uns aninhos e talvez nem possam fazer-me moosa. Este é meu único autorretrato. (PEDROSA, 2011, p. 131)

Temos o intervalo de cinquenta e três anos de idadeⁱⁱ de Camila. A personagem apresenta ao leitor seus amores, dores e inquietações por intermédio de suas fotografias. Datadas de 1941 até 1994, com o objetivo de registrar as memórias principais que vão desde o único registro de sua mãe biológica –

Danielle –, aos traumas do cárcere, construindo esse complexo mosaico chamado Camila.

Partindo (ou retornando?) ao tipo de relato mais "antigo", as cartas, forma escolhida por Natália, para registrar suas dificuldades, sejam elas afetivas, profissionais, sociais ou existenciais. A personagem inicia por volta de seus vinte anos a escritura de cartas a sua avó Jenny. E ela mesma afirma não ter certeza de que as entregará a sua destinatária, a fim de relatar suas inquietações no cotidiano:

Tenho muitas saudades suas, Jenny. Faz-me falta. Nem sei se terei coragem de meter essa carta no correio. Escrevo-a apenas para calar esta saudade súbita. Passei metade da vida a ralhar consigo por reconstruir as pessoas à sua maneira e feitio e agora, veja lá, quero que me explique a fórmula mágica, preciso de saber como é que se faz para acreditar que as pessoas são aquilo que, no fundo, no fundo, (porque, para nossa desgraça, para além de bons corações somos seres mui inteligentes) nós sabemos que elas não são. Por mais que me esforce, continuo no estado mitológico puro: fé ou desespero. (PEDROSA, 2011, p. 147)

A neta busca na experiência da avó respostas para seus próprios questionamentos. Dessa forma, Natália escreve por um período de dez anos – sua primeira carta datada em 1984 e a última em outubro de 1994 –, ou seja, neste intervalo apresenta ao leitor o amadurecimento de uma jovem até o encontro consigo mesma, quando retorna a Casa Xadrez.

Serão essas três mulheres que darão origem ao que chamaremos de íntimo trípticoⁱⁱ feminino. Entendemos que a figura central desse quadro é Jenny,

porque ela representa a união entre Camila e Natália, que por sua vez serão as "partes móveis desse painel", aquelas que se dobrarão (ou abraçarão?) a parte central, Jenny. Nossa leitura vai ao encontro da reflexão do pesquisador Ronaldo Lima Lins, que afirma que "a intimidade, o reconhecimento de um espaço isento de contaminações provenientes de fora, nas evocações que comporta, pode oferecer a saída insuspeita". (LINS, 2017, p. 167). Este *espaço isento de contaminações* será o cenário do romance de Inês Pedrosa. O intimismo de cada personagem é evocado por intermédio dos diferentes meios de comunicação utilizados por elas para explicitar o lugar do privado: o diário, o álbum de fotografias e as cartas. Será a partir desse lugar íntimo escolhido por cada personagem, em diálogo com suas memórias, que o feminino tríptico de Pedrosa se (trans) formará em lugar de diálogo com a outra e consigo mesma.

Para tanto, o papel da memória presente na obra é imprescindível para nosso estudo, porque ao refletirmos sobre a opção dos formatos (diário, álbum e cartas), salientando que todos foram escolhidos pela memória individual de cada personagem para rememorar suas experiências pessoais e coletivas, no caso do romance *Nas tuas mãos*, pois partem de uma memória familiar. Com isso, partimos do pensando de Ecléa Bosi, pois segundo a pesquisadora:

As lembranças do grupo doméstico persistem matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada. Trocando opiniões, dialogando sobretudo, suas lembranças guardam vínculos difíceis de separar. Os vínculos podem persistir mesmo quando se desagregou o núcleo onde sua história teve origem. Esse enraizamento num solo comum transcende o sentimento individual. (BOSI, 1979, p. 344)

As lembranças de Jenny registradas em seus escritos baseiam-se primeiramente neste grupo doméstico o qual se refere Éclea Bosi. Os diários, por sua vez, não constituem um gênero literário, mas surgiram quase concomitantemente a mesma época das cartas, romance epistolar, como veremos adiante. Jennifer inicia a escrita de seu diário quando já adentrara a velhice como forma de esclarecer alguns fatos a sua filha, ao mesmo tempo, que estabelece um pacto com seu leitor:

Nunca contei essa história a ninguém. Não me pareceu que tivesse qualquer interesse, as pessoas aborrecem as histórias felizes e têm razão, a felicidade convoca o que em nós há de mais melancólico e solitário. Comecei agora a escrevê-la sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue connosco. Os factos, minha querida Camila, não existem, são peças de loto que inventamos e encadeamos para nos sentirmos vitoriosos ou, pelo menos, seguros. Cada ser tem seu segredo, cada amor o seu código intransmissível. Do nosso amor nasceste tu, e devo-te um esforço de decifração desse código que é a tua herança, a luz que te é dada para que a transformes na tua particular aparição. (PEDROSA, 2011, p.18)

A escrita do diário nos permite observar as reflexões da narradora acerca do amor, do tempo, de um Portugal mergulhado na Primeira Guerra Mundial, seguido por uma ditadura militar, fatos esses que permeiam a sociedade e a vida da protagonista. Mas, como afirma Jenny, seu objetivo ao escrever sua história em um diário era esclarecer à filha alguns fatos de ordem família, e não discutir as questões sociais da época, apesar de estas serem importantes para a

compreensão de acontecimentos que aproximam a vida íntima e social, como foi a prisão de Camila.

A memória coletiva dialoga com a história e remonta um Portugal nos anos 60 com o qual as fotografias de Camila, uma menina que lutava por um país livre do regime salazarista, estabelecem uma ligação bastante tênue. Todas as fotos de seu álbum são datadas e correlacionadas ao lugar onde foram feitas ou nomeiam seus retratados, como se a menina não quisesse ser traída pelo tempo e pela sua memória, ou seja, esquecer-se de algum detalhe captado naquele instante. Com isso Camila percorre sua própria história, iniciando com o retrato de sua mãe biológica Danielle, em 1941, finalizando com seu autorretrato em 1994. Nesse sentido, o lembrar e o esquecer são dois conceitos presentes no discurso da fotógrafa, pois ela precisa recordar de onde veio – suas origens com a mãe biológica, o amor vivido com Eduardo e Xavier, a chegada de Natália –, mas também precisa esquecer – a morte de seus dois amores e a prisão –. Assim somos compelidos a um exercício de rememoração quando:

Não os vemos agora como víamos outrora, quando ao mesmo tempo olhávamos com os nossos olhos e com os olhos de um outro. Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p.30)

Ou seja, nossas lembranças sempre serão coletivas. Por mais que a personagem Camila, através de suas fotos, pense estar rememorando apenas sua história pessoal, ela acaba por revisitar a história de Portugal, ao lembrar sua prisão pelo regime salazarista, por exemplo. O recordar por meio de suas fotos, reflete o próprio ato fotográfico, pois, segundo Roland Barthes: "O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente." (1984, p.13). Assim, verificamos que o pensamento da personagem Camila comunga com Barthes, pois ela exercita o sentido da finitude por meio de suas fotos, ao rememorar as pessoas nelas reproduzidas em imagens.

Já Natália possui uma relação diferente com suas recordações, porque será por meio das cartas, que escreve à avó Jenny, que ela remontará sua própria história e a de sua família. Como dito anteriormente, as cartas são contemporâneas dos diários, séc. XV, visto que ambos além de possuírem diferentes finalidades: a primeira pertence ao gênero literário epistolar, enquanto a segunda era tida como uma escrita relacionada ao dia (do latim *diarium*) podendo ser considerado aqui como uma autobiografia.

A protagonista mais jovem do romance de Inês Pedrosa se utiliza da escrita de cartas endereçadas à avó para escrever seu próprio "diário", sem o fazê-lo, pois suas cartas são datadas e assinadas. Refiro-me a questão do diário em seu conteúdo intimista e por tratar-se de uma espécie de autobiografia da personagem.

A própria Natália afirma em sua primeira carta que, "Se calhar nem vou dar essa carta, como a Jenny tenho pouco jeito para grandes declarações de amor."

(2011, p.137), e mais adiante, já em sua penúltima carta após a morte da avó: "Querida Jenny, é para uma morta que, a primeira carta que escrevo desta terra que esconde o cadáver do meu pai. Devia escrever à minha mãe, mas as palavras, entre nós, foram sempre complicadas." (2011, p.189). Ou seja, Natália busca, por meio das cartas que escreve à avó Jenny, remontar a sua história de mulher mestiça e profissional que busca o seu lugar no mundo. Saber para onde vai, tendo a certeza de onde veio será o mote, ou, a mola propulsora para que essa protagonista movimente a dobradiça de seu painel no tríptico feminino familiar.

Assim, será o tríptico feminino da Casa Xadrez, lugar de três gerações de mulheres engajadas em suas lutas pessoais e coletivas, uma vez que, com a morte da matriarca tudo é deixado como está, ou seja, não há uma continuidade, nem na casa, nem no que ela representava, sendo Natália o elo que manterá o tríptico unido, quando se propõe a retomar a casa, e com ela seus dilemas, que selarão seu reencontro com Álvaro, atando assim as pontas do passado e do presente, no abraço que sela o aprendizado da narradora mais nova.

Referências Bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alii. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

_____. **Estética da criação verbal**; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4ªEd, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinburg. 5ªEd. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOSI, Ecléa. **Lembranças de velhos**. TAQ: São Paulo, 1979.

CAMÕES, Luís de. **Lírica**. Seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, s/d, p. 109.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo : Ed. 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

LINS, Ronaldo Lima. **O livro e seus algozes: razões da desrazão**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.

PEDROSA, Inês. **Nas tuas mãos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

A SUJEIÇÃO DO CORPO FEMININO E A RELAÇÃO DE DOCILIDADE-UTILIDADE EM NARRATIVAS DE

AUTORIA FEMININA

Cláudia Rogrigues

A vida tem duas faces: positiva e negativa. O passado foi duro, mas deixou o seu legado. Saber viver é a grande sabedoria. Que eu possa dignificar, minha condição de mulher, aceitar suas limitações. E me fazer pedra de segurança dos valores que vão desmoronando. Nasci em tempos rudes. Aceitei contradições, lutas e pedras como lições de vida e delas me sirvo. Cora Coralina

Sendo a literatura uma importante fonte de informações, pode auxiliar nos estudos pertinentes à escrita de autoria feminina; é possível afirmar que também é capaz de trazer ao conhecimento do público referências e registros suficientes que vão ao encontro dos anseios da comunidade. As narrativas ficcionais tentam mostrar o quanto a literatura pode ser um poderoso condutor de denúncia, de reflexão ou até mesmo apoiar em questões que requeiram maior visibilidade.

Podemos dizer que a literatura acompanha o progresso das atividades do homem desde os primórdios da história da escrita. Escritos que narram histórias de muitos personagens, comunidades e até grandes territórios fazem uso desse tipo de representação simbólica em busca de reconhecimento e visibilidade. A correlação que a literatura tem com a história tem suscitado diversas discussões sobre os acontecimentos inerentes às comunidades sociais. E, baseado na

concepção de cada momento histórico, é que se torna possível impulsionar de diferentes maneiras uma enunciação em favor de um texto não só ficcional, mas também de textos que contemplem na escritura o momento histórico.

Os estudos que abarcam as ações literárias têm sido direcionados para diversas áreas, impulsionados por distintas pesquisas. Tendo como fundamento o movimento feminista, a escritura de autoria feminina tem buscado ganhar visibilidade por meio das narrativas que simbolizam a vivência das mulheres.

A literatura de autoria feminina procura adquirir autonomia, tendo como elemento principal a atuação das mulheres nos mais diversos eventos, divulgando a trajetória percorrida através da história. As escritoras sempre buscam legitimar e dar visibilidade à história das mulheres; conduzindo olhares e vozes, aliando os contextos do passado com as práticas sociais da atualidade.

As narrativas produzidas sobre a relação entre os gêneros são capazes de gerar uma enunciação ficcional capaz de levar a uma nova visão de mulher. Também são capazes de conduzir a uma posição crítica sobre a história e a um olhar renovado sobre a questão, sem deixar de ressaltar as peculiaridades identitárias das mulheres e, muitas vezes, também edificando a própria identidade. Sob o domínio patriarcal, o conhecimento feminino sempre foi tido como menos importante no ambiente cultural e na literatura, sendo a mulher excluída do processo de criação.

A escrita de autoria feminina era vista como algo específico de “mulher para mulher”, envolto no pensamento antigo que a denominava como leitora insignificante. Por meio dos personagens dessa escrita feminina, são estabelecidas

relações que indagam e também discordam das posições ocupadas na sociedade por mulheres e homens. Essa escrita salienta a luta da mulher por reconhecimento e visibilidade, sobretudo pela revisão da identidade feminina na sociedade.

Esse tipo de escrita tem se mostrado presente no meio literário e suscitado a necessidade crescente de estudos literários que consideram a questão cada vez mais importante, face ao crescente número de escritoras que têm publicado suas obras. Essas escrituras, na maior parte, almejam a possibilidade de surgimento de uma identidade diferenciada para a mulher como sujeito social.

Após muitas leituras, selcionamos *Memórias de Marta* (1888) de Júlia Lopes de Almeida como objeto de estudo. Vimos a possibilidade de explorar um assunto de amplo interesse no campo acadêmico que, em nossa opinião, será capaz de trazer novos questionamentos; assim como também, informações capazes de enriquecer ainda mais as pesquisas dentro da área.

A autora questionou aspectos de uma intimidade preservada ao longo dos séculos da história e propiciaram a insurgência de uma existência marcada pelo recato, sutileza e até mesmo segredo; por uma rotina marcada pela submissão, pela obediência e, em sua minoria assinalada pela resistência e afirmação.

Almejava uma educação igualitária para mulheres e homens, assim como também um modelo diferente daquele que somente as prepara para serem mães e esposas exemplares. Uma educação que fosse além das aulas de bordado, música e poesia. Que pudessem ter acesso às matérias científicas, tais como: matemática, história, geografia. Defendia que o campo de atuação feminino deveria ultrapassar as fronteiras do lar e das atividades domésticas. Era comprometida com o assunto

e buscava espaços em que pudessem compartilhar opiniões e reflexões. Vale ressaltar que os jornais locais eram um excelente suporte para a divulgação de seus escritos.

Júlia Lopes de Almeida foi uma respeitada escritora que realizou através de suas obras um feminismo possível dentro do contexto histórico em que viveu. Sua estratégia era de aconselhar os leitores através de seu caráter brando.

Acreditamos o seu acesso a um grande número de leitores de diversas camadas sociais foi justamente a forma como escrevia. Foi jornalista, romancista, contista e autora de peças teatrais; além de ter uma produção considerável, que passa pela literatura infantil, por matérias jornalísticas e romances.

Talvez o segredo de sua aceitação seja o fato de não ter se posicionado contra as regras estabelecidas pela sociedade para a mulher: usa essas mesmas regras como argumento para reivindicar condições que dariam à mulher a independência em relação ao homem. Interessante comentar que essas ideias aparecem em suas obras ficcionais. Chegou a ser apontada como a maior romancista da geração de escritores que sucedeu a Machado de Assis. Mas, logo no início do século XX foi esquecida pelos seus contemporâneos.

É uma das principais representantes femininas da literatura brasileira, porém não há muitos registros nos manuais da época. Suas obras tiveram muita relevância no Brasil e em países da Europa, porém teve seus trabalhos ignorados e, somente sendo lembrados através de reedições de algumas de suas obras como, por exemplo, o romance *Memórias de Marta*.

Escrits que salienta a luta da mulher por reconhecimento e visibilidade, sobretudo pela revisão da identidade feminina na sociedade. Mas, para isso, teve de enfrentar muitas dificuldades pelo fato de ser mulher e se dedicar à tarefa intelectual. Certamente que sua postura sempre adiante da sociedade em que vivia lhe causou um grande número de dificuldades e inimizades.

Memórias de Marta, romance que tem como centro do enredo um cortiço, é o primeiro romance publicado por Júlia Lopes de Almeida em 1888, um ano antes da publicação de *O Cortiço* de Aluisio Azevedo. Porém, o romance da autora somente veio à luz algumas décadas depois de ser ignorada pelos críticos e historiadores literários. Desde a época de sua publicação, primeiramente em folhetim e posteriormente compilado em livro, já havia a dificuldade em se obter a obra.

Como o próprio título já nos diz, o livro conta as memórias da protagonista Marta. É narrado em primeira pessoa e ela começa a contar suas memórias desde a infância até a idade em que se encontra no presente da narrativa. Quando criança ela perde o pai e com isso a mãe (que também se chama Marta) começa a trabalhar de engomadeira para sustentá-las, porém o dinheiro não é muito e elas se mudam para um cortiço. Marta (filha) sente uma aversão muito grande a esse cortiço, porque é um lugar úmido, fétido (porque havia um matadouro próximo) onde sobrevoavam muitos urubus e, além disso, o quarto onde elas viviam era estreito, escuro e abafado.

Ela participa de um concurso para professora e passa. Miranda a pede em casamento e num primeiro instante ela não aceita, porque não queria se casar sem

amor e esse é o clímax da história, porque é a própria transgressão da imagem feminina. Uma mulher que tem a possibilidade de ser independente, porque ela já tinha um emprego, e não querer se casar por conveniência. A mãe insiste dizendo que "a reputação de uma mulher é essencialmente melindrosa. Como o cristal puro, o mínimo sopro a enturva..." Então ela decide aceitar o casamento, mas especifica que seria "uma vingança para os ultrajes que a minha imaginação de moça recebera sempre". Depois de oito dias do casamento a mãe morre.

Marta-mãe foi uma mulher muito forte porque nos últimos tempos não vivia, apenas suspendia a morte enquanto a filha precisava dela, depois que a filha já não precisava deixou-se cair do cansaço de todos os anos de trabalho duro. Como percebemos uma obra desse cunho escrita por uma mulher no final do século XIX foi inédita.

A não aceitação do casamento foi uma transgressão às normas da sociedade daquela época, acho que a própria feiúra de Marta foi uma transgressão porque na maioria dos romances, as mulheres são retratadas como belas, mesmo as que não têm tanta beleza tem algum atributo favorável, porém em Marta o atributo não era físico era intelectual.

O título do romance, de início, já nos fornece dois dados essenciais para entendê-lo. O primeiro diz respeito às memórias, subjetivas, que parecem constituir estratégias discursivas para nos propor um efeito de real, justificador da verossimilhança tão comum ao século XIX, uma vez que as memórias pressupõem o testemunhar de experiências vividas. O segundo dado nos permite perceber que tais memórias não são de homens, mas sim de uma mulher: Marta.

Propiciar ao público leitor uma ficção que contém como matéria principal a memória de uma mulher confronta com a expectativa normativa, sobretudo por representar a perspectiva de outra mulher. É a mulher se autorrepresentado, tecendo e desconstruindo discursos. Os desdobramentos dos eventos narrados por Marta nos permitem perceber a matéria de que trata o seu discurso, na medida em que não se limita a verbalizar apenas suas experiências, mas, sobretudo, se expressa por meio de juízos de valor sobre certas condutas que transgridem os códigos de sua época. As suas memórias não descrevem somente ações que se encaixam no horizonte da expectativa masculina.

A partir de reflexões entendemos que os processos sociais influenciaram na representação dos corpos presentes nos romances analisados, sujeitando-os e lhes impondo uma relação de docilidade e submissão, tornando-os úteis, disciplinados e invisíveis. Assim como também esses processos foram determinantes nas formas de controle sobre o corpo das mulheres; ou seja, os processos podem ser entendidos como responsáveis pelo desnudamento do corpo feminino como representação da estrutura social. Ou, quem sabe, podemos nomear de não-ocorrência ou invisibilidade do corpo feminino.

Atualmente os corpos dos seres humanos são o centro de discussões e estudos em diversas esferas. Partindo desse pressuposto, podemos inferir que o corpo faz parte da manifestação cultural, podemos dizer que os seres humanos foram e, ainda são influenciados pela cultura dominante de cada período histórico. Até mesmo Aristóteles, Sócrates e Platão refletiram sobre a concepção de corpo que permeava a sociedade grega. E cabe ressaltar que esta visão divide o estudo

em basicamente quatro períodos históricos; podemos dizer que a concepção grega, o conceito durante a Idade Média, na Modernidade e na Contemporaneidade.

Com o avanço das descobertas, o corpo se “individualiza” e passa a receber maiores cuidados. Sendo este, durante muito tempo apenas um personagem secundário em muitos estudos, sendo o objeto principal a sexualidade. Com isso, vê-se que na atualidade, muitos estudos sobre o corpo sintetizam relações de poder que mediam as relações sociais.

Já faz muito tempo que as análises históricas abriram um grande número de temas a fim de tornar o estudo dos corpos mais abrangente. Proposições como o corpo vivido no cotidiano, em crise, em festa ou o controle social, por exemplo, são as vertentes possíveis de trabalho. Quanto maior for a quantidade de abordagens, mais evidente será o reconhecimento de que as mudanças sociais são capazes de influenciar diretamente nas condutas e comportamentos.

No romance *Memórias de Marta* de Júlia Mercedes, a protagonista se mantém submissa e obediente. O tipo de corpo apresentado é submisso, passivo e ao final, abnegado e destruído. Cremos que a sustentação conceitual oferecida, nos auxiliará a resolver os questionamentos pertinentes a tais questões.

O homem e a mulher são definidos socialmente através de padrões de conduta concebidos como inerentes a cada um; o que, além de conferir uma caracterização binária entre as categorias sociais, também mostra uma relação assimétrica e diferenciada entre elas. Estudos indicam que é evidente a existência de uma relação díspar no âmbito das relações sociais. Tal fato se deve à

estruturação social dos gêneros, onde os papéis são valorados e distinguidos com base no sexo do indivíduo.

Tanto preconceito nas relações se deve ao fato de ter havido uma fundamentação no poder de dominação, onde a relação desigual, discriminatória e opressiva, levada ao longo do tempo pela força da tradição, criou um sistema que excluía a mulher do contexto público e a relegava exclusivamente ao lar.

Sendo assim, durante muito tempo à mulher foi destinada a tarefa dos cuidados da casa e da família; e, como forma de justificativa as consideravam como seres inferiores aos homens.

Percebemos que a desigualdade gerada pela atribuição de aspectos distintos para mulheres e homens em decorrência de seu sexo é uma das causas do preconceito e da violência que atinge as mulheres. Esse procedimento é disseminado de acordo com o tipo de valor que define e põe em vigor o ordenamento dominante que continuamente será difundido através da história.

Como espólio desse desnível de âmbito histórico, temos as atitudes e pensamentos que priorizam o predomínio de um sexo sobre o outro, justificando uma relação desigual entre as culturas.

As relações de gênero estão baseadas em um sistema de oposições binárias que separam homem-mulher, sobrepondo como dominante o ser masculino.

Porém, o assunto em questão pertence a um conjunto de forças iguais e contrárias ao mesmo tempo, que terminam por atuar em direções opostas devido ao sistema antagônico no qual estão inseridos. Esse comportamento pode ser explicitado através do ato da fala ou das condutas, que têm sua origem em bases

culturais que contribuem para perpetuar a condição de inferioridade atribuída à mulher.

Dessa forma, Pierre Bourdieu através de sua análise a respeito da universalização da dominação masculina, faz com que pensemos sobre a lógica de uma história que apresenta um “estado arcaico”; que, ainda hoje, é difundido em muitos lugares. Faz uma análise a partir de uma perspectiva externa, não se utiliza de uma “visão masculina” sobre a questão.

Pierre Bourdieu, a partir de conceitos que explicam a questão, problematiza o processo pelo qual a classe dominante (normalmente a classe masculina) vai impondo regras, procedimentos e sua cultura aos dominados. Nesse sentido, acaba sendo a dominação masculina a prevalecer em quase sua totalidade.

Sendo essa extremamente complexa, e reproduzida socialmente, traz, sobretudo, a violência simbólica. É quase imperceptível, e, na maior parte, as mulheres são as suas maiores vítimas; sendo submetidas a esquemas de percepção em que acabam sendo colocadas em uma posição de submissão. Podemos entender que, sendo este um preceito presente nas diversas camadas da sociedade, o qual é responsável pelas forças que tornam as relações entre mulheres e homens assimétricas. Nas palavras de Bourdieu:

Quando dominados aplicam àquilo que os dominam esquemas que são produtos de dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de

conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. (p.11)

A violência simbólica representada pelo poder conferiu aos homens uma posição de supremacia e relegou as mulheres à esfera privada, excluindo-as do ambiente público.

Tendo em vista que o encadeamento homem - mulher passa pelo viés da relação de dominação; ambas procuraram dar voz ao sujeito feminino através de seus escritos, buscando mudanças que atenuassem cada vez mais as assimetrias existentes neste universo.

A dominação masculina pode ser entendida como o modelo ou o padrão aceito como verdadeiro entre os integrantes de uma comunidade ou grupo social. Esse modo de aceitação organiza distintos segmentos impondo regras e procedimentos que conduzem os indivíduos a um entendimento comum. Fazendo com que, até mesmo, os dominados aceitam como natural a violência sofrida.

Referência Bibliográfica:

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Mensageira*. São Paulo: Imesp/Daesp, 1987. v. 1. p. 3.

_____. *Memórias de Marta*. Pesquisa, organização, cronologia e introdução de Rosane Saint-Denis Salomoni. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

Biografia do autor:

Doutoranda na UFRJ na área de Letras Neolatinas (2016). Mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ (2015). Especialização na UFF em Planejamento, Implementação e Gestão da EAD (2017). Especialização em Língua e Literatura Espanhola pela UNIGRANRIO (2005). Graduada em Letras Português - Espanhol pela Universidade do Grande Rio (2004). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Hispano Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: romance, literatura de autoria feminina, representação social, literatura e história. Hispano Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: romance, literatura de autoria feminina, representação social, literatura e história.

A FÉ – VOZES ANCESTRAIS BAIANAS ATRAVÉS DO CINEMA

Clementino Luiz de Jesus Junior

Introdução

A Fé é um documentário de curta-metragem realizado pelo cineasta Clementino Junior, autor deste texto, retratando a arquitetura e os espaços com diversas representações sagradas na cidade de Cachoeira, no estado da Bahia, e narrado por vozes de três senhoras baianas, duas delas moradoras da cidade e uma que vive fora da Bahia, cada qual a sua maneira mantenedoras de saberes e tradições de matrizes africanas, através da música ou da espiritualidade. Neste texto me referenciei preferencialmente em pensadores da diáspora africana, e através de algumas de suas reflexões em diálogo com os depoimentos das três personagens, buscando refletir sobre a única pergunta que fiz nas entrevistas...

O que é a fé?

O documentário abre com uma tela preta, sem imagem, e a voz vinda de um carro de som divulgando um sepultamento. Surge o carro parado em uma esquina repetindo a gravação da convocação, e surge o nome do documentário: *A Fé*. O carro de som é uma referência comercial de cidades interioranas como Cachoeira/BA, onde se comunicam diversos eventos da cidade. A diferença dele para o "rádio poste", que surge em outra cena divulgando um evento próximo ao "Centro Espírita Obreiros do Bem", é a mobilidade e o alcance estratégico com o

qual estas mensagens são dispersas dentro da polifonia urbana do município. Interessante pensar no sentido comercial do carro de som, mesmo em um anúncio fúnebre, na questão da emissão da voz e da mensagem, e como a oralidade nestas mídias perdem a questão da emoção, ou a mesma se vê formatada para a indústria da divulgação.

O contraponto vem na cena seguinte ao ouvirmos uma voz feminina dizendo: "olhe meu filho... a fé pra mim é tudo!". A sua voz carrega algo que pode soar familiar para alguns, como a percepção dela ser idosa, o jeito doce com o qual começa a frase dizendo o "olhe meu filho..." insinuando uma intimidade com o entrevistador, num tom que poderíamos chamar de "maternal". Para Hampate Bá, "o testemunho, escrito ou oral, é sempre um testemunho humano, e seu grau de confiabilidade é o mesmo do homem" (Hampate Bá, 1979. p. 1). Essa primeira narradora é Dona Dalva do Samba. Uma figura histórica da cidade de cachoeira, tanto como mantenedora das tradições do Samba de Rodaⁱⁱ, como a integrante mais velha da *Irmandade da Boa Morte*, grupo religioso católico com influência de rituais de matriz africana. Ela descreve com calma o que seria esse "tudo" da primeira frase: "é a paz, é o amor, é a união... é o ser... de viver...", e mais à frente ela conclui a frase: "Fé, esperança, caridade". Segundo o compêndio do catecismo da igreja católica:

"(...) a caridade é a virtude teologal pela qual amamos a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a nós mesmos por amor de Deus. Jesus faz dela o mandamento novo, a plenitude da lei. A caridade é 'o vínculo da perfeição'" (Col 3,14)

A "caridade", na compreensão de Dona Dalva sobre a fé, demonstra a influência cristã em sua formação, para além das práticas de sua irmandade católica com

sincretismo religioso com o candomblé e a umbanda. Essa caridade, que se contrapõe com a “solidariedade”, um dos pilares da filosofia Ubuntu, está presente nesse cristianismo que é fruto da colonização, nas primeiras imagens do documentário, que além da arquitetura colonial, revela a presença de inúmeras igrejas. A colonização fez os povos pretos baianos praticarem o sincretismo religioso como forma de manterem vivas suas tradições, praticando sua religiosidade através do catolicismo, o que me remete à Mbembe (2001):

Se os africanos eram tipos diferentes de seres, era porque eles tinham sua própria identidade. Esta identidade não podia ser abolida. Pelo contrário, a diferença teria de ser inscrita em uma ordem institucional distinta, enquanto, ao mesmo tempo, esta ordem seria forçada a operar a partir de uma perspectiva fundamentalmente desigual e hierarquizada. Em outras palavras, a diferença era reconhecida, mas apenas na medida em que implicasse desigualdades, que eram, além disso, consideradas naturais, no sentido de que ela justificava a discriminação e, nos casos mais extremos, a segregação. p 187 - 188

Cachoeira transpira religiosidade, e a câmera busca em cada fachada as pistas do que seria a leitura pessoal do autor sobre a vida e “a fé”. Pensando a vida de Dona Dalva, ou das mulheres de sua geração, trago a definição do geógrafo Milton Santos para o cotidiano, e como a “esperança” citada por ela age nele:

"(...) cada um de nós são dois, oscilando entre a necessidade e a liberdade, entre o que somos e o que queremos ser, entre a dificuldade de afirmação diante das situações e a crença de que podemos ser outra coisa e de que podemos construir outra coisa. Esse duplo homem e esse duplo cotidiano nos remetem de volta às relações de corporeidade, individualidade, socialidade e espacialidade. (Santos, 1996. p.10)

O tempo e o vento nesta cidade correm nas árvores, nas plantas que nascem das telhas de casas pouco preservadas, e balançam os barcos de pesca ancorados em

seu rio outrora farto em água. Este rio separa Cachoeira de São Félix, que são como se fossem uma única cidade partida por uma questão do espaço, mas mantendo as características sacras e de arquitetura, herança de uma economia baseada na plantação de fumo e no trabalho escravo que as mobilizou durante muitos séculos, e que permanece como uma referência local. A câmera sai da rua após passear por um grafite onde se lê “Deus existe e está em você, e não na Igreja”, e busca mais sobre quem é Dona Dalva em uma exposição feita em sua homenagem, com uma combinação de imagens sacras e elementos que remetem ao seu sincretismo religioso: o São Lázaro envolto em pipocas, que são as “flores” do orixá Omolú; uma lemanjá ao lado do Santo Antônio; e São Cosme e São Damião cercado de doces, em alusão aos Erês, Orixás que trabalham na vibração energética da infância. Essas imagens compõem e completam o imaginário que se propõe a desenhar na imaginação do espectador sobre Dona Dalva. Como será a corporeidade desta mulher que crê no Deus católico, nos Orixás, e que não tem o seu rosto revelado?

Ao retornar às ruas, um rádio na vizinhança toca a música *Oh Lord, Oh Lord*, do grupo musical O Rappa, no seguinte trecho: “pra quem tem fé... a vida nunca tem fim”. A voz de Dona Dalva conclui: “a gente é poderosa porque nós temos fé, em nossas religiões... seja ela qual for. Todas elas são poderosas: é a fé”. A última frase surge ilustrada por inúmeras imagens sacras e potes de ervas cerimoniais em uma loja de artigos religiosos.

O detalhe de uma mão que limpa com um pano imagens talhadas em madeira, ao som de palmas batendo Paóⁱⁱ. Aos poucos suas obras se revelam, uma imagem de São Jorge, uma “Padilha Pombagira”, e outra uma espécie de Carrancaⁱⁱ. Surge uma nova voz, dotada de juventude e igualmente calma. É a Makotaⁱⁱ Mama, que diz:

“Eu vejo o Axéⁱⁱ se manifestar na natureza, nas matas, no rio... nas margens do rio, onde nós colocamos os presentes, né, para mãe Oxum, nas matas pra Oxóssi, e é lá que a gente realmente sente a energia e a natureza. E a gente vê a presença dos Nkisisⁱⁱ.”

O retrato que “banha” a voz de Makota Mama é o de um rio em processo de assoreamento, com maré baixa, barcos de pesca vazios com suas redes dobradas dentro deles, boiando e sacolejando ao ritmo da maré e do vento. Em meio à lama ribeirinha há um alguidariⁱⁱ quebrado, solitário, que em algum tempo se reintegrará ao mesmo ambiente que deu a matéria prima para a sua feitura. Os termos usados pela Makota são comuns dentre os praticantes das tradições de matriz africana, e essas palavras tem se ressignificado através de sacerdotisas e sacerdotes, e com isso contribuído na comunicação, preservação de elementos de línguas que outrora já foram faladas com maior frequência e propriedade, e que hoje são preservadas quase que exclusivamente nos ambientes dos terreiros. Segundo Hampate Bá:

“A soma de conhecimentos sobre a natureza e a vida, os valores morais da sociedade, a concepção religiosa do mundo, o domínio das forças ocultas que cercam o homem, o segredo da iniciação nos diversos ofícios, o relato dos eventos passados ou contemporâneos, o canto ritual, a lenda, a poesia - tudo isso é guardado pela memória coletiva, a verdadeira modeladora da alma africana e arquivo de sua história.” (Hampate Bá, 1996, p.1)

Importante aqui observar, enquanto autor deste texto e da obra discutida, que minha busca no documentário *A Fé* não se baseou em respostas à alguma inquietação pessoal referente ao tema, mas em entender na alteridade, e em especial na voz de mulheres representantes de saberes ancestrais, que vão se diluindo no processo colonial e em suas práticas, o que seria “a fé”, como um elemento que pode na diversidade ser apresentado de inúmeras maneiras, e que

ao mesmo tempo as situa no espaço que ocupam em seus grupos, e na forma como a externam em seu cotidiano. Essa exposição de questões relacionadas aos rituais é preservada e pouco falada fora de cada grupo. Tanto no filme-documentário, como neste texto, apresento pura e simplesmente o que me foi dito, e esclareço somente o que julgar necessário para melhor compreensão da minha real intenção de mostrar o que essas narrativas de si trazem sobre quem são essas mulheres em suas experiências dentro do contexto de “ser baiana” e “ter ligação com tradições vindas de África”.

Julio Braga, em o *Antropólogo na Encruzilhada*, traz uma reflexão sobre o papel da abordagem de temas como esse com sacerdotisas, como entende-las e como relatar este universo na pesquisa:

“Na verdade, o que se esconde, o que se preserva, são os rituais, dos mais simples aos mais elaborados, nos quais estão implantadas as bases profundas das estruturas internas dos candomblés da Bahia, e o próprio sentido de continuidade da comunidade iniciaticamente construída. ”
(Braga, 2000. p. 37)

A voz de Makota Mama prossegue enquanto a câmera indica por uma escadaria que seguimos para a parte alta da cidade. Chegamos ao *Terreiro Caboclo Guarani de Oxóssi*, onde através das representações sagradas presentes no ambiente se percebe a união da diversidade cultural brasileira e de todos os seus rituais em um mesmo espaço, o que Gonzáles sintetizaria: “me parece que o Brasil tem um papel, assim, importantíssimo, nessa síntese, de uma visão africana e de uma visão da diáspora. Porque, veja, nós internalizamos discursos diferentes, do índio e do branco” (Gonzáles, 1994, p. 386).

Para entender a conclusão a seguir de Makota Mama, Lélia Gonzáles acrescenta:

“Nós aqui, no Brasil, temos uma África conosco, no nosso cotidiano. Nos nossos sambas, na estrutura de um candomblé, da macumba ... Você vê, por exemplo, a posição da mulher na família negra; é um negócio muito sério... A figura da mãe. Freud ia se faltar, se ele fosse transar esse negócio de Édipo na África, porque é uma loucura mesmo.” (Idem. p. 386)

Makota Mama justifica sua relação com a sua fé:

“A prova viva disso, de eu estar aqui sem a minha mãe. Ela faleceu... ela tem um legado a levar, e a gente poderia não estar levando, se não fosse a fé que ela tinha e nós temos aos orixás, a gente não estaria aqui. Então para mim a fé é isso: é você estar carregando... levando o axé para frente, né?”

Ao optar por um universo de três guardiães da ancestralidade africana como informantes ou depoentes neste documentário, onde consegui alcançar duas delas, uma que a expõe através dos sambas de roda e da Irmandade da Boa Morte, e de outra que tem o sacerdócio de matriz africana como sua função primeira, a fala de Makota Mama me alertou que, mesmo não sendo moradora de Cachoeira, eu tinha em casa a terceira voz que completaria esse passeio entre os corpos sonoros ancestrais de mulheres pretas, a minha mãe de sangue, e também lalorixá, Chica Xavier, atriz referência das artes cênicas na segunda metade do século XX, mas que no momento em função da saúde não teria condições ideais de contribuir com um depoimento nesta pauta. Pensando nisso busquei nas memórias de minha primeira viagem à Cachoeira, os locais onde passamos, e concluí o documentário com a gravação de um depoimento que ela fez em uma missa em celebração ao Dia da Mulher na Ilha de Madreus/BA na década de 1990. Enquanto sua voz canta à capela um “ponto de umbanda” de sua autoria chamado

Invocação à Iansã, a câmera revela outras imagens sagradas dentro do terreiro e busca na janela as crianças pretas do bairro brincando de pular corda. A letra da canção diz muito sobre a sua forma de poetizar em cânticos a sua fé pelos orixás, neste caso Iansã:

“Senhora dos ventos!
Senhora dos raios!
Senhora dos astros!
Iansã guerreira do meu gongá,
Eu vim aqui
Pedir à Senhora
Que com sua espada
Venha nos salvar
(...) Eu vim aqui
Pedir à Senhora
Que lhe rendo graças
Pelo que nos dá!
.” (XAVIER. p. 63)

Chica Xavier nasceu Salvador, se reencontrou com sua ancestralidade e com as tradições de matriz africana ao se mudar para o Rio de Janeiro na década de 1950, junto a seu marido, o também ator Clementino Kelé. Fundou nesta cidade o seu Terreiro, *Irmandade Cercado de Boiadeiro* em dezembro de 1979, mas com inúmeros retornos à Bahia, fazendo parte da *Irmandade do Rosário dos Homens Pretos*, e com uma relação de carinho com a cidade de Cachoeira. Ela segue em seu trecho da gravação: “Eu tenho orgulho de ser baiana. Eu mantenho toda a minha raiz religiosa, fruto de uma mulher baiana. Eu sou ‘Irmã do Rosário’. Eu sou uma mulher filha de Iansã”!

Considerações finais

Ao narrar pelas vozes de mulheres pretas a busca em suas exposições sobre a fé, compreendi o quanto é fundamental a atuação dessas mulheres na construção de

uma sociedade possível na contemporaneidade, conseguindo através da oralidade e de sentimentos pessoais que às mobilizam para, como citou Makota Mama “manter o legado”, fazer com que essas tradições de matriz africana permaneçam resistentes em um contexto permanente de racismo e intolerância religiosa. A exaltação dessa potência considero uma chave importante para a sobrevivência do povo preto em diáspora.

Benjamin (1994, p. 201) reflete que na tradição oral “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Hampate Bá (op cit.) diz que “O homem é sua palavra e sua palavra dá testemunho do que ele é. A própria coesão da sociedade depende do valor e do respeito pela palavra”. Para Abdias do Nascimento:

“É natural, portanto, que essas tradições, associadas à matrilinearidade, tenham produzido um elenco de lideranças religiosas femininas. Mulheres cuja sabedoria, determinação, dignidade e altivez acabaram dobrando estereótipos e preconceitos, garantindo-lhes o respeito de todos e até mesmo o reconhecimento das autoridades constituídas.
(Nascimento, 1997. p. 88)

Enquanto buscava informações de referências a *Invocação à Iansã*, como publicado no livro *Chica Xavier Canta Sua Prosa*, encontrei uma dedicatória feita em seu lançamento, ao qual estive presente durante minhas últimas férias do período em que trabalhei em Moçambique, em 1999: “Junior, meu filho! Eu louvo a você, propagador da Umbanda, em terras africanas. Saravá Umbanda! Beijos e Bençãos! Sua mãe Chica Xavier. Rio, 21 dez. 99”. Essa frase ilustra o pensamento de Lélia Gonzales sobre o que a ancestralidade da diáspora, com todas as trocas de saberes, tem a trazer de contribuição para o “continente-mãe”:

“Parece-me que nós poderemos levar inclusive para a África um tipo de resposta que os africanos ainda não encontraram. Esta resistência cultural que o negro apresenta onde quer que ele esteja, a gente só vai entender com um conhecimento muito profundo, muito sério, das instituições das diferentes culturas africanas.” (Idem. p.4)

E ao final do documentário, trago a única frase que utilizei dita em depoimento recente por Chica Xavier: “Eu não pude ir e você foi... e ‘saravou’... que bom!”.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BRAGA, Julio. Oritameji: o antropólogo na encruzilhada. Julio Braga. Feira de Santana: Universidade estadual de Feira de Santana, 2000.

Compêndio do Catecismo da Igreja Católica, n. 388

HAMPATE BÂ, Amadou. A palavra, memória viva na África. Correio da Unesco. Ano 7. Nº10, 1979.

GONZALES, Lélia. Lélia fala de Lélia. Revista Estudos Feministas, 383, nº 02. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/16220/14767> . Acesso em 21 de agosto de 2018

NASCIMENTO, Abdias. Thoth, escriba dos deuses. Volume 1, Janeiro/Abril 1997, 285 p. Disponível em <http://ipeafro.org.br/wp-content/uploads/2015/10/THOTH-1.pdf> . Acesso em 21 de agosto de 2018

O RAPPA. Oh lord oh lord. Rio de Janeiro. Warner/Chappell Music, Inc. 2013

SANTOS, Milton. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. Boletim Gaúcho de Geografia, Porto Alegre. n.21, p. 7-14, ago. 1996b.

XAVIER, Chica. Chica xavier canta sua prosa, cantigas, louvações e rezas para os orixás. Rio de Janeiro. Topbooks. 1999, 124 p.

Biografia do autor

Clementino Junior (Clementino Luiz de Jesus Junior) é doutorando em educação (UNIRIO), pesquisador do GEASUR, pesquisador do grupo NEGRARH, cineasta com

21 filmes finalizados, coordenador do CAN - Cineclube Atlântico Negro, Mestre em Educação (UERJ – FFP), Bacharel em Desenho Industrial – Programação Visual (UFRJ), Licenciado em Artes Visuais (AVM/Cândido Mendes). Tem trabalhos em audiovisual realizados no Brasil, Angola e Moçambique. Desde 2007 é educador audiovisual em cursos livres, de graduação e técnico, principalmente atuando em formação técnica em periferia, ou usando o audiovisual para formação pela lei 10.639/03.

MANIFESTAÇÕES DA NEUROSE E DA MELANCOLIA NOS CONTORNOS DO CORPO DA MULHER CLARICIANA

Cristiane de Mesquita Alvesⁱⁱ

José Guilherme de Oliveira Castroⁱⁱ

Notas introdutórias

Os contos de Clarice Lispector apresentam um teor destrutivo. Ela vai em busca de lugares obscuros do ser humano, em que o indivíduo não está acostumado a ir, por não conhecer ou por ter medo de conhecer; a narrativa de Clarice é uma narrativa do inconsciente. Ela faz um jogo narrativo de ilusão e desilusão com o leitor por meio de sua forma, muitas vezes, irônica e sádica, “ataques sádicos de uma consciência desconfiada da própria veracidade de sua narração” (ROSENBAUM, 2006, p. 23), de narrar pequenas passagens da rotina, momentos quase insignificantes responsáveis pelos confrontos mais íntimos e maléficos dos sujeitos.

Ela é uma autora que provoca o leitor. Ela desconstrói os paradigmas e as impressões que se tem acerca de sua leitura, por isso a escrita de Clarice é transgressora, desveladora; uma “escrita sugestiva e flutuante, tão volátil e hesitante que tende ao silêncio quanto almeja representar” (ROSENBAUM, 2006, p. 23), ela consegue apresentar pelas palavras, a negatividade que há expressada

nas ações das suas personagens, quando traça o conflito das mesmas a partir de uma situação imprevista, quando elas estão mais distraídas, são os momentos em que as teias do conflito de suas narrativas vão sendo tecidas.

A escrita de Clarice desorganiza o cosmo da vida, instalando o caos, “na tentação do mal na obra de Clarice Lispector mostra às claras, sem pudor, sem remorso” (ROSENBAUM, 2006, p. 23), assim suas personagens são desequilibradas, beirando aos estados de neuroses. No caso dos textos selecionados para a discussão deste artigo, a neurose clariciana se manifesta na neurose de transferência, alicerçada na ideia de que o Eu neurótico se defende através do recalçamento, em que o Eu neurótico luta contra si mesmo, buscando um substituto para transferir suas neuras ou desejos recalçados (FREUD, 2016).

Nesse sentido, instaura-se nesse Eu neurótico, um desejo de estranhamento em relação a si e ao Outro que o cerca, formando uma teia de ações de estranhamentos, impulsionada por ações de delírios, as quais o Eu não é capaz de entendê-las, transferindo-as aos Outros. Tal situação pode ser observada no discurso clariciano, em relação à questão de como o Eu/personagem se enxerga frente ao Outro, formulando a náusea da narrativa clariciana do mal estar do Eu, quando se percebe e não compreende sua condição de existir diante do Outro; esse Outro que escapa que não se consegue dominar! O Eu e o Outro nessa vida em um grande conflito existencial.

Esse jogo existencial torna mais instigante as narrativas de Clarice, que assume o status “de tema literário a construção psíquica que cada sujeito faz de si mesmo, onde não há um tempo passado a ser fielmente descrito pelo narrador e o que se conta está repleto de dúvidas e hesitações” (ROSENBAUM, 2006, p. 51), e

Clarice conduz esse sujeito em toda sua essencialidade em diferentes etapas da vida, não privilegiando e não amenizando nenhuma dessas fases etárias.

Nesse sentido, para recorte desta análise, selecionou-se duas crianças à Clarice, uma adolescente e uma senhora como referentes para esta discussão norteadas nas práticas neuróticas, associadas à melancolia, como representações das manifestações da escrita maligna de Clarice Lispector (ROSENBAUM, 2006). E, para conduzir este diálogo entre essas mulheres claricianas, empregou-se os procedimentos teóricos metodológicos psicanalíticos à moda de Sigmund Freud.

Representações do Corpo (manifestação dolorosa do ser/ Eu) e transferências de desejos/ objetos (neuroses)

A neurose é um estado psicológico do ser. É “o resultado de um conflito entre o Eu e o seu Isso, ao passo que a psicose é o resultado análogo de uma perturbação semelhante nas relações entre o Eu e o mundo exterior” (FREUD, 2016, p. 272). As neuroses, no caso deste estudo, as de transferências, têm origem no fato de o Eu não aceitar, nem querer conduzir para a descarga motora uma moção pulsional do Isso ou de lhe barrar o acesso ao objeto, o qual ele visa. Desse modo, o Eu se defende dela por meio do mecanismo de recalçamento:

o recalcado luta contra esse destino, cria, para si próprio- por caminhos sobre os quais o Eu não tem poder- um substituto que se impõe ao Eu pela via do compromisso: um sintoma; o Eu, descobrindo sua unidade ameaçada e prejudicada por esse intruso, prossegue na luta contra o sintoma, tal como o fez com a moção pulsional original, e tudo isso produz o quadro da neurose. (FREUD, 2016, p. 272).

Nesse sentido, observa-se os quadros das mulheres neuróticas de Clarice, a partir da análise comportamental e corpórea das mesmas em seus Eus atormentados em detrimento dos seus Issos, objetos de repulsa ou desejo recalcado. Desse modo, tem-se: a Ruivinha do conto *Tentação*, a pequena detentora de um mal secreto e um desejo de possuir o Outro. Nesse conto, Clarice aborda fatores de identidade entre uma menina e um cão. É um conto bem visual e tudo nele (re) significa. Assim como o sol representa luz e calor, a menina é tratada, como uma figura solar. Ela “era ruiva [...] – a cabeça da menina flamejava. [...]. Ela com sua infância impossível. [...] Ele, com sua natureza aprisionada” (LISPECTOR, 1999, p. 62), e na ânsia de possuí-lo, numa sedução intencional e maléfica, a criança faz uso de movimentos corporais para expressar suas manifestações de possuir seu objeto de desejo= o cão. À tarde, “Sentada nos degraus de sua casa; [...] Ninguém na rua, [...]. E como se não bastasse seu olhar submisso e paciente, o soluço a interrompia.” (LISPECTOR, 1999. p. 61).

Nessa narrativa curta, depreende-se que a melancolia da menina, faz-se como uma alegoria de sua tristeza ou insatisfação de não ter conseguido possuir o Outro, nela, a melancolia é uma representação alegórica do Eu refletido subjetivamente no espelho (STARONBINSKI, 2014), por isso a menina busca se refletir no cão por seus traços de semelhanças: “sua outra metade neste mundo, irmão em Grajaú. [...]. Era um *basset* ruivo. [...]. A menina abriu os olhos pasmada [...] Ambos se olhavam” (LISPECTOR, 1999, p. 61-62, grifo da autora).

E, esse olhar é a parte do corpo escolhida pela menina, para expressar suas ações comportamentais. Ao se olhar, diante do desprezo do objeto= cão, não se

retrai, pelo contrário, encaro-o com agressividade no olhar, desafiando e confrontando aquilo que lhe é estranho e desequilibrador, fazendo com que o seu Eu recalcado pelo desprezo do cão, fortifique-se “através de contrainvestimento da resistência.” (FREUD, 2016, p. 272). E, aquela criança que buscava no cão uma identificação, uma correspondência de si, de seu Eu, agora lhe é visto como algo distante, pecaminoso, algo irrealizável, por isso a nomeação do conto *Tentação*. E, como o título já sugere tentação de não ter o objeto= cão, o que alude ao pecado, não à toa, Clarice elenca um vocabulário carregado de palavras associadas à ideia de pecaminoso: fogo, quente, ruiva, sol, vermelha, calor, escaldante e outras tantas que remetem a calor, para recorrer à ideia do flamejante e do delirante. Em *Tentação*, as personagens são misteriosas no comportamento e até na falta de nome deles. Simplesmente cão e menina, ruivos.

Além disso, a dona do cão representa o mundo externo/ a realidade. Ela está ali para representar que o cão tem dono e que a menina ruiva tem de se livrar da tentação, que nem todos os seus desejos e delírios podem ser realizados. A chegada do cão representa uma perturbação em um sistema repleto de conflitos, que oscilará por um momento e assimilará a mudança. Não acontece o esperado, um abraço da menina no cão, um encontro. O conto termina em suspensão, tão perturbador, quanto o começo da narrativa. Impossível permanecer indiferente, ficando a criança no seu mundo de cão, de melancolia, na contemplação de miragens e mais delírios. Assim como também, não sai um só momento, correndo atrás do cão, consumindo-se em sua dor e na fissura da relação entre o seu Eu e o mundo exterior (um mundo sem acesso a seu objeto de desejo).

Além da menina de cabelos ruivos, outra personagem infantil que compartilha da gênese das formações delirantes da escrita clariciana é a menina do pai dono de livros: a menina diabólica do conto *Felicidade Clandestina*. Esse conto contempla a ideia de que o mal faz parte da Infância. Nos textos de Clarice que remetem à infância, o mal protagoniza. A menina gorda “Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança” (LISPECTOR, 1998, p. 9), infeliz e sádica desdobra o seu sadismo e masoquismo na insistência quase de penitência das meninas magras “imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos lisos” (LISPECTOR, 1998, p. 9), agora objeto de desejo ou satisfação de dor para a maléfica dona de livros. O que se observa nessa teia de masoquismo é a “metáfora do inconsciente” (ROSENBAUM, 2006, p. 59), marcada pela inveja da menina gorda em relação à menina magra.

A menina gorda, em seu desejo recalcado de ser magra, castiga a oposta, em um processo de neurose narcísica que não consegue se refletir como gostaria em seu mundo interior, criando um “conflito entre o seu Eu e o Super- Eu; a psicose, a um conflito entre o Eu e o mundo exterior.” (FREUD, 2016, p. 275). Não conseguido se realizar, transfere para o Outro suas raivas, desgraças e maldades, pois

o indivíduo estava sadio enquanto sua necessidade amorosa estava sendo satisfeita por um objeto real no mundo exterior, torna-se neurótico quando esse objeto lhe for subtraído, sem que se encontre um substituto para ele. Aqui, felicidade coincide com saúde, e infelicidade com neurose. (FREUD, 2016, p. 71-72).

Desse modo, a menina magra se torna alvo das pulsações delirantes de uma criança amarga, infeliz diante de seu corpo, que sofre as consequências das

insatisfações, quando a menina gorda se entrega a comidas “enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas” (LISPECTOR, 1998, p. 9), como uma válvula de escape para o seu Eu irrealizado. Bem como, transfere a dor corporal para a rival, fazendo com que esta entre idas e voltas para a casa da menina gorda, em um sol escaldante, seja punida por ser magra; assim como no conto *Tentação*, o sol está lá para simbolizar uma forma de castigo, com a intenção de punir, aumentar a dor, a pena do pecado de desejar algo que não é seu. Dessa maneira, a neurose da menina gorda se constitui, quando investe no sofrimento da Outra.

Semelhante prática exerce também a adolescente do conto *A mensagem*:

O texto narrado em 3ª pessoa, com alguns discursos diretos e indiretos livres, apresenta uma moça dona de si, com algumas atitudes comuns aos meninos, contrapondo-se ao do rapaz que a acompanha. Ela transfere para ele, suas ânsias e vontades. Trata-o como objeto, em seu suposto jogo de sedução, não se importando com as necessidades do Outro. Neste conto, Clarice leva a reflexão: até que ponto as pessoas têm o direito de representar a felicidade ou infelicidade do outro, como se observa nesta narrativa.

Viu-se conversando com ela, escondendo com segura o maravilhamento de enfim poder falar sobre coisas que realmente importavam; e logo com uma moça! Conversavam também sobre livros, mal podiam esconder a urgência que tinham de pôr em dia tudo em que nunca antes haviam falado. Mesmo assim, jamais certas palavras eram pronunciadas entre ambos. (LISPECTOR, 1999, p. 33).

Esse relacionamento era de um valor quase irrelevante, em que palavras, olhos e mãos não se correspondiam, e eram usados corporalmente pela moça para demonstrar sua ojeriza frente a não atitude do rapaz:

E aos poucos ela se cansou de ser aos olhos dele a única mulher angustiada. Apesar disso lhe conferir um caráter intelectual, ela também era alerta a essa espécie de equívocos. Pois ambos queriam, acima de tudo, ser autênticos. Ela, por exemplo, não queria erros nem mesmo a seu favor, queria a verdade, por pior que fosse. Aliás, às vezes tanto melhor se fosse “por pior que fosse”. (LISPECTOR, 1999, p. 34, grifos da autora).

Diante disso, o que se observa é que a moça aos poucos, vai se tornando uma espécie de homem na própria relação, transferindo para si, a responsabilidade do falocentrismo, já que o rapaz “pouco tinha do homem da Criação.” (LISPECTOR, 1999, p. 39). Entretanto, no decorrer da narrativa, ela se encontra com seu alter ego quando se coloca frente à casa desabitada, suja e não usada, é quando tragicamente encontra sua consciência, espelhada pela alegoria da casa (STARONBINSKI, 2014), como se a casa/ consciência se expressasse para eles “Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa.” (LISPECTOR, 1999, p. 41) e compreende que naquele momento não estava enxergando-se mulher, quando se instala a melancolia por meio da sensação de uma perda profunda de identidade sentida e inexplicável, e passa a buscar-se desesperadamente, numa ânsia de mulherificar-se (DINIZ, 2015):

A moça ancorara-se no espanto, com medo de sair deste para o terror de uma descoberta. Mal falassem, e a casa desabaria. O silêncio de ambos deixava o sobrado intacto. Mas, se antes eles tinham sido forçados a olhá-lo, agora, mesmo que lhes avisassem que o caminho estava livre para fugirem, ali ficariam, presos pelo fascínio e pelo horror. E ela, com batom e ruje, procurou disfarçar a própria nudez enfeitada. Ela não era nada, e afastou-se como se mil olhos

a seguissem, esquivava na sua humildade de ter uma condição. Vendo-a afastar-se, ele a examinou incrédulo, com um interesse divertido: "será possível que mulher possa realmente saber o que é angústia?" E a dúvida fez com que ele se sentisse muito forte. "Não, mulher servia mesmo era para outra coisa, isso não se podia negar." E era de um amigo que ele precisava. Sim, de um amigo leal. Sentiu-se então limpo e franco, sem nada a esconder, leal como um homem. (LISPECTOR, 1999, p. 41-42).

Nesse sentido, ao ter consciência de sua condição: mulher diante do menino, que também se descobriu homem e seu papel a cumprir em uma sociedade patriarcal, a menina –mulher ressentia-se que sua luta por identificação social e corporal, começara a partir daquele momento.

Ademais, a essas mulheres, Clarice experimenta sua escrita no corpo de mulher, alargando sua observação à análise da derradeira fase da mulher: a velhice. Assim, apresenta Mocinha, ironicamente tão perdida quanto às crianças ruivinha e a gordinha e a adolescente. Neste conto *Viagem a Petrópolis*, Clarice vai pontuando singelamente, os descasos sociais em relação à condição e tratamento dado ao idoso. Margarida ou Mocinha não tem condições próprias e decentes de moradia, tão pouco de uma alimentação. Apresenta-se como uma senhora doce que não se incomoda com sua situação “Era uma velhinha sequinha que doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 63), até perceber por meio de seu estar melancólico, o despertar de sua consciência e se vê sozinha no mundo, andando vagamente pelas ruas, como se por meio de sua própria doçura paradoxal, transferisse seus momentos de dores ou os substituíssem por outros menos dolorosos, até sentar-se debaixo de uma árvore, esperando supostamente, o descanso por meio da morte.

Notas conclusivas

Diante dessas breves considerações sobre essas quatro mulheres claricianas, percebeu-se que elas manifestaram suas neuroses e estados melancólicos por meio de suas representações corpóreas como cabelos, olhar no caso do conto *Tentação*, o próprio corpo como uma forma de (in) aceitação: magro/gordo em *Felicidade Clandestina*, olhos e mãos em *A mensagem*, e a junção de todas estas partes anatômicas como resultados de desolação, cansaço, luta e morte observados em *Viagem a Petrópolis*.

Tais colocações foram permitidas por se tratar de uma análise da escrita de Clarice que é expressada de forma crítica, transgressora e maligna. A autora aponta nesses contos, as neuras e explora as sensações mais fragilizadas e dolorosas manifestadas pelo ser humano, com base nas ações de suas personagens. Fazendo análise do Eu e demonstrando seu fracasso, quando esse Eu, queria era ver o fracasso no outro, pois, o Outro incomoda, é estranho, por este motivo, torna-se o alvo das transferências de delírios, de um Eu social doente e inadaptado pelo espaço social.

Logo, essas mulheres claricianas exemplificam um pouco do universo da escrita de Clarice, habitado pela metamorfose do mal (ROSENBAUM, 2006), pela narrativa do inconsciente, pelo jeito de lhe dar com o estranhamento e transformar objetos de desejo em delírios e estados de melancolia, como um estado de autoinsuficiência, caracterizado por um desânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do desinteresse pelo mundo externo e interno. (FREUD, 2016),

como podem ser exemplificados por essas mulheres de Clarice, que se veem como sujeitos em confronto, inadaptados no mundo, sendo assim, sujeitos melancólicos e transgressores.

Referências

DINIZ, Débora. Feminismo: modo de ver e mover-se. In: SERRA, Carlos (Org). **O que é feminismo?** Cadernos de Ciências Sociais. Lisboa: Escolar Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose, perversão**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Obras Incompletas de Freud. Vol. 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2006.

STARONBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. Trad. Samuel Titan Jr. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

A FENDA NA CONSPIRAÇÃO DO SILÊNCIO: VOZES FEMININAS NAS LITERATURAS AFRICANASⁱⁱ

Cristina Mielczarski dos Santosⁱⁱ

*A cultura não faz as pessoas.
As pessoas fazem a cultura.*
Chimamanda Ngozi Adichie

Sob a óptica de Antonio Candido (2011, p. 177) “O contato com a literatura humaniza”. Compactuo com essa perspectiva, visto que a literatura faz-nos vivenciar diferentes realidades e situações e, além disso, que em suas múltiplas manifestações, sejam ficcionais ou poéticas e/ou dramáticas, estão presentes valores tanto os que a sociedade preconiza como aqueles que ela acha prejudiciais. A segunda perspectiva é a que abordaremos neste texto.

A partir de meu interesse pelas Literaturas Africanas, observei um ponto em comum entre as obras da moçambicana Paulina Chiziane, *Niketche: uma história de poligamia* (2002)ⁱⁱ; das nigerianas Chimamanda Ngozi Adichie, *No seu pescoço* (*The Thing Around Your Neck*, 2017)ⁱⁱ e Seffi Atta, *Tudo de bom vai acontecer* (*Every Thing Good Will Come*, 2013)ⁱⁱ; da camaronesa Léonora Miano, *Contornos do dia que vem vindo* (*Contours du jour qui vient*, 2009)ⁱⁱ e da ruandense Scholastique Mukasonga, com seu livro *A mulher de pés descalços* (*La femme aux pieds nus*, 2017)ⁱⁱ. São obras de diferentes períodos e contextos, pontos de vista multilaterais e não unívocos. Nessas obras escritas por mulheres, suas narradoras-protagonistas também são figuras femininas. É a voz feminina, seja como autora, seja como

narradora, contando suas histórias no contexto de seu país natal, podendo ser reais ou ficcionais, mas que abordam aspectos da realidade da mulher. Por intermédio de suas obras, suscitam questões que se referem ao universo feminino, visto que as autoras contam e criam suas histórias calcadas no vivido e são também ao mesmo tempo sujeito de suas enunciações.

A questão que interrogamos é como as mulheres são representadas, o que as personagens possuem em comum no que se refere à temática, sendo que suas autoras são oriundas de países e colonizações distintas? As personagens são todas mulheres negras, vivendo em seus países de origem ou como é o caso da personagem do livro de Chimamanda, vivendo a diáspora no Ocidente, mais especificamente, nos Estados Unidos. O fio tecido pelas autoras revela um ponto em comum – a violência contra o corpo feminino –, denotando uma situação de desigualdade da mulher, seja no plano social, político e econômico, seja no plano cultural. Charlotte Bunchⁱⁱ escreveu em 1990, que as mulheres em todo o mundo, “are routinely subject to torture, starvation, terrorism, humiliation, mutilation, and even murder simply because they are female”, asseverando que os direitos das mulheres são direitos humanos.

Para Catherine Walsh (2007, p. 104, minha tradução), a colonialidade do saber não apenas concebeu o eurocentrismo “como perspectiva única de conocimiento, sino que al mismo tiempo, descartó por completo la producción intelectual indígena y afro como ‘conocimiento’ y, consecuentemente, sua capacidad intelectual” (WALSH, 2007, p. 104)ⁱⁱ. Além disso, na opinião da teórica a respeito da colonialidade do saber, devemos compreender essa colonialidade como:

La represión de otras formas de producción del conocimiento (que no sean blancas, europeas y “científicas”), elevando una perspectiva eurocéntrica del conocimiento y negando el legado intelectual de los pueblos indígenas y negros, reduciéndolos como primitivos a partir de la categoría básica y natural de raza. (WALSH, 2005, p. 19)ⁱⁱ

O surgimento do conceito “colonialidade do ser” é uma resposta a uma pergunta sobre os efeitos da colonialidade na experiência vivida, não somente na mente dos sujeitos subalternos. O conceito foi elaborado pelo filósofo portorriquenho, formado nos Estados Unidos, Nelson Maldonado-Torres. A colonialidade do ser, de acordo com o filósofo, é a

Dimensión ontológica de la colonialidad en ambos lados del encuentro [...] apunta hacia el “exceso ontológico” que ocurre cuando seres particulares imponen sobre otros y, más allá de esto, la efectividad potencial o actual de los discursos con los cuales el otro responde a la supresión como un resultado del encuentro. (ESCOBAR, 2004, p. 62 apud RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 157-158)ⁱⁱ

A colonialidade do ser não é uma experiência unilateral afeta tanto as experiências vividas dos subalternos coloniais, assim como dos setores dominantes. Como afirmam Restrepo e Rojas: “Estos efectos atraviesan la constitución ontológica (el ser en el mundo) tanto de quienes se encuentran del lado de la diferencia colonial como de quienes se sitúan del lado del colonizador. Así, podemos afirmar que la inferiorización del subalternizado colonial, que em uno punto extremo aparece como deshumanización, es una de las características de la colonialidad del ser (RESTREPO; ROJAS, 2010, p. 158)ⁱⁱ. A desumanização foi um mecanismo recorrente no processo colonial, já que ao subtrair o humano do outro diminui o sentimento de culpa pela subjugação imposta a esse outro.

Desumanização que, em muitos setores de diversas sociedades, persiste até a atualidade.

Como exemplo dessa desumanização pode-se citar a violência, mais especificamente a violação do corpo feminino. Uma das formas mais traumatizantes é o estupro. Lembrando-nos que o léxico “estupro” tem sua origem no latim *stupru* e etimologicamente significa *violação*. “Violar” é transgredir, desrespeitar, profanar, penetrar, deflorar a força, forçar, desonrar, todos esses signos transmitem a ideia de avançar em um território, com o uso da força, sem a devida permissão, no caso esse território é o corpo feminino, o qual possui apenas uma única dona, a própria mulher. Como afirma Rebecca Solnit (2017, p. 99), o estupro é um “ataque não só ao corpo, mas também aos direitos, à humanidade e à voz da vítima”.

Essa violação traz consigo uma cultura, a “cultura do estupro” (re)afirmada pela “conspiração do silêncio” (ROTHWELL, 2015). O silêncio ocupa todos os âmbitos: a vítima, que não pode falar, porque vai ser acusada de incitar o agressor; os homens, que acham que sairão sempre impunes desse ato de violência, no qual afirmam seu poder de opressão sobre o corpo feminino; a sociedade que não cria leis que realmente consigam romper com essa barbárie secular e as mães que, por razões diversas, acabam também silenciando suas vozes. O corpo feminino não é apenas educado para o silenciamento de seu prazer, é do mesmo modo, também silenciado para suas dores, um sistema sempre dual sobre o corpo feminino, dupla opressão, dupla subalternidade e duplo silêncio. Silêncio esse um dos efeitos da colonialidade do ser.

As posturas e perspectivas são múltiplas e diversas a respeito das questões suscitadas pelas discussões sobre gênero. Como englobar as diferentes experiências, as necessidades específicas, as opiniões, seja das mulheres africanas, das asiáticas, das latinas, das americanas, enfim uma pluralidade de feminismos. Esse escopo é muito complexo, e não há como ampliá-lo neste espaço, mas sua investigação se faz necessária para podemos dar um passo à frente nessas discussões. A seguir veremos como essa violência é representada nos respectivos romances. A violência contra o corpo feminino é uma constante nas obras, seja ela sublime, dissimulada, de modo mais incisivo ou ainda de uma forma mais radical.

O fino fio que entrelaça as narrativas

Paulina Chiziane é considerada uma das primeiras mulheres a escrever um romance em seu país. Em *Niketche*, a protagonista Rami (Rosa Maria), casada há vinte anos com Tony (António Tomás), um alto funcionário da polícia de Maputo (capital moçambicana), com quem tem vários filhos, descobre que o marido possui várias mulheres, com as quais ele também constituiu família. Ela é a esposa oficial, casada de papel passado. A partir da descoberta da primeira: Julieta, também descobre outras: Luisa, Saly, Mauá Sualé, Eva e Gaby. Chega à conclusão de que seu marido é um polígamo. É por intermédio da narradora-protagonista, Rami, que nos quarenta e três capítulos que perfazem o livro, sua história desvela os aspectos históricos desse costume social em Moçambique, assim como a força dessas

mulheres inseridas em um sistema que nega seus direitos, tendo que se submeterem ou subvertê-lo para conseguirem sobreviver.

Na obra de Chiziane, uma das histórias contadas é de uma mulher que teve cinco filhos, cada um representando momentos históricos de luta:

Há dias conheci uma mulher do interior da Zambézia. Tem cinco filhos, já crescidos. O primeiro, um mulato esbelto, é dos portugueses que a **violaram** durante a guerra colonial. O segundo, um preto, elegante e forte como um guerreiro, é fruto de outra **violação** dos guerrilheiros de libertação da mesma guerra colonial. O terceiro, outro mulato, mimoso com um gato, é dos comandantes rodesianos brancos, que arrasaram esta terra para aniquilar as bases dos guerrilheiros do Zimbabwe. O quarto é dos rebeldes que fizeram a guerra civil no interior do país. A primeira e a segunda vez **foi violada**, mas a terceira e a quarta entregou-se de livre vontade, porque se sentia especializada em **violação sexual**. O quinto é de um homem com quem se deitou por amor pela primeira vez. Essa mulher carregou a história de todas as guerras do país num só ventre. Mas ela canta e ri. (CHIZIANE, 2004, p. 279, grifos meus)

Nesse excerto, o léxico “violar” e suas variações aparecerem repetidamente, reforçando a brutalidade das ações efetuadas pelos homens na narrativa. No contexto da guerra, a violência contra o corpo feminino era praticamente uma estratégia de guerra e também um modo de impor o medo. O corpo dessa mulher, que a narradora Rami descreve, é desenhado com profundos traços de toda a história das lutas que perfizeram as terras moçambicanas, edificando a cartografia das guerras (a Colonial, a da independência, a Civil) e suas sequelas. Mesmo a força opressiva e destruidora da guerra e as violências a que a personagem foi submetida não usurparam dela sua força e a alegria de viver – “ela canta e ri”.

No livro de contos *No seu pescoço* (2017), de Chimamanda Ngozi Adichie, a representação da violência aparece de forma dissimulada no ambiente familiar no conto do mesmo nome. No conto que leva o nome do livro, a narradora-personagem, sem nome próprio, conta sua experiência quando deixou Lagos e foi trabalhar nos Estados Unidos. Foi morar com seus tios e os dois filhos do casal, em um ambiente bem familiar, no qual falavam igbo e comiam refeições como as de sua terra natal. Tudo parecia estar dando certo, ela sentia-se muito à vontade. Mas, em um dia, seu tio abordou-a no pequeno sótão onde dormia, ele não era tio de sangue, era irmão do marido da irmã de seu pai, portanto não tinha nenhum parentesco sanguíneo:

Até que seu tio entrou no porão apertado onde você dormia ao lado de caixas e embalagens velhas e puxou-a com força para perto dele, apertando sua bunda, soltando gemidos. [...] Depois que você empurrou-o para longe, ele se sentou em sua cama – a casa era dele, afinal de contas –, sorriu e disse que você não era mais criança, já tinha vinte e dois anos. Se você deixasse, ele faria muitas coisas por você. As mulheres espertas faziam isso o tempo todo. [...] Você se trancou no banheiro até que ele voltasse para cima, e, na manhã seguinte, você foi embora, caminhando pela longa estrada tortuosa, sentindo o cheiro dos peixes no lago. [...] E lembrou do que ele dissera sobre o fato de que, nos Estados Unidos, é dando que se recebe. (ADICHIE, 2017, p. 127)

Adichie narra o assédio do tio à personagem, no entanto, esta não se coloca em um papel de vítima, atua protagonisticamente, resolve sair da casa do tio, mesmo sabendo de todas as dificuldades que enfrentaria, ela não se submete aos caprichos do agressor.

Além de Adichie, no contexto nigerianoⁱⁱ, podemos também citar o romance da escritora Seffi Atta (2013), *Tudo de bom vai acontecer* (*Everything good will*

come). A narradora autodiegética, Enitan Taiwo, é filha única de um casal de classe média em vias de separação, em que o pai é advogado e a mãe, após a morte do filho, volta-se para a vida na igreja. A protagonista conhece sua vizinha Sheri Bakare, uma menina completamente o oposto da recatada Enitan, as duas tornam-se amigas. Ambas vão divertir-se em um piquenique e encontram alguns amigos de Sheri. A cena que se passa nos dá resumidamente o que ocorreu no local do encontro:

“Sim, eu estava culpando-a. Se ela não tivesse fumado maconha, isso não teria acontecido. Se não tivesse ficado tanto tempo a festa, isso certamente não teria acontecido. Meninas más e travessas acabam sendo estupradas. Nós todas sabíamos disso. Meninas soltas meninas atiradas, meninas avançadas. Rindo com meninos, seguindo-os, pensando que era um deles Senti o cheiro de sêmen no corpo dela, e me estômago, ficou embrulhado. Tudo por culpa dela” (ATTA, 2013, p. 73)

As palavras de Enitan estão carregadas de um discurso que está presente no pensamento da sociedade e que a menina reproduz: “a culpa sempre é da mulher”. Sheri engravida ao ser violentada, tendo que ser hospitalizada após ter literalmente “enfiado um cabide no corpo” que resultou em um aborto. Para os meninos que participaram do “piquenique” nada aconteceu, mas, no caso da menina, sua vida ficou marcada para sempre. Esse pequeno excerto leva à reflexão sobre a importância da educação para os meninos no que concerne à responsabilidade de suas ações perante o corpo e a vontade da mulher.

A representante da voz feminina camaronenseⁱⁱ é a escritora Léonora Mianoⁱⁱ. A narrativa passa-se em um país imaginário, Mboasu, devastado pela guerra, na cidade de Sombê. Após a morte do pai de Musango, a mãe é despojada

de seus bens, visto que não era casada oficialmente com o pai. A menina é expulsa de sua casa, uma vez que a mãe acreditava que ela tinha sido a causa de todos os seus problemas. A menina é abandonada nua na rua, evidenciando a violência materna, era necessário “extirpar o demônio que ela abriga” (MIANO, 2009, p. 11). Musango procura a avó paterna, que nunca a reconheceu como neta legítima, que não a socorre apenas lhe dá uma camiseta para tapar sua nudez. O livro é um grande monólogo da menina com a mãe ausente “Há apenas sombras ao redor, eu sou uma delas, e é em você que estou pensando (MIANO, p. 2009, p. 10), “Contei os dias, mãe, e não foi fácil [...] Eu me obriguei a esse esforço para não terminar esquecendo meu nome e minha história. E você, mãe, o que fez da minha lembrança? (MIANO, p. 2009, p. 33).

Assim, inicia-se o longo percurso da menina por esse país, assolado pela guerra, onde será acolhida por uns e ignorada por outros. O cenário é de desolação do pós-guerra, em que a religião opera com grande poder, apossando-se do espírito enfraquecido das pessoas. Musango é vendida para um grupo religioso que faz tráfico de mulheresⁱⁱ, passa três anos vivendo na casa pela qual passou um número incontável de meninas:

Quanto à casa, trata-se de um grande barraco de madeira construído às pressas num terreno que ninguém cuida. Ninguém vem aqui, a não ser os três homens que de tempos em tempos trazem novas meninas. São elas as sombras que me cercam. Algumas os seguiram por vontade própria. A maior parte foi levada pela família. Elas vêm, em princípio, por causa do que eles chamam de seções de armamento moral. [...] As meninas vêm para cá antes de empreender uma viagem para a Europa, Luz e Dom de Deus se ocupam da papelada, quando é possível. Quando não é, elas vão por caminhos transversos. Traficantes levam-nas pelos desertos do Chade e do Níger em direção ao Mediterrâneo, onde são esperadas por canoas. (MIANO, 2009, p. 37)

Ao todo são sete meninas: Siliki, Enanguê, Mukom, Ebokolô, Sikê, Musoloki e Endalê. Cada uma com uma experiência particular que a levou até aquele destino, do qual o futuro se desconhece.

Scholastique Mukasonga é uma ruandense que vive atualmente na França. Mukasonga, em *A mulher de pés descalços*, homenageia a mãe Stefania, que pedira para as filhas colocarem um pano sobre seu corpo, após a morte, conforme a tradição, pois ninguém poderia vê-la, caso contrário, seriam amaldiçoadas. Mas, em decorrência do genocídio ocorrido em Ruanda, entre abril e julho de 1994ⁱⁱ, a filha não pode cumprir a promessa, pois já estava fora do país, e as palavras escritas nas páginas brancas serão a mortalha da mãe:

Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras – palavras de uma língua que você não entendia – para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente. (MUKASONGA, 2017, p. 7)

É por meio do relato biográfico de Mukasonga que conheceremos o ambiente no qual os tutsis tentavam reconstruir sua vida de desterrados, o dia a dia de sua mãe Stefania, as tradições dos tutsis, assim como suas memórias. Entre as histórias narradas está a de Viviane. Em Ruanda, quando uma menina engravidava fora do casamento, ela devia ir para outra cidade – poderia ser Kigali, Burundi ou Usumbura – qualquer lugar, menos na casa familiar. A família temia que a transgressão às regras pudesse interferir no bom andamento da sociedade, gerando infortúnios que poderiam afetar a produtividade das plantações, a fecundidade das mulheres e das vacas, fonte de sustento. No entanto, após o

nascimento do bebê, essa menina-mãe retornava para a casa, mas o receio pelas adversidades ainda continuava.

Mas o que fazer com esses costumes quando suas filhas são vítimas dos jovens do partido único que aprenderam que o estupro de moças tutsis é um ato revolucionário, um direito adquirido pelo povo majoritário. Quem suportará o peso esmagador da desgraça que, em vão, se tenta esconder: a menina-mãe, que se torna uma maldição viva, de quem todos querem fugir e que afunda na solidão do desespero? A família que fica remoendo o remorso de não ter podido proteger os seus e que se vê posta de lado, por prudência, por todo o vilarejo? E quais desgraças trará esse filho, filho nascido de tanto ódio? (MUKASONGA, 2017, p. 149-150)

A atitude das mulheres, frente à violência praticada contra o corpo de Viviane, jovem bem comportada que servia de exemplo, muda em grande parte esse costume. A menina, após ser atacada por um grupo de rebeldes, foi socorrida pelas pessoas da comunidade, seus ferimentos ficaram sob os cuidados das mulheres, e ela, quando engravidada, passa por um ritual de purificação, com a água sagrada do Rwakibirizi, ritual realizado à noite. Seu filho, o menino – Umutoni, Aquele-que-está-conosco – é assimilado pela comunidade. A penalização de Viviane é que ela passa a ter status de viúva, só podendo casar com um viúvo.

Em 1994, o estupro foi uma das armas usadas pelo genocídio. Quase todos os estupradores eram portadores do vírus HIV. Nem toda a água de Rwakibirizi e de todas as nascentes de Ruanda teriam bastado para “lavar” as vítimas da vergonha pelas perversidades que sofreram. Nem toda a água seria suficiente para limpar os rumores que corriam dizendo que essas mulheres eram portadoras da morte e fazendo com que todos as rejeitassem. Contudo, foi nelas, nelas próprias e nos filhos nascidos do estupro que essas mulheres encontraram uma fonte viva de coragem e a força para sobreviver e

desafiar o projeto dos seus assassinos. A Ruanda de hoje é o país das Mães-coragem. (MUKASONGA, 2017, p. 154)

Dando um salto da ficção para a realidade, o genocídioⁱⁱ que dizimou um décimo da população, deixou um grande número de viúvas, 70 % da população adulta eram mulheres. Essas mães que foram violentadas e ficaram soropositivas (infectadas em estupros), ocupam atualmente importantes cargos políticos e esforçam-se para obter uma sociedade mais inclusiva. Nadine Gasman, da “ONU Mulheres”, explicita o processo de mudança em Ruanda:

A área de educação incorporou a igualdade de gênero nas suas matrizes de formação. Houve aumento no acesso da população à saúde e queda significativa da mortalidade infantil. As mulheres estão mais presentes no serviço público e também passaram a ser titulares de terras. Em amplos setores, as mulheres alargaram a sua participação, conquistando voz e poder de decisão que colaboraram para o país se reconstituir num dos casos mais trágicos de guerra no mundo.ⁱⁱ

Segato questiona o porquê da violência contra as mulheres mediante formas sexualizadas de agressão? “Porque es en la violencia ejecutada por medios sexuales donde se afirma la destrucción moral del enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de um documento formal de rendición. Em este contexto, el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte em que se escribe la derrota moral del enemigo” (SEGATO, 2016, p. 61).ⁱⁱ O corpo feminino sempre foi um território de disputa de poder, colonizado, violado, até quando?

Últimas considerações

Ao emergirem essas vozes femininas, seja pela atuação de suas autoras como intelectuais atuantes na sociedade, seja mediante suas personagens que revelam tradições e situações nas quais as mulheres, por pior que seja a situação, tentam reagir e não se submeterem a um sistema de desigualdade de gênero.

As obras apresentadas denotam que a violência contra a mulher não é peculiar apenas a uma delas, mas permeia todos os ambientes, de todos os impérios até a contemporaneidade. Sem dúvida esse tipo de comportamento que não começou na colonização, mas, com certeza, solidificou-se com a subjugação a que os povos colonizados foram submetidos, assentou e propagou esses atos violentos contra o corpo feminino como algo aceitável. Quanto mais desumanizado o “Outro”, mais subjugado e menos culpa para quem o pratica.

Coadunando com a opinião de Mario Vargas Llosa que a literatura nos proporciona “la capacid de salir de sí mismo y mudarse en otro, em otros, modelados com la arcilla de nuestros sueños” (LLOSA, 2010, p.12). O contato com as obras, com as histórias das mulheres representadas por elas mesmas, contribuirá para romper a fenda da “conspiração do silêncio”, visto que quanto mais temas como esses forem abordados para discussão, talvez, algum dia possam passar a ser assunto apenas da ordem da ficção.

REFERÊNCIAS

ATTA, Sefi. *Tudo de bom vai acontecer*. Tradução de Vera Whateley. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: companhia das Letras, 2017.

_____. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BUNCH, Charlotte. Disponível em: <<https://www.makers.com/charlotte-bunch>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

CANDIDO, Antonio. O direito a literatura. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2011.

CHIZIANE, Paulina. *Niketché: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Publicado em 2002.

_____. *Eu, mulher... por uma nova visão do mundo*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

LLOSA, Mario Vargas. *Elogio de la lectura y la ficción*. Discurso Nobel de 7 de diciembre de 2010. Fundación Nobel, 2010. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2016.

MIANO, Léonora. *Contornos do dia que vem vindo*. Tradução de Graziela Marcolin de Freitas. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colômbia: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

ROTHWELL, Phillip. *A postmodern nationalist: truth, orality, and gender in the work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

_____. *Leituras de Mia Couto: aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Tradução de Margarida Calafate Ribeiro. Coimbra: Edições Almedina, 2015.

MUKASONGA, Scholastique. *A mulher de pés descalços*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Editora Nós, 2017.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños. 2016.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WALSH, Catherine. Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. *Nómadas*. v. 26, p. 102-113, 2007.

_____. Introducción. In: WALSH, Catherine. Pensamiento crítico y matriz colonial. Quito: UASB-Abya Yala, 2005.

WALKER, Alice. *Rompendo o silêncio*: uma poeta diante do horror em Ruanda, no Congo Oriental e na Palestina/Israel. Tradução de Ana Resende. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

O CORPO NEGRO FEMININO E A PROSTITUIÇÃO, NO ROMANCE *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*, DE PAULINA CHIZIANE

Cristine Alves da Silvaⁱⁱ

Os homens vieram, colonizaram todas as mulheres e instalaram-se como senhores.

Paulina Chiziane

Com a epígrafe escolhida, é possível percebermos a lógica que subordina o corpo negro feminino está intimamente vinculada ao colonialismo. Tendo como evidência mais concreta a cor da pele, a mulher negra é objeto do desejo sexual dos homens brancos. Assim, a posse do corpo feminino negro constitui uma parte fundamental do imaginário colonial europeu.

Sueli Carneiro destaca que:

Em toda a situação de conquista e dominação de um grupo humano sobre o outro, é a apropriação sexual das mulheres do grupo derrotado pelo vencedor que melhor expressa o alcance da derrota. (SCHMDIT apud CARNEIRO, 2013, p. 231).

Portanto, a análise que aqui propomos, é sobre o corpo da mulher negra na perspectiva da prostituição, tendo por enfoque o corpo mercantilizado – moeda de troca na empresa colonial portuguesa – e, também, utilizado como forma de obter benesses do homem branco – “mesmo as prostitutas procuram o sucesso à escala de comuns mortais.” (CHIZIANE, 2008, p. 150) -, é o que irá definir a

categorização e o escalonamento social mensurado através da desvalorização corporal, de natureza física, econômica e moral.

Tecer reflexões a respeito deste corpo implica em pensar sobre o significado que o mesmo traduz, e quais as concepções que permeiam historicamente sobre este corpo. Quando se olha para o corpo da mulher negra, é preciso compreender que ele está permeado de valores e sentidos construídos historicamente que, antes de tudo, faz-se necessário, pensarmos que lugar o corpo negro ocupa na sociedade colonial moçambicana.

Nessa perspectiva, verificaremos no romance *O alegre canto da perdiz* a situação à qual o corpo negro feminino foi submetido enquanto objeto da afirmação da sexualidade masculina, consequência de uma estrutura social maculada pela violência de um sistema opressor que deixou traumas difíceis de serem apagados da memória.

Tal consequência, fez com que o corpo da mulher negra se tornasse um espaço de negociação, uma mercadoria, em outras palavras, vender o corpo em troca de dinheiro ou bens materiais. Portanto, a prática da prostituição em território moçambicano está ligada à sobrevivência dessas mulheres.

Durante a dominação colonial, o corpo negro feminino converteu-se, então, em “corpo colonial”, lançado para a prática da prostituição, subordinado às aspirações mercadológicas, utilizado para servir à nova população local formada predominantemente por portugueses. Os corpos coloniais declaram a emergência de um corpo colonizado, ou seja, é por via do corpo, que o colonizador impõe a sua lógica execradora e subalternizante, marcado pelos sinais desse processo exploratório, perpetrado contra a subjetividade e exterioridade dos corpos

femininos, através da violência sexual, prostituição, erotização do corpo, uma vez que atinge níveis físicos e psicológicos degradantes.

Desse modo, percebemos como “os efeitos da colonização branca em África foram bastante penetrantes e devastadores” (ALVES e TIMABANE, 2016, p. 80), fato que nos mostra todo o sofrimento provocado pelo processo colonial em Moçambique. Sofrimento o qual, se traduz na relação de poder centralizado no corpo negro feminino, que “não passa de um objecto sexual efêmero e fortuito.” (PINTO, 2006, p. 49).

1. O CORPO NEGRO EROTIZADO

O corpo erotizado e posto à venda pode ser compreendido dentro da lógica de apropriação e subordinação dos colonizados no regime colonial.

Simone

Schmidt

Especialmente, o corpo, tem se tornado um assunto recorrente na escritura produzida por mãos femininas e, por isso, é o objeto de nosso interesse. É no âmbito do corpo, que são marcadas as inscrições de sentido e valores impostos pela sociedade.

Refletirmos acerca do corpo negro feminino a partir da sua representação problematizada através da escritura ficcional de Paulina Chiziane, na obra *O alegre canto da perdiz*, implica necessariamente em pensar o espaço ocupado pelo corpo feminino negro coisificado e prostituído em um Moçambique colonial, onde as

condições de vida não eram nada fáceis, principalmente no que tange à sexualidade.

Neste sentido, o corpo atua como um signo responsável por reproduzir uma estrutura social. Sendo assim, cabe aqui, a reflexão sobre o espaço ocupado e reservado à mulher negra e a configuração dada ao seu corpo pela sociedade.

Para entendermos a representação do corpo negro feminino, devemos levar em conta a história socioeconômica colonial que, outorgava ao indivíduo de pele negra a marginalização e a exclusão do contexto social-colonial moçambicano do século XX. Humilhada pelas políticas do regime colonial, a mulher negra, sofre inúmeras violências cometidas em seu corpo.

Na literatura, a concepção estereotipada assinalada no corpo da mulher negra geralmente se remeteu a imagens que pudessem denotar lascividade, imoralidade, permissividade, malícia, escárnio, sensualidade e desejo, assim, “representando” um povo que era visto pela cultura colonial apenas como um objeto, portanto, inserido em um espaço social de dominação e marginalização.

A esse respeito, a psicóloga Isildinha Nogueira nos faz o seguinte comentário:

O negro não era persona. Não era cidadão nascido livre, como pessoa jurídica; na condição de escravo não era pessoa; seu estatuto era o de objeto, não o de sujeito. Assim, o negro foi aliado do corpo social, única via possível para se tornar indivíduo. (NOGUEIRA, 1999, p. 42).

Sob esta perspectiva, observa-se que ao longo da história o corpo negro feminino foi destituído de sua condição humana, tendo sido usurpado de qualquer possibilidade que permitisse exercer sua feminilidade (NOGUEIRA, 1999, p. 44),

visto apenas como instrumento de satisfação sexual, impedido de vontades, desejos e escolhas: um corpo silenciado e negligenciado de sua própria existência.

Com o processo de dominação colonial e o seu discurso ideológico de poder, estereótipos e preconceitos são atribuídos em relação à mulher negra, traduzidos na literatura em geral, de modo a enfatizar o entrecruzamento de influências sofridas pelas mulheres, de acordo com o lugar por elas ocupado na sociedade. Assim, ser mulher pode ser bem diferente de ser mulher negra. Embora sejam discriminadas no quesito gênero, as mulheres brancas e negras estão inseridas em espaços sociais opostos: de um lado, a mulher branca desempenhando o papel de mãe e esposa dedicada; por outro, a mulher negra, desempenhando funções subalternas, não raro subordinadas à objetificação sexual – no caso, por exemplo, das escravas, a serviço dos desejos carnavais de seus senhores, vejamos:

Seu corpo, historicamente destituído de sua condição humana, coisificado, alimentava toda a sorte de perversidade sexual que tinham os seus senhores. Nesta condição eram desejadas, pois satisfaziam o apetite sexual dos senhores e eram por eles repudiadas pois as viam como criaturas repulsivas e descontroladas sexualmente. (NOGUEIRA, 1999, p. 44)

O romance *O alegre canto da perdiz* (2008), da moçambicana Paulina Chiziane, elegeu o corpo negro feminino como tema. Neste sentido, expõe representações e vozes que, até então, estavam relegadas à margem, desvelando a identidade da mulher negra e colaborando para a reescrita da história das mulheres em Moçambique. A mulher nativa africana foi tão violada quanto a sua

terra, e obrigada, assim, a ficar circunscrita a limites sociais que e acorrentaram a esteriótipos impostos pela condição de raça e gênero.

2. UM CORPO MERCANTILIZADO

A temática da prostituição na literatura moçambicana, tendo em vista o romance *O alegre canto da perdiz* (2008), nos apresenta a prática do meretrício como um problema, dando conta do difícil convívio da mulher e da precária condição que a mesma experimenta nas sociedades colonial ou pós-colonial (CAN, 2013, p. 98).

CAN (2013), no artigo *A História na Alcova: figurações da prostituta no campo literário moçambicano e nos romances de João Paulo Borges Coelho*, constatou que a figura da prostituta no campo literário moçambicano possui uma vocação profundamente histórica. Segundo Francisco Noa, se a escrita colonial procurou obviá-la, limitando-se, quando muito e em seu estilo, à preta fêmea, personagem realçada pelos atributos sexuais e habitualmente retratada como uma prostituta (NOA, 2015, p. 319), a prosa e a poesia moçambicanas souberam diversificar o olhar sobre esta figura.

Nesse sentido, Can nos afirma que:

Quer seja inscrita de forma fugaz, quer assuma protagonismo nas narrativas, a prostituta assume uma função dramática e uma dimensão de denúncia na prosa de Paulina Chiziane (2000, 2002, 2003 e 2008). (CAN, 2012, p. 98).

A trama ficcional de Chizane é composta por trinta e quatro capítulos, dividido entre o percurso das três protagonistas femininas: Serafina, Delfina e Maria das Dores. Constrói um diálogo entre realidades cronológicas distintas, através das vozes femininas multigeracionais. No tocante a isso, Simone Schmidt considera que:

O romance nos traça uma espécie de genealogia da subalternidade feminina através da mercantilização de seu corpo, desde Serafina, que vende a virgindade de sua filha Delfina, a qual, por sua vez, entregará também a juventude de Maria das Dores ao curandeiro Simba, em troca de ajuda e proteção. (SCHMIDT. In: MIRANDA e SECCO, 2013, p. 231).

Violadas ou conduzidas por seus pais à cama do branco, as mulheres negras venderam, ou melhor, negociaram os seus tenros corpos a homens que simbolizavam o poder e a possibilidade de sobrevivência ante a privação econômica. Unir-se ao homem branco por meio dos favores sexuais e, até mesmo, em troca de benesses materiais advindas desse ato “mutilador” da identidade, empurra moças e mães solteiras, a fim de garantirem o sustento da família, para o submundo da prostituição.

Atentemos para a fala da personagem Delfina:

Prefiro oferecer as doçuras do meu corpo aos marinheiros e ganhar moedas para alimentar a ilusão de cada dia. A natureza deu-me um celeiro no fundo do meu corpo. Uma mina de ouro. Para explorá-la com trabalho duro, pensam que não trabalho? Pensam que é fácil a vida que levo? Pensam que é fácil a vida que eu levo? Não é fácil suportar o gemido convulsivo de qualquer um sobre o meu corpo, expelindo-se, renovando-se, libertando-se. (CHIZIANE, 2008, p. 57)

Delfina prefere a prostituição em detrimento ao trabalho escravo nas plantações de arroz ou de palmeiras dos colonizadores. As condições de trabalho e os rendimentos oferecidos pelo regime como pagamento pelo trabalho feminino escravizavam a mulher, não sendo, portanto, mais digno do que a prostituição. A luta pela sobrevivência impõe a prostituição ao destino de Delfina, até por que tinha a consciência do valor comercial do seu corpo:

Um corpo sem segredos, que se pega, que se paga, que monta e se desmonta. O que eles querem de mim? Que me levante ao cantar do galo para ir semear arroz? Que me entregue nas plantações de palmeiras como escrava, para receber no fim da canseira uma chávena de sal? (CHIZIANE, 2008, p. 57)

Como pudemos verificar nos trechos supracitados do romance, o corpo da mulher negra é “conscientemente usado pelas personagens com o intuito de obter sustento” (SCHIMDT, 2013, p. 233). Assim, o corpo feminino negro torna-se, portanto, uma moeda de troca, um meio de sobrevivência, e, também, instrumento da luxúria masculina.

Nessa perspectiva, o texto de *O alegre canto da perdiz* nos mostra à condição história, social e política da mulher moçambicana no período colonial, bem como a mercantilização do corpo feminino para quem tivesse disponibilidade em pagar por ele: “com elas tudo é minuciosamente calculado, tudo é negociado, tudo é pré-pago ou pago de imediato.” (CHIZIANE, 2008, p.152).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso estudo teve por foco o corpo negro feminino no espaço sócio-ficcional da prostituição, em Moçambique durante o período colonial, e os sofrimentos enfrentados por essas mulheres, o qual se resume na relação de poder centralizado no corpo, enquanto objeto da afirmação da sexualidade masculina.

A imagem lasciva criada em torno do corpo negro feminino é fruto de uma imposição do sistema opressor colonizador, o qual lançou muitas jovens à prostituição a fim de se sustentarem ou de obterem algum tipo de bem-estar do homem branco.

Schmidt nos tece o seguinte comentário:

o corpo da mulher negra, duplamente assujeitado pelo gênero e pela raça, e conscientemente usado pelas personagens com o intuito de obter sustento, e mais do que isso, de subir na vida através do contato com o homem branco. (SCHMIDT, 2013, p. 233).

Após a leitura da obra e dos textos teóricos que apoiaram a nossa análise, pudemos compreender a complexidade da trama tecida por Paulina Chiziane, ao problematizar a representação do corpo negro feminino em um momento histórico marcado pela violência de um sistema opressor que deixou marcas difíceis de serem esquecidas na subjetividade e no próprio corpo da mulher negra.

O romance *O alegre canto da perdiz*, é uma reflexão acerca dos traumas e das consequências da política colonial em Moçambique. Neste sentido, Paulina Chiziane expõe as vozes que, até então, estavam relegadas ao silêncio da margem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAN, Nazir Ahmed. A História na Alcova: figurações da prostituta no campo literário

moçambicano e nos romances de João Paulo Borges Coelho. Mulemba, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 1, n. 8, p. 98-113, jan./jul. 2013.

CHIZIANE, Paulina. O alegre canto da perdiz. Lisboa: Caminho, 2008.

MEDEIROS, Cláudia Barbosa de, SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. O alegre canto do corpo feminino e suas notas dissonantes. Revista Graphos, UFPB/PPGL, v.16, n.1, p.21-33, 2014.

MIRANDA, Maria Geralda de. A África e o feminino em Paulina Chiziane. Mulemba, Rio de Janeiro, UFRJ v. 1, n. 2, p. 62-70, jan./jul. 2010.

MIRANDA, Maria Geralda de. O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane. O Marrare, Rio de Janeiro: UERJ, n. 12, p. 222-226, jul./jul. 2010.

NOA, Francisco. Império, mito e miopia. Moçambique como invenção literária. São Paulo: Editoria Kapulana, 2015.

NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. Pulsional Revista de Psicanálise, São Paulo, n. 135, p. 40-45, 1999.

PISCITELLI, Adriana. "Sexo Tropical": Comentários sobre gênero e "raça" em alguns textos da mídia brasileira. Cadernos Pagu, Campinas, v. 6, n. 7, p. 9-34, 1996.

PINTO, Alberto Oliveira. O colonialismo e a "coisificação" da mulher no cancionário de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. (Orgs). A Mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2006. p. 35-49.

RODRIGUES, Maiane Tigres, OLIVEIRA, Inara de. Melhora a tua raça, Delfina! Fraturas de gênero, etnia e classe social. Revista Ecos, Mato Grosso: UNEMAT, v. 21, n. 02, 2016.

SECCO, Carmen Lucia Ribeiro Tindó, MIRANDA, Maria Geralda de. (Orgs). Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos. Curitiba: Appris, 2013.

SCHMIDT, Simone. O corpo e terra em O alegre canto da perdiz. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro; MIRANDA, Maria Geralda de. (Orgs). Paulina Chiziane: vozes e rostos femininos. Curitiba: Appris, 2013, p.229-247.

TIMBANE, Alexandre Antônio. Marcas da Identidade cultural e linguística moçambicanas no filme Virgem Margarida, de Licínio Azevedo. Revista Língua & Literatura, Rio Grande do Sul, v. 18, n. 32, p. 64-87, dez./dez. 2016.

A “ESCREVIVÊNCIA” COMO ESTÉTICA DO CORPO E DA IDENTIDADE CONTRA A ABSTRAÇÃO DAS ESTÉTICAS MODERNISTA E PÓS-MODERNISTA

Dea Merline

A época histórica em que vivemos foi definida como “pós-moderna” por filósofos do cunho de Lyotard, Jameson, Baudrillard, sendo caracterizada como uma época de crise das certezas da modernidade. Estas certezas seriam o poder da racionalidade, a narrativa do progresso e a ideia de “identidade”, seja ela individual ou coletiva. No âmbito da crítica literária, o conceito de “morte do autor”, de Roland Barthes (Barthes, 1967), desestrutura as bases da forma em que uma obra de arte é olhada. Este conceito desvincula cada vez mais a arte do sujeito que a produz, enquanto que na sociologia abre-se caminhos para o conceito de liquidez, de Bauman (Bauman, 2000). Na sociedade líquida não existiriam valores estáveis, a aparência teria tomado o lugar do ser e o individualismo sem freios da economia de consumo teria destruído os laços comunitários e de pertença.

Vários autores têm insistido sobre a continuidade entre modernismo e pós-modernismo. Só para citar alguns dos mais famosos, Kermode (Kermode, 1968) chega a propor a substituição da etiqueta de “pós-modernismo” por “neo-modernismo”, sendo que as duas correntes partem de pressupostos semelhantes, igualmente apocalípticos e que têm a ver com o tema da “crise”; Graff (Graff, 1998) lê o pós-modernismo como uma extensão da estética romântico-modernista, a qual é enraizada numa teoria organicista da arte e na ocupação, por esta última, do

lugar da religião. Podemos dizer que o racionalismo modernista, quando exacerbado, leva ao colapso da própria razão, base do caos pós-moderno. Neste sentido, o modernismo estaria já contaminado pelas sementes da sua própria negação.

É necessário ressaltar que falar em modernismo e pós-modernismo sem mencionar os contextos específicos aos quais se refere pode ser tendencioso. Se de fato podemos falar de uma onda modernista antes e pós-modernista depois, que, partindo da Europa, espalha-se pelo mundo, seus desdobramentos são muito diferentes. No caso que nos interessa, o brasileiro, as distinções entre modernismo e pós-modernismo são muito lábeis. Com o chamado “primeiro modernismo”, dominado pelo movimento da Antropofagia, assistimos a uma revolução estético-literária e epistemológica inédita no Brasil, que mudará completamente a ideia de literatura e a forma de entender a própria nação. A Semana de Arte Moderna de São Paulo é assumida por grande parte da crítica – primeiro entre todos, Antonio Candido (Candido, 2000) – como o momento de plena “maturidade” da literatura brasileira, entendido como alcance de uma originalidade “nacional” e recusa da sujeição a modelos europeus; daí surgem as etiquetas de “segundo” e “terceiro modernismo” para indicar a literatura produzida sucessivamente e a de “pré-modernismo” para indicar aquela produzida anteriormente, como se a literatura brasileira por inteiro fosse interpretável em base à sua resposta aos ideais estéticos dos paulistanos de 22. Isso provoca uma fortuna escassa do termo “pós-modernismo”, que, quando usado, costuma abranger escritores que em outros lugares são considerados como modernistas da terceira geração, como Clarice

Lispector, João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, ou autores que se remetem explicitamente aos antropofágicos, como os concretistas.

Além da expansão temporal da categoria de “modernismo”, o que marca a continuidade entre modernismo e pós-modernismo no Brasil é o fato da fluidez do mundo pós-moderno ser já presente nas obras dos antropofágicos, encarnando-se perfeitamente na obra máxima do primeiro modernismo: *Macunaíma*.

Macunaíma seria uma divindade indígena, mas Mário de Andrade a usa como pretexto para criar uma personagem cuja característica principal é de ser um ente metamórfico e ontologicamente instável, que é tudo e nada ao mesmo tempo, ou melhor, pode ser tudo porque não é especificamente nada. Este é o significado do subtítulo: *O herói sem nenhum caráter*. O livro *Macunaíma* é feito a medida do seu protagonista, sendo que ali tudo é “sem caráter”: os numerosos personagens, todos metamórficos, gerados pela mistura de diferentes tradições e figuras da cultura popular e não; a trama, aparentemente confusa e centrífuga; a própria estrutura formal da obra, indefinível do ponto de vista do gênero literário; a língua, nascida da mistura de termos e expressões de vários dialetos brasileiros, termos estrangeiros e neologismos.

Mário de Andrade negou mais de uma vez ter tido a intenção de criar um emblema nacional, mas de fato é o que fez, talvez o mais poderoso emblema da história da literatura brasileira. Podemos afirmar que *Macunaíma* – e mais em geral o movimento da Antropofagia – vem resolver o dilema de como construir uma identidade nacional sustentável num território fortemente heterogêneo de qualquer ponto de vista, mas em primeiro lugar étnico-racial. De fato, a ideia de antropofagia, metáfora da apropriação cultural do colonizador pelo colonizado,

constitui a base estético-epistemológica para possibilitar um discurso nacionalista alheio a qualquer ideal de pureza (ideal muito presente nos discursos nacionalistas dos estados modernos europeus), um discurso preste a ser assumido por sujeitos extremamente diferentes porque capaz de lidar com a diferença e de absorvê-la.

A ideia da fluidez do caráter brasileiro dialoga com os discursos valorizadores da mestiçagem que, de Gilberto Freyre em diante, tem configurado um arsenal discursivo extremamente poderoso, mas que não tem dado conta o suficiente das complexidades e dos conflitos que atravessam internamente o corpo da nação brasileira: sobretudo os conflitos raciais. Penso, por exemplo, na exaltação do mestiço como emblema da cultura nacional que encontramos em *O povo brasileiro*, de Darcy Ribeiro: um mestiço representado como um ser sem identidade, um vazio ontológico a ser preenchido por uma identidade nacional em construção (Ribeiro, 1995).

Esta insuficiência tem sido apontada por intelectuais negros como Sueli Carneiro, Abdias de Nascimento e Kabengele Munanga, os quais têm sublinhado as armadilhas de uma narrativa da mestiçagem que dificulta o reconhecimento mútuo entre os sujeitos que sofrem racismo no Brasil e deslegitima as ações afirmativas dos movimentos negros. Transcrevo em seguida um trecho do livro *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*, de Sueli Carneiro, que exemplifica de forma perfeita a situação mencionada:

Um dos aspectos mais surpreendente da nossa sociedade é fato de a ausência de identidade racial, ou confusão racial reinante, ser aceita como dado de nossa natureza. Quando muito, à guisa de explicação, atribui-se à larga miscigenação aqui ocorrida e incapacidade que demonstramos de nos autotransclassificar racialmente. É como se a indefinição estivesse na essência de nosso ser. Serem transgênicos que

escapariam de qualquer identidade conhecida, que nenhum atributo étnico utilizado alhures poderia abarcar por tamanha originalidade. É assim para o senso comum, é assim para a maioria dos intelectuais. Diferentemente de outros lugares, a nossa identidade se definiria pela impossibilidade de definí-la. (CARNEIRO, 2011, s.p.)

Embora o objeto de crítica da autora seja o mito da mestiçagem e da democracia racial, é difícil não ver o Macunaíma de Mário de Andrade como exemplo perfeito de identidade “transgênica”, que escapa a qualquer identidade conhecida, ou melhor, cuja identidade é definida pela impossibilidade de definí-la. Também é difícil não pensar na identidade contraditória do antropófago de Oswald de Andrade, a quem interessa só “aquele que não é seu”, que encena triunfalmente a incorporação da identidade do colonizador pelo colonizado.

Nesse sentido, cabe sublinhar que a antropofagia, embora revolucionária, não deixa de ser um produto de uma elite branca (ou branqueada), alimentada por referências culturais europeias, que fala em indígenas e negros, mas de uma forma abstrata e folclorizada.

Ao ser olhada a partir da perspectiva de uma mulher negra, a narrativa antropofágica tem os mesmos problemas do pós-modernismo: é um luxo dos sujeitos hegemônicos, as únicas identidades verdadeiramente “líquidas”, os sujeitos universais e desencarnados que podem ser tudo e nada porque normalmente não lhe é pedido especificar quem são e a partir de que lugar estão falando.

Quando Conceição Evaristo cunha o termo “escrevivência”, está lidando com isso tudo de forma magistralmente condensada. No prefácio a *Insubmissas lágrimas de mulheres*, lemos:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra faço a minha, as histórias também. [...] Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, à vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. (Evaristo, 2016, p. 9)

A escrita é sempre invenção, mas quando esta nasce da experiência de vida, não só da autora, mas também de muitas outras pessoas cuja história se “(con)funde” com a sua, o que resulta é uma literatura que é a voz de uma comunidade. A biografia do autor tem um papel importante não de forma determinista, mas porque é através da sua vida e, mais no específico, da vida vivida num determinado corpo, que ela ou ele forma a sua primeira compreensão do mundo. Depois intervêm outros fatores, como o conhecimento de um determinado repertório de textos, que formam a ideia de literatura de quem escreve, mas o encontro de um sujeito com uma tradição literária não é cindível da sensibilidade do próprio sujeito, do que ele busca no texto dependendo das próprias inclinações, visões de mundo e aspirações.

a nossa escrevivência não é para adormecer os da Casa Grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. Este termo nasce fundamentado no imaginário histórico que eu quero borrar, rasurar. Esse imaginário traz a figura da “mãe preta” contando histórias para adormecer a prole da Casa Grande. E é uma figura que a literatura brasileira, principalmente no período Romântico, destaca muito. Quero rasurar essa imagem da “mãe preta” contando história. A nossa “escrevivência” conta as nossas histórias a partir das nossas perspectivas, é uma escrita que se dá colada à nossa vivência, seja particular ou coletiva, justamente para acordar os da Casa Grande. [A escrevivência] seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências

e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira. Toda minha escrita é contaminada por essa condição. É isso que formata e sustenta o que estou chamando de escrevivênciaⁱⁱ.

Neste texto, publicado numa entrevista dada a Juliana Domingos de Lima, do jornal online Nexo, no dia 26 de maio 2018, Conceição Evaristo fornece uma explicação condensada do conceito de escrevivência. Nela estão evidenciados dois elementos: a dimensão coletiva desta escrita e a ideia de contranarrativa, em relação ao mito da mãe preta que adormece a prole da Casa Grande.

A escrevivência é de fato uma escrita que se dá a partir do “lugar de fala” da mulher negraⁱⁱ, pois exprime o posicionamento de um sujeito que é tanto individual quanto coletivo e que tem sido hetero-representado ao longo da história da literatura brasileira. É a luta deste sujeito para fazer ouvir a sua voz, que, emergindo do silêncio ao qual foi condenado pelo sistema de relações de poderes que rege a sociedade, desconstrói as narrativas hegemônicas sobre si. Mas o que é mais interessante é que, mudando a imagem sobre si próprio, este sujeito muda também a ideia do que é o Brasil, ampliando o espectro de perspectivas através do qual este pode ser olhado.

O resultado é, em um primeiro momento, uma desconstrução dos mitos da democracia racial e da miscigenação “amigável” e, conseqüentemente, um questionamento sobre a fluidez antropofágica e o restabelecimento de um sistema de polaridades. Estas polaridades, segundo o Cuti, «têm sido recursos empregados na literatura negro-brasileira para detectar os meandros camaleônicos da sociedade no quesito raça» (Cuti, 2010, p. 109). Considerando a natureza camaleônica do “racismo à brasileira”, a luta contra ele terá que retomar um

“essencialismo estratégico”ⁱⁱ; o que se coloca em contraste com o discurso de perda das fronteiras identitárias que detectamos, por exemplo, em *Macunaíma*. Aqui se situa a ideia de literatura negra; aqui se situa a escrevivência de Conceição Evaristo.

Não vou entrar no debate sobre como denominar uma literatura produzida por escritoras e escritores negros e que manifesta um ponto de vista consciente das problemáticas étnico-raciais. Apenas busco dizer que na enorme diversidade de posições expressas pelas várias escritoras e escritores, o que permanece é a vontade de fazer da negra e do negro os sujeitos de uma literatura nacional que os têm tratado principalmente como objetos.

Conceição Evaristo tem se posicionado sobre esses assuntos em várias ocasiões.

Além das passagens já citadas, veja-se a seguinte declaração:

Essa escrita vem muito como resposta a grande pergunta que se faz: Existe um texto negro?, da mesma forma que se indaga se existe um texto feminino. Na verdade, tudo que eu escrevo, romances, poemas, contos e também ensaios, é profundamente marcado pela condição de mulher negra. Não há como me desvencilhar disso, mesmo quando invento uma história. Dizem que o que marca a autoria negra é o ponto de vista do texto. No entanto, o ponto de vista não é matéria espontânea. Há um sujeito autoral responsável por esse ponto de vista. O sujeito que vive em uma sociedade racista, classista e machista. E essa herança histórica sempre está presente na minha escrita. Antes, até sem querer. Mas, de alguns anos para cá, de forma proposital, consequência de um projeto literárioⁱⁱ.

O ponto de vista expresso na escrita pelas mulheres negras é necessariamente diferenciado, porque vem de vivências que se estruturam dentro de corpos específicos, que adquirem significados particulares dentro do sistema de relações étnico-raciais na sociedade brasileira. A expressão deste ponto de vista

diferenciado é um ato político que faz com que alguns imaginários fundamentais venham a cair ou, pelo menos, sofram repensamentos e deslocamentos.

Voltando para a antropofagia, a sua forma de ver o sincretismo e de pensar o conceito de identidade, embora revolucionária numa certa época histórica, não deixa de ser o produto de um ponto de vista de uma classe média branca, e, em grande parte, masculino: o ponto de vista de quem tem direito ao luxo de uma identidade “pós-moderna”.

Se olharmos para a forma em que é representada a presença de várias matrizes identitárias (tanto raciais como culturais) dentro do sujeito brasileiro em *Macunaíma* e em *Ponciá Vicêncio* veremos um quadro absolutamente diferente nos tons mais que nos conteúdos. Se o livro de Mário de Andrade tem o tom da piada (embora amargurada em alguns casos) e da sátira sobre um ser inconstante e que muda de identidade (e raça) por divertimento ou casualidade, Ponciá tem inscrita no seu corpo, e no seu próprio nome, a violência da imposição da identidade do branco colonizador.

O tempo passava, a menina crescia e não se acostumava com o próprio nome. Continuava achando o nome vazio, distante. Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar o seu eco. E era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo. Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô, o homem que ela havia copiado de sua memória para o barro e qua a mãe não gostava de encarar. O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens (Evaristo, 2013, p. 19)

Para concluir, a estética da escrevivência nos convida a repensar muitos dos elementos da sociedade brasileira a partir de outro lugar de fala. Assim fazendo, materializa também o lugar de fala dos discursos dominantes, desmascarando o ponto de vista que se cela atrás da pós-moderna “invisibilidade” do autor.

Se Mário de Andrade constrói o brasileiro tipo como “herói sem caráter”, Conceição Evaristo representa os dramas de pessoas comuns que são obrigados a “ter caráter” por uma sociedade que constantemente lhe lembra o lugar que elas devem ocupar. As negras e os negros brasileiros são sujeitos aos quais tem sido negada a fluidez e imposta uma fixidez estereotípica que deve ser reconhecida para poder ser combatida. Também são sujeitos aos quais tem sido imposta uma metamorfose muito sinistra, a do branqueamento: físico para se sujeitar a padrões de beleza e decoro não pensados para seus corpos e cultural, como apagamento forçado das próprias raízes afrodescendentes. Macunaíma, criado pelo homem branco e de classe média Mário de Andrade, pode mudar de forma e virar de negro para branco sem que isso gere dramas (tanto nele quanto no leitor), Ponciá não: quem lê este texto é levado a sofrer os vazios de uma perda de identidade que certamente não é livre.

Cabe perguntar que é da “morte do autor” para escritoras e escritores em luta para ser reconhecidos como sujeitos depois de século de desaparecimento forçado. Talvez seja só escutando estes autores que o mundo contemporâneo possa se libertar da sua exaustão, para encontrar valores positivos para além do totalitarismo das metanarrativas e do relativismo reacionário próprio do pós-modernismo que Boaventura Sousa Santos define como celebratório (Santos, 2008). Talvez seja só das margens e dos sujeitos subalternizados que a literatura

possa superar os cinismos do pretenso mundo líquido e voltar a falar alguma verdade.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. The Death of the Author. Aspen Magazine, no 5/6, 1967.

BAUMAN, Zygmunt. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, 2000.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 2 volumes, 9ª edição: Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

CUTI, Literatura negro-brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2010.

CARNEIRO, Sueli. Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2011. Versão digital criada pela Schäffer com páginas não numeradas.

DE ANDRADE, Mário. Macunaíma. O herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.

DUARTE, Eduardo. Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. 4 volumes. Belo Horizonte: UFMG. 2001.

EVARISTO, Conceição. Insubmissas lágrimas de mulheres. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

GRAFF, Gerald. The Myth of the Postmodernist Breakthrough. TAYLOR, Victor E.;

WINQUIST, Charles E. Postmodernism: Critical Concepts. 4 volumes, v. 2: Critical Texts. London and New York. Routledge, 1998, p. 121-145.

FREYRE, Gilberto. Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. São Paulo: José Olympica, 1964.

KERMODE, Frank. Continuities. New York: Random House, 1968.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: formação e sentido do Brasil. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Belo Horizonte. Letramento, 2017. Coleção: Feminismos plurais.

SANTOS, Boaventura. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro. Travessias, no 6/7, 2008, p. 15-36.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Sara Danius and Stefan Jonsson Interview. Boundary, v. 2, no 20(2), 1993, p. 24-50.

Dea Merlini estudou literaturas comparadas na Universidade de Pisa e foi aluna do curso em letras da Scuola Normale Superiore.

É doutoranda do programa em Pós colonialismos e Cidadania Global do Centro de Estudos Socais da Universidade de Coimbra, onde está a desenvolver um projeto de análise comparada dos imaginários da mestiçagem e o da consciência negra no Brasil, a partir do estudo de textos literários.

A ESCRITA DE SI E A CRIAÇÃO DA CENA EXPERIÊNCIA – DOMINGO

Denilson Pedron

“Se o amor quer me deixar
Me deixe num domingo
Eu não vou reclamar
E posso até achar
Que ficar só é lindo”

Maria Bethânia

É sobre luto... melancolia... solidão... dor... amor...

Domingo é sobre a luta de uma mulher pela vida, depois de uma experiência de ruptura amorosa. Como uma tentativa de “des-enlouquecimento”, palavra da própria atriz, surge a proposta da elaboração da vivência de dor e do compartilhamento do trabalho artístico, criado a partir daí, com o público. Com base em estudos da psicanálise, podemos pensar que o rompimento do vínculo libidinal, que acontece a partir do término do relacionamento, desestrutura a identidade da atriz que vai buscar re-inventá-la a partir do processo criativo que dá origem à peça Domingo. Um solo realizado por Cida Falabella, a partir dos textos escritos e publicados por ela, no blog A Louca sou Euⁱⁱ, sob minha orientação e direção.

Domingo é uma cena-experiência, que se passa num espaço íntimo, a casa da atriz, que abre as portas e recebe o público, aos domingos para compartilhar suas vivências em cena.

O trabalho se inicia depois que o público entra e, em desequilíbrio, após correr em volta da casa, a atriz se oferece, como em sacrifício. *Eu estou aqui. Minha carne viva ofereço a vocês.* A partir desse momento, são realizadas ações que podem ser aproximadas aos rituais de cura, na medida em que operam transformações e re-simbolizam vivências. Dessa maneira, lembranças são enterradas e desenterradas, vidros são quebrados, plantas são molhadas, papéis são queimados e a vivência do luto, como grande enigma a ser decifrado, é elaborada, (tanto ao longo do processo criativo), como também repetidamente, a cada re-apresentação. O objeto perdido, o amor nele projetado, com ele vivenciado, é substituído por “novos objetos possíveis”, tal como aponta Freud, em seu artigo de 1916, sobre a Transitoriedade (Freud, 2015, p. 224). Assim, a vivência traumática da ruptura e da ausência do objeto de desejo é, em parte, elaborada por meio do processo criativo.

Essa criação se constrói entre a cena e o cotidiano, entre a ritualização e a vivência compartilhada no espaço doméstico. Entre a realidade e a ficção. Entre teatro e performance. Entre autobiografia e autoficção. Dayane Lacerda Queiroz, em seu estudo *Performances do Corpo: o corpo poético no espaço (auto) biográfico*, aponta:

Memória, corpo e invenção parecem pertencer ao espaço (auto) biográfico que tem como centro de criação as experiências de um indivíduo, seus relatos e seus depoimentos. O espetáculo Domingo faz parte de uma estética teatral em que se mesclam depoimentos pessoais, teatralidade e performatividade. Para tanto, o corpo e seus processos afetivos tornam-se inerentes à auto-objetivação, já que é o corpo aquele que vive, revive e experiencia seus diversos eus. (Queiroz, 2017, p.49)

Ao habitar esse espaço “entre”, Domingo transita livremente na tentativa de insignificar o uso desses binômios para pensar o processo de criação artística. A performance criada, mesmo amparada na ficção mobiliza afetos da ordem da realidade.

Em seu ensaio de 1908, *O Poeta e o Fantasiar*, Freud afirma que tanto a brincadeira como a criação artística podem sim ser atividades poéticas e mobilizar afetos (Freud, 2015, p. 54). No caso de Domingo, afetos a serem vivenciados coletivamente e a serem partilhados na cena-experiência. A operação aqui é a de criação de realidades, de possíveis, que se configuram no encontro com o público, como testemunha, no espaço de convívio íntimo, que é a casa.

Esse espaço íntimo, da casa, permite que os espectadores se tornem testemunhas, que, de certo modo, compartilham as experiências de dor, ali narradas e elaboradas. Podemos pensar que ao abrir mão da neutralidade do espaço teatral e trabalhar no espaço simbólico e pessoal da casa, a peça trabalha camadas emocionais capazes de provocar outras formas de envolvimento do público. Em todas as apresentações foi possível ouvir choros, muitas vezes, quase convulsivos. E mesmo, sendo repleta de momentos narrativos e tendendo muito ao épico, a peça cumpre seu papel catártico, no que diz respeito à identificação com a dor, com o amor, com a ruptura vivenciada pela atriz e testemunhada pelo público.

As possibilidades de afetação são múltiplas, ao mesmo tempo em que marcadas pelas vivências de singularidades dos sujeitos que se implicam, mais ou menos, de acordo com sua afetação, na proposta convivial (Dubatti, 2010) do trabalho, na qual o público é testemunha desse ato-cena. A experiência apresenta-se como uma

ação intersubjetiva, construída no presente, com as memórias resgatadas e reiventadas da atriz, narradas e colocadas em diálogo com a memória dos espectadores-testemunhas da cena.

A performance, ao colocar em evidência a materialidade dos corpos evoca o real, esse real indomável, da experiência, que se estabelece no “corpo-a-corpo” entre performer e espectador-testemunha. O contato se faz entre corpos que habitam o mesmo espaço, corpos dotados de história e de sentido, corpos dispostos a receber e trocar sensações que lhes advém no acontecimento. E é bem isso a performance: ação, acontecimento, relação entre sujeitos possibilitada pelo vivenciar de uma experiência. Nesse sentido, a performance se inscreve numa relação peculiar com o corpóreo, o sensível, já que se apresenta como um afeto que habita o corpo.

Ao analisar Domingo, Queiroz aponta:

Cida, ao (re) compor o corpo do autobiógrafo na própria cena, parece restituir a ele a plularidade e instabilidade inerentes a presença que performa o relato de si. Tal presença (instável, poética, invetiva e plural) acomete não somente a atriz-performer mas a relação entre espectador e ator. Compreender esses corpos e suas presenças como instáveis e poéticas amplia as afecções proporcionadas pelo encontro, e profana os dispositivos de poder que, diariamente, engessam os corpos e seus respectivos processos de subjetivação. (Queiroz, 2017, p.58)

Nessa, e também em outras performances, a relação direta do performer com o participante provoca no sujeito a percepção de si como um corpo dotado de sentidos, como indivíduo capaz de reações e interações. Assim o corpo é posto em

evidência, como que numa tentativa insistente de lembrar o sujeito da matéria de que é feito.

A vida diária e poética da atriz são compartilhadas. Vários objetos associados à sua memória trazem à tona suas histórias de vida. Ao abrir uma caixa de lembranças e vestir o antigo vestido de noiva, a atriz fala da história de seu corpo-devir-mulher. Destaco aqui alguns trechos do texto que compõe essa cena.

Muita pequena abri uma mala antiga e tive a primeira crise de asma, herança da avô materna, chamada Páscoa. Desde então de tempos em tempos, quando os pulmões dão sinais de tristeza chiamo. Parece que tem um gato dentro do meu peito. Com uns três anos, via a chuva colada na janela, na casa dos avós no interior e uma pedra de granizo quebrou o vidro e cortou meu nariz. Ganhei uma pequena cicatriz, que hoje mal se vê.

Cresci rápido. Com 13 anos já tinha a altura de hoje. Fiquei moça cedo, grandona, penúltima da fila na escola. Carregava bandeira na parada de 7 de setembro. Corpo parecido com o da minha mãe, mas seus pés são bonitos. Os meus não. Nunca achei meu corpo bonito. Sempre briguei com ele. Fui aprender a gostar mais de mim, por fora, muito tarde, quando alguém devolveu vida ao meu corpo cansado. Fiquei leve e linda, suave nas formas e sem vergonha nenhuma dos pequenos defeitos.

Antes dos trinta vieram os desejados filhos. Corpo que se expandia. Ficar grávida era um estado de plenitude e força gigante, usina de gerar. Fui feliz com aquele corpo que acolhia, quente e macio. Só depois, aos poucos, entendi o corpo nosso, mulher de cada dia, que abriga os menstruos, corpo aquoso, inchando e

desinchando, como os ciclos lunares. O sangue espesso todo mês, as cólicas agudas. Somos, de corpo, feitas para parir.

Aos 48 começaram a secar as regras. Os ovários murcharam. Depois o sangue cessou. E veio outro ciclo. Parecia morte, mas foi vida nova. E mais livre.

Recentemente ganhei nova cicatriz na face direita. Carcinoma bacelar infiltrativo. Duas vezes retirado e ainda aponta margens exíguas, diz o laudo. Tanto sol tomado, nem me arrependo. Sempre precisei de sol. E mar.

Nos últimos meses emagreci, mas foi de emoção, do excesso ou da falta dela. Mesmo assim achei vantagem. As mulheres são loucas, não são?

A respeito do corpo e suas imagens, Nasio nos diz:

Não somos nosso corpo em carne e osso, somos o que sentimos e vemos de nosso corpo: sou o corpo que sinto e o corpo que vejo. Nosso eu é a ideia íntima que forjamos de nosso corpo, isto é, a representação mental de nossas sensações corporais, representação mutante e incessantemente influenciada por nossa imagem do espelho. Em suma, tenho o sentimento de ser eu mesmo quando sinto e vejo meu corpo vivo. (Nasio, 2009, p.56)

Ao retirar seu antigo vestido de noiva e pendurá-lo num cabide preso a uma árvore, a atriz diz: *Diante do espelho, me vejo de novo. Corpo inteiro. Ele é grande, forte, e me contem.* Ela olha o vestido antigo e este lhe serve como imagem especular, a partir da qual são resgatadas a história de seu corpo e de seu passado. Podemos dizer que o modo como a artista percebe e trata seu corpo diz da forma como se apropria de duas experiências corporais e de como lhes atribui sentidos próprios, na escrita, na cena e na vida.

A narrativa do corpo da atriz e suas imagens termina quando uma rosa branca com guizo na ponta, que é segurada como um buquê, é entregue, de maneira cúmplice, a uma mulher no público. *As mulheres são loucas não são?*, diz a atriz, olhando nos olhos de sua testemunha/espectadora, enquanto entrega a rosa. A corporeidade é aqui plena de contato, como encontro interpessoal, como espaço inter-humano. É por isso que a arte performativa pode ser vista como um fenômeno sensorial e como acontecimento a ser vivenciado conjuntamente pelos sujeitos.

O corpo vivido, além de sua dimensão anatômica, imagética e funcional, é lugar, na fenomenologia, de abertura e criação, tanto que Merleau-Ponty compara o corpo próprio a uma obra de arte: “uma matéria bruta que se anuncia pra mim: empresto àquela obra todos os meus hábitos, o pensar, o tocar.” (Merleau-Ponty, 2002, p.82)

Num sentido amplo, os afetos e as emoções que o artista vivencia em seus processos criativos se inscrevem no corpo, seja de maneira sutil ou vigorosa. Para Gilberto Safra, as experiências estéticas, e podemos incluir aí os processos criativos, vão se constituindo em nosso corpo, principalmente, através do contato que vamos estabelecendo com o outro, além de nós mesmos. Segundo o autor, a abertura corporal e perceptiva ocorre, primordialmente, na presença de muitos outros que nos formam: “um acontecer que se abre no corpo encontrado e transfigurado pela presença de um outro” (Safra, 2005, p.49). De forma singular, essa abertura origina os gestos criativos. E é através da “descoberta” do corpo e no encontro humano que a experiência estética inaugura a possibilidade de ser, do existir como “ser frente a um outro”. Para Safra, “criar é existir, não só como ser biológico, mas como ser acontecendo em gestos e símbolos que articulem, de forma singular, as questões existenciais daquele sujeito”. (Safra, 2005, p.43)

Referências Bibliográficas

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro II: Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires: Atuel: 2010.

FREUD, Sigmund. *Arte, Literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac & Naivy, 2002.

NASIO, Juan-David. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

QUEIROZ, Dayane Lacerda. *Performances do Corpo: o corpo poético no espaço (auto) biográfico*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. 23 de fevereiro de 2017.

SAFRA, Gilberto. *A face estética do self: teoria e clínica*. São Paulo; Unimarco, 2015.

Biografia do Autor

Denise Pedron possui graduação em Letras (1995), mestrado em Estudos Literários (1999) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006), com a tese “A performatividade na cultura contemporânea”. Atua como pesquisadora, principalmente, nos seguintes temas: escrita performática, performance, intervenção urbana, teatro contemporâneo e processos criativos. Participa de criações artísticas como performer, atriz,

dramaturga e diretora. É professora no curso Técnico em Teatro do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, onde ministra as disciplinas de História do Teatro, Literatura Dramática e História do Teatro Brasileiro. Muitas vezes tem medo de ser engolida pela burocracia administrativa universitária, segue resistindo, aberta aos bons encontros.

SUBJETIVIDADE E MEMÓRIA: UMA LEITURA DE *NO FUNDO DO CANTO* E *O ÚTERO DA CASA*

Edyanna de Oliveira Barreto

Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe são os países dos quais serão enfatizados nesse artigo e duas obras poéticas de autoria feminina foram escolhidas para este estudo: **No fundo do canto** (2003) e **O útero da casa** (2004). Odete Semedo e Conceição Lima são as autoras dos respectivos livros que apresentam críticas contundentes à ideologia imperialista e patriarcal. A subalternização que sofrem levou a essa escrita que critica ora o modelo imperial, ora o modelo patriarcal. E a experiência empírica possibilitou que essas mulheres escrevessem sobre o que sentiam e das particularidades que sofreram, a fim de subverter os sistemas de dominação.

Diante de tantas intempéries as autoras estão sob contextos de dupla subalternização, pois elas são mulheres e negras. Acerca da abordagem da subalternidade feminina no contexto discursivo, a filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivakⁱⁱ em **Pode o subalterno falar?** (2010), coloca em evidência a dupla subalternidade enfrentada pela mulher negra. Spivak afirma que “se o

discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero”. Pois segundo ela: “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (p. 82).

A autora Spivak (2010) usa o termo “representação”, que amplamente é entendido como “falar por” ou “re-presentar” e em ambos se pressupõe diálogo, segundo ela esse diálogo de fato não existe, porque o subalterno não tem capacidade de agenciamento, não dialoga, não pode falar – não se trata de um processo literal, pois é óbvio que o subalterno tem a capacidade de falar, mas como estamos diante de um diálogo, pressupõem-se fala e ser ouvido e aí está mais um aspecto – o subalterno não pode se autorrepresentar, já que não é ouvido. Em **No fundo do canto** (2003) e **O útero da casa** (2004) temos no registro da literatura pós-colonial Odete Semedo e Conceição Lima transgredindo os processos de subalternização.

As autoras extravasam todo o subjetivismo que transborda em suas veias, na escrita de seus poemas visitam a história local de seus países, rememorando criticamente o passado e repensando o presente diante da distopia, a fim de problematizar questões que venham ser sementes férteis para o germinar de um novo futuro. Sendo assim, podemos afirmar que a produção literária africana de autoria feminina está submetida a diversos contextos de subalternidade, mas sua existência apenas confirma seu caráter de força, resistência e importância diante das críticas e lutas que precisavam e precisam ser feitas.

Odete Semedo é uma importante voz poética feminina do pós-independência guineense, nascida em 1959 – período cujo Guiné-Bissau passava por intensas mudanças, políticas e literárias, devido a luta pela emancipação –, que publica **No fundo do canto** em 2003, como o “desabafo escancarado de uma situação” (p. 7), referindo-se diretamente ao conflito armado e sangrento que durou trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas em seu país. Semedo inicia seu livro com o prefácio “Uma palavra, apenas, como nota de abertura”. A autora

mostra assim, já a necessidade de um texto moldura para seu texto, por tratar-se de uma publicação guineense.

A Guiné Bissau, sendo um país de poucas publicações e pouco conhecida do resto do mundo, se mostra, aqui, com toda a sua poética, em um livro que não é nada menos que uma épica. Uma épica do outro, aquele que ainda não foi narrado por não ser um “barão assinalado”. Odete Semedo constrói uma épica das coisas pequenas, ao invés de uma narrativa épica dos grandes feitos. No entanto, é importante lembrar que esta obra não é uma obra histórica, mas uma obra lírica e que, segundo a própria autora, é toda e “nenhum ‘fingimento’”. E, como disse Fernando Pessoa, será algo tão fingida essa dor, que será deveras dor o que Odete Semedo traz.

Segundo a própria autora, “vestirei de luz todas as dores, as que deveras sinto e as dores que de medo andam disfarçadas.” (p. 8) Seu livro é também o meio para expor o “verdadeiro fingimento” (p.7) que há na terra da Guiné Bissau e que é entrevisto em seus poemas. Semedo se posiciona de maneira crítica contra aqueles que levaram a Guiné Bissau à guerra e ao projeto de uma suposta modernização. Ainda em seu prefácio, podemos visualizar que mais do que uma volta ao passado, o livro é uma volta para dentro de si, para encontrar a compreensão sobre o que aconteceu nessa terra chamada Guiné. O resultado disso é um livro, ao mesmo tempo, pessoal e plural. Um livro que traz as dores do eu lírico e do povo guineense.

A constante afirmação identitária é facilmente perceptível através da escrita em português e em crioulo. A sua épica é escrita nas duas línguas, pois são elas que a formam como pessoa e como autora. Sendo assim, Semedo escreve sobre o seu “canto”, mas também para fora, para o mundo exterior à sua Guiné Bissau. Isso ocorre porque por um lado Semedo está inserida na cultura portuguesa, por outro a sua memória, vivências e experiências estão ligadas à tradição guineense e por isso a língua crioula não pode ser excluída, a retornada constante às tradições e ao culto dos antepassados, mostram uma Guiné multifacetada.

O livro é dividido em partes que contam a épica história desse país ora com poemas curtos, ora com poemas mais longos. **No fundo do canto** (2003) é uma

épica e uma lírica também. O sujeito lírico descreve os fatos como um prenúncio de que a “mufunesa” (p. 18) se aproxima – o azar, a desgraça ou a infelicidade –, ele anuncia a guerra e apresenta ao leitor as constantes tensões políticas do país, sendo apresentadas em quatro partes: “Do prelúdio”, “A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas”; “Consílio dos irans” e “Os embrulhos”. Como cantos, essas partes irão dar ao leitor um panorama da Guiné Bissau através do viés poético.

Em “O prenúncio encontrou a história”, poema inserido na segunda parte, a autora tocará o tema da guerra civil da Guiné Bissau. Uma guerra que vai interromper o sonho da construção de um país livre, “fetos/ de histórias de outra vida”. É o fim da utopia e de possibilidades que não são realizadas. Smedo é poetiza de uma nação emancipada, que não luta contra o que está fora, mas contra o que está dentro. A autora introduz a oralidade, dessa vez não através da língua escolhida, já que ela escolhe o português para escrever este poema, mas ao dizer que a profecia era como cantigas de dito, cantigas que têm caráter doutrinário. Com esse caráter doutrinário se confunde a tragédia, que é anunciada como uma lição nestas cantigas. Na quarta estrofe, Odete Smedo traz a traição que irá vitimar pessoas e também o país, “se tu mandas porque não eu?” (p. 58).

A interferência externa também se mostra, mas nem reajustes monetários, nem novos governos, processos de industrialização, novas ideias ou novos ideais levam a uma real mudança no status quo; “outras gentes surgiram/ ... com outras ideias/ com outros ideais/ Alguma alegria/ reajustes/ aberturas/ acordos/ muitos sabores” (p. 58). Podemos constatar então que Smedo, nessa parte do livro, faz referência ao afastamento cultural que se torna recorrente, contrapondo-se a nova ideologia que levava o país a um enquadramento político, que tinha por proposta a modernização, que tinha por objetivo atender o mercado neoliberal e uma demanda internacional. Dos quais de nada adiantaram para o real crescimento ou melhora do país.

Odete Smedo realiza, assim, uma crítica contundente aos rumos tomados pelo país e pelos comandantes do país através da palavra poética, e coloca o questionamento a respeito do futuro. Qual Guiné Bissau será construída seguindo

esses rumos? Certamente não é aquele sonhado por Amílcar Cabral, autor da epígrafe que abre o livro. Na epígrafe escolhida, Odete Semedo mostra que o sofrimento de Amílcar Cabral é também o sofrimento de toda humanidade, uma dor “que faz sangrar o [s]eu corpo” (p. 13) que está vivo, nas palavras da autora. Semedo assim como grande parte dos escritores guineenses escreve tanto em português como em crioulo. Em seu livro **Entre o ser e o amar** (1996), a autora se questiona em que língua escrever, se na língua dos afetos, ou se na língua imposta pelos colonizadores:

Em que língua escrever
As declarações de amor?
Em que língua cantar
As histórias que ouvi contar?

Em que língua escrever
Contando os feitos das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos
Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo!
Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?

Ou terei que falar
Nesta língua lusa
E eu sem arte nem musa
Mas assim terei palavras para deixar
Aos herdeiros do nosso século
Em crioulo gritarei
A minha mensagem
Que de boca em boca
Fará a sua viagem

Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo
No caminho da vida
Os netos e herdeiros
Saberão quem fomos (Semedo, 1996, p. 13)

Em **No fundo do canto** (2003) encontramos sua escrita ora em português, ora em crioulo, afinal como Semedo já havia dito em obra anterior, que mesmo

gritando em crioulo, deixaria em um pergaminho: escritos em português para que seus netos e herdeiros tivessem ciência de quem ela e sua geração foram. É possível notar a constante valorização das pessoas, das tradições, dos rituais, dos costumes e da terra guineense. Semedo em seu desabafo está em meio às memórias de guerra que destruíram a Guiné e por isso sente que é preciso escrever para que ela não seja vencida diante das atrocidades e para fazer um registro da própria história.

No fundo do canto (2003) é a expressão desesperada para que se preservem as identidades locais e para que não percam a crença nos irans e ritos tradicionais. Todo esse canto de petição para que não se esqueçam da memória do passado é misturado também à memória da guerra, que é marcada por horrores e dissabores. Na tentativa de subverter as más lembranças, Semedo relembra além dos costumes das religiosidades, os paladares.

Maria da Conceição de Deus Lima, mais conhecida por Conceição Lima, é uma poeta são-tomense, natural de Santana da ilha de São Tomé, nascida em dezembro de 1961. Foi estudante de jornalismo em Portugal e atuou trabalhando em rádio, televisão e na imprensa escrita em São Tomé e Príncipe. Licenciou-se em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros pelo King's College de Londres e atualmente é jornalista e produtora dos serviços de Língua Portuguesa da Corporação Britânica de Radiodifusãoⁱⁱ.

Conceição Lima é uma autora que começou a escrever seus poemas quando ainda era bem jovem. Por isso, ela considera haver duas fases de sua escrita. A primeira é marcada pela Sexta Conferência de escritores Afro-Asiáticos, que ocorreu em 1979, Angola. Com apenas dezenove anos, Lima recitou alguns de seus poemas e provavelmente era a autora mais jovem do evento. Já a segunda fase é marcada pela publicação de seus poemas em livros, revistas e jornais.

Em 2004, Conceição Lima publicou seu primeiro livro, que tem por título **O Útero da Casa**. Nesta obra, a voz lírica enunciativa dos poemas é marcada pela distopia pós-independência, demonstrando total consciência tanto do passado – período colonial – quanto do atual contexto político do país – nação liberta, mas

ressentida por não ter concretizado os seus sonhos. Lima escreve diante de uma realidade social politicamente fraturada. **O útero da casa** (2004) é uma obra que ao retratar os dramas da terra, vai convergir para um processo de interiorização e cada vez mais descobertas da própria subjetividade. Os primeiros poemas são intitulados “Mátria” e “A casa” e segundo Inocência Mata na apresentação do livro, mátria e casa são “signos equivalentes na busca de um sentido protetor, de um lugar *matricial* em que assenta a busca da utopia e do sonho, aquele a nível coletivo, este a nível individual e afetivo-familiar” (p. 12).

O título da obra faz saltar os olhos, Conceição Lima consegue com a palavra “útero” por em evidência a singularidade de um órgão estritamente feminino, parece não haver nada mais particular que um útero, símbolo de uma gestação, de um futuro que está por vir. E este útero está inserido dentro da casa, um espaço recorrentemente conhecido por encontrar-se a família e, neste caso a nação. O útero da casa é uma gravidez metafórica de palavras na busca do poema exato, a fim de fazer ressurgir um novo momento. Dessa forma, a poética de Lima se estabelece primeiramente para reescrever sua terra, sempre com uma postura crítica e vigilante.

“Quero-me desperta/ se ao útero da casa retorno/ para tactear a diurna penumbra/ das paredes/ na pele dos dedos reviver a maciez/ dos dias subterrâneos/ os momentos idos” (p. 17). Em seu poema “Mátria” a casa é metáfora do país e reflexão crítica do outrora. Contudo, a casa não é somente país, mas também poema e ambos estão relacionados ao útero das Ilhas, a zona placentária de onde se originam as identidades locais de São Tomé e Príncipe. “A casa” é o segundo poema do livro; escrito na primeira pessoa do singular, começando com os verbos no passado, pois o sujeito poético lembra e rememora os fatos que ocorreram e reconhece que o local para o qual foi projetada a sua casa acabou sendo composto por elementos diversos, por influências externas e internas.

Aqui projectei a minha casa
alta, perpétua
de pedra e claridade.
O basalto negro, poroso

viria da Mesquita.
Do Riboque o barro vermelho
da cor dos hibiscos
para o telhado. (Lima, 2004, p. 19)

Vale ressaltar que Mesquita e Reboque são duas cidades vizinhas e próximas da capital, São Tomé. Testificando as palavras de Inocência Mata que afirmou em apresentação que *O útero da casa* (2004) é “metonímia de um segmento narrativo do relato da nação” (p. 12). Essa ideia de casa-nação fica mais aparente em a “Enorme era a janela e de vidro” (p. 19), como se representasse o local de onde toda ordem econômica e política pudessem ser visualizadas. A sala, que “exigia um certo ar de praça” (p. 19) pode ser considerada como a capital, pois geralmente a sala é o principal cômodo da casa. E por fim “O quintal [que] era plano, redondo/ sem trancas nos caminhos” (p. 19), representando todo território são-tomense.

Depois o sujeito poético passa a enunciar no presente e a palavra “aqui” é retomada, mas dessa vez, ela constitui sozinha um verso, como se fosse reiterada a certeza a respeito do lugar, já que não é qualquer outro, mas trata-se [d]aqui, do seu país, da sua casa; que ainda não está pronta, ainda está sendo projetada. “Aqui./ Sonho ainda o pilar –/ uma rectidão de torre, de altar” (p. 20), apontando a necessidade consciente de ainda ser possível constituir um futuro, apesar de o poema estar permeado do sentimento da inconclusão: “E reinvento em cada rosto fio/ A fio/ As linhas inacabadas do projecto” (p. 20). Na totalidade desse poema conseguimos identificar os valores que significam uma casa, tais como: o pilar como símbolo de retidão, associado a torre e ao altar, como o local do sagrado.

Os barcos que se personificam ao murmurarem, mas que são indispensáveis à paisagem. “Ouço murmúrios de barcos/ na varanda azul” (p. 20). E por fim, o que não poderia faltar em uma casa, caso contrário a moradia torna-se inútil, são as pessoas reinventadas, pois: “E reinvento em cada rosto fio/ A fio” (p. 20). Mais adiante temos o poema “Os heróis”, “em que a visão da praça, metáfora do país, contraria a enunciação de heroísmo do título”, segundo Mata. “Os heróis” é um poema revolucionário na luta contra a opressão lusa, vejamos:

Na raiz da praça

sob o mastro
ossos visíveis, severos, palpitam.
Pássaros em pânico derrubam trombetas
recuam em silêncio as estátuas
para paisagens longínquas (Lima, 2004, p. 23).

E então, Lima dá voz aos seus mortos: “Os mortos que morreram sem perguntas/ regressam devagar de olhos abertos/ indagando por suas asas crucificadas” (p. 23). E no poema “Roça”, Lima permite que seus mortos perguntem: “Que reino foi esse que plantámos?” (p. 30). Lima em seu macropoema **O útero da casa** (2004) faz um balanço histórico, lançando seu olhar ao passado, que é um exercício de retorno e rememoração do processo de formação de São Tomé e Príncipe na tentativa de se fortalecer diante da realidade e, conforme Mata, a fim de “exorcisar essa memória do passado”, que segundo Seligmann-Silva (1999) a primeira só existe porque há a existência da segunda. “A memória é tão necessária e impossível quanto o esquecimento” (p. 83).

Conceição Lima é uma poetisa são tomense que com seus textos trata dos desencantos decorrentes da utopia libertária que não se concretizou. A autora problematiza a história de seu país que se assemelha em parte a outros países africanos que sofreram a colonização portuguesa. A análise do passado se faz entre as lembranças pessoais e coletivas, das quais servem para repensar o presente e adquirir novas posturas frente ao futuro.

Dessa forma, adentramos nesse prazeroso trabalho de visitar seu macropoema, a fim de visualizar em sua escrita como os versos se compõem contando a história da nação, entre as memórias pessoais e coletivas e nos voltando para o que pode ser chamado de âmago do corpo, o profundo, o órgão que gera um ser e metaforicamente a escrita poética, da qual se faz com a inter-relação entre corpo e casa, escrita e país, dos quais todos estes se complementam.

A leitura da escrita poética tanto de Odete Semedo (2003) quanto de Conceição Lima (2004) é mais do que uma volta ao passado, ambos os livros também se configuram em uma volta para dentro de si, pois ao encontrar a compreensão sobre o que aconteceu na terra da Guiné-Bissau e de São Tomé e Príncipe, elas encontram meios de repensar o presente e projetar o futuro. Seja

através de um canto, que é em também um “desabafo escancarado”, seja através de uma gestação.

O resultado dessas vozes femininas que ecoam através da escrita poética é a escrita desses dois livros, que ao mesmo tempo são pessoais e plurais. Livros que tratam das dores dos povos guineense e são-tomense, que apesar da tristeza encontrada diversas vezes na voz do eu lírico, não se perde de vista a esperança, afinal “cabe à memória manter viva a lembrança do horror para que ela não se repita”, segundo o professor e pesquisador Silvio Renato Jorge (2011).

As autoras se embrenham nessa difícil tarefa de dar explicações ao que não pode ser explicado, para que através da atualização da memória nunca se esqueçam daquilo que não deve se repetir. Há então, tanto na escrita de Semedo, quanto na de Lima a releitura do passado de seus países como um processo cíclico, que objetiva a construção de novos sentidos para a existência dessas sociedades seja retomando a figura do mensageiro e dos irans, seja ilustrando metaforicamente uma gestação.

REFERÊNCIAS:

LIMA, Conceição. **O Útero da Casa**. Lisboa: Caminho, 2004.

MATA, Inocência. **Diálogo com as Ilhas: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe**. Edições Colibri, Lisboa, Setembro de 1998.

MENDONÇA, Fátima. *Poetas do índico – 35 anos de escrita*. Mulemba. Rio de Janeiro, v.1, n. 4, p. 16 -37, jul. 2011.

PADILHA, Laura. *Literatura Angolana, suas cartografias e seus embates contra a colonialidade*, in Laura Cavalcante Padilha e Margarida Calafate Ribeiro (org.), **Lendo Angola**. Porto: Afrontamento, 57-73, 2008.

JORGE, Silvio Renato. *Lentos hinos bordados em lacerações: um modo de ler Conceição Lima, Marcelo da Veiga e Francisco José Tenreiro*, in Margarida Calafate Ribeiro e Silvio Renato Jorge (org.), **Literaturas Insulares: Leituras e Escritas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe**. Porto: Afrontamento, 207-220, 2011.

SEMEDO, Odete Costa. **Entre o ser e o amar**. Bissau, Inst. Nacional de Estudos e Pesquisa, 1996.

_____. **No fundo do canto.** Viana do Castelo: Câmara Municipal, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BIOGRAFIA DA AUTORA

Edyanna de Oliveira Barreto é mestranda em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense - sendo bolsista da CAPES. Licenciada em Letras (Português/ Espanhol/ Literaturas) pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - Instituto Multidisciplinar e Pedagoga pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. Recebeu bolsa de Iniciação à Docência - PIBID/Capes (2012-2014); também foi bolsista pela Secretaria Municipal de Educação de Nova Iguaçu, atuando como Agente Educadora no Programa Bairro-Escola (2008-2010). Professora das séries iniciais, formada pelo Instituto de Educação Rangel Pestana (2010), com experiência em turmas de Educação de Jovens e Adultos - na rede municipal de Belford Roxo - e Educação Infantil - nas redes municipais do Rio de Janeiro e de Nova Iguaçu. Hoje em dia, continua atuando em turma de Educação Infantil, e, é pesquisadora integrante dos Grupos de Pesquisas A Cor da Baixada, que investiga Patrimônio, Memória e Cultura Afro-brasileira na Baixada Fluminense e no grupo África, Brasil, Portugal: interlocuções literárias, atuando principalmente nos seguintes temas: pós-colonialismo, fronteiras e deslocamentos culturais, identidade cultural e memória.

CORPO E MATERNIDADE NAS *MEMÓRIAS* DE JOSEFINA DE NEUVILLE (1826-?)

Elen Biguelini

Quando Josefina Neuville começou a escrita de suas memórias, o ato de escrever era ainda visto como uma transgressão. Uma senhora, escrever uma memória? A própria autora questiona a atividade, mas utiliza o nome de outra senhora, Madame Stael, como justificativa para sua ousadia. Apesar de já existirem em Portugal e no Brasil alguns textos femininos aceitos pela sociedade, nomeadamente aqueles da ilustre marquesa de Alorna (D. Leonor de Almeida Portugal, 1750- 1839), as poesias da viscondessa de Balsemão (D. Catarina Micaela de Sousa César e Lencastre, 1749-1824), os jornais de Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883); e no Brasil os textos de Nísia Floresta Brasileira Augusta (Dionísia Gonçalves Pinto, 1810-1885), eram poucos ainda os nomes femininos relacionados a literatura (e aceitos pelo meio literário).

Neuville, não foi uma destas mulheres. D. Josefina de Neuville, além de escritora era amante. Sua biografia era marcada de situações que chocavam a sociedade portuguesa. A facilidade com que a autora trata de assuntos polêmicos tornava a sua obra de interesse para aqueles que se interessavam nas “fofocas” de Lisboa, mas davam ódio aqueles que eram citados. As descrições das transgressões do dia-a-dia desta senhora eram perturbadoras, e seu livro sofreu críticas.

Em 31 de outubro de 1826, nascia Josefina no Rio de Janeiro, filha do francês C. Geant Neuville (??) e sua esposa, a belga Lambertine Lassance (?- cerca 1828). Dois anos depois, foi batizada na Igreja de São José, junto ao irmão Elias, em 1828¹. A data de seu nascimento é a maior discrepância entre os fatos históricos (e as fontes que foram encontradas) e o relato de D. Josefina. Segundo as *Memórias*, ela teria nascido cerca de 1 ano após a chegada de seus pais a corte Carioca, em 1832. Encontramos, no entanto, para além do registo de nascimento

da autora, referências ao estabelecimento da família, o Hotel de Neuville², anteriores a 1832.

Ainda jovem a autora perdeu a mãe, e foi levada por sua tia materna, Clementine Levillant, para Lisboa. Na capital portuguesa, conviveu com as costureiras de sua tia (que era a modista real). Teve uma infância feliz, até que um episódio fez com que fosse levada a Paris, para morar com seu tio (José Lourenço) Lassance e suas duas primas. Começou então a estudar no colégio religioso parisiense *Sacré-Cœur de Confrans*. A jovem Josefina logo se afeioou a instituição e a suas religiosas. Tendo finalizado a sua 1ª Comunhão e Crisma, retornou a Portugal e, posteriormente, para uma visita ao Brasil, onde ficou por alguns anos, tendo observado alguns eventos importantes para a história do país. Apaixonou-se, mas teve que retornar a Portugal antes do casamento. Em Portugal, recebeu apenas o descaso e a violência de sua tia, a ponto de ser chamada a polícia, e a jovem levada para a casa de familiares do contador de sua tia. Optou, então, por aceitar um pedido de casamento de um francês que desconhecia como fuga da casa de sua tia.

A união com Francisco Populaire foi vista como uma solução para a situação da jovem, mas mesmo na descrição do casamento, D. Josefina de Neuville já demonstra desgostar da instituição. Para ela, o matrimônio era apenas uma máscara. Acompanhou o marido à França e posteriormente em suas viagens pelo norte da Europa. Durante estas viagens, o casal passa a viver como irmãos, pois Neuville não ama o marido. Grávida resolve a separação e retorna a Portugal. Clementina nasceu no caminho, em Bruxelas no ano de 1848. Separada amigavelmente do marido, D. Josefina chega a Lisboa com sua filha recém-nascida, mas não é bem-recebida pela tia. Pretende, então a criação de uma escola para meninas, modelada na instituição parisiense na qual estudou. Mas seus pedidos de auxílio econômico são interpretados como os de uma “mulher que se vende”.

Ela não aceita estes auxílios, mas em certa data observa um jovem a caminhar frente a sua janela. O namoro continua inicialmente sem palavras, até que o amor é tão grande que D. Josefina deixa-se vencer por ele. Sua reputação é agora destruída, mas a memorialista continua a perceber o amor como algo digno

e, desta forma, a união entre ela e Henrique Pires é mais verdadeira do que qualquer matrimônio.

A família do rapaz não aceita esta união e, quando em 4 de agosto de 1852 o amado falece, D. Josefina não foi nem mesmo permitida acompanhá-lo em seu leito de morte. A dor desta perda a persegue pelo resto de sua vida. Deixando-lhe uma filha Maria Henriqueta (Mariquinhas; 1853-1934) e um retrato.

Desolada, e agora completamente sem provisões (durante toda sua vida adulta, D. Josefina sofre imensamente com a falta de dinheiro), conhece um grande traficante de escravos Manuel Pinto da Fonseca, o *Monte Cristo* (1804-1855). Com idade muito avançada, este senhor passa a tratá-la como sua filha. Mas após o falecimento do protetor, a herança legada não lhe é entregue. Assim, novamente destituída, D. Josefina conhece Jacinto Augusto Sant'Ana e Vasconcelos Moniz de Bettencourt, o visconde da Nogueira (1824-1888). Com este homem ela vive 2 anos de atribuladas situações de violência, até que uma final “pancada” a sua filha leva a ruptura da relação. No dia em que D. Josefina foge para Sintra, com o objetivo de se distanciar do amante, sofre uma devassa que lhe retira todos os móveis (apenas uma das várias que já havia sofrido), que aparece segundo a autora em diversos periódicos do período³. Ela pede, então, o auxílio do advogado António Augusto Coelho Magalhães (1815-1870). Segundo pistas deixadas pela própria autora nas suas *Memórias*, conclui-se que este senhor fora seu terceiro amante, ou ao menos protetor.

Não foi encontrado o óbito de D. Josefina, mas sim menções a ela em periódicos de 1888⁴, e 1897. Este último afirma que Maria Henriqueta estaria cuidando dos assuntos de sua mãe⁵. Assim, seu óbito teria ocorrido entre 1888 e 1897.

As *Memórias de minha vida, recordações de minhas viagens* (1864) foram escritas ao longo de sua vida; através de anotações. Próximo ao rompimento com Jacinto Sant'Anna, optou pela publicação. O texto claramente é uma defesa por parte da autora daqueles que a difamam (entre eles provavelmente o amante por ela deixado).

O corpo nas memórias

São várias as temáticas tratadas pela memorialista em suas obras. O mais marcante é o amor, seguido das dificuldades económicas sofridas pela autora e as críticas a sociedade portuguesa. Optou-se para este texto focar na sua relação com o corpo, em especial uma “doença” por qual sofreu D. Josefina, a dor amorosa como algo físico, bem como a questão da maternidade que para Neuville é a solução e a resposta para tudo.

A primeira menção ao corpo, no entanto, se faz ainda na descrição do que seria a infância da autora. Ela afirma:

Effectivamente eu tocava na época critica em que passava de creança a ser mulher, estava muito envergonhada e não ousava dizel-o mesmo a minha própria tia e por isso ella não supunha qual fosse a cause do meu incommodo, e ella imaginava isto capricho (Neuville, 1864, Tomo I, p. 96).

É claro que aqui, D. Josefina se refere a menarca. Embora ainda de forma muito comedida, já pode ser percebido o quão escandalosas foram as *Memórias de minha vida*, visto que a autora mencionou de forma consideravelmente aberta para o período, algo que seria impossível de ser discutido em público, algo fechado as mães e filhas.

Segundo a historiadora portuguesa Irene Vaquinhas “[a]té ser menstruada, a menina dos estratos médios e superiores da sociedade pouco sabia sobre a sexualidade ou sobre as transformações do seu próprio corpo” (Vaquinhas, 2011a, p. 373). A forma como Josefina de Neuville escreveu sobre a sua primeira menstruação é coerente com as outras formas de menção ao corpo, vedada, discreta e quase incompreensível para aqueles que nada sabem sobre o assunto. Ficaria, no entanto, claramente compreendido por uma leitora mulher adulta. É interessante mencionar, no entanto, que segundo as *Memórias*, esta primeira menstruação teria acontecido em 1844 ou 1845. Logo, Neuville estaria aproximando os 20 anos, e não “uma creança que não tem ainda quinze annos” (Neuville, 1864, Tomo I, p. 89), como afirma a autora.

Após seu casamento, a escritora sofreu por diversas vezes com uma doença não descrita pela autora durante suas viagens com o marido, especialmente quando o meio de transporte era marítimo. Quando visitava regiões que atualmente fazem parte da Alemanha e Polónia, seus sintomas se tornaram frequentes.

Na cidade de Kolno (Polónia), “[e]ntrei tão doente n’esta cidade, e sai d’ella tão sem melhoras que nada soube e nada vi”, em Johannisbourg (atual Pisz, Polónia) “esta curta viagem fez-me chegar pior ao ponto de não querer saber de nada” e, depois em Quika (pequena aldeia de Pisz) sua doença já não era mais física, “era o moral; uma tristeza profunda que apenas via um sorriso tinha quasi um ataque nervoso” (Neuville, 1864, Tomo I, p. 150). Algumas semanas depois, em Frankfurt, seu “espírito ia decaído cada vez mais” (Neuville, 1864, Tomo I, p. 155).

Seus constantes desconfortos, o aceite do marido, a informação de que o médico recomendara a este que fizesse todos os desejos de D. Josefina (Neuville, 1864, Tomo I, p. 136) e o tempo decorrido entre a estada nestas cidades e o nascimento de sua primeira filha, demonstram que a memorialista apresenta os primeiros sintomas de uma gravidez.

É importante lembrar os riscos relacionados a gravidez durante este período, ainda mais para uma mulher em viagem. O parto era, claramente, a situação mais difícil. Quando, por exemplo, em 1853, a Rainha portuguesa faleceu no parto, José de Saldanha da Gama, 8º conde da Ponte (1816- 1874) informou em missiva para seu cunhado que “[o]s médicos sempre receavam que a Rainha viesse a morrer de parto, era sempre infelicíssima nestas circunstâncias” (Botelho, 2013, p. 142).

Habitualmente, o nascimento acontecia em casa. Segundo Maria Antónia Lopes, “[a]cto da mais pura privacidade, quase sempre reservado a mulheres, os médicos intervinham nos meios sociais mais elevados apenas quando surgia perigo” (Lopes, 2011, p. 154). Já Vaquinhas afirma que a “angústia em relação ao parto é unanimemente reconhecida como um dos grandes medos femininos” (Vaquinhas, 2011a, p. 371).

Para além do medo do parto, a gravidez traz a possibilidade de “desmanchos”. Os abortos naturais poderiam levar a morte não apenas da criança, como também da mãe, em sangramentos exagerados. Nas cartas da condessa de

Alva (D. Mariana Vicência de Sousa Holstein, 1784-1829), o termo “esperanças” é utilizado como forma de descrever a gravidez durante os primeiros meses, enquanto “trabalho” se referem as últimas semanas (Biguelini, 2017; Alva, 2006).

Cabia a mulher ter filhos, era sua função, seu trabalho; mas como nem todas as gravidezes alcançavam o seu destino esperado (criança e mãe saudáveis) iniciavam sendo uma esperança. Segundo Vaquinhas, o “discurso médico oitocentista sobre as mulheres assenta em duas premissas fundamentais: a fragilidade feminina (que alguns autores denominam de ‘morbidez feminina’) e a predestinação para a maternidade” (Vaquinhas, 2011b, p. 22).

Mas as doenças de D. Josefina não parecem ser físicas. São relacionadas a suas experiências emocionais. A melancolia que acompanha sua primeira gravidez é justificada pela não existência de amor entre D. Josefina e Francisco Populaire. A tristeza acompanha D. Josefina por toda a sua vida, especialmente quando ela sofre a perda de seu grande amante, Henrique. A descrição da autora da forma como ela reage perante a dor demonstra o que hoje seria considerado depressão, mas que nas *Memórias de minha vida* são a relação entre o amor e a dor.

Quando finalmente encontra o ente adorado que procura por toda sua vida, Henrique Pires, a memorialista descreve o sentimento amoroso como algo físico que modifica o seu corpo: “sofri os martyrios de um coração que amava” durante os quinze dias que ele esteve viajando (Neuville, 1864, Tomo I, p. 275).

Já o falecimento de Henrique, leva a memorialista responde de forma apaixonada, sentindo a morte antes mesmo de a confirmarem:

-Morreu! morreu! exclamei eu pegando n’aquelle chale que o havia agasalhado, e que me descobrira a triste verdade.
Estive por tres horas no meio das mais horríveis convulsões, escapando d’ellas só por um milagre de Deus !
Quando recuperei os sentidos. As lagrimas seccaram-se ... a minha energica natureza estava vencida!! (Neuville, 1864, Tomo II, p. 20)

Por três dias a autora não saiu de seu quarto. Fora negado a D. Josefina cuidar do seu amado, que faleceu na casa de seus pais. A função de cuidar do doente cairia as mulheres da família (Lopes, 2011, 180), mas como amada de Henrique, mas não sua esposa; esta posição foi negada a Neuville pelos irmãos e pais do doente.

Ainda que proibida de participar no leito de morte de seu amado, D. Josefina passa a agir como sua viúva. Não se retira do quarto por três dias, chora a morte de seu amado. Não sair de casa durante oito dias era uma atitude comum as mulheres da aristocracia portuguesa, Neuville provavelmente também teria utilizado a vestimenta preta, que era parte obrigatória do luto neste período (Lopes, 2011, p. 189).

A visita aos túmulos, segundo Maria Antónia Lopes, foi uma atitude que surgiu em finais do século XIX (Lopes, 2011, p. 191); Neuville não relata visitas ao túmulo de seu amado, mas afirma constantemente rezar a seu retrato e observar com saudade através de sua janela, ao longe, as árvores que estariam dentro do Cemitério da Alta de São João, onde Henrique fora enterrado. Anos após o falecimento de Henrique, uma criada lhe disse: “esse retrato é que a hade matar”, sendo que o médico então percebeu que “era meu coração o enfermo” (Neuville, 1864, Tomo I, p. 95). O retrato consolava Neuville, fazia com que ela sentisse seu “peito como o mar batido pela tempestade.” (Neuville, 1864, Tomo I, p. 130).

Um ano após a morte de seu amado, D. Josefina ainda sofre a perda de seu ente querido. Novamente, as suas rumações saudosas a levam a uma doença física, que a fez temer a morte, preocupando-se com o bem-estar de suas filhas: “A sensação que experimentei com a idéa da morte, com a idéa de que iam ficar órfãs as minhas queridas filhas, esses dois thesouros de minh’alma, causou-me terrível abalo.” (Neuville, 1864, Tomo II, p. 39).

Para além da forma como D. Josefina relata o amor e a doença, optou-se por estudar suas opiniões perante a maternidade. Ela não descreve cenas do parto ou faz descrições físicas de suas filhas. Ser mãe é algo emocional que completa a feminilidade da autora e a salva perante as dificuldades da vida. Ela descreve a reação ao nascimento de sua primeira filha, Clementina: “Deus, concedendo-me a criança que eu concebi no meio dos soffrimentos e dissabores, quiz dar um enlevo á minha alma, um thesouro para o meu coração, e um consolo para todos os meus desgostos.” (Neuville, 1864, Tomo I, p. 197-198).

Suas filhas tornam a sua salvação, o local no qual podia fugir das tristezas. Com o nascimento de sua segunda filha, Maria Henriqueta, os sentimentos se repetem: “Oh! quanto do fundo d’alma eu agradei a Deus por me dar essa filhinha

que veio ser mais um sentimento para meu coração, um novo amor e consolo para a minha existência, uma meiga companheira para sua irmã!” (Neuville, 1864, Tomo II, p. 252).

Com o nascimento de Clementina a autora também demonstra a mesma relação entre o amor e o corpo/físico: “senti meu coração palpitar de extraordinario affecto de mãe; esse é o maior gozo que é possível encontrar no mundo.” (Neuville, 1864, Tomo I, p. 198). Assim como o amor romântico, o amor maternal se expressa em Josefina de Neuville como uma ação de seu corpo: o coração palpita, ela chora.

Mas é ainda o trecho seguinte que é ainda mais interessante: “Eu creei-a, lavando-a, vestindo-a, embalando-a e cantando-lhe! Se a criada ou mesmo M.^{me} Qall pegava n’ella, tinha ciumes. Levava dias com ela no collo, e á noite com ella nos braços e suas faces mimosas encostadas ao peito.” (Neuville, 1864, Tomo I, p. 198). Neste trecho percebe-se (para além da possessão maternal), que D. Josefina optou por não ter uma ama-de-leite; comumente utilizada por senhoras da sociedade portuguesa. Durante o século XIX, principalmente influenciadas pela obra de Rousseau, damas da sociedade passaram a não utilizar esta figura importante das grandes casas até então (Perrot, 2008, p. 96; Shorter, 2008, p. 197). Devido a sua educação e nascimento, no entanto, poderia preferir a prática então utilizada em Portugal, as amas. Claramente, a situação económica de D. Josefina de Neuville não permitiria gastos extras (visto que neste momento vivia de algumas pequenas costuras). Quando nasce sua segunda filha, Maria Henriqueta, filha de Henrique Pires, D. Josefina também demonstra desejar amamentar a filha. A escolha de ter uma ama foi, então, do amante:

Henrique sabia como eu era extremosa mãe: mas como elle me amava extremosamente, receiando que a creança me fizesse perder noites, decidiu que a pozessemos em casa de uma ama, de uma excellente créatura que nos jurou que teria por ella toda a dedicação e todos os carinhos possíveis. lamos vel-a quasi todos os dias, e eu suspirava por que ella estivesse já desmamada para a poder ter constantemente nos meus braços e na companhia da minha Titine (Clementina). (Neuville, 1864, Tomo I, 252)

Henrique era um membro da sociedade portuguesa. Para ele o uso de uma ama era uma necessidade. Mas ao invés de ter uma ama em casa, como fez por

exemplo a condessa de Alva (Biguelini, 2017, capítulo 4), D. Josefina optou por enviar a criança a residência desta mulher. Habitualmente, o trabalho de amamentar caía a uma senhora pobre. No Brasil, este trabalho também era exercido por escravas; que poderiam ser alugadas por seus senhores (podendo ou não levar seus filhos) para mulheres brancas com crianças recém-nascidas.

D. Leonor Ana Luisa Josefa de Portugal, esposa de D. Luís António de Sousa Botelho Mourão, o quarto Morgado de Mateus, também usou as amas de leite; mas ela demonstrava um medo relacionado a quem exerceria tal função. Em carta para seu marido afirmou: "a monja era boa mas como tem um jeito em um olho não serve que é muito perigoso para crianças que fazem o mesmo que vêem" (Belloto, 2007, carta 9, p. 69-70). O medo da senhora de que sua filha tivesse defeitos físicos e problemas relacionados a ama, levou o a discutir intensamente a questão, e demonstra um temor recorrente do período.

D. Josefina de Neuville, então, segue o costume português; mas mantém o contato frequente com sua filha. Nota-se, também, que ao contrário das francesas do século XVIII, que enviavam suas filhas para o campo, devido a "maior limpeza" deste (Badinter, 1986; Shorter, 1995), D. Josefina optou por deixar a pequena na própria cidade, em local que pudesse visitar diariamente.

Conclusão

As memórias de D. Josefina de Neuville são uma fonte muito interessante para a pesquisa histórica, e para a literatura, tratando das mais variadas questões. Aqui, focado no corpo, pode ser observada questões interessantes do cotidiano (em especial feminino) do século XIX. A menção a menarca, a gravidez (embora sem nomeá-la como tal), e as diversas doenças por quais sofreu D. Josefina, que na verdade seriam uma depressão que apresenta sinais físicos e a maternidade, fazem do texto de Neuville uma obra que demonstram um pouco mais da sociedade que ela viveu, amou e escolheu.

Notas

-
1. Arquivo da Curia do Rio de Janeiro. Registos Paroquiais, Rio de Janeiro, São José, Livro de Batismo de 1828-1843, pg. 3.
 2. O Hotel de Neuville marcou a história do Brasil e do Rio de Janeiro, tendo sido, junto ao Hotel de Italia, o primeiro local a realizar um Baile de Carnaval.
 3. Ainda não foram encontrados estes periódicos, no entanto, a memorialista faz uma descrição destes em suas *Memórias*.
 4. O nome da autora aparece em um caso judicial, referente a sua casa no periódico *O direito. revista de Ciências Jurídicas e de Administração Pública*. Ano XX, 1888, p 352.
 5. *O direito. revista de Ciências Jurídicas e de Administração Pública*. Ano XXIX, 1897, 119.

Referências Bibliográficas

Fonte: NEUVILLE, Josefina de. *Memórias de minha vida, recordações de minhas viagens* (Lisboa, Tipografia do Panorama, 1864) 2 volumes.

ALVA, Condessa de. Mariana de Sousa Holstein; VENTURA, António (org.). 'Um olhar feminino sobre Portugal'. D. Mariana de Sousa Holstein. Condessa de Alva. Cartas a sua irmã Teresa (1814-1819). Lisboa: Livro Horizonte, 2006.

BADINTER, Elizabeth. O amor incerto: História do Amor maternal do século XVII ao XX. Lisboa: Relógio D'água, 1986.

BELLOTTI, Heloisa Liberalli. Nem o tempo, nem a distância: Correspondência entre o Morgado de Mateus e sua mulher, D. Leonor de Portugal (1757-1798). Lisboa: Aletheia Editores, 2007.

BIGUELINI, Elen. 'Tenho escrevinhado muito'. Mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850). 2017. Tese (Doutoramento) - Altos Estudos em História, Universidade de Coimbra.

BIGUELINI, Elen. As Memórias de Josefina de Neuville (1826-após 1864): Lembranças de uma transgressora. Disponível em: «https://www.academia.edu/35738040/AS_MEM%C3%93RIAS_DE_JOSEFINA_DE_NEUVILLE_1826ap%C3%B3s_1864

4_LEMBRAN%C 3%87AS_DE_UMA_TRANSGRESSORA» Acesso em: 15 maio 2018.

BOTELHO, Maria Thereza de Sousa. Correspondência (1834-1880) D. Maria Thereza de Sousa Botelho, Condessa da Ponte e suas filhas. Lisboa: Aletheia, 2013.

LOPES, Maria Antónia. As grandes datas da existência. In História da Vida Privada de Portugal. A Época Contemporânea. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

PERROT, Michele; SAÚL, Mariana (trad.) Mi historia de las mujeres. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SHORTER, Edward. A formação da família moderna. Lisboa: Terramar, 1995.

VAQUINHAS, Irene. 'Sangue, suor e lágrimas'. In História da Vida Privada de Portugal. A Época Contemporânea. Lisboa: Temas e Debates, 2011a.

Vaquinhas, Irene. Senhoras e mulheres na sociedade portuguesa. Lisboa: Colibri história, 2011b.

Biografia da autora

Elen Biguelini é bacharel e licenciada em História pela Universidade Federal do Paraná (2009) e bacharel em Design habilitação em Moda pela Universidade Tuiuti do Paraná (2008), Mestre em Estudos Feministas pela Universidade de Coimbra (2012), com a dissertação de mestrado de título "Uma união de mentes: casamento e educação das mulheres na obra de Jane Austen e Elizabeth Inchbald", e Doutora em Altos Estudos em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2017), com auxílio da CAPES-BR e tese de título "'Tenho escrevinhado muito': Mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850)". Tem como interesses as áreas relacionadas ao estudo da história das mulheres, história das mulheres que escrevem, da literatura feminina e da crítica literária feminista, bem como da história da família, do amor e do casamento, e a educação das mulheres.

O FEMININO PELO RESGATE DA MEMÓRIA NOS LIVROS *BECOS DA MEMÓRIA E MULHERES DE CINZA*

Eliane Gonçalves Costa

Emanuelle Rodrigues Loyola

A memória coletiva que é formada por aspectos relevantes que expressam a versão consolidada de um passado coletivo de uma dada sociedade e que são guardados como memória oficial da sociedade mais ampla. E existe também a memória subterrânea ou marginais que são as memórias que vão contra as memórias “oficiais”, são as que correspondem a versões sobre o passado dos grupos dominados de uma dada sociedade. Elas geralmente se encontram muito bem guardadas no âmago de famílias ou grupos sociais dominados nos quais são, cuidadosamente, passados de geração a geração.

Maurice Halbwachs(1950) estabeleceu a tese de que os homens tecem suas memórias a partir das diversas formas de interação que mantêm com outros indivíduos. Afirma, ainda, que a memória individual não se distancia da memória coletiva. A memória é constituída por indivíduos em interação, por grupos sociais, sendo as lembranças individuais resultado desse processo, sendo um ponto de vista sobre a memória coletiva.

O relato oral é uma das fontes de disseminação das memórias, ele permite que a vivência do indivíduo e suas experiências culturais sejam expostas, e abram caminhos de conhecimento e possibilidades de valorização de grupos sociais até então invisíveis na documentação escrita.

Hampâté Bâ (2010) pontua que ao dar um testemunho, o homem mostra seu valor, o valor da cadeia de transmissão da qual faz parte, um valor atribuído as memórias individuais e coletiva em consonância com a sociedade, sendo uma ligação entre o homem e a palavra, a “ tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconectam a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categoria”. (HAMPÂTÉ BA, 2010, p.169)

Falar em registro de memória requer falar da história passada, e das presentes experiências culturais, sociais, políticas. Ela é a guardiã das experiências passadas e da cultura experimentada e de uma história vivenciada. A memória de um povo permite a ligação das histórias passadas, vividas com a experiência da cultura atual, ressignificando o hoje.

A memória só pode ser resgatada e passada através dos indivíduos. Dentre as culturas sempre há aqueles que são responsáveis pela transmissão de valores, histórias e cultura de um povo, são os contadores, narradores de histórias e figura de incontestável importância para o resgate das histórias. “E, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também entre o homem e a Palavra é mais forte”(HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 168).

A narração, reconhecida como uma das formas mais antigas de comunicação, seria um instrumento de retenção do passado e “suporte do poder do olhar e das vozes da memória” (DELGADO, 2006, p. 44). O ato de narrar imprime a marca do narrador e atualiza o tempo passado, tornando-o tempo vivo e pleno de significado. O papel do narrador na literatura ganhou mais destaque com o surgimento dos romances, pois exigiu um narrador mais astuto e mais complexo, o foco da emoção

presente da narrativa pode ser em primeira, ou terceira pessoa. Em terceira pessoa deseja despertar algum sentimento no leitor, enquanto a primeira pessoa expõe os acontecimentos através de sua emocionalidade.

Santiago Silva(2002, p.52) fala de uma narrativa memorialista onde o narrador fala de si como personagem menos experiente e que extrai da defasagem temporal, e mesmo sentimental, a possibilidade de um bom conselho, por isso, “a narrativa memorialista é necessariamente histórica, isto é, é uma visão do passado no presente procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional”, colocando o homem como o elemento mais experiente.

Memórias pela ótica feminina

É com base nesses conceitos de memórias e da sua importância social, que analisaremos os livros de Conceição Evaristo “*Becos da Memória*” e “*Mulheres de Cinza*” de Mia Couto observando como as narradoras personagens femininas nos trazem as memórias do seu povo em momentos históricos e lugares diferentes, tendo em comum a história de resistência.

O livro *Becos da Memória* de Conceição Evaristo conta a história de uma favela que está para acabar. O enredo desenrola através do medo, as incertezas, a revolta dos moradores sobre o desfavelamento. Nesse ambiente de incertezas a narradora personagem Maria - Nova vai nos apresentando as histórias dos moradores e as suas lembranças, pois ela gosta de ouvir as memórias de cada um e com elas poder sentir todos os tipos de sentimentos “Hoje quero tristeza maior, maior, maior ...Hoje quero dormi sentido dor”(EVARISTO,2013, p. 50) e com isso vai crescendo em Maria Nova a vontade de mudar, de lutar e ter uma vida diferente daquela a que todos eles estão há muito tempo vivendo.

Em *Mulheres de Cinzas* de Mia Couto, primeiro livro de uma trilogia, conta os derradeiros anos do Império de Gaza, nas vozes de dois narradores, uma garota africana e um militar português degredado. A garota trata-se de Imani, nativa da tribo VaChopi, uma das poucas que resistem aos avanços de Ngungunyane e permanecem fiéis a Portugal. Imani fala português quase sem sotaque e tem um papel importante para o Sargento Germano servindo como intérprete. Seu irmão mais novo serve na casa do Sargento também como mensageiro. Mas a família acaba dividida quando seu irmão mais velho, Dubula, decide se juntar às forças que combatem os colonizadores. A narradora também traz as memórias dos seus familiares, do seu povo, como busca de entendimento de situações vividas e na busca da sua identidade de mulher africana, numa sociedade predominantemente patriarcal.

Nos dois livros há a presença dos relatos orais feitos pelos familiares das duas narradoras, todo o conhecimento das memórias antepassadas só é possível através dos relatos orais familiares, apesar de se passarem em dois cenários distintos, mas interligados culturalmente e historicamente. Em *Mulheres de Cinzas* a narradora-personagem vive num período distante na África, onde a oralidade é marca da cultura e a principal forma de manutenção dos valores e cultura, apesar de Imani dominar as letras e a língua do colonizador. Em *Becos Da Memória*, Maria -Nova, descendentes africanas vive em um meio em que ela é uma das poucas que domina as letras, mesmo sendo um período diferente, vivendo num país diferentes, esses carregam ainda marcas da cultura africana, o de passar seus ensinamentos através da oralidade. E ainda se tem a questão histórica da marginalidade social que esses viveram e ainda vivem no Brasil, os resquícios da

escavidão. Falta de oportunidade de estudo, o não reconhecimento no espaço escolar o que os fazem valorizar a oralidade.

Todo o resgate da memória, feito nos dois livros, só é possível graças aos relatos orais daqueles que viveram tais acontecimentos. É a memória o ponto comum na construção da identidade das duas narradoras e na forma de como encaram a vida e sente suas frustrações, e de como ela associadas ao presente muda o rumo da vida das personagens

Em *Becos da Memória*, Maria - Nova ressalta a todo momento que cada lembrança contada a ela acrescentava uma pedra no seu peito, isto é, deixava marcas. “As pedras pontiagudas que os dois colecionavam eram expostas a Maria Nova, quem escolhia as mais dilacerantes e as guardavam no fundo do coração” (EVARISTO, 2013, p.47) Imane em *Mulheres de Cinzas* também vai trazendo as lembranças dos seu antepassados, para ajudá-la a lembrar de suas raízes e não se entregar totalmente a cultura dos brancos.

Diz-se em Nkokolani, a nossa terra, que o nome do recém-nascido vem de um sussurro que se escuta antes de nascer. Na barriga da mãe, não se tece apenas um outro corpo. Fabrica-se a alma, o *moya*. Ainda na penumbra do ventre, esse *moya* vai-se fazendo a partir das vozes dos que já morreram. Um desses antepassados pede ao novo ser que adote o seu nome (COUTO, 2015, p.15-16)

A narrativa sempre mostra os costumes e tradições das comunidades. Em Conceição Evaristo percebemos os costumes de um tempo atual, como a rotina da favela, do futebol no fim do dia, a passagem dos homens no bar da esquina para tomar uma cachaça, a de lavar roupas cantando. Já em Mia Couto, temos uma narrativa de costumes passado-presente, pois fala de várias tradições que existe desde os antepassados, mas ainda perduram até o momento da narrativa, até

porque se deu em um período em que não se havia mudado muito as tradições na África.

Alguns dos costumes relatados por Imani, reflete-se em algumas das memórias de Maria Nova como a de escolher nomes com algum significado para os pais. Era costume no povoado de Imani que o nome representasse a criança, como a explicação do nome da narradora, primeiro se chamaria Layeluane como a vó paterna, mas não foi legitimado pelo vidente. Depois a mãe a batizou de “Cinza” *“Dei-lhe esse nome para a proteger. Quando se é cinza nada nos pode doer”* (COUTO, 2015, p.27) e por último o pai a batizou de Imani que na língua dos VaChopi significa aquilo que não tem nome *“eu teria um nome por um nome nenhum: Imani”* (COUTO, 2015 p.16). Em *Beco da Memória* temos a mostra e atitudes de valorização de traços da cultura de matriz africana como estratégias de resistência, como quando o avô de Maria- Velha escolheu o nome da sua filha Ayaba, “Os sinhôs, naquele dia, estavam de bom humor (...). Filha que ele pôde chamar de Ayaba, que, na linguagem dele e de seu povo, significava Rainha. (EVARISTO, 2013, p. 54).

As memórias mostram também os registros da condição de subordinação, inferiorização da mulher na história e a sua permanência do presente, sem muito avanço. Em *Becos da Memória* há a citação da lembranças de Maria-Velha que contava a história do seu avô que chorava ao vê-la pular toda feliz, porque fazia lembrar da filha dele, escrava que era ama -de -leite de uma criança e que um dia se rebelara contra o sinhô e que por causa disso foi para no tronco sendo surrada e depois vendida. E as memórias de vivência de Maria-Nova, como a venda da menina Nazinha para um homem, feita pela própria mãe, e os abusos sexuais

sofridos por Fuinha e realizado pelo próprio pai que também a espancava, assim como fazia com a esposa. “Era o dono, o macho, mulher é para isso mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele” (EVARISTO, 2013, p.111)

Em *Mulheres de Cinzas*, já desde o início da narrativa, retrata-se a situação da mulher que só passava a ser alguém depois que casava. As mulheres deveriam se conformar com o seu destino e com os “costumes violentos” relativos a elas. Ao retratar a situação da mulher na história, em primeira pessoa, o escritor, ressalta a força e resistência das mulheres. O foco narrativo em 1ª pessoa e feito por mulher, não é à toa, pois além de expor os acontecimentos através da sua emocionalidade, percebemos nas figuras das personagens, mulheres, jovens a esperança de mudança e de resistência. As duas personagens nos mostram um olhar além daquele do seu povo. Elas já possuem destino traçado na história, a de serem mais do que aquilo. “No caso dessa menina, não é o nome que está errado, a vida dela é que precisa ser acertada” (Couto, 2015, p.16). Maria Nova também dominava a escrita; dessa forma as personagens, colocam-se à frente de sua comunidade que não dominavam as letras. Sendo uma pertencente a uma cultura oral, e a outra no contexto onde os negros não se viam representados na escola e não tinham oportunidade de estudo devido as condições de vida. Maria- Nova mostra a sua inquietação com as mazelas sociais da sua comunidade, com a vida de miséria que levavam e de como as coisas se repetiam sempre.

O seu povo, os oprimidos, os miseráveis, em todas as histórias, quase nunca eram os vencedores, e sim, quase sempre, os vencidos. A ferida dos do lado de cá sempre ardia, doía e sangrava muito. (EVARISTO, 2013, p. 91).

Essa inquietação e “pedras” colecionadas das memórias dos outros levam Maria a querer mais, leva querer se emancipar e ser entre aqueles uma das mais sabias, pois sabia ouvi, valorizar as histórias, absorver o que era essencial para a sua vida e a partir daí se transformar e querer transformar sua realidade. Há, também a influência das várias mulheres de sua convivência, para a sua força e resistência: Tia Maria- Velha e a mãe Joana, mulheres fortes que buscavam forças para continuar a vida na esperança de construir um futuro melhor, Vó Rita mulher de coração bondoso e cheia de muita alegria, Cida Cidoca na sua loucura mostrava relances de lucidez, a “Outra” que mesmo sem contato despertava a curiosidade e a compaixão, Ditinha, mulher trabalhadora, sustentava a família sozinha, mas que pelo desejo de ter e de ser o que a patroa era, rouba um broche e vai presa sentindo mais ainda as consequências das diferenças de classe. E outra tanta mulheres e homens (Tio Totó, Bondade e Nego Alírio) que povoam o interior de Maria- Nova, construindo sua identidade, “homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela.” (EVARISTO, 2013, p. 30).

Na representação de Imani tem-se a emersão da memória subalterna que menciona a questão histórica da influência colonizadora na cultura de Moçambique, e da disputa e opressão do império Africano de Ngungunyane. A personagem que dominava a língua dos colonizadores, dominava a escrita, se vestia e calçava como ele, chegando a destoar do resto da comunidade, representa a incontestável impacto da colonização para aquele país. A narrativa de *Mulheres de Cinzas* mergulha fundo na alma dos personagens, misturando a riqueza folclórica e cultural das tribos africanas com questões de racismo, linguagem,

identidade feminina e tribal, e a dissolução da identidade que acontece com conquistadores e conquistados, quando culturas diferentes são forçadas a coexistirem.

E, finalmente, os relatos de cada narrativa traz a continua perda desses povos(africanos/afro-brasileiros) da sua terra, da sua casa no sentido amplo. O povo de Imani traz a história passada da briga entre dois impérios, um conterrâneo e outro o colonizador, mas os dois com o mesmo objetivo: dominar as terras VaChopi, comandar todos e dali retirar tudo o que fosse possível.

A nossa terra, porém era disputada por dois pretensos proprietários: Os VaNguni e os portugueses. Era por isso que se odiavam tanto e estavam em guerra: por serem tão parecidos nas suas intenções. (COUTO, 2015, p.17)

Traz, também as lembranças do seu avô sobre as outras vezes que teve sua terra invadida, e que prefere ir pra debaixo da terra, nas minas do que ver sua terra morrer.

Meu avô tinha a minha idade quando as nossas terras foram pela primeira vez invadidas...não entendíamos por que razão roubavam nosso gado, matavam nossa gente e violavam nossas mulheres. (COUTO, 2015, p.113)

Em *Becos da Memória*, o desfavelamento é uma representação das inúmeras perdas desse povo, é a dor de sempre ter que procurar uma nova moradia, um lugar que seja seu, do seu povo, das suas lutas. A obrigação dos moradores em abandonar suas casas simboliza os mais de três séculos de tráfico de escravos, empreendido pela Coroa Portuguesa, no qual os africanos escravizados viam-se obrigados a abandonar suas casas, suas famílias e entes queridos. Neste sentido, a história se repete, com as constantes mudanças imposta pela vida.

Maria -velha, dizem uns que a vida é um perde e ganha. Eu digo, que a vida é uma perdedeira só, tamanho é o perder. Perdi Miquilina e Catita. Perdi minha mãe que nunca tive direito, dado o trabalho de escravo nos campos. Perdi um lugar, uma terra, que pais de meus pais diziam que eram um lugar grande, de mato, bichos. De gente livre e sol forte...E hoje, agora a gente perde um lugar de que eu já pensava ser dono. Perder a favela! (EVARSITO, 2013, p. 45)

A terra nas narrativas ganha o tom de personagem, alguém com voz própria. É um ser vivo que não é exterior condição humana, é a continuação do próprio corpo, história e família. E por fim, é buscando um espaço nessa sociedade tão excludente (Becos da Memórias) e de se manter firme na sua cultura, costumes diante do colonialismo (Mulheres de Cinzas) que as personagens acreditam que a escrita é a forma de resistência, é o canal para se dar voz as memórias subalternas, é o meio dessas histórias se perpetuarem, fazendo assim, essas histórias serem ouvidas.

Seja pela voz de Imani:

Agora entendo: aprendi a escrever para melhor relatar o que vivi. E nesse relato vou contando a história dos que não tem escrita. Faço como meu pai: na poeira e na cinza escrevo os nomes dos que morreram. Para que voltem a nascer das pegadas que deixamos. (COUTO, 2015, p. 342)

Seja pela voz de Maria Nova:

Um dia, agora ela já sabia qual seria a sua ferramenta, a escrita. Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, dos silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova um dia escreveria a fala de seu povo. (EVARISTO, 2013, p.247)

E assim, as memórias se eternizam no tempo e faz renascer os costumes, as tradições, as falas nos que delas se deleitam a procura de resposta ou de autoconhecimento na estrutura coletiva e individual.

Referências

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

COUTO, Mia. **Mulheres de Cinzas:** as areias do Imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

DELGADO, Lucília. **História oral:** memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória.** Florianópolis. Ed. Mulheres, 2013

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1950

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva.** História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África - editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2. Ed. Rev. – Brasília: UNESCO, 2010

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas da letra: ensaio.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **MEMÓRIA, CULTURA E PODER NA SOCIEDADE DO ESQUECIMENTO: o exemplo do centro de memória da unicamp.** .Faculdade de Educação e Centro de Memória da UNICAMP. Disponível em <http://www.lite.fe.unicamp.br/revista/vonsimson.html> _____ acessado em 10 de novembro de 2016.

Biografia das autoras

Eliane Gonçalves da Costa

Professora Colaboradora no Programa de Pós-graduação em Ensino na Educação Básica – PPGEED/UFES. Doutora em Letras pela UNESP.

Emanuelle Rodrigues Loyola

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ensino na Educação Básica – PPGEED/UFES. Professora da Rede Estadual de Ensino da Bahia.

ENT(R)E CORPOS: OS ORIXÁS E A RELAÇÃO LIMINAR ATRAVÉS DO CORPO EM MOVIMENTO.

Eliane Rocha

Performances Culturais e Candomblé

O campo de conhecimento das performances culturais tem se apresentado como um dos mais complexos espaços de diálogo no que se refere à produção de conhecimento, tanto em espaços oficiais (academia) quanto em espaços não-oficiais (rua, festa, terreiro/quintal, entre outros). A sua qualidade interdisciplinar, permite a esse campo de conhecimento o seu estabelecimento como importante instrumento no estudo de práticas culturais, tanto em sociedades tradicionais como em sociedades urbanas.

O termo Performances Culturais, criado pelo antropólogo americano Milton Singer, designa as unidades de ação discrimináveis, caracterizadas por ocorrerem durante um determinado período de tempo e englobando, ainda, um programa organizado de atividades, um conjunto de performers, uma audiência e um lugar ou ocasião para realizar a performance.

As Performances Culturais compõem-se de mídia cultural, categoria empregada pelo autor para se referir aos modos de comunicação que incluem igualmente a linguagem falada e os meios de comunicação não linguísticos, tais como o canto, a dança, a encenação, as artes plásticas e gráficas – “que se combinam de várias maneiras para expressar e comunicar o conteúdo de uma

determinada cultura” (SINGER apud TURNER, 1988, p. 23). A partir dessa perspectiva, na reconfiguração do pensamento contemporâneo euroamericano, as Performances Culturais perpassam pelos fenômenos de religião, ritual, cultural, artístico e do cotidiano.

Geertz (1989, p. 129), considera “os rituais religiosos encenados publicamente como Performances Culturais”, considerando difícil estabelecer, na prática, os limites entre performances religiosas e performances artísticas, pois tanto as formas sociais quanto as formas simbólicas podem servir a múltiplos objetivos. Partindo dessas considerações, esta pesquisa se propõe a estudar um novo olhar sobre o gestual arquetípico dos orixás no espaço ritual do candomblé, de modo que possa ser repensado e (re)significado. Dessa maneira, os aspectos relativos ao Candomblé podem ser considerados meio ou entre, tentando realizar uma costura invisível entre o conhecimento religioso e o científico e articular a produção de um conhecimento com novos ares ao olharmos nosso objeto de estudo, o Candomblé, como sendo um fenômeno cultural das Performances Culturais.

Orixás em performance

Durante uma festa realizada em uma casa de santo, estamos imersos em um universo repleto de sentidos, movimentos, gestualidades, sons e imagens que são vivenciados pelos participantes durante as danças executadas em celebração aos orixás. Estes gestuais fazem parte de um saber individual e coletivo, onde os

corpos dos filhos de santo movem-se e revivem narrativas míticas, transmitindo saberes, costumes e regras pertencentes ao grupo. Assim, surgem alguns questionamentos sobre a *Dança dos Orixás*. Qual é a origem dos movimentos dessa dança? Quais são os significados dos gestos e simbologia da estética dos corpos dançantes? De que maneira ocorre a diversidade e multiplicidade das manifestações no Candomblé nos corpos em movimento? De que maneira a história do Candomblé, os procedimentos de aprendizado e os corpos em movimento podem exercer uma relação com o teatro?

No candomblé, os rituais são fundamentados no corpo e suas percepções, levando à construção gradual de um conhecimento, por sua vez, fundamentado na experiência corporal. O corpo é vivido como divino, como sagrado, em comunicação contínua com os deuses, a natureza e os próprios homens (BÁRBARA, 2004), onde dançar é o momento de reviver em cada corpo o encontro com o orixá.

Em relação ao ritual, o cotidiano da casa de santo e as performances do candomblé permitem que o corpo dançante no espaço esteja no centro das ações ritualísticas. O ritual se move em diferentes direções e se manifesta no espaço e tempo, cujos participantes e praticantes cozinham e se vestem no intuito de reviverem as significações que os mitos contam. Tal concepção de reviver um passado no tempo presente remete aos estudos de Victor Turner sobre a *Antropologia da Performance* (1986) ao evidenciar que a noção de experiência vivida, ou seja, *erlebnis* pode ser simbolizada em função de cinco momentos: 1) algo que acontece ao nível da percepção; 2) imagens e experiência do passado são evocadas e delineadas; 3) emoções associadas aos momentos do passado são revividas; 4) o passado se articula com o presente, tornando possível a descoberta

e construção do significado; 5) a experiência se completa através de uma forma de expressão, performance.

As histórias presentes na profusão gestual dos corpos individuais e coletivos têm uma intrínseca relação com os participantes. Contudo, compreender o universo que envolve as práticas do Candomblé nos permite compreender a performance como “um modo de comportamento, um tipo de abordagem da experiência humana.” (TURNER, 1974, p. 11).

Segundo Roger Bastide (2001), as danças dos orixás evocam e recriam episódios míticos, são fragmentos de episódios da história desses deuses, que se atualizam nos corpos dos filhos de santo. Assim, a sabedoria é armazenada e enraizada corporalmente ao longo de um processo que se passa no e com o corpo. Às danças de transe são uma síntese deste processo religioso. Após ser cuidado, preparado, adornado e sacralizado, o corpo está pronto para se por em movimento na forma de orixá.

Os orixás são chamados à incorporação por meio do canto e da dança. Os deuses incorporados são adornados e vestidos para dançarem enquanto seus fiéis cantam em sua homenagem. O caráter comunicativo do corpo aparece também na dança ritual. Esta comunicação se dá através de elementos visuais e sonoros que seguem um padrão estético próprio ao candomblé. É também um dos modos de comunicação com o divino, que se realiza através de um conjunto de elementos físicos ou simbólicos.

Quando o grupo vivencia as significações das histórias míticas, o mito se historiciza nas ações comunitárias. Nos grupos religiosos afro-brasileiros, o mito

não é uma história distanciada no tempo. Contar o mito com a dança do corpo é torná-lo presente, visível, consolidado nos atos, nos gestos e nas *performances*.

A partir dessa perspectiva, é possível compreender que religião e ritual não deixa de ser cultural e artístico também. Para Geertz, é difícil estabelecer, na prática, os limites entre performances religiosas e performances artísticas, pois tanto as formas sociais quanto as formas simbólicas podem servir a múltiplos objetivos.

Quando se tem a oportunidade de observar e acompanhar o processo de aprendizagem de um(a) filho(a) de santo, por exemplo, desde os primeiros momentos de sua iniciação até o ponto em que o iniciado adquire certa desenvoltura corporal, ficam visíveis certas transformações corporais. Os movimentos vão se alterando, os gestos tornam-se mais suaves ou mais enérgicos, a depender da configuração do orixá. O corpo vai adquirindo fluidez nos gestos e movimentos.

A repetição gestual significa um ato de confirmação do que corresponde a um modo de vida comunitário, em experiências que se transformam em *habitus*. Em toda repetição, sempre há algo de novo que a atualiza e a diferencia. A permanência resignificada dos elementos é parte da memória que se faz presente nos corpos, individuais ou coletivos, que dançam para os orixás.

Schechner (2003) apresenta o conceito de “comportamento restaurado” como elemento constituinte e constituído das performances culturais. Schechner diz que perceber “comportamentos restaurados” nas práticas performativas refere-se a reconhecer que as ações do presente são constituídas por

comportamentos/ações que, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito pré-determinado, apresentam certa familiaridade que permitirá às pessoas o seu reconhecimento nos diversos espaços da vida social. Nessa perspectiva, Schechner (2003, p. 34) afirma que “[...] todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos.

Os anos de iniciação religiosa são parte de um treinamento que demanda um trabalho de sensibilização corporal, que o corpo vai incorporando. Os gestos podem expressar emoção, sentimentos, valores, crenças, deixando-se visíveis nas imagens que vão sendo delineadas nos instantes fugazes, tanto nas cenas do cotidiano quanto na dramatização de um *xirê* preparado para o encontro com o divino. Deste modo, o consenso de que performances cotidianas e extraordinárias são, portanto, feitas de “comportamentos restaurados” é o mesmo que considerar e afirmar que cada performance é diferente das demais (Ramos, p.56, 2106).

A partir destes pressupostos, que nos permitem compreender a elaboração criativa de comunidades de Candomblé, onde o dançar forma parte do cerne de sua construção coletiva, assim, o presente texto tem a intenção de propor um diálogo entre as performances culturais e a utilização do método *Labanotation*ⁱⁱ na análise à estética do movimento da dança dos orixás. Considerando que se faz necessário levar em conta as especificidades culturais, em suas danças e estética singular.

Laban e as Performances Culturais

Em seu livro *O Domínio do Movimento* (1978, p.88), Rudolf Laban afirma que “o corpo é o instrumento através do qual o homem se comunica e se expressa”. Nesta afirmação, Laban se refere às técnicas por ele desenvolvidas e, nos ajuda a compreender que os movimentos do corpo estão interligados em uma ordem de interação, sugerindo que o corpo dançante pode acionar diferentes níveis de sensibilidade, conforme suas experiências, por intermédio de propriedades temporais, espaciais e tensionais. Diretamente ligado a dimensões rituais e à dança, os corpos em movimento podem ser congregados de gestos narrativos, estruturas de significado e simbolismo, traços culturais inscritos na carne e nas vestes, estados de entusiasmo, extrema excitação e, acima de tudo, trânsito entre representações, o que não impede de considerar os aspectos formais de movimento e seus princípios de esforço muscular recorrentes nessa dança, durante a própria manifestação corporal do transe religioso.

(Re)conhecer e trançar a *Dança dos Orixás* em função de fios condutores presentes na linguagem artística contribuíram para pesquisar seus pormenores, suas relações de fronteira com as Performances Culturais, suas manifestações religiosas, diversidade simbólica e teatralidade dos rituais. A *Dança dos Orixás*, constantemente, admite um jogo entre controle e descontrole do corpo, um somatório de experiências que não deve ser confundido com mero delírio desregrado, improvisação aleatória, histeria descontrolada e êxtase ao acaso. Não se trata de uma pulsão que se apodera do dançante, suas pulsões são calculadas, conhecidas – o corpo dançante em movimento passa por uma preparação, um treinamento, uma iniciação.

Aparentemente, na *Dança dos Orixás* as coerências internas do movimento, os vetores que arranjam os sentidos de sua inscrição no tempo e no espaço são, em grande parte, tributários dos repertórios miméticos de gestos, objetos e insígnias rituais, os quais seguem fluxos demarcados pelas matrizes simbólicas das comunidades de culto afro-brasileiras. Contudo, surgem alguns questionamentos: É possível estabelecer princípios característicos da dança afro? Existe alguma unidade em seu aprendizado?

Ora, uma hipótese inicial aos questionamentos perpassa pela identificação de que os saberes dessa dança são alimentados pela afirmação constante de uma matriz étnica, negra, transmitida e simultaneamente (re)inventada nos terreiros, cujos corpos na performance ritual representam o local de inscrição de um saber que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, na dança, nos gestos, nas vestimentas e nos alimentos. O gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico e veiculado pela lei da performance, mas institui e instaura a própria performance.

Performance de Iansã e Oxum

É durante o ato de dançar que o homem exprime suas fraquezas, medos, desejos, tornando-os puros e suscetíveis, tornando-se capaz de vivenciar em si toda a força que representa seu orixá. (LARA, 2008, 39). Movimentos, gestos, percepção do tempo e espaço na dança estão todos impregnados de sentidos e valores. Os pés se movimentam livremente, seguindo a linha dos quadris e quase nunca se voltam para fora. Ao se dobrar os joelhos, os pés mantêm-se quase sempre

paralelos, seguindo a linha natural dos quadris. O tronco é fonte vital, ora mexendo em círculos sensuais, ora ondulando de cima para baixo e ora dobrando-se bruscamente ou mesmo explodindo em espasmos contínuos; os braços, assim como os pés, têm movimentação livre, correspondendo ao arquétipoⁱⁱ e performance de cada orixá.

Em sua dança lansã expressa grande vitalidade, energia que imprime agressividade e poder. Ativa, mantém o corpo ereto, joelhos semi-flexionados, pés que ora enraízam no chão ora parecem flutuar. Seus braços, como que direcionando o vento, movem-se a frente de seu corpo num constante ondular direcionando ora para a direita ora para a esquerda em oposição ao movimento dos pés. Em outro momento, percorre o barracão com as mãos espalmadas para frente, os braços dobrados na altura da articulação do cotovelo, a execução destes movimentos remete o bater de asas de uma borboleta, suas mãos movem-se suavemente, a partir da articulação dos punhos, para cima e para baixo. lansã é brisa suave e forte vendaval. Há o momento em que, de frente para os atabaques, num impulso forte e preciso, dança como se estivesse indo pra guerra, na mão a espada faz movimentos rápidos como se estivesse cortando o ar.

Oxum traduz em sua dança, feminilidade, sensualidade e leveza, carrega consigo o abebé, espelho no qual se olha enquanto se banha nas doces águas dos rios. Oxum é a mansidão do rio e a força da cachoeira. É uma das esposas de Xangô, assim, algumas qualidades de Oxum levam na mão, além do ababé, uma espada com a qual vai para a guerra quando necessário, seus passos são direcionados pelo movimento dos quadris, que se desloca num movimento circular fazendo com que o peso seja transferido de um pé para o outro, movendo-se então

para a direita e para a esquerda. Com peso leve, seus sua dança expressa suavidade, os braços semi-flexionados e segurando a saia com as mãos.

A dança é o resultado de um processo criativo do movimento de corpos, no tempo e no espaço, uma visível manifestação de relações sociais e valores culturais oriundos de um elaborado sistema estético. Há um padrão de movimentos específicos que representa cada santo e sua identidade, a partir de um gesto que ele repete mimética e repetidamente. Conforme Segato (1995: 168),

"Este padrão mímico inclui um componente figurativo, onde a descrição focaliza os aspectos formais, propriamente coreográficos, e um componente não figurativo, onde o que deve ser captado é a experiência interna dos processos fisiológicos envolvidos na alternância de estados de tensão e relaxação muscular e na sua localização".

Este fato, o do aspecto não figurativo da dança de possessão, segundo Segato, se dá pelo modo peculiar em que o corpo lida com a tensão muscular (contração e relaxamento), segundo o orixá do qual se é filho-de-santo. Essa relação, quando associada à respiração, demonstra a personalidade de cada santo, que transcende a dança de possessão para impregnar também o comportamento típico, a postura e o gestual das filhas-de-santo na vida cotidiana.

As frases musicais tradicionais estão diretamente associadas às frases corêuticasⁱⁱ e seus ritmos pedem a exigência de movimentos ordenados. Ao considerar as sutilezas, as singularidades de movimentos e gestos da dança dos

orixás aplicada ao método teórico-prático desenvolvido por Laban, *labanotation*ⁱⁱ, que se caracteriza pela multiplicidade integrando elementos distintos, permite, em certo sentido, o reconhecimento da complexidade das expressões estéticas destas em um movimento dinâmico e contínuo.

O conceito harmonia se ajusta as performances culturais, pois envolve simultaneamente o sagrado, música, palavras, teatro, dança, ou seja, os grupos sociais elaboram suas modalidades de interpretação da existência e, portanto, a percepção-experiência do que seja harmonia deve também ser considerada a partir do respeito às diversidades. A harmonia em Laban está relacionada à estrutura e ruptura, repetição e transformação, tradição e inovação (Fernandes, p. 334, 2006), esta multiplicidade permite a dança residir no limiar entre dois mundos, ser recontextualizada, promovendo o encontro homogêneo entre os elementos rituais do candomblé e o método desenvolvido por Laban na Europa dos séculos XIX e XX.

Conclusão:

Nas performances dos ritos, há a inferência do papel do corpo como portal de inscrição dos saberes. A hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um saber que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele. Embora essas direções sejam exploradas de diferentes formas, havia e há no método *Labanotation*, a previsibilidade em sua exploração espacial. Diante disso, se observa que a liberdade de exploração de movimentos e, em especial, da capacidade do método *Labanotation* de ir além da exploração das direções e consegue explicar como o dançarino move-se no espaço.

Nessa perspectiva, acredito que ambos são clássicos de suas épocas e que nos convidam a relê-los, na contemporaneidade. Assim, destacamos, ainda, os valores estéticos presentes nas danças étnicas africano-brasileiras, como objetivo de analisar os encontros entre estas e o método *Labanotation*. Nesta zona de fronteira da importância dos estudos de Laban e das Performances Culturais, surgem pontos de interrogação que, nos obrigam a leituras críticas e reflexivas sobre as questões aqui colocadas, cujo objetivo é descobrir pistas que conduzam a outros lugares.

Referências:

Barbara, Rosamaria. A dança da labás. Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. Tese de Doutorado em Sociologia apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.

Bastide, Roger,. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Fernandes, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban Baternieff na formação em artes cênicas. 2ª edição – São Paulo: Anablume, 2006.

_____. Educação Somática e Danças Tradicionais. In: **Os Trabalhos e os Dias das Artes Cênicas / Memória ABRACE X**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2006. v.01., 264 – 265.

Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Jung, Carl Gustav. O homem e seus símbolos / Carl G. Jung e M.-L. Von Franz [et al.]
tradução de Maria Lucia Pinho. -Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1964.

Laban, Rudolf. Domínio do Movimento. – São Paulo: Summus, 1978.

Lara, Larissa Michelle. As Danças no candomblé: corpo, rito, educação. – Maringá:
Eduem, 2008.

Regel, Lenira Peral. Dicionário Laban. /Leniral Peral Rengel. Campinas, 2001.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

Schechner, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugênio. **A Arte
Secreta do Ator:** Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. “O que é performance”. In: O Percevejo. Revista de teatro, crítica e
estética. Rio de Janeiro: Unirio, Ano 11, nº 12, 2003. p. 25-50.

Turner, Victor. O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nanci
Campi de Castro. Petropolis, Vozes, 1974.

A FORÇA IMENSA DE MULHERES NEGRAS, A PARTIR DO LIVRO, QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Eliseu José Pereira Iéⁱⁱ

Por muito tempo, mulheres não foram ouvidas ou acreditadas. (Oprah Winfrey)

A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra... então resolvi trabalhar porque eu não quero desistir da vida. (Carolina Maria de Jesus)

Introdução

Falar da força imensa de mulheres negras, ou seja, a defesa da igualdade de direitos de mulher, talvez possa ser um assunto inédito nas minhas escritas. Nunca parei para pensar nisso. Não sei se por ter nascido em um país da África, Guiné-Bissau, onde a invisibilidade de mulheres é ainda bem notória, fato que me levou há muito tempo a não enxergar grandes desigualdades de gêneros entre mulheres e homens nas sociedades africanas e, de modo geral, no mundo. Durante o curso “Escritas do Corpo Feminino”, comecei a me esclarecer sobre algumas verdades bem presentes e pendentes nos dias de hoje. Ao saber da existência do livro de poesia *Retratos de mulher*, de Antonieta Rosa Gomes, um livro cuja temática recai sobre a desvalorização de mulheres dentro da sociedade Guineense, interessei-me em folheá-lo, porém, o acesso é difícil. Mas a figura da capa do livroⁱⁱ nos apresenta o corpo e rosto de três mulheres: uma varrendo o chão, uma pescando e a outra

carregando uma bacia de caju. As três imagens referenciadas na capa do livro gritam mais alto que os versos de poesias transcritas em cada página do livro, minha ilusão. É assim que a sociedade guineense enxerga o papel de mulher na sua vida cotidiana. Ao falar com amigos meus sobre força da mulher negra, e a intenção de escrever um ensaio sobre o assunto, no meio da fala uma voz me disse: “ – Eliseu, você já ouviu falar do livro *Quarto de despejo*? ”, e continuou dizendo que “O *Quarto de despejo* é um livro de uma escritora negra brasileira, moradora de uma favela...”. O livro me interessou. Fui atrás... Carolina Maria de Jesus não só foi uma das representantes da voz de mulher negra brasileira, mas, sobretudo, foi uma grande revolucionária do Brasil do seu tempo. Uma voz em defesa dos oprimidos. A sua força de viver me inspirou muito. Não sei até que ponto minha relação com os estudos de corpo feminino pode chegar. Mas, enfim, comecei a pensar profundamente sobre a mulher, principalmente as do continente africano, onde a desigualdade de gênero ainda é bem visível. Tudo começou a germinar a partir do curso da professora Maria Teresa Salgado.

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por grandes lutas desencadeadas pelas mulheres na sociedade. Durante essas décadas, as mulheres, independentemente de cor, raça ou classe, sofriam diversas restringidas em suas atividades profissionais. As vozes de várias escritoras femininas de renome como Ângela Davis, Simone Beauvoir, Maria Judite de Carvalho, Lídia Jorge, dentre outras, registram o sofrimento de muitas mulheres, suas mágoas e as limitações a que foram submetidas por opressão masculina. A luta pela emancipação das mulheres negras é ainda tema de vários movimentos femininos no Brasil, pois a cada dia vemos a olhos nus, frequentemente, as desigualdades de

gêneros e o crescimento de pensamentos misóginos compartilhados com a única finalidade: discriminar as mulheres, fazer com que elas se sintam impossibilitadas diante de certas situações. Na África, por exemplo, muitas vezes, a mulher é somente lembrada nas datas comemorativas como “8 de março”, dia Internacional da Mulher. Nessas datas, os discursos de luta pela defesa de igualdade de direitos são enfatizados com relevância. Porém, no dia a dia, as mulheres são postas lá no chão: vistas apenas como “mães”, “esposas”, supostas “donas de casas”. A maioria de nós homens africanos ainda vemos as nossas mulheres apenas como donas de casas. Aquelas que só sabem arrumar a casa, que só sabem arranjar a roupa e fazer refeições na hora. Os sucessos delas no mercado de trabalho estão em escasso. As suas participações no campo da literatura, na política e as oportunidades de destaque, se comparadas aos homens, caminham por passos lentos. Os preconceitos em relação a sua emancipação se estendem a cada dia nos caminhos sem fim.

Apesar de todos os obstáculos postos em seus caminhos, vemos muitas delas se despontando como pétalas de flores, mostrando aos homens que o pôr de sol não depende somente deles. “O dia deles acabou”ⁱⁱ, como referiu Oprah Winfrey no seu belo discurso quando do recebimento do prêmio “Globo Ouro” em janeiro de 2018. Hoje em dia, muitas delas lutam bastante com suores a testas para realizar seus sonhos, conquistar seus espaços e lutar sem cansar na luta contra opressão masculina do século presente. Ellen Johnson-Sileaf, da Libéria, por exemplo, foi a primeira mulher africana a ocupar o cargo de Presidente de República do seu país, caso que ficará marcado na história de África. Assim como Dilma Vana Rousseff, de nacionalidade brasileira, que foi a primeira mulher presidenta do seu país. Ela não

é uma negra como as demais citadas aqui, porém, a sua ambição política, a força da sua luta foi registrada na história da política brasileira. Em Ruanda, por exemplo, temos um parlamento com maiores números de deputadas no mundo. Recentemente, Oprah Winfrey, já citada, apresentadora negra americana, subiu ao palco para receber o prêmio Cecil B. De Mille, em reconhecimento ao sucesso de sua carreira. Além de tudo, no seu discurso durante a cerimônia, exaltou a mulher de uma forma viva e eficaz: não deixou de mencionar os abusos sexuais efetuados contra mulheres negras em Hollywood, mas foi muito além e estendeu seu discurso, mostrando que o assunto ultrapassa continentes, esbarrando entre espaços, raças e religiões. Tudo para nos mostrar que as mulheres precisam ser ouvidas e acreditadas. De fato, são várias histórias de conquistas de mulheres nos dias hoje para contar: mulheres de vários rostos, muitas delas esquecidas no tempo; histórias de superação, de oportunidades concedidas, de troféus e dos sonhos realizados; mulheres de vários rostos e sem nomes, que antes eram impedidas de escrever, de cantar, de trabalhar, de ocupar cargos políticos e governar por preconceitos sociais da sociedade da época e dos dias de hoje. As coisas mudaram bastante, mas a luta ainda é intensa a cada amanhecer. De todas as histórias de lutas e desafios de mulheres referidas, com esse ensaio pretendemos destacar Carolina Maria de Jesus, uma mulher pobre, que enfrentou a vida catando lixo para sustento dos seus filhos, escrevendo a cada noite um diário que mais tarde será um dos livros mais revolucionários da história da literatura brasileira.

A mulher guerreira de canindé

Carolina Maria de Jesus foi uma escritora brasileira negra, pouco conhecida nos espaços literários brasileiros. Apenas é lembrada pela sua magnífica obra, *Quarto de despejo*. Um dos livros mais traduzidos e mais vendido de sua época. A autora nasceu em 14 de março de 1914 (mas a data do seu nascimento é motivo de discussão) e faleceu em 13 de fevereiro de 1977. A sua trajetória é retrato de angústia e sofrimento, ao mesmo tempo, um fogo para nos aquecer das friezas humanas. Carolina foi, entre muitas mulheres do seu tempo, vítima de pobreza extrema. Razão pela qual optou pela luta contra essa miséria em paralelo com a vida que a encostava entre as paredes. Como vai dizer José Carlos Sebe Bom Meihy & Robert M. Levine, no livro *Cinderela Negra, a Saga de Carolina Maria de Jesus* “Carolina foi, pode-se dizer, uma guerreira valente contra as tropas da herança racista, anti-interiorana, preconceituosa em relação às mulheres e, sobretudo uma pessoa afrontadora da marginalidade e da negligência política” (MEIHY & LEVINE, 2015, p. 21). A autora confrontou a pobreza afincadamente na companhia dos seus agentes (governantes), fazendo o máximo possível para ganhar o pão de cada dia. Deparamos com uma mulher favelada corajosa e ciente da vida que levava, porém, a sua postura, apresentava o inconformismo da vida e do lugar onde vivia (a favela de Canindé). Rejeitava o mando e o desmando dos governantes, assim como, rejeitava a vida delinquente dos favelados. Para isso, ela optou-se a escrever um livro, que começou através de um diário no dia do aniversário da sua filha Vera, em 15 de julho de 1955.

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida (JESUS, 1960, p, 7).

Não sabemos o tamanho do buraco em que podia caber a tristeza e as lamentações trazidas pela autora logo nos primeiros trechos do livro. O buraco do sofrimento e da carência eram enormes. Ao ponto de ela precisar remendar um sapato que encontrou no lixo para satisfazer a necessidade da filha. “Eu achei um par de sapato no lixo, lavei e remendei para ela calçar...” (JESUS, 1960, p. 7). Fazer o aniversário da filha, segundo ela “é mesmo que querer agarrar o sol com as mãos”. Encontramos uma alma pronta para a luta, porém, os desafios da vida a rasgava de vez em quando em pedaços cortejados. “Eu não tinha um tostão para comprar pão” (JESUS, 1960, p. 7). Ela era uma mulher triste, mas não deprimida. Durante toda a leitura do livro vamos cruzar com as palavras: “pão, não tenho, ou só tenho isto, fui catar lixo, fui catar o papel, levei as latas para vender...”, entre outras palavras na boca da autora para intimar as nossas lágrimas e nos levar a uma reflexão sobre a existência humana e seus reflexos. Carolina é uma guerreira, mesmo ciente da sua pobreza, porém, nunca se deixou levar pelos ventos da indignação. “Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer” (JESUS, 1960, p. 90). De dia lutava constantemente para que os filhos não passassem fome, à noite pegava a caneta para escrever suas ideias em relação a sua vivência e sobre o lugar carenciado que a rodeava, que ela chamava de *Quarto de despejo*, no caso a favela de Canindé, do qual a própria autora levou anos para se distanciar. A escritora Conceição Evaristo foi bem-sucedida com a sua expressão criada “Escrevivência”. De fato, não podemos isolar a escrita da vivência. Ambas são indissociáveis. A vida de Carolina era repleta de sentimentos amargos, os quais ela mesma transcrevia em diário na sua própria linguagem falada, sem se preocupar com as irregularidades das normas consideradas padrão. Ousou valer-se

da sua própria fala, a única a usar a potencialidade dos dois primeiros anos do ensino primário que adquiriu, para contemplar as realidades dos Homens – o mundo dos favelados. Na visão dos linguistas essa linguagem falada demonstra a alma do seu livro.

É bem notável perceber o quanto autora se preocupa com os filhos em relação à comida, o estado de saúde deles e em relação ao espírito marginal dos favelados.

Cheguei em casa, fiz o almoço para os dois meninos, Arroz, feijão e carne. E vou sair para catar papel. Deixei as crianças. Recomendei a elas para brincar no quintal e não sair na rua, porque os péssimos vizinhos que eu tenho não dão sossego aos meus filhos. Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa (JESUS, 1960, p, 8).

Encontramos em Carolina Maria de Jesus a grandiosidade de uma mulher: nos cuidados com os filhos e na proteção dos mesmos diante da vida brutal dos favelados, ou seja, dos “péssimos vizinhos”, como ela mesma referiu. O mesmo cuidado em relação à vida dos seus filhos podemos também observar no livro *As mulheres de Pés descalços*, da Ruandesa Scholastique Mukasonga: se Carolina de Jesus se preocupava com os filhos por conta dos marginais da comunidade onde residia, a mãe da Ruandesa, Stefania, também sentia a mesma preocupação com a filha Mukasonga por conta do genocídio que se deu em Ruanda em abril de 1994.

Minha mãe nunca relaxava. Ela aumentava o cuidado à noite, na hora do jantar. Realmente era nesse horário, ao anoitecer, ou às vezes de madrugada, que os soldados entravam nas casas para saquear tudo e aterrorizar os moradores (MUKASONGA, 2017, p. 19).

O *Quarto de despejo* nos aponta como objetivo da escritora a revelação de uma vida desumana dos moradores de favela “A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o diabo” (JESUS, 1960, p, 81), assim como percebemos que a autora em nenhum momento compactua com a violência provocada pelos moradores impassíveis em contrapartida dos mais fracos. Ela era a voz que lutava contra a má política dos governantes, ao mesmo tempo lutava contra os apáticos do seu bairro. A sua força era imensa para dias turbulentos que viveu.

Fui catar papel e permaneci fora de casa uma hora. Quando retornei vi várias pessoas às margens do rio. É que lá estava um senhor inconsciente pelo álcool e os homens indolentes da favela lhe vasculhavam os bolsos. Roubaram o dinheiro e rasgaram os documentos (...) (JESUS, 1960, p. 8).

Escritas de revolta contra a miséria

As escritas de Carolina Maria de Jesus despertam-nos muito para outra face da história da sociedade brasileira. Os seus escritos revelam grande revolução para literatura brasileira e dos grandes problemas sociais das décadas de 1950 e 1960, respectivamente. Acredito que todos os caminhos são possíveis para reflexão de uma obra literária. Essa talvez possa ser a maior virtude que a literatura é capaz de nos presentear. Para isso, não temo dizer que as escritas de Carolina Maria de Jesus se confundem muito com a ficção, mas está longe de ser irrerealidade, foi uma história real contada pela própria autora nos seus dizeres, cheias de emoções e sentimentos. Nos textos que compõem a narrativa em diário, as figuras da mulher são completamente destacadas pelas vias do sofrimento: violências e estupros. Ela, como várias mulheres citadas no *Quarto de despejo*, foi vítima de opressão masculina da época.

A narradora é onisciente, uma vez que entende nitidamente a atitude de cada uma das mulheres citadas com nomes verdadeiros, mas, às vezes, finge não entender os fatos... Autoestima das mulheres do *Quarto de despejo*, do ponto de vista literário, é apagada, pois cada mulher apresentada no livro enfatiza-nos uma reflexão: angústias de mulheres faveladas com rostos marcados de fome e de violências físicas. Mulheres cujas as vozes são silenciadas... A memória da autora está em pleno exercício ao tempo todo, anotando fatos passados e presenciais para nos despertar que a memória não só registra o passado, mas, sim, nos preparam para futuro. Todos os lugares citados, os nomes dos políticos e de pessoas comuns identificam muito com problemas do Brasil de hoje. O *Quarto de despejo* continua a ser cada uma das favelas do Brasil, com muitos problemas sociais e delinquência juvenil a olhos de todos nós, (retrato de um Brasil esquecido às margens da calamidade existencial). Como podemos observar na voz da própria escritora:

Como é horrível ouvir um pobre se lamentado. A voz do pobre não tem poesia. Para reanima-la eu lhe disse que havia lido na Bíblia que Deus disse que vai consertar o mundo. Ela ficou alegre e me perguntou? – Quando vai ser isto, dona Carolina? Que bom! E eu já queria me suicidar (JESUS, 1960, p. 130).

É um livro que vai fazer denúncia da situação dos pobres como vítimas de um mau governo. A grande parte dos textos de escritoras de século XX, de uma forma ou outra, refletem profundamente sobre o espaço de mulheres na coletividade. Provar que elas eram capazes em produzir iguais os homens, tanto na literatura quanto em Instituições de Estados. Essas escritas nada mais, nada menos, surgiam na tentativa de despertar as pessoas sobre a condição de mulher na sociedade.

A sua forma coloquial de escrever demonstra-nos uma profunda radicalidade da escrita vista na história da literatura brasileira. Ela escrevia como quem fala. Bem, como aprendemos na história da língua, a fala antecede a escrita. Essas marcas da oralidade descritas no seu livro, sem dúvida, fazem notório o sucesso do seu livro. Era tão necessário a autora escrever na sua própria linguagem! Afinal o diário era destinado a moradores carenciados de favelas. Pois se tentasse outro caminho, cujo o domínio em falta, resultaria em fracasso das suas escritas. Para uma mulher como ela, que tinha adquirido os dois anos de ensino primário, escrever na norma padrão estabelecida pela sociedade, sem dúvida, era como se jogasse um peixe fora da água. Estaria em falta todos os desencantos da vida e expressões do sofrimento dos favelados, cujas vozes são apagadas. As suas escritas representam a luz para caminhos escuros dos favelados. Se quisermos ir mais além, podemos afirmar que as escritas da Carolina vão por um viés de revolução, uma injeção para dores incuráveis da população brasileira, tanto para brasileiros da sua época, quanto para os brasileiros de hoje, cujos gritos são acalentados. Como vai dizer os versos de repertório poético da Carolina dado por Roque: “Político quando candidato, promete que dá aumento e o povo vê que de fato aumenta o seu sofrimento (JESUS, 1960, p. 124)

A luta quotidiana de mulheres de “cor”

Quando refletimos os problemas de mulheres em diferentes sociedades quanto a sua emancipação, seu papel no dia a dia, e, sobretudo, quanto aos direitos de igualdades, sem sombra de dúvida seria bom lembrarmos o quanto as mulheres negras, sejam elas de África, da América, sofrem ainda com o racismo e discriminações sociais. O Brasil, por exemplo, é considerado o segundo país no

mundo em população negra. A mulher negra brasileira disputa com vigor seu espaço dentro da sua sociedade, mas, por causa de grande índice de discriminações e preconceito racial, a conquista do mesmo cada vez mais é distanciada delas. Na televisão, por exemplo, são poucas mulheres negras com cargos de destaque ou papéis de protagonista nas novelas, por exemplo. No mercado de trabalho, poucas delas ocupam cargos de chefia. Em cada uma das Universidades Estaduais e Federais suas presenças são contadas a dedos de mãos. Nem vale dizer que são poucas delas que estudam em cursos como medicina, arquitetura, engenharia, entre outros cursos de elites. O espaço das mulheres negras em todos os domínios da vida social ainda é um jogo de xadrez de cada dia.

Nos Estados Unidos, ocorreram grandes mudanças em relação a outros tempos em que elas nem sequer apareciam nas janelas da vida humana. Na África, um continente negro, as mulheres de cor mais claras são mais admiradas e privilegiadas no mercado de trabalho. Hoje, no Brasil, a maioria das mulheres negras tanto de classes altas quanto de classes baixas são vítimas de muitas piadas de mau gosto dentro de seu próprio país. Concordo com Psicóloga Lúcia Helena Salgueiro, no seu livro *a Solidão da mulher negra*, citando a neuropsióloga Maitê Lourenço ⁱⁱ, quando esta afirma que o uso de adjetivos como “feia”, “macaca”, ou frases ditas por colegas e familiares: “Ninguém vai te querer assim”, são usadas frequentemente para inferiorizar as autoestimas de mulheres negras, fazendo com que elas se sintam cada vez mais desvalorizadas quanto aos seus direitos como ser social. A vida cotidiana de mulheres negras no Brasil, assim como na África e nos Estados Unidos, exige delas forças sobrenaturais, coragem de

caminhar nos vazios da vida. Exigem delas um espírito revolucionário de quem luta pelas causas, pois as suas lutas são diárias e os estereótipos contra elas são cada vez mais sementes jogadas na terra, esperando colher frutos.

Carolina Maria de Jesus, autora destacada para esse ensaio, também navegou nessas águas de discriminações raciais da sociedade brasileira. Ela, assim como a maioria de mulheres negras do seu tempo, foi pobre e moradora de favela, cujos relatos do livro se identifica com a história de muitas mulheres negras e pobres de hoje. A autora, por mais atingida que fosse por preconceito a respeito da sua “cor” ou “raça”, nunca se deixou afundar nas tempestades desse mar. Ou envergonhar-se do que fazia. Quando foi perguntada por uma portuguesa do que fazia na vida, ela não hesitou e respondeu: “– Eu cato papel, ferro, e nas horas vagas escrevo. ” (JESUS, 1960, p. 95). Não fazia da sua vida uma máscara, como acontece com muitas mulheres do tempo presente. Era uma mulher honesta que se orgulhava de catar papel e ferros para sustentar os filhos, ela era a cada dia renovada, mas a sua alma sempre solitária, como ela mesma afirmou no livro em tese: “só a minha alma está triste. ” (JESUS, 1960, p. 104). Apesar de ser uma solitária, desvinculada do grupo que vivia, pois ela era vista aos olhos de maioria dos moradores como sendo uma mulher inteligente, que lia e escrevia, contudo, ela era vista também como quem era capaz de levar mau nome dos favelados. Apesar de tudo isto, ela foi heroína do seu tempo, um exemplo de mulher forte, que lutava em favor de igualdade de direitos dos homens, crianças, mulheres e jovens do seu bairro. De Jesus, foi persistente demais na sua luta e ambição que, em algumas ocasiões, repreendia os maus tratos dos governantes para com a sua população, ameaçando citar todos no seu livro. O confronto diário com a má vivência da favela

percebe-se que aumentou nela a autoestima da sua luta, fazendo com que ela se sentisse mais inspirada na vida insípida que levava.

Considerações finais

Os estudos críticos sobre escritas do corpo feminino são temas frequentemente abordados por diversos pensadores da área. Esse ensaio, de uma forma ou outra, não é um assunto inédito, pois são várias abordagens já feitas de pontos de vistas diferentes em relação ao espaço de mulher na sociedade, as desigualdades de gêneros, o seu papel enquanto ser social na sociedade. Mas com esse ensaio, como vimos ao longo do trabalho, pretendemos mostrar a força incansável de mulheres negras, suas lutas diárias; suas aspirações e superações no dia a dia diante das amarguras da vida. Pretendemos mostrar seus confrontos perante às adversidades da vida. Os problemas aqui tratados continuam e continuarão a existir na África, no Brasil e nos Estados Unidos, lugares, cuja raça negra é a maioria, caso os responsáveis pela implementação de leis não tomarem medidas para contrariar tais ações. “A mudança é difícil, mas é possível”ⁱⁱ como dizia Paulo Freire. Parece-me oportuno o momento de poder transmitir certos esclarecimentos em relação aos sofrimentos de mulheres negras tanto no passado quanto nos dias de hoje. Pois sempre perguntei a mim mesmo o porquê de certas desigualdades de gêneros. Os homens podem, e as mulheres não podem. “Esse trabalho é para os homens e não mulheres”. As reflexões trazidas neste ensaio são de defesa a uma sociedade mais justa, livres de desigualdades, de injustiças onde todos, independentemente de gênero ou de raça, podem participar ativamente.

Por tudo que foi falado sobre Carolina Maria de Jesus, autora em destaque, pode-se perceber que ela foi uma revolucionária. Lutou afincadamente nas suas

ideias, tal como nas suas ações em combate da situação miserável que a rodeava. Foi um grande espelho tanto para mulheres negras do seu tempo quanto para mulheres comuns e pobres radicadas em diferentes comunidades deste país. A sua escrita revolucionária transformou a sua dura realidade para contornar amargura e dimensionar as dores incuráveis de muitas mulheres da sua época, cuja a vida era pior que a dela. Do ponto de vista humano, Carolina não foi somente uma mãe solteira, catadora de lixo e ferros, posteriormente conhecida como uma voz dos oprimidos. De fato, foi tudo isso, contudo, além de todas as características possuídas, a autora representa para o Brasil um símbolo de luta e de superação das adversidades da vida para mulheres no mundo. Apesar de todo sucesso e glória da sua conquista, a riqueza, a fama, Carolina não se adaptou a nova vida. Mas o certo é que a sua ascensão pode servir de exemplo para muitas mulheres da sua cor, cujas lutas são semelhantes, mostrando a elas que a luta pela emancipação das mulheres é constante e severa. Pois a alma em luta não se apodrece. Vimos em Carolina uma alma alegre, e sempre disposta à luta. A luta que exigia dela dormir tarde e acordar cedo. Pois “o pobre não descansa”, como ela mesma afirmava. Uma conclusão a que podemos chegar para todas as leituras feitas é que Carolina Maria de Jesus foi uma mulher forte em espírito e alma.

REFERÊNCIAS

CULTO. Acabou o tempo dos “homens brutalmente poderosos”. Oprah Winfrey a Presidente? Disponível em <<https://www.publico.pt/2018/01/08/culto/noticia/oprah-nos-globos-de-ouro-acabou-o-tempo-dos-homens-brutalmente-poderosos-1798511>>. Acesso em: 15 de jan.18.

FREIRE, Paulo: Frases. Disponível em: <https://www.pensador.com/frases_de_paulo_freire/>. Acesso em: dia 16 jan. 2018.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo. Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1960.

LEVINE, Robert M. **Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. - 2ª edição. - Sacramento MG: Editora Bertolucci, 2015.

MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. Trad. Marília Garcia. - São Paulo: Editora Nós, 2017.

NOTÍCIA/A MULHER E A LEI. **Mulheres negras são as maiores vítimas de violência**. Disponível em: <http://noticias.ne10.uol.com.br/coluna/a-mulher-e-a-lei/noticia/2017/05/15/mulheres-negras-sao-as-maiores-vitimas-de-violencia-681863.php>> . Acesso em: 15 dez. 2018.

NOTÍCIAS E ATUALIDADES: GUINÉ-BISSAU: Disponível em: <http://www.gbissau.com/2013/07/24/antonieta-rosa-gomes-lanca-dois-livros-da-mutabilidade-dos-contratos-administrativos-e-retratos-de-mulher/>> . Acesso em: 6 dez. 2017.

AS MÃOS DE VÊNUS: CORPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Erivelto da Silva Reis¹

AS MÃOS DE VÊNUS

Côncavas de ter
Longas de desejo
Frescas de abandono
Consumidas de espanto
Inquietas de tocar e não prender.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Mãos”.
In.: Coral – Parte II – Livro III. Obra poética, 2015, p. 290.

Representar a existência do corpo da alma de um mito ocupou a Literatura e a arte desde o início dos tempos. O corpo do homem já estava posto, seja pelo molde de barro, conforme pregam as escrituras, pela poder da barbárie e pelas lendas dos heróis, que traçaram sua trajetória em nome do sangue, da fé e da honra, do poder e da fúria.

O corpo da mulher, no entanto, havia de ser desvendado e sua alma reconhecida como um universo singular infinito de significados. Entre o corpo do homem e o corpo do mito, a forma feminina, a idealização da alma da mulher, seduziu a meta dos estetas, dos rapsodos, dos bardos, dos profetas, dos artistas e dos poetas e definiram a estética e a poética.

Na obra Dicionário de Símbolos (1990), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no verbete dedicado à Vênus, afirmam:

[...] para os sumerianos, Vênus era aquela que indica o caminho às estrelas. Deusa da tarde, favorecia o amor e a volúpia; [...] era chamada de *a valente*, dama das batalhas [...] a influência de sua mãe, a Lua, que predominava, fazendo dela a divindade do amor e do prazer. [...] Inclusive a divindade aparece em todas as mitologias com os mais belos atrativos: não há quem possa rivalizar com Afrodite, [...] exemplo típico de beleza feminina. Sob o seu símbolo, reina no ser humano alegria de viver, na festa primaveril da embriaguez dos sentidos e no mais refinado e espiritualizado prazer da estética. Seu reino é o da ternura e o das carícias, do desejo amoroso e da fusão sensual, da admiração feliz, da doçura, da bondade, do prazer e da beleza. É o reino daquela paz de coração que chamamos de felicidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 938).

Com semelhante afínco, em paralelo com sociedades patriarcais e falocêntricas, este corpo, o feminino – individual e socialmente – fora profanado, conspurcado, censurado, exposto, satanizado e as almas e a produção intelectual feminina foram, historicamente, associadas ao mal, ao pecado, à luxúria, à rebeldia.

Assim, corpo e vontade femininos, foram silenciados e relegados à submissão forçada em nome de conveniências e tradições patriarcais. A transgressão e/ou a confirmação de tais práticas sociais podem ser confirmadas e confrontadas por modelos tradicionais de família, pela organização social e religiosa e pelas mais variadas expressões de arte, entre as quais a pintura, a escultura e a Literatura.

A representação pela escultura ou pela pintura da figura feminina erigiu ícones, que se constituíram em deusas no Olimpo da Teogonia; em musas no

imaginário das artes; divindades nos altares dos cultos; em símbolos da fertilidade e da resistência; em modelos de beleza e comportamento e em incontáveis representações literárias ao longo da existência humana.

De tal modo compreende-se que o corpo e a vontade da mulher são indissociáveis na arte, que o mito da deusa grega Afrodite e sua releitura pelos romanos, Vênus, passou confundir-se como referência e associação e a designar comumente, a partir do século XIX, a representação de perfil e frontal do corpo, sua nudez e os sentidos e rituais de sacralidade e fertilidade a ele atribuídos.

Embora, a temática seja palpitante, não nos compete nesse espaço, abordá-la em sua amplitude, conquanto se possa recomendar, além das aqui citadas, como uma instigante leitura introdutória ao tema, em face da interessante cronologia e da abordagem realizada, a dissertação intitulada “Autorreconstrução do Feminino na Arte”, de autoria de Eliziane Menezes Flores, publicada em 2013 pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal.

Sobre as representações de Vênus, percebe-se o que poderia ser apontada como inexorabilidade das ressignificações do corpo e do existir da mulher através da arte, em face à incidência de releituras e à força da amplitude de seus significados e de sua permanência no imaginário das civilizações. A professora Ana Cláudia de Oliveira, titular do Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em artigo intitulado “*Aphrodite* de Milo na transversalidade do sentido de mulher, beleza e moda” afirma sobre a obra tratar-se de:

[...] Um dos mármores mais célebres que nos chegou da Antiguidade é *Aphrodite de Mélos* ou Milo, o nome da ilha em grego moderno. Se a arte grega nós a conhecemos pelas cópias romanas em se tratando da Vênus de Milo. [...] Ao mesmo tempo, que a fisionomia dessa mulher-estátua nos inunda de serenidade, ela é altiva. Inclínada levemente para

a esquerda, a cabeça está posicionada com uma gestualidade de quem está olhando alguém ou a si mesma. O penteado prende a cabeleira em um coque no centro da nuca. Os lábios são delicados e a distribuição do retilíneo nariz e dos olhos é inteiramente proporcional. Alongado pelo drapeado, no qual ondulam raios de sombra e de luz cobrindo o baixo ventre e membros inferiores, o tronco desnudo evidencia a sua sensualidade. No seu aureolado, os seios firmes são destacados com a movimentação para a esquerda da silhueta, que delineia o traçado da cintura na linha do corpo. Com as sinuosidades dessa torção, o tórax fica todo visível e mesmo transparece nele a sua conformação interna [...] (OLIVEIRA, 2005, p. 4-5).

Historicamente, a Literatura e as artes plásticas dialogam em representações femininas que convergiram para a figura de Afrodite ou Vênus, como ícone capaz de conciliar, em tempos e civilizações distintas, a figura telúrica da fertilidade e a ideia onírica e lírica da sacralidade. Note-se, no entanto, que nesta célebre obra estão ausentes os braços e, conseqüentemente, as mãos, estas simbólicas e ressignificadas nas obras da escritora portuguesa Inês Pedrosa.

CORPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Questionar, ainda que metaforicamente, a existência das mãos ausentes de Vênus na escultura seria, portanto, tão importante quanto questionarmo-nos sobre como as memórias da intimidade e do testemunho ausentes dos livros e da História oficial podem representar e informar às novas gerações sobre a identidade feminina, ocultada à força, parcial ou completamente, ao longo das várias décadas de regime salazarista.

As mãos ausentes na estátua e as mãos presentes na escrita permitem-nos discutir a representação do papel da mulher para além do espaço que se tenha

pretendido oferecer a ela na História, na Cultura, na Arte e na sociedade. É o momento de estudiosos (as) em Crítica e Teoria Literária reavaliarem real colocação feminina nos parâmetros de análise e no teor das obras desde as últimas décadas do século XX e nas quase duas décadas do século XXI. Como se a compreender definitivamente, que em quase 50 anos, as Literaturas no mundo todo e, em particular a Literatura Portuguesa, pudessem resgatar os fragmentos “desconhecidos” que compõe as grandes obras. Não como uma versão à parte, mas como um componente essencial de sua estética e de sua poética.

Na obra *Nas tuas mãos* (2005), a jornalista portuguesa Inês Pedrosa empresta às mãos, simbologia e predicados que designam inúmeras possibilidades de se constituir uma narrativa híbrida de testemunho, confissão, transgressão e subjetividade em relação ao desenrolar do século XX em Portugal.

A potencialidade e a fragilidade dos corpos e das almas que os habitam (bem como suas individualidades), e sua passionalidade, têm sido frequentemente visitadas através dos enredos das obras na Literatura Portuguesa contemporânea. Talvez como resposta tardia aos traumas da Guerra, da tortura e da morte, talvez como discussão sobre as relações, tantas vezes efêmeras e superficiais, na pós-modernidade, talvez como reflexão e denúncia que seja capaz inibir ações de agressão e violência contra os indivíduos.

Assim, a partir das relações entre o espaço privado íntimo (subjetivo) e o espaço externo (objetivo) como elementos que são constituintes de uma visão erotizada de práticas e discursos, incluindo-se, cultural e socialmente, pela representação através da Arte e da Literatura. É a experiência do outro sem o outro. É o conhecimento de si mesmo sem o reconhecimento da experimentação

prática dos desafios da realidade. Leia-se, ainda, um fragmento de Georg Lukács (2015), no ensaio “A nova solidão e sua lírica”:

[...] A comunhão só existe pelo breve instante em que as mãos se entrelaçam, quando um desejo, antecipado na mente, [...] depois, cessa toda a ilusão de pertencimento. [...] e, no entanto, essa é a lírica das relações humanas. Da “convivência íntima” [um dos versos do poeta Stefan George]. A lírica [...] da vizinhança das almas, das relações intelectuais: simpatia, amizade, entusiasmo, amor, tudo aqui misturado; aqui toda amizade é intensamente erótica e o amor é sempre profundamente intelectual. [...] Essa é a lírica da intelectualidade moderna, uma expressão de seus sentimentos vitais e estados de alma particulares, uma intelectualidade que não está mais disposta a expressar – com a ajuda de simplificações e apelo popular – seu lado “humano universal”. ([grifo nosso] LUKÁCS, 2015, p.141).

Assim, ocorre a relativização da existência do indivíduo, submetida ao seu reconhecimento por uma postulação enganosa de maioria em números de seguidores, colaboradores, parceiros. Uma existência fraudada pela mediação da interatividade que dialoga solidão e tédio, fúria e irresponsabilidade na fruição da vida, na eleição de prazeres e dogmas.

Segundo Angela Laguardia, que é autora do ensaio *Fazes-me falta, de Inês Pedrosa: uma alegoria contemporânea da saudade* (2012), em sua obra mais recente, intitulada *Clarice Lispector e Inês Pedrosa: aproximações* (2017), quanto à temática das obras de Inês Pedrosa, (LAGUARDIA, 2017, *passim*), os temas de Pedrosa são relacionados à igualdade de gênero, à violência contra as mulheres, à maternidade e à paternidade, ao abuso e à violência contra as crianças, à questão do aborto, ao terrorismo e ao nacionalismo, ao holocausto nazi, aos deficientes, à

literatura e à arte e à cultura, ao desporto, à abertura ao estrangeiro aos escritores, aos livros e às leituras e à vida, ao amor e à morte.

Sobre a operação da memória como constituinte e deflagradora da imaginação criativa e da identidade representada na arte, em relação ao autorreconhecimento do corpo feminino, a pesquisadora Eliziane Menezes Flores, em sua dissertação intitulada “Autorreconstrução do Feminino na Arte”, publicada em 2013 pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, afirma:

[...] A nossa memória, que contém os sentidos corporais que podem ter papéis masculinos ou femininos, está aprisionada num corpo determinado socialmente por um sexo biológico. Corpo esse que, até as décadas mais recentes, segundo a antropologia, a sociologia e a psicologia, foi determinado como o criador de todos os significados representativos da memória sobre a existência de uma vida pré-histórica e do início das civilizações [...] Se sexo biológico não ultrapassa o corpo, a memória sim; e os sentidos sensoriais são asas para o voo, para imaginação – que também é conhecimento. [...] (FLORES, 2013, p. 51-52).

Identidade, imaginação e subjetividade marcam a simbologia das mãos nas obras de Inês Pedrosa. Especialmente em *Nas tuas mãos* (2005), que apresenta intensamente o registro da vida de três personagens femininas. A autora parece empreender seus textos do ponto entre o que a vida é o que a Literatura demonstra que seja ou que poderia ser. Leia-se Ronaldo Lima Lins, na obra *O livro e seus algozes: razões da desrazão* (2017):

Como se situa então o intimismo? Afinal, ele representa uma criação da modernidade, uma reação no sentido da autenticidade e uma recusa intolerante à acomodação. [...] Numa fase de dispersão quase absoluta, o intimismo se revela apenas como um fenômeno literário, algo a se

encontrar nos livros, fora do mundo real. [...] Parece curiosa essa maneira de estar e não estar no mundo. [...] Recolher-se para dentro de si, como necessidade, resultou, enquanto processo, de um movimento de dissintonia com o ambiente exterior. [...] (LINS, 2017, p. 155-156; 165).

No espaço entre a realidade e arte, reside a subjetividade da intimidade pressentida, presumida, preservada. Resgatada ou projetada em pessoas de carne e osso ou em almas que só existem na imaginação e no desejo de projetar discursos e reflexões sobre o haver existido e o agir. Leia-se um trecho da obra *Nas tuas mãos* (2005):

A tua cabeça rodou na direcção do meu rosto, os teus olhos fecharam-se e a tua boca avançou para a minha, através de uma lenta rota de luz, risos e lágrimas. Quando os teus dentes morderam os meus lábios alguém gritou "Bravo!" como na ópera e eu soube que nunca uma rapariga havia sido assim amada. "Espere", dizias tu, "connosco há-de ser diferente." [...] Travavas-me o corpo todo com um beijo na palma da mão, os meus dedos agarravam-se, entontecidos, à curva funda das tuas pálpebras, e desse canto macio de pele eu inventei um homem para sonhar até ao dia branco da nossa eternidade. António. Dou-te esta aliança como sinal do meu amor e da minha fidelidade. (PEDROSA, 2005, p.13).

O apelo do desabafo, da explosão de sentimentos revelados pelas narrativas de Inês Pedrosa, – ou de quaisquer outras narrativas que focalizem a subjetividade dos conflitos íntimos das personagens, apenas endossam que o íntimo de cada personagem se molda pelo trânsito dos movimentos sociais experienciado pelos indivíduos e a satisfação ou não de suas expectativas. Leia-se um fragmento do capítulo quatro: “personagens nas margens do feminino”, dedicado à obra *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa, integrante da obra *As herdeiras do segredo: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa* (2013), de Deolinda M. Adão:

[...] as personagens femininas de Inês Pedrosa no romance *Nas Tuas Mãos* são personagens marginais, embora projectem a aparência de integração absoluta nas suas respectivas sociedades e obedeçam a todos os padrões de identidade prescritos a personagens do seu género e classe social. Em *Nas Tuas Mãos*, esta tensão vai além da construção das personagens, infiltrando-se no fluxo da narrativa, e contribuindo para o desenvolvimento do enredo. [...] Ao longo do romance, as narradoras de *Nas Tuas Mãos* delineiam as relações entre elas e as suas concepções de si próprias e da sociedade que as rodeia. A linha hereditária, decididamente patriarcal, [...] (ADÃO, 2013, cap. IV, p.1/39 [e-book]).

Dessa forma, não são apenas os papéis sociais que desempenham o grande mote das narrativas pessoais das personagens de *Nas tuas mãos*, mas a gradativa revelação de seus segredos, do amor sublimado, até a tortura sofrida nos quando em poder da PIDE, passando pelo turbilhão de emoções, frustrações e traumas – sentimentais, sexuais, emocionais e físicos.

Pode-se perceber com a leitura da obra *Nas tuas mãos* a lucidez vertiginosa das três personagens femininas sobre o que viveram. A escrita de um diário, a descrição das fotografias, a reinterpretação a partir de seus detalhes, contextos e desdobramentos. De igual maneira, a escrita das cartas e as impressões que são projetadas a partir dos sentimentos que expõem sobre as relações entre as três protagonistas, completam-se quando correlacionamos o espaço da intimidade, do corpo e da memória revelada com a História e sua construção pretensamente objetiva a partir de sua percepção por parte das personagens femininas.

As mãos se entrelaçam; escrevem destinos pressentidos, têm destinos tatuados em suas palmas e o tempo desenhado na linha de suas costas. Buscam ao outro em desejo ardente de corpos em frenesi de paixão; duelam no manusear do florete ou da arma que dispara a morte; apontam ao céu em prece ou

denunciam os que se pretenda acusar. Os enamorados pedem-na em compromisso; as luvas as envolvem no labor; contorcem-se em medo ou êxtase. Aportam sobre os próprios lábios e calam na boca um segredo que lateja no coração. Cada mulher faz de suas mãos a emissária do beijo que envia à distância, a lavradora do diário que preserva a pureza de sua alma e a coautora da carta que talvez nunca seja enviada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Mãos”. In.:_____. **Obra poética**. (Coleção dirigida por Carlos Mendes de Souza). Porto, Portugal: Assírio & Alvim, 2015, p. 290.

ADÃO, Deolinda Maria. **As herdeiras do segredo**: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa. Alfragide, Portugal: Texto Editores, 2013. [e-book].

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekund. Traduzido por Vera da Costa e Silva et. al.. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1990.

FLORES, Eliziane Menezes. “Autorreconstrução do Feminino na Arte”. Sob orientação da Professora Doutora Adriana Bebiano. 75p. Coimbra, Portugal: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/35839/1/Autorreconstrucao%20do%20Feminismo%20pela%20Arte.pdf> . Acessado em 20 de março de 2018.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. **Clarice Lispector e Inês Pedrosa**: aproximações. Prefácio de António Manuel de Andrade Moniz. Lisboa, Portugal: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL), 2017.

LINS, Ronaldo Lima. “O intimismo e os livros”. In.:_____. **O livro e seus algozes**: razões da desrazão. Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.

LUCÁCKS, George. **A alma e as formas**: ensaios. Tradução de Rainer Patriota. Com introdução de Judith Butler. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. “*Aphrodite* de Milo na transversalidade do sentido de mulher, beleza e moda”. São Paulo, SP: Pontífice Universidade Católica, 2005.

Disponível em: www.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/aphrodite-de-milo.pdf .
Acessado em 20 de março de 2018.

PEDROSA, Inês. **Nas tuas mãos**. São Paulo: Planeta, 2005.

Corpo, gênero e reminiscências escravocratas nas construções identitárias de Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de Despejo*, e Maria Firmina dos Reis, em *Úrsula*.

Fabiana Julião de Souza Lapa

A fome também é professora.

Carolina Maria de Jesus

Por razões históricas e ideológicas, protagonizar a produção da escrita feminina torna-se ainda mais distante, num cenário de mulheres negras, marginalizadas, nascidas e criadas, majoritariamente, em ambientes não letrados, ou quando muito, semialfabetizadas, cujos corpos atuam, por vezes, como único capital simbólico dos sujeitos negros. Na literatura brasileira, as representações da mulher negra, não raro, marcam o sujeito de forma negativa, ancoradas em estereótipos que, por sua vez, retomam imagens ligadas ao período do escravagismo, ao corpo-objeto ou corpo-procriação, que supre e serve. Diante da necessidade de ocuparem papéis de protagonismo na luta contra o racismo, o sexismo e a exclusão social, determinadas a romperem com a passividade da leitura e a buscarem no movimento da escrita, emissores que assumam a condição de negros como uma reinvenção da representação convencional construída ao longo dos séculos, impregnada de preconceitos e estereótipos, a literatura feminina afrodescendente usa a autorrepresentação como recurso de linguagem, de aproximação, de construção de ressignificações e denúncia, buscando questionar as representações negativas, desmistificar estereótipos raciais e sexuais. A voz negra atua para formar as expressões, antes presas e silenciadas pelas condições

históricas, em lugares de disputas e conflitos que atravessam e se reproduzem na cidade. Rompendo barreiras, as negras Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de Despejo*, e Maria Firmina dos Reis, em *Úrsula* – separadas por um século –, marcam, através de suas obras, as reminiscências escravocratas presentes em suas construções identitárias e nos processos violadores em suas vidas e narrativas, entendendo que embora a cidade seja concebida discursivamente por múltiplos agentes, essa construção se dá de forma assimétrica e hegemônica, pautada na legitimação de determinados saberes e narradores, autorizados a delimitar, marginalizar, deslegitimar e subjugar narrativas, territórios e sujeitos que não ocupem lugares privilegiados na hierarquia social.

Elencando a narrativa testemunhal feminina como um dos tantos dilemas no processo de representação de gênero, tendo em vista a invisibilidade da mulher escritora, sobretudo a negra, ao longo da história, entra em cena Carolina Maria de Jesus, marcando uma trajetória de busca por (re)conhecimento, face a uma diáspora dissonante. Nascida em 1914, na cidade de Sacramento, interior de Minas Gerais, a negra, filha de analfabetos, aprende e aprimora a leitura durante os dois únicos anos em que frequentou a escola – ponte para a descoberta de um mundo que até então desconhecia. Entre os muitos deslocamentos, na busca por uma vida melhor, sua identidade é construída através de processos de percepção de seu sofrimento enquanto negra, pobre, mãe solteira, e da instauração de forte consciência de sua corporalidade.

Tendo sido o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade, coube aos brasileiros, descendentes de africanos,

inventarem formas de resistência que marcaram profundamente a nação brasileira. (EVARISTO, 2005)ⁱⁱ

Analisando seu lugar de escrita, criticamente doloroso na forma como vê e sente o mundo, como se revela a si mesma, Carolina exprime sua revolta ao tomar consciência de sua condição social, com olhar apurado – o de quem está acostumada a dar valor ao que todos descartam: o lixo. Através de seu sofrimento, Carolina se estrutura através da escrita enquanto mecanismo de desabafo e denúncia. Moradora da favela do Canindé, às margens do rio Tietê, sem perspectivas e com três filhos para sustentar, cata papel pelas ruas da cidade, produzindo circuitos na busca pela sobrevivência, retirando do lixo, alimentos para seu corpo – negro, fraco, estigmatizado – e seu espírito. No lugar onde cata os papéis para vender, encontra os cadernos que transforma em “diários”, relatando os dissabores de seu dia a dia, reflexões sobre seu sofrimento, sua fome, sua repulsa pelos políticos e sua compulsão pela escrita, ferramenta de denúncia e desabafo de um cotidiano sofrido e miserável.

Em 1960, Audálio Dantas, jornalista que conheceu quando fazia uma reportagem na favela do Canindé, seleciona a escrita dos cadernos e Carolina, realizando o sonho de tornar-se escritora, publica seu primeiro livro: *Quarto de despejo – Diário de uma favelada*. A narrativa autobiográfica, memorialística e de cunho testemunhal, realizada nos diários de Carolina Maria de Jesus, são construções discursivas que trabalham o gênero em sua versão mulher negra, escritora, e a recusa de sua condição humana em ser despejo, na sociedade desigual que a empurrou para a miséria, num diálogo entre conceitos como identidade, memória, espaço, linguagem e cultura, retratados nos diários, pensando no binômio indivíduo e ambiente social como um processo dinâmico de

transformações permanentes. Parte integrante de um ambiente miserável, que também representa a solidão de um mundo devastado por genocídios raciais, Carolina sofre as reminiscências de um processo escravagista covarde, onde a cor marca posição, assim como se reinventa diante da máquina burocrática instalada na “sala de visitas”, que é a cidade, cujas instituições oficiais tratam favelados com desprezo, soberba e estigmatização.

A construção da identidade negra é um processo de transformação, de trocas e de identificações. Dessa forma, o escritor afro-brasileiro, ao recontar seu passado de abusos, firma-se, ainda que à margem, como senhor de uma história que só poderia ser contada de forma tão incidente por aqueles que a viveram. Nesse processo de construção da identidade negra na literatura, é pertinente salientar que a escrita feminina, embora ocultada por muito tempo pelo véu da pobreza e da falta de instrução, vinculados à exclusão racial e de gênero, ganha destaque com a negra maranhense Maria Firmina dos Reis, que publicou o primeiro romance abolicionista, sendo a primeira mulher aprovada em concurso público no Maranhão e também a primeira a fundar uma escola mista. Em 1859, num período em que o Brasil ainda vivia sob a forte influência dos padrões europeus, e que tanto os afrodescendentes quanto as mulheres estavam submetidos ao poder patriarcal, Firmina dos Reis publica *Úrsula*, o primeiro romance abolicionista – assinado por “uma maranhense” – que desponta como uma tentativa fundamental de reestruturação do quadro de descaso com os descendentes africanos e como ponto de referência no tocante à percepção da identidade enquanto sinônimo de interrelações.

Mesquinho e humilde livro é esse que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, por que escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nuloⁱⁱ (REIS: 2004, p. 13)

Em sua literatura, os escravos são nobres, generosos, estão em pé de igualdade com os brancos e, dotados de significativas vozes, dadas pela autora, contam suas próprias tragédias. A identidade cultural dos personagens Túlio, Susana e Antero acontece a partir da experiência desses personagens, que representam três aspectos diferentes da situação do negro, durante o período da escravidão no Brasil. As características da tríade africana na narrativa se opõem ao que se construiu, culturalmente, sobre as bases dos estereótipos configurados pela moralidade escravocrata dos senhores patriarcais, proprietários de terras. Na narrativa, há a consagração humana dos negros e a prevalência da africanidade, em oposição à situação degradante, oriunda da escravização. No romance, os personagens formam, através do diálogo, a perspectiva ideológica de seres de descendência africana contra a política escravocrata, revelando a história, e as raízes negras como forma de resistência ao colonialismo. Os negros assumem a perspectiva crítica em face de sua condição servil, seja através das palavras que proferem nos diálogos, seja através dos atos que lhes cabem na construção do enredo. São as experiências vividas pela autora e as histórias compartilhadas entre os membros de um mesmo grupo que ativarão o plano da memória individual, estabelecendo, dessa forma, a dimensão social.

As obras dessas duas grandes escritoras, precursoras de seus tempos, marcam a literatura escrita por mulheres negras no cenário cultural brasileiro, trazendo o negro para o centro da narrativa, reconstruindo conceitos estreitos que tendem a aumentar as desigualdades, a desumanização e subalternização, evidenciadas sob o olhar do branco. Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis retratam o quão importante é a lembrança para a construção das memórias social e cultural da mulher negra, e como estas contribuem para a formação da identidade. Diante de uma construção historiográfica da opressão e discriminação aos negros, bem como de suas tradições e expressões culturais, silenciadas ao longo do tempo, Carolina Maria e Maria Firmina ultrapassam as barreiras das representações historicamente estereotipadas, que determinaram um apagamento de aspectos ligados às experiências da mulher negra em sua diversidade e riqueza, salientando apenas construções limitadoras, supostamente sintetizadoras da figura feminina afro-brasileira, que tendem a reduzir a importância que tais mulheres exerceram na formação da identidade cultural brasileira. O que se percebe é o apagamento de uma vasta produção literária, inscrita nas margens dos tecidos social e cultural.

As reminiscências do processo escravocrata estão presentes nas vidas e obras dessas duas grandes mulheres escritoras, pertencentes a um sistema ainda atrelado ao machismo e lapso histórico, forjando uma ilusão de país sem racismo. Para este combate, trabalham as obras, nossos constantes e infidáveis estudos, como denúncia, reconhecimento e, para as negras, acima de tudo, resistência, cujos temas da opressão e da liberdade são importantes fios condutores das narrativas. Podemos interpretar essa presença como a manifestação do profundo

desejo de libertação dos grilhões do racismo e da miséria que enfrentavam na vida real, visto que o ato formal da abolição da escravidão não criou, de fato, condições para o exercício da cidadania, padecendo em silêncio, sob as penosas experiências.

REFERÊNCIAS

CRENSHAW, Kimberlé - Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista Estudos Feministas. <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf> 1/2002. p.65; acessado em 17/06/2018.

EVARISTO, Conceição. Da representação a autorrepresentação da mulher negra na literatura brasileira. Revista Palmares: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, n. 1, ago. 2005.

EVARISTO, Conceição. Literatura Negra: uma poética da nossa afro-brasilidade. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo – diário de uma favelada. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2014.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

Fabiana Julião de Souza Lapa é professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Escritora, vândala, punk: as múltiplas faces de Ana Cristina Cesar

Felipe Ribeiro

Este ensaio tem por objetivo apresentar uma leitura possível dos poemas de Ana Cristina Cesar publicados nos anos 1970 e 80, em especial dos livros *Cenas de abril* (1979) e *A teus pés* (1982). Para tanto, percebemos a necessidade indispensável de investigar a poesia que está fortemente atrelada às múltiplas faces de Ana enquanto escritora, punk, tradutora, feminista, mulher, vândala. Muito longe de trazer respostas definitivas e fechadas acerca do assunto, a ideia é propiciar debates que sejam oportunos aos estudos acadêmicos e aos mais variados leitores.

O surgimento de ideários que puseram em xeque os princípios conservadores do patriarcado e o alcance do feminismo nos Estados Unidos e na Europa nos anos 1960, 70 e 80 tiveram como referência dialógica a obra *Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Concomitantemente, o relatório *Hite*, ampliando o debate sobre o movimento de emancipação sexual feminina e o direito de gozar, trouxe à tona as premissas e assertivas do sexo em favor da mulher, abrindo as cortinas para a masturbação como fonte de prazer e expondo o clitóris em sua capacidade orgástica. Desmistificando tabus e acendendo as candeias no entendimento, o relatório surpreendeu pelo conteúdo, apesar do didatismo e da frivolidade das análises estatísticas.

Dessa forma, pretendemos analisar os poemas “Samba-canção”, “Atrás dos olhos das meninas sérias” e “Noite de Natal” tendo como alicerce a linguagem, o

estilo, o ritmo, o imaginário, entre outras questões. Em seguida, o exame minucioso de seus textos quanto à estrutura terá como ponto de partida os eixos temáticos: experimentação, gênero e feminismo. Partindo desse viés, buscamos esclarecer também um pouco de sua verve criadora que está fortemente ligada aos movimentos da contracultura, considerando que a literatura na qualidade de proposta de arte perpassa pelo reconhecimento de uma consciência individual e coletiva própria de determinado contexto.

Costurando com esmero cada verso, a autora combina um humor ácido com ferinas construções vocabulares e expõe conseqüentemente a decadência e ignorância da sociedade tradicional cristã burguesa. Os versos lapidados como o rubi: em um registro denso, rebuscado, sutil e, ao mesmo tempo, de um cuidado e refinamento original confere ao produto artístico a possibilidade de questionar os comportamentos sociais e exteriorizar as tensões existentes.

Um bom exemplo desse caráter contestador se encontra no poema intitulado de “Samba-canção”, presente no livro *A teus pés*, em que a inquietude das relações humanas associada à forma livre da tecedura provoca um grande susto a quem lê devido à ousada composição criativa e à imitação da vida íntima:

Samba-canção

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone — taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhado na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,
talvez maquiavélica,
e um dia emburrei-me,

vali-me de medidas
(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...

(Cesar, 2013, p.113)

O título de início já demonstra toda a complexa e multifacetada arquitetura do texto. Ao fazer menção ao subgênero musical do samba, o poema revela inúmeras perspectivas de leitura. O leitor, impulsionado a interagir com o texto seja pela curiosidade ou prazer estético, seja pela dúvida e questionamento que suscita, se vê imerso em uma estrada sem fronteiras em que a palavra proporciona a experiência dos desencontros, traçando o mundo como palco que permite vicejar a realidade pela representação das máscaras.

Vale ressaltar também o aspecto dramático e, também, melancólico que o estilo musical do samba-canção pressupõe, visto que se trata de uma proposta centrada em temáticas relacionadas ao amor, à solidão e ao tão famoso e cantado sentimento de “dor-de-cotovelo”. A tristeza do amor não correspondido, bem como os obstáculos da conquista amorosa expressos nos trechos “Tantos poemas que perdi” / “eu fiz tudo pra você gostar” são dotados de mordaz ironia.

Vocábulos ou expressões como “Comércio”, “Avara”, “Modernista” “Estratégia” e “À luz de spots” fogem dos ideais estereotipados do discurso romântico e promovem uma ressignificação do próprio sentimento de amor a partir

do ponto de vista feminino. Racional, direta e objetiva, a mulher em “Samba-canção” assume uma postura ativa no ato da conquista, mantendo as rédeas da situação — o oposto da idealização romântica —, ou melhor, o oposto da representação do feminino concebida desde uma posição de passividade, onirismo e submissão perante a pessoa amada.

O desejo de conquistar ou manter um amor, partindo da iniciativa e vontade da mulher, subverte o modelo estabelecido: “eu fiz tudo pra você gostar / fui mulher vulgar”. Nos versos seguintes, a aparente submissão aos desejos de outra pessoa se revela como uma arguciosa estratégia de conquista: “e um dia emburrei-me / vali-me de medidas / (era uma estratégia)”.

A escrita poética estimula a imaginação de quem lê como um convite a se envolver nesse universo de ilusões amorosas e mentiras arquitetadas, deixando a cargo desse mesmo leitor suas complicações e enfrentamentos. Portanto, pensar a dinamicidade da composição literária como interlocução com diversos receptores e o texto ostenta a conjunção de diferentes olhares.

A música popular “Pra você gostar de mim” (1930) retomada no poema de Ana C. — de autoria de Joubert de Carvalho, voz de Carmen Miranda e arranjo de Pixinguinha — direciona a conversa para o trabalho artístico de uma mulher que chegou ao sucesso justamente com esse samba. O destaque implícito dado à cantora de figurinos exuberantes e turbante de frutas simboliza a personalidade e independência de uma das estrelas mais bem pagas dos Estados Unidos.

Marcada por uma vida de glória, mas também de problemas conjugais que resultaram em briga, alcoolismo, aborto e agressão de um marido ciumento, Carmen Miranda, fugindo aos rótulos impostos à época, ficou conhecida como uma

das principais personalidades de seu tempo cuja anarquia dos movimentos e das roupas a tornaram uma forte representação feminina.

Os vinte e cinco versos sem métrica regular não servem para o derramamento de lágrimas do sujeito lírico, mas sim como marcação de ritmo. Os dois sambas antigos da música brasileira (“Telefone” e “Ta-Hí”) retomados no 3ª e 4º versos entram em choque com a velocidade imposta pelo poema, pois a “pegada” mais dramática, romântica, lenta e triste do samba-canção estabelece um caminho diferente que segue na contramão do que está estabelecido.

Pode-se, à primeira vista, ter a noção superficial e equivocada de que a análise literária seja apenas mero comentário formal de uma composição artística. Entretanto, ao abrir caminho para a poesia, pelo olhar da teoria e da filosofia, percebemos a oportunidade de aprofundamento dos debates que circundam a criação ficcional.

Assim sendo, reconhecemos que o poema analisado aborda inúmeros assuntos vinculados à realidade cotidiana da mulher, à emancipação feminina e à ficcionalização da vida íntima. O feminino visto de um jeito diferente, totalmente alheio ao lugar-comum, é trabalhado de forma a construir universos distintos. Todavia, tal construção, motivada pelo logro dos enlances amorosos, acaba gerando certo desconforto e desconfiança por mostrar sem filtros um mundo de doce desilusão.

Um ponto que esboroa na língua ácida e lírica da escrita criativa se encontra no entrelaçamento das várias vozes no poema. A estruturação do feminino é identificável pela presença constante de termos que remetem ao universo da mulher, seja pelo uso de nomes próprios (como a menção ao nome de Irene em

“Noite de natal”, que analisaremos mais adiante) ou pela alusão a figuras públicas de grande representatividade, seja pelo uso de adjetivos e expressões que remetem ao corpo.

Deve-se levar em conta também o uso dos vocábulos “Risinho”, “modeRnista”, “aRRanhado”, “gaRganta”, “poRque” e “buRRa” por constituir um andamento ágil sustentado pelo recurso da aliteração através da recorrência seguida de um mesmo elemento “-R”. No entanto, a ironia deixa entrever um tom de galhofa em relação à dor de cotovelo e à forma idealizada da mulher: “porque inteligente me punha / logo rubra, cara / pálida que desconhece / o próprio cor-de-rosa”. A engenhosidade da escrita em “Samba-canção” consiste na imitação da vida íntima, no fingimento e artificialidade das relações humanas que ecoam “a outra cena à luz de spots”.

Os versos destacados acima apresentam um diálogo em comum com os poemas que virão a seguir, o termo feminino; afinal:

É preferível falar de masculino e feminino, porque um e outro se encontram assimilados entre si nos seres humanos, e assim considero os tipos de homem e mulher como algo primitivo no pensamento da humanidade civilizada (Benjamin apud Olgária, 2006, p.185).

Ainda que essa linha de pensamento não se proponha a traçar uma discussão fechada sobre o assunto, observamos que as expressões “bicha” e “bem viada” sofrem um deslocamento no sentido de feminino, pois leva a pensar no universo homossexual masculino, ou seja, abarcam o feminino e o masculino como sendo um só. O emprego da palavra “viada”, no poema em evidência, demonstra a conjugação homem-mulher, tendo em vista que suplanta vários significados. A força da palavra “viada”, que de início causa espanto pela carga semântica, nos

mostra que o feminino pode assumir lugares muito além do meramente biológico, idealizado ou de uma condição social.

A escritora não usa esse recurso à toa, pois a expressão serve como ruptura da ideia de feminino como sendo apenas vinculado à mulher e nos passa a impressão de uma possível transformação do corpo, isto é, as expressões referentes ao mundo masculino se misturam ao feminino formando uma estrutura una e vária ao mesmo tempo, pois:

os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero (Butler, 2003, p.28).

Ao subverter a forma de escrever e pensar literatura, a poeta-desbravadora opta por atitudes de rompimento com o tradicional e flerta com a diversidade da língua como rasto de serpente. A linguagem sorve todo o suor amargo do corpo e nesse jogo de confabulações se manifesta na página em branco como possibilidade de compreender o outro além dos rótulos, além da bolha, afinal, há diversas maneiras de concepção da existência humana.

Outro poema do livro *A teus pés* que vale mencionar traz uma visada sarcástica da idealização da mulher como um ser puro, ingênuo e passivo. “Atrás dos olhos das meninas sérias” chega roubando de cara o fôlego do leitor ao sugerir uma sequência pouco usual de imagens que configuram representações do feminino:

atrás dos olhos das meninas sérias

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro sidecar anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o Lagos, Seven year Itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta.

(Cesar, 2013, p.94)

Um aspecto fundamental explicitado no poema acima se encontra na intertextualidade com a literatura de Manuel Bandeira, em seu conhecido texto “Variações sérias em forma de soneto”. Ao expor uma sensualidade e ousadia, que é “cigana do horário nobre do adultério”, distantes da imagem idealizada e inerte da mulher apresentada em Bandeira, o sujeito lírico inverte os papéis das diferentes faces femininas. A mulher representada como um avião denota um físico estonteante (tendo como ícone a atriz e sex symbol Marilyn Monroe de “O Pecado mora ao lado” – “Seven year Itch”) enquanto “cigana do adultério”, “separatista protestante” e “melindrosa basca” revelam uma aura de subversão e desassossego.

É nesse jogo de interlocuções que surge uma abertura para o outro na concepção do poema. Os diferentes papéis encarnados pelas múltiplas máscaras encarnam perfis variados e complexos no palco das atuações, dos fingimentos e encontram elementos que indicam que:

O feminino é uma crítica ao mundo desencantado, e a prostituta é “a herdeira dos contos de fadas”, ela promete uma felicidade desinteressada dos fins burgueses

patriarcais, reivindica relações livres, ricas e mais misteriosas entre os sexos (Olgária, 2006, p.183).

A relação intertextual existente no jogo estabelecido com os versos de Bandeira se distancia do texto-base, ganhando autonomia e criando um novo texto em que a linguagem já não se revela como saída, mas sim como disfarce, como labirinto que necessita do leitor para se arriscar, para preencher as lacunas em um processo de leitura e releitura.

Em suma, ao desconstruir a ideia de pureza, ingenuidade e falta de ousadia da figura feminina exposta no poema de Bandeira, o sujeito lírico se rebela, como em um ato de anarquia, contra os modelos sociais preestabelecidos, possibilitando-nos entrever diversas representações possíveis de mulher.

Publicado originalmente em 1979 no livro *Cenas de Abril*, o poema sem título, de Ana C., trouxe propostas que engendraram em sua literatura novas percepções, apresentando, a partir de elementos intertextuais, um olhar original e arejado acerca do feminino na literatura brasileira:

Noite de Natal.
Estou bonita que é um desperdício.
Não sinto nada
Não sinto nada, mamãe
Esqueci
Menti de dia
Antigamente eu sabia escrever
Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída
com desvelo técnico.
Freud e eu brigamos muito.
Irene no céu desmente: deixou de
tregar aos 45 anos
Entretanto sou moça
estreando um bico fino que anda feio,
pisa mais que deve,
me leva indesejável pra perto das
botas pretas
pudera

(Cesar, 2013, p.22)

Em “Noite de natal”, as camadas expressivas da linguagem exigem do receptor um comportamento metódico e ativo, visto que são muitos os caminhos a serem percorridos em um texto. A linguagem, sempre em primeiro plano, desenvolve-se a partir do caráter firme e racional do eu-lírico e se solidifica como objeto de arte por trazer estratégias discursivas envolventes sem cair em obviedades faceiras. Sendo terreno fértil e laborioso, a literatura se expande pelo mundo das ideias, cumprindo seu papel dialógico.

A partir de um jogo com a linguagem, o sujeito-lírico se propõe a experimentar os diversos sentidos abarcados em torno do “feminino”, mostrando a relevância semântica para o processo de formação do poema. O procedimento utilizado como forma de marcação do tempo (noite de natal) nos indica um registro no formato de diário e confissão, ou apenas “conficção”. O feminino — por sua vez — se revela nas entrelinhas sugeridas pelos vocábulos “mãe”, “bonita”, “moça”.

Mais uma vez abrindo espaço para o diálogo com a literatura de Manuel Bandeira, o poema evoca outro olhar sobre o feminino em que a candura dá lugar à linguagem vulgar e, em outros momentos, ao homossexualismo, pois “Irene no céu desmente: deixou de trepar aos 45 anos”, “sou moça estreando um bico fino que anda feio, pisa mais que deve”. Apropriando-se de outros autores num movimento antropofágico, a literatura de Ana se propõe como um processo de reescrita e distorção do texto de origem.

A desconstrução de Irene no poema demonstra mais uma vez o entrelaçamento dessas faces antagônicas em torno de uma mesma mulher, ou seja, a imagem de pureza e passividade se esfacela a partir da presença de uma mulher que é dona do próprio corpo e sente como nunca, em que a expressão “trepar” serve apenas para intensificar a frustração entre os sexos. Frustração que é corroborada pela briga com Freud, visto que o sujeito lírico implicitamente discorda da teoria da “inveja do pênis”.

Resumidamente, podemos dizer que a pertinência do tema visou conectar os leitores aos diálogos relevantes da literatura e suas possíveis implicações, mantendo sempre uma postura aberta ao confronto. Desta maneira, o conteúdo aqui trabalhado desenhou, em traços gerais, algumas observações dos textos de Ana C., desde as transformações inventivas de sua literatura às sensações proporcionadas pelas experimentações estéticas até o desnudamento da própria vida da autora.

Como escritora oriunda da geração do mimeógrafo e ligada a movimentos da contracultura, Ana C. reflete em seus poemas todo o acervo cultural proveniente dessas áreas, sem, no entanto, pura e simplesmente reproduzir modelos e formatos, tendo assim a paixão pelo novo. Vimos, pois, que a poética de Ana manifesta a potência de nossa literatura por meio de uma experiência arrojada com a linguagem e que ela é polissêmica, ousada e precisa, ou seja, efetivamente uma referência no cenário brasileiro e mundial.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. São Paulo: Global, 2013.

BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. “Transgressão, identidade feminina e outricidade

na poesia marginal de Ana C”. In: *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70 / 80)*. Rio de Janeiro:

Tempo

brasileiro, 1999.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: 1. Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 1980.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Argos , 2003.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. London and Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. “A imaginação feminina no poder”. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MATOS, Olgária. “Benjamin e o moderno: o feminino em três tempos”. In: *Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006

PIETRANI, Anélia Montechiari. *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos*. Niterói: EdUFF, 2009.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e Anônimo”. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Graduado em Letras pela UFF. Aprovado em 1º lugar no concurso de Especialização em Literatura Infantojuvenil, UFF-2014. No primeiro semestre do ano de 2015, recebeu apoio financeiro do Programa de Mobilidade Acadêmica (DRI), para estudar na Universidad Nacional del Sur, Argentina. Intercâmbio (2015) pela Universidad Nacional del Sur, no Programa de Mobilidade para América Latina.

Aprovado em 1º lugar no concurso de Mestrado em Letras Vernáculas, UFRJ-2016. Em 2017, nomeado representante discente do programa de Pós-Graduação da UFRJ. Organizador do SEDITA-UFRJ: gestão 2017 - 2019. Participou de várias exposições na área de artes visuais e teve ensaios e poemas publicados em revistas do Brasil.

Felipe Fernandes Ribeiro, mestrando em Literatura Brasileira pela UFRJ.

“dedos” e a lesboerótica:

performance(s) de resistência na poesia de Alessandra Safra

Fernanda Martins

dedos não brocham é o primeiro livro de Alessandra Safra, composto a partir material do blog homônimo e lançado em 2012 pela editora Draco. Sobre o livro é interessante notar que passadas as burocracias editoriais, as primeiras três palavras do livro são “às mulheres amadas”: talvez um adiantamento do que está mais por dentro do livro, talvez. No prefácio, simplesmente assinado por *m.g.*, lê-se: “o que chama atenção desde o título é o aspecto sexual. Na leitura descobriremos

a consciência do ato. Uma sexualidade complexa, completa, adulta – não no sentido psi, mas no prático, no corpo” (Safra, 2012, p.8)

Tanto pelo amor às mulheres quanto pela sexualidade complexa do corpo sobre a qual se trata a todo tempo o texto do livro é que acredito ser **dedos não brocham** um ótimo exemplo da produção de poesia erótica e, mais especificamente, da poesia erótica lésbica– a qual alude logo de cara no que seria o primeiro poema do livro (apesar de não constar, junto a outros dois, no índice):

broXar assim é homo, mono, tribadismo, monoteístico;
broCHar ganha ares de conflito, soa hétero, bi, estéril,
panteístico. na cama brochar ou broxar não faz diversidade, o
que importa são os dedos a lapidar o que é interno para o
externo. a mulher que é Canção lasciva e carnuda insinua-se
no C, letra feminina, cheia de graça e curvas, onde o H se
perde por ser linear e masculino. o intrínseco não é seco em
CH, posto que é fértil como a primeira matriarca africana
parideira de toda gente. no X etéreo, minha Safo de Lesbos
canta, feito com CH ou X, os dedos não brocham para além
da proteção e do prazer: criam com seus pincéis, teclados,
canetas, giz, martelos, vassouras, parafusadeiras, nas iras
das construções de tudo o que é humanidade. portanto, esse
broCHar é assim: poético dialético, dialético poético (Safra,
2012, p.12)

Vemos que o *broxar* com x é primeiramente homo (no caso, lesbo); depois *mono*, *tribadismo*, *monoteísta* e mais adiante *etéreo*, onde *Safo de Lesbos canta*. Neste X etéreo no qual canta a Safo da voz poética é que reside, segundo os dicionários, a grafia correta para indicar estado ou condição de impotência sexual. Já o *brochar* com ch, a que os dicionários se referem como sendo um tipo de prego pequeno, é um *conflito*: hétero, bi, estéril (!) e panteístico. Assim, pode-se ver que a escolha da grafia da palavra “brocham” é uma escolha “para além da proteção e do prazer”: representa antes de tudo o conflito bissexual, dialético e no qual “sua eroticidade pode ser considerada como forma de subversão social” (Safra, 2012,

p.8) entre o C, *Canção lasciva e carnuda/ cheia de graça e curvas*, e o H, simplesmente *linear e masculino*.

Para além do corpo do texto, o que pretendo pôr em questão nesse texto é, então, a **lesboerótica** – aqui entendida como a relação erótica entre corpos femininos apartada da fetichização produzida diariamente em nossa sociedade – especificamente na poesia de Alessandra Safra e suas possibilidades de resistência. Mas resistência a que? Principalmente à invisibilidade dos relacionamentos lésbicos e às relações eróticas reais entre mulheres reais que “liberta para o prazer sensual que pode derrubar pseudovalores” (Safra, 2012, p.9) e evoca o que chama Tatiana Pequeno de “outras maquinarias desejantes capazes de estremecer e/ou fomentar a fúria de todas as formas do falocentrismo e, conseqüentemente, do Poder” (Pequeno, 2016, p.5).

Como no breve poema sem título presente na seção “entre nós” de **dedos não brocham**:

toda menina tem uma prima lasciva
a minha lívia sabia manter vestido limpo na missa de
domingo
papai mandava me comportar como ela

obedeço
(Safra, 2012, p.20)

Podemos identificar no poema um certo tom confessional, inocente e infantil que expõe sem expor um exercício de sexualidade simples e pura, para além de qualquer fetichização e sem necessidade de construção de imagens claramente eróticas. O erótico aqui é diferente do que vemos em outros momentos no livro: o sexo é quase um detalhe, resumível a lembrança através de uma palavra (*lasciva*). É na solidão e no destaque do verso *obedeço* que encontramos então a

relação – se afetiva, amorosa e/ou sexual não se sabe – entre a voz poética e a prima lívia-lasciva: na des-obediência ao *papai* – figura emblemática de carinho e Poder – é que está paradoxalmente a verdadeira resistência às estruturas heteronormativas: para *manter vestido limpo na missa* e, ao mesmo tempo, obedecer às ordens do pai a voz poética procura “se comportar” como a prima lasciva.

Outro poema que alude à ideia da lesbiandade como um simples exercício de sexualidade, sem tabus e sem traumas, é ***bolo de fubá com creme na virilha*** no qual figura, novamente, a prima:

desceu garganta bolo de fubá com creme de queijo e café
adoro cozinha pequena, mesa com cadeiras juntinhas
assim puder sentir o quanto a prima me queria
a tia nem imaginava o que a filha fazia com os pés entre
um observador saberia: engolia vontadecomdelírio
só sobrou lamber os lábios e vício de lamber
queimou a tarde inteira
a tia de tanto amar novelas se desliga de si e a casa fica
vazia
vai saber em que vale balançava tanta saudade de vida
jeito deprimido esse de viver pela trama da tv
de tentar esvaziar-se de si
gosto que não me apetece, imagem que não me leva
gosto mesmo é da rua, da prima nua, da carne que sua
tenho sede
vivo com sede
gosto da sede
ter sede e não beber é ver novela
ter sede e beber é
lamber
e-l-a
(Saфра, 2012, p.22)

Temos mais uma vez a prima, a família, os valores, nesse caso a tv/mídia, o *jeito deprimido de viver pela trama da tv* e então, sutilmente, as estruturas normativas de Poder das quais a voz poética não se apetece preferindo *a rua, a*

prima nua, a carne que sua. Outra coisa chama atenção no poema é a naturalidade e a ausência de tabus em relação à própria lesbiandade. Não existe conflito entre conformidade/não-conformidade ou abjeção/não-abjeção, como diria Judith Butler. O que há, na verdade, é a simplicidade do desejo lésbico, tão simples e clara que *um observador saberia*, figurando no lanche de domingo entre *bolo de fubá, creme de queijo e café*, entre a tia, a cozinha pequena e a tv.

No entanto há diferença entre este poema e o anterior: nos últimos versos, o ritmo muda diante da sede. Essa sede que surge do nada justaposta à *a prima nua, a carne que sua* e que surgindo encurta, de repente, os versos gera uma expectativa da qual o poema dá conta muito bem: *ter sede e não beber é ver novela/ ter sede e beber é/ lamber/ e-l-a*. Dessa vez a imagem do sexo e do desejo entre duas mulheres é clara e bem delimitada, a voz poética mata sua sede literalmente lambendo a prima entre bolos, cremes e café.

Sobre “abjeção de corpos”, Judith Butler disse, em entrevista concedida a pesquisadoras europeias em maio de 1996, que caso o lesbianismo seja compreendido apenas como uma “forma de impropriedade”, a relação entre sexualidade e gênero permanecerá intacta (Butler, 2002, p.165). Ou seja, na poesia: entender as relações de desejo e erotização entre mulheres (ou seja, assumir as mulheres como seres/corpos desejantes) é também entendê-las como sujeito de sua própria poesia. Isso porque “o caráter de silenciamento que acompanha a voz feminina é duplicado pela marca da lesbiandade” e nesse sentido sempre foi difícil (quase impossível) encontrar “vozes femininas que (se) autorizem e sejam autorizadas a dizer o desejo e/ ou o amor por outras mulheres, no feminino”(Pequeno, 2016, p.1).

Como afirma Butler: não é simplesmente a questão de o que é uma mulher própria ou imprópria, mas o que não é absolutamente concebível como uma mulher! E o que pode ser “absolutamente concebível como uma mulher” (Butler, 2002, p.165)? O que é – como lésbica, como poeta, como voz poética – que se concebe uma mulher como uma mulher? E o que isso diz para a poesia erótica? Em **dedos**, temos diversas expressões de sexualidade feminina, algumas consideradas mais passíveis de “abjeção” do que outras – no caso, a seguir, temos mais um poema sem título que está na seção intitulada *la femme*:

Anna,

acossa-me
e destrua essa armadura,
quero dela ser nu
pra ser sua
fêmea
(Safra, 2012, p.88)

Aqui o “concebível como mulher” ou o necessário para ser uma fêmea é, em primeiro lugar, uma palavra num verso solitário e suplicante: *acossa-me*. Ou seja, mais uma vez segundo o dicionário: castigar fisicamente, ferir, machucar, causar incômodo, aflição ou sofrimento, atormentar, molestar. Depois, a voz pede ainda que destrua a armadura sem qual está *nu* (e não nua – a armadura a faz homem?) para só então ser, enfim, fêmea, mulher.

Cito mais dois poemas com exemplos parecidos *maria dos meus pecados* e *servícias*:

maria dos meus pecados
avisei:
não se apaixone por mim
(roupas espalhadas. nossas)
agarra e beija em mim tudo
que agora é dela

é pão e vinho nossa farra
suamos no corpo da outra
e blasfemamos contra as horas
cheirei seus segredos, mordi suas axilas

“não se apaixone por mim”
(o tesão a ensurdece)
ela me oferece generosa
o alimento libidinoso
engulo tudo

“não se apaixone por mim”
(ela me chama de ridícula)
pequena, disléxica,, voluptuosa
bafo com bafo
sua voz rouca me faz querer
a vontade é da pele
suas mãos me enganaram
são fortes
tapas fortes!
maria me põe de quatro
morde, arranha, cospe
“não!” protesto. sem chance
vencida. vadia. viciada.

“não se apaixone por mim”
(ela olha pr’minhas botas)
tardes de cabelos emaranhados
lençóis amassados
sofás gozados
quando ela goza, ri
e aparecem covinhas
perturbadora-
mente maliciosa
(Safra, 2012, p.36-38)

servícias

dessa sua vontade a falta sinto/ quando brasa minha boca/
penso nessa língua branda fogo/ fico assim em devaneio
aflita/ desejando dar-te sevícia ordem que anseia cumprir
gentil/ objeto rastejante abjeto língua minha aliviai-me/
soberana é a vontade que te dedico/ das bocas das palmas
das mãos das solas dos pés tudo em mim anseia o servo/ e
sem mais, isso é desejo/ tiranizo o corpo seu para alívio dos
nossos/ paz na terra aos corpos de boa vontade/
desigualdade na cama da harmonia/ libertar das feras
coexistir/ há leveza na graça servil/ de quatro no ato inverso

do natural/ o natural do ato não é a cria/ é fadiga para o bem do corpo (Safra, 2012, p.86)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAUKJE, Prins e MEIJER, Irene. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Estudos Feministas. Ano 10, p. 155-167, 1/2002.

SAFRA, Alessandra. dedos não brocham. 1ª ed. São Paulo: Draco, 2012.

PEQUENO, Tatiana. Poesia lésbica escrita por mulheres: dupla marca de subjetividade contra o rochedo da inexistência. São Paulo, Revista Cult, nov. 2016.

BIOGRAFIA DA AUTORA:

Fernanda Martins é graduanda em Letras Português/Literaturas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro [UniRio] onde desenvolve sua pesquisa sobre a relação entre poesia erótica de temática lésbica e as possibilidades de resistência à matriz heteronormativa.

FEMME FATALE E MADONA: O FEMININO REVISITADO EM

MARIA MONFORTE

Fernanda de Aquino Araújo Monteiro

Ao pensar nas *escritas dos corpos femininos*, logo me veio à mente como as personagens femininas de Eça de Queirós são inscritas em seus romances e como a crítica queirosiana incide o olhar sobre elas. O primeiro texto crítico de *O Primo Basílio* (1878) foi publicado no Brasil, na *Gazeta de Notícias*, por Machado de Assis (1878), alegando que a personagem Luísa apresentava um “caráter negativo”, já que ela não era “uma pessoa moral” (apud Rosa, 1963, p.131). A partir desta análise que denota um caráter moral e não estético da obra queirosiana, muitos estudiosos seguiram esta mesma linha crítica, como, por exemplo, a professora Maria do Pillar Figueiredo, pois a autora revelou que “a mulher queirosiana é, em certa medida, negativa, não só ponto de vista espiritual e comportamental como do ponto de vista físico: ou são burlescas, mais ou menos grosseiras de aspecto, ou belas, mas vis” (1990, p. 94), não restando nada que a salvasse.

Em contrapartida, acredito que Eça de Queirós conseguiu criar uma série de personagens femininas, que comoveram os leitores oitocentistas e que são capazes de atingir até os contemporâneos, como o caso de Maria Monforte, em *Os Maias*. Apesar desta personagem surgir no início da narrativa, aparecer em apenas dois capítulos das mais de 500 páginas da obra, sua aparição será aguda e de

extrema importância para a aquela família tradicional como a dos Maias, e para aquela atrasada e conservadora Lisboa.

O romance é considerado pelos estudiosos de Literatura Portuguesa a grande obra-prima de Eça de Queirós, que foi publicada em 1888, após uma longa gestação de dez anos para a sua conclusão. Eça, no momento da escrita de sua “vasta *machine*” (Queirós, 1945, p. 66), não era mais aquele jovem ideário do grupo da *Geração de 70*ⁱⁱ, mas um autor maduro, com um grande acervo de publicações pelo mundo, e parte integrante de um grupo denominado *Vencidos da Vida*, “que corporiz[ou] [...] o pessimismo e a decadência em relação ao idealismo intervencionista da juventude [...] [e] e que já continh[a] em si algumas características do espírito decadentista do fim do século” (Lima, 1987, p.331). Dessa maneira, acredito que é por este olhar marcado pela *desilusão* e *desencanto* que Eça de Queirós edificará suas personagens masculinas, mais especificamente, Pedro da Maia, e é a partir do olhar idealizador desta personagem que se construirá ficcionalmente Maria Monforte.

Os *Maias* perpassa as três gerações da “antiga família da Beira” (Queirós, 2014, p. 07), “sempre pouco numerosa, sem linhas colaterais, sem parentelas” (Queirós, 2014, p. 08), majoritariamente varonil, que espelha a imobilidade social de personagens masculinas que são exemplos irretocáveis de “pretensos ou supostos vencedores que foram vencidos” (Figueiredo, 2013, p. 15), premissa que, de certa maneira, não acompanha seu tempo referencialmente histórico. Pedro da Maia, por exemplo, é filho de Afonso da Maia, herdeiro de uma família aristocrática em decadência no século XIX, e de dona Maria Eduarda Runa, mulher que era vista como uma beata pelo próprio marido, já que fez questão de oferecer ao filho desde

cedo o ensinamento católico. Entretanto, Afonso da Maia acredita que toda a criação que sua mulher devotava ao seu filho, com aquele catolicismo excessivo, deixou Pedro “todo acovardado” (Queirós, 2014, p. 19), “tinha pouco da raça, da força dos Maias” (Queirós, 2014, p. 21).

Após a morte de Maria Eduarda Runa, “numa agonia terrível de devota” (Queirós, 2014, p. 21), seu filho Pedro teve arrebatamento de loucura, já que sua mãe representava para o jovem o seu único e vivo sentimento. Todavia, a chegada de Maria Monforte desestabilizará a vida de Pedro e a da família Maia, ao aparecer pelas ruas de Lisboa “tão bela, tão linda” (Queirós, 2014, p. 25), agarrada ao lado de seu pai, o “papá Monforte” (Queirós, 2014, p. 23). A partir de uma troca de olhares “fatal e deslumbradora” (Queirós, 2014, p. 22) entre Pedro da Maia e Maria Monforte, que o filho de Afonso descobre as verdadeiras paixões, sentindo um “amor à Romeu” (Queirós, 2014, p. 22). Pode-se notar que toda a imagem construída de Maria Monforte parte do olhar idealizado e estereotipado de Pedro da Maia, que se encontrava apaixonado e encantado pela imagem da amada que vira passar outro dia. Digo olhar estereotipado, porque acredito que Pedro da Maia observava Maria Monforte a partir de duas figurações emblemáticas acerca do feminino, a de “madona” e a de “*femme fatale*”.

A primeira vez que Pedro da Maia vê Maria Monforte, a jovem apareceu toda loira, com cabelos de *oiro fulvo*, com um brilho no olhar que a iluminava toda, com sua pele pálida como um *mármore*, apresentando um *perfil grave de estátua*. Pode-se observar, portanto, que Pedro olha a amada como quem olha uma deusa, colocando-a em uma posição superior à terra, como em um altar, para completa

adoração, já que ela se sobressai daquela sociedade que era vista como “encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada” (Queirós, 2014, p. 537).

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto os cabelos loiros, dum oiro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnação de mármore: e com o seu perfil grave de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia - pareceu a Pedro nesses instantes alguma coisa de imortal e superior à terra. Não a conhecia. [...] (Queirós, 2014, p. 22-23)

É preciso observar que as primeiras imagens forjadas de Maria Monforte partem da visão de Pedro, que, para ele, sua amada apresenta características de um feminino idealizado, que segue os padrões vigentes da sociedade, como se ela fosse um exemplo de “madona”, pois aquela “criatura magnífica” atravessava salões com “deslumbramento de auréola”, com “passo de Deusa” (Queirós, 2014, p. 24). Ora, a figuração de Maria Monforte corresponde aos padrões católicos de um país como Portugal, já que a Igreja Católica se apoiou na devoção feminina para construir seu pilar fundamental nos oitocentos, a imagem da mulher pura, casta no seio do lar burguês. Dessa maneira, foi nesta época que houve o grande apogeu do culto mariano, pois a pureza da Virgem Maria torn[ou]-se o modelo de identificação, o centro da educação feminina” (Perrot, 1991, p. 222) na sociedade burguesa do século XIX.

Em contrapartida, os que estavam ao redor do jovem Pedro da Maia não a viam assim, pois, apesar do amado ver Maria Monforte como uma “deusa”, uma “magnífica criatura”, a moça andava “sempre decotada”, “resplandecente de joias” mesmo solteira, algo que só era permitido à uma mulher casada, gerando, portanto, espanto para a sociedade lisboeta. Junto a isso, o que corrobora ainda mais a *treva* da imagem de Maria é que seu pai era um negreiro, ou seja,

“arrancara uma fortuna da pele do africano” (Queirós, 2014, p. 25), apelidando-a, assim, de “a negreira” (Queirós, 2014, p.25). Por isso, constata-se que os burgueses abastados de Lisboa não sabiam suportar a realidade daquela família, com toda a dureza e crueldade escravocrata, marcando que sua posição privilegiada era devido à exploração do outro, tanto que todo o “entusiasmo pela Monforte calmou” (Queirós, 2014, p.25) a partir de então:

Aqui havia uma treva na história do Monforte. Parece que servira algum tempo de feitor numa plantação da Virgínia... Enfim, quando reapareceu à face dos céus com mandava o brigue Nova Linda, e levava cargas de pretos para o Brasil, para a Havana e para a Nova Orleans. Escapara aos cruzeiros ingleses, arrancara uma fortuna da pele do africano, e agora rico, homem de bem, proprietário, ia ouvir a Corelli a S. Carlos. Todavia esta terrível crônica, como dizia o Alencar, obscura e mal provada, claudicava aqui e além... (Queirós, 2014, pp. 24-25)

O entusiasmo amoroso de Pedro da Maia, no entanto, não havia cessado, o jovem mostrava-se sempre admirado, *contemplando* a figura e a beleza de Maria Monforte, já que ele acreditava que ela perpetuava uma “atitude de deusa insensível” (Queirós, 2014, p. 26). O filho de Afonso da Maia criara uma imagem da amada como resplandecente, cândida, distinta e honrada para os padrões de feminilidade correspondentes aos oitocentos, como um anjo acima qualquer mulher real, pois toda sua forma de estátua, como uma santa, revestida com uma roupa de tons de trigo, com flores amarelas, junto dos cabelos presos em uma trança em formato de espiga, e, que, ao bater o sol, o ouro dos cabelos iluminava-a, como em um altar, para completa adoração e contemplação de Pedro, local este em que ele havia estabelecido para ela. Além disso, observa-se que Eça de Queirós seleciona o verbo “contemplar” para demarcar o modo como Pedro da Maia vê Maria Monforte, pois, é preciso lembrar que a raiz etimológica latina *templum* (do

grego *temnein*: para cortar ou dividir), formada de *cum*, com, e *templum*, templo, que pode significar como examinar, considerar atentamente algo. Todavia, no sentido teológico significa “uma intuição ou vista simples e afetuosa de Deus ou das coisas divinas” (Tanquerey, 1995, p.44).

Nunca Maria Monforte aparecera mais bela [...] Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças, opalas sobre o colo e nos braços; e estes tons de ceara madura batida do sol, fundindo-se com o ouro dos cabelos, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor duma Ceres. Ao fundo entreviam-se os grandes bigodes loiros do Melo, que conversava de pé com o papá Monforte – escondido como sempre no canto negro da frisa. [...] Pedro voltara à sua cadeira, e de braços cruzados *contemplava* Maria. Ela conservou algum tempo a sua atitude de deusa insensível [...] (Queirós, 2014, p. 26 – *grifo meu*)

Se por um lado Pedro da Maia se tornava cada dia mais apaixonado pela imagem que criara de Maria Monforte, seu pai, por outro lado, estava receoso do envolvimento do filho com a moça, já que ele via a Monforte como uma “amante”, “perigosa”, o que poderia arruinar a respeitabilidade da família Maia diante da sociedade. Ora, no século XIX, o casamento burguês mantinha-se como um contrato de negócios, e a união só poderia ser realizada caso “os desejos [dos] corações passassem pelo teste de aprovação dos pais” (Gay, 2002, p. 78). Pode-se observar que aquela mulher não era apta para o casamento, que nem para amante era boa, representando um presságio da temida “*femme fatale*”, capaz de “estraga[r] a vida de um homem, [vista] como a depravada de imoralidade contagiosa” (Dottin-Orsini, 1996, p. 15).

Apesar da reprovação de Afonso da Maia, Pedro resolve se casar com Maria Monforte, rompendo ligação com o pai. É preciso recordar como o casamento é essencial para a imagem da mulher burguesa oitocentista, já que isso “identifica a

dignidade da existência social feminina” (Perrot, 1991, p. 207). Monforte entrou para a história da família Maia, como esposa de Pedro, mas a jovem não desempenhará o papel da mulher e da esposa puras para seu tempo referencialmente histórico, pois, apesar de casada, seu lar era palco para uma “existência festiva e luxuosa”, que, segundo a personagem Alencar, “tinha um saborzinho de orgia *distingué*” (Queirós, 2014, p. 34). A esposa de Pedro estava habituada em receber convidados homens, fumar, beber champanhe, e “se mostrava soberanamente bela sob as roupagens clássicas de Helena ou no luxo sombrio do luto de Judite” (Queirós, 2014, p. 34), exemplos de transgressões para os padrões de feminilidade vigentes. Cabe analisar a aproximação feita entre duas figuras femininas bastante importantes, pois, a primeira, Helena, na mitologia grega, tem a reputação de ser a mulher mais bela, que abandona seu marido e sua filha e foge com o seu amado Páris, motivando, como consequência, a chamada Guerra de Troia; e a segunda, Judite, faz referência ao Antigo Testamento, de o “Livro de Judite”ⁱⁱ, que é uma mulher que se tornou viúva e era reconhecida por ser “extremamente bela” (Bíblia Sagrada, 1998, p. 535) e por ser “mui estimada por todos porque tinha grande temor a Deus” (Bíblia Sagrada, 1998, p. 535), representando, portanto, a imagem da mulher casta, muito corajosa e que lutou em defesa de seu povo. Dessa forma, Eça de Queirós parece ter sido ousado em “escrever e descrever o pormenor” (Reis, 2000, p. 30), pois ele é aplicado na caracterização de Maria Monforte, personagem esta que integra a beleza pagã de Helena com a personagem bíblica pura, bela e casta, como Judite, reunindo, assim, as duas figurações emblemáticas da “madona” e da “*femme fatale*”:

Começara então uma existência festiva e luxuosa, que, segundo dizia o Alencar, o íntimo da casa, o cortesão de Madame, «tinham um saborzinho de orgia *distingué* como os poemas de Byron.» Eram realmente as *soirées* mais alegres de Lisboa: ceava-se à uma hora com champagne; talhava-se até tarde um monte forte; inventavam-se quadros vivos, em que Maria se mostrara soberanamente bela sob as roupagens clássicas de Helena ou no luxo sombrio do luto oriental de Judite. Nas noites mais intimas, ela costumava vir fumar com os homens uma cigarrilha perfumada. (Queirós, 2014, p. 34)

Cabe apontar que em diversas aparições de Maria Monforte no romance, a personagem parece circular por esses dois arquétipos (madona e *femme fatale*) que organizam a feminilidade nos oitocentos, a partir do olhar masculino. Todavia, em um momento de lucidez, após “ensaaiar” a imagem de esposa recatada, boa mãe e mulher perfeita, Maria Monforte nota que nunca caberia dentro do modelo de perfeição oitocentista, o da mulher e esposa puras, que Pedro a havia colocado. Sendo assim, a amada de Pedro da Maia resolve afrontar e insultar os valores do sogro Afonso, a fraqueza idealizadora de seu marido, a rejeição social e decide fugir com outro, aspirando a liberdade que Portugal nunca poderia lhe oferecer. Sem coragem de enfrentar a humilhação pública e o seu próprio pai, Pedro da Maia opta pelo suicídio.

Pode-se constatar, portanto, que o olhar parcial e estereotipado de Pedro da Maia não foi capaz ver realmente Maria Monforte, já que ela sempre foi observada de forma idealizada. Por isso, Eça de Queirós, por meio de seu discurso ficcional, parece questionar os dois estereótipos estabelecidos para o feminino, em uma espécie de (des)construção, denunciando os descompassos do olhar masculino, que não conseguiram enxergar além. Sendo assim, *Os Maias* apresenta, a partir das suas *mulheres de papel*ⁱⁱⁱ, principalmente com a personagem Maria Monforte, a

dolorosa história das mulheres oitocentistas a fim de desconstruir os padrões femininos que tanto as sufocaram.

Segundo João Medina, em *As conferências do Casino e o Socialismo em Portugal* (1984): “Considerando que a Geração de 70 – os setentistas, como podíamos chamar aos seus componentes – não forma um bloco ideologicamente coeso, esteticamente ou mesmo etariamente coeso antes se constitui, no entrecruzar de duas datas e duas experiências culturais cruciais – a polémica do “Bom Senso e do Bom Gosto” em Coimbra (1865-66) e as Conferências do Casino, em Lisboa (Maio-Junho de 1871) – que são, antes de mais dois motins literários, ainda que de fortes ressonâncias supraliterárias e de alcance infinitamente mais vasto do que à primeira vista parecia ser o mero “enjeu” daqueles lances junto do Mondego e, sobretudo depois, junto do Tejo, parece-nos então que uma abordagem ou uma busca de focagem conceptual desse complexo humano deve partir, antes de mais, da ideia da pluralidade de atitudes, ideários, desejos, aspirações, mentalidades e fins explicitamente visados, sem falar já de tudo quanto obscura e involuntariamente cada revoada generacional busca ou visa no seu alvoroço despertar,” (1984, p. 15).

ⁱⁱ Em o “Livro de Judite”, a viúva de Manassés sai em defesa de seu povo, contra a escravidão imposta, utiliza de sua fé e beleza para cortar a cabeça do líder Holofernes em um banquete. Como conclusão, o que temos é a vitória simbólica de um povo, na qual Judite representa a imagem de beleza, castidade e valentia.

ⁱⁱ Segundo os estudos de Carlos Reis, ressaltamos: “Se o lexema personagem está ainda vinculado a uma acepção relativamente específica (isto é: do âmbito dos estudos literários), o termo figura refere-se, como primeira acepção, à forma exterior, [a]o contorno externo de um corpo”; derivadamente, figura significa “personagem ou personalidade de importância”, assim sendo, aparentemente oscilando-se entre ficção (personagem) e real (personalidade);” (2006, p. 19)

Referências

ALMEIDA, Inácio. “A contemplação no ensino de São Tomás”. In: *LUMEN VERITATIS*.

São Paulo: Associação Colégio Arautos do Evangelho, n. 5, out-dez 2008, p. 60-62

Bíblia Sagrada, Trad. dos originais pelo Centro Bíblico Católico, revista por Frei João

José Pedreira de Castro, São Paulo: Editora AVE-MARIA Ltda, 1998.

DOTTIN- ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamam de fatal. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Tred. SCHERER, Ana Maria. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FIGUEIREDO, Maria do Pilar. A mulher no romance de Eça de Queirós. In: *Eça e Os Maias: Cem anos depois*. Porto: Edições Asa, 1990.

FIGUEIREDO, Monica. *De vencedores vencidos: Machado & Eça num encontro*. Manaus: UEA Edições, 2013.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud. O cultivo do ódio*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. *O século de Schnitzler. A formação da cultura da classe média. 1815-1914*. Trad. DUARTE, São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

KNIBIEHLER, Yvonne. *História da Virgindade*. Trad. CRUZ, Dilson Ferreira de. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

LIMA, Isabel Pires de. *As máscaras do desengano*. Para uma abordagem sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

MEDINA, João. *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

_____. *D´As Farpas a Os Maias*. In: *Eça e Os Maias: Cem anos depois*. Porto: Edições Asa, 1990.

PERROT, Michelle (org). *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. BOTTMAN, Denise e JOFFILY, Bernardo. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *História das Mulheres no Ocidente*. Trad. GONÇALVES, Cláudia e GONÇALVES, Egito. vol.4: O século XIX. Porto: Edições Afrontamentos Ltda, 1991.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. MENEZES, Philadelpho. São Paulo: Editora Unicamp, 1996.

REIS, Carlos. *Figuras de Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

_____. "Narratologia(s) e teoria da personagem". In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. v.2. nº1. Passo Fundo: Jan/Jun. 2006. pp.26-36

_____. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

_____. "Eça de Queirós e a estética do pormenor". In: *Anais do IV Encontro Internacional de Queirosianos*, vol I. Coimbra: Almedina, 2000.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura S.A., 1963.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Os Maias*. – 1ªed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

QUEIROZ, Eça. *Correspondência*. Porto: Editora Brasiliense Ltda, 1945

A INQUIETAÇÃO INDIVIDUAL E A TRANSFORMAÇÃO DO COLETIVO EM *NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA*, DE PAULINA CHIZIANE

Fernanda Oliveira da Silva

Niketche: uma história de poligamia apresenta a posição em que mulheres de Moçambique ocupam na sociedade. Paulina Chiziane, primeira mulher moçambicana a publicar um romance em seu país, traz a história de Rami e, através dela, histórias de outras mulheres surgem para compor a narrativa. A autora revela a relação de subalternidade imposta ao ser feminino e sua inconformidade ao ter consciência da forma como a cultura e as tradições giram em torno do homem.

A escrita de Chiziane deu espaço de fala não só para as vozes femininas das personagens silenciadas que modificaram o cenário dominado pelo homem, mas também para sua voz, já que “a narrativa de Chiziane, ao confrontar passado, presente e futuro, termina por trazer à tona práticas culturais, hipocritamente disfarçadas e clandestinas, porém bastante arraigadas na sociedade moçambicana.” (SALGADO, 2004, p. 302) Trazer esse lugar para a mulher é possibilitar que deixe a condição de inferioridade colocada para ela. Um dos elementos a ser notado no romance é a negação do direito da mulher ter voz ativa e de ser escutada: “Será que não tenho direito de ser ouvida pelo menos uma vez na vida? Estou cansada de ser mulher. De suportar cada capricho. Ser estrangeira

na minha própria casa. Estou cansada de ser sombra.” (CHIZIANE, 2004, p. 203)

No texto *Pode o subalterno falar?*, de Spivak, lê-se:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 66 - 67)

Assim, o romance se desenvolve no universo feminino, mostra o que está por trás das mulheres que, por um longo período, ficaram a margem das histórias, traz à tona questionamentos sobre práticas tradicionais e a inquietação em relação a submissão resulta na busca pela liberdade e na rejeição de valores patriarcais em Moçambique.

O objetivo desse trabalho é analisar como Rami, protagonista, a partir da insatisfação com a sua vida, muda sua situação e a das mulheres que estão ao seu redor. A consciência que a personagem começa a ter do seu lugar de subserviência é o que a impulsiona a sair do estado de alienação e a transforma em uma pessoa questionadora. Isso comprova que considerar a mulher um ser naturalmente passivo ou apático é um equívoco. De acordo com Simone de Beauvoir, “é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores pela sociedade.” (BEAUVOIR, 2016, p. 24)

É interessante falar sobre a primeira cena do romance que não tem nada de inédito: o filho mais novo de Rami, ao brincar na rua, danifica um carro estacionado. Esse acontecimento causa certa agitação nas proximidades e a

personagem principal é culpada pelo comportamento do filho: “Da janela do quarto, oiço comentários na rua. As palavras que escuto lançam-me no desespero. Sinto as línguas de fogo caindo no interior dos meus ossos.” (CHIZIANE, 2004, p. 11). O ocorrido demonstra como Rami se sente sozinha e em total dependência do marido:

Um marido em casa é segurança, é protecção. Na presença de um marido, os ladrões se afastam. Os homens respeitam. As vizinhas não entram de qualquer maneira para pedir sal, açúcar, muito menos para cortar na casaca de outra vizinha. Na presença de um marido, um lar é mais lar, tem conforto e prestígio. (CHIZIANE, 2004, p. 11)

O episódio do filho de Rami, nos mostra que as críticas dos vizinhos são direcionadas apenas para a mulher, para a mãe. Assim, percebemos como a função de criar e educar uma criança não é destinada para o homem. Dessa forma, a mulher se vê mais uma vez só, já que a responsabilidade e as tarefas relacionadas a uma criança cai sobre ela. No livro *O filho é da mãe?*, de Priscilla Bezerra, há um trecho que se encaixa e explica essa situação:

A maternidade tem facilitado a possibilidade de a mulher ser mantida no lugar a ela destinado quando da formação do patriarcado. Para que seja eficiente essa ideia, construções várias são feitas com relação aos cuidados com os filhos e tais construções produzem discursos que projetam na sociedade aquilo que ela espera de uma mãe: que ela seja a grande detentora da capacidade de gerar, educar e formar seres humanos para o mundo. O filho é da mãe! Mãe é mãe. Pai é outra história. (BEZERRA, 2017, p. 26)

O desejo da presença de Tony, seu marido, vai aparecer em momentos distintos e já nas páginas iniciais nota-se a agonia de Rami e como se sente abandonada: “Há momentos da vida em que uma mulher se sente mais solta e desprotegida como um grão de poeira. Onde andas, meu Tony, que não te vejo

nunca? Onde andas, meu marido, para me protegeres, onde?” (CHIZIANE, 2004, p. 10). Casados há vinte anos, Rami lamenta não ter a ausência do marido em casa.

Angustiado com o seu casamento, Rami inicia uma autoanálise e o que marca essa reflexão é o espelho: “Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim.” (CHIZIANE, 2004, p. 15).

Nessa fase inicial, as tristezas e as insatisfações de Rami são mostradas, sendo possível perceber que ela não tomava decisões sobre a própria vida, não tinha autonomia e sempre aceitou as imposições do cotidiano naturais de costumes patriarcais.

Sou uma mulher derrotada, tenho asas quebradas. Derrotada? Não. Nunca combati. Depois as armas antes mesmo de as empunhar. Sempre me entreguei nas mãos da vida. Do destino. Nunca mexi nenhum dedo para que as coisas corressem de acordo com os meus desejos. Mas será que algum dia tive desejos?

A minha vida é um rio morto. No meu rio as águas pararam no tempo e aguardam que o destino traga a força do vento. No meu rio, os antepassados não dançam batuques nas noites de lua. Sou um rio sem alma, não sei se a perdi e nem sei se alguma vez tive. Sou um ser perdido, encerrado na solidão mortal. (CHIZIANE, 2004, p. 18)

No trecho acima, nota-se que Rami começa a levantar questionamentos sobre sua vida e surgem, aos poucos, as indagações que são responsáveis pela noção de sua situação de subalternidade, lugar comum da mulher em moldes patriarcais. Até chegar ao momento em que a protagonista decide tomar uma iniciativa e demonstra um ar esperançoso em relação a sua postura anterior:

Desperto inspirada. Hoje quero mudar o meu mundo. Hoje quero fazer o que fazem todas as mulheres desta terra. Não é verdade que pelo amor se luta? Pois hoje quero lutar pelo meu. Vou empunhar todas as armas e defrontar o inimigo, para defender o meu amor. Quero tocar na alma de todas as pedras do meu caminho. Quero beijar grão a grão a areia que

tece o solo fecundo onde me aleito. Fecho os ouvidos ao mundo e apenas escuto o silêncio do meu percurso. (CHIZIANE, 2004, p. 19)

Rami sai à procura da amante de Tony, porém se surpreende ao descobrir que seu marido tem quatro mulheres e filhos com algumas delas, ou seja, ele é um polígamo. Procura conhece-las, no primeiro contato com cada uma, há brigas e discussões, mas, ao longo do romance, esses atritos tornam-se cada vez mais raro.

A primeira das quatro mulheres que Rami procura é Julieta, as duas discutem e após agressões físicas, Rami é “derrotada”. Para esse estudo, o que desperta curiosidade e exige nossa atenção são os cuidados de Julieta com sua adversária:

O meu estado era tão deplorável que não podia andar naquelas condições. A Julieta levou-me para dentro de casa. Deu-me banho morno. Fez-me os pensos para estancar as feridas. Escolheu as suas melhores roupas e me vestiu como uma princesa. Lavou-me a cabeça e me penteou o cabelo. Tem um grande coração, esta mulher. (CHIZIANE, 2004, p. 22 - 23)

Depois de ajudar a Rami a se recuperar, Julieta conta sua infeliz relação com Tony:

Dizia-me que era solteiro. Só quando engravidei é que me falou da existência de uma esposa e um filho. Mas tratou logo de dizer que fora obrigado a casar e aguardava uma oportunidade para divorciar-se. Fazia promessas maravilhosas. Os anos passavam. Vi os filhos a nascer um a um e em cada nascimento ele renovava as promessas de casamento. (CHIZIANE, 2004, p. 23)

Ao escutar a triste história de Julieta, Rami chega à conclusão de que ela não é sua rival e sim uma vítima. Inicia-se, nesse momento, uma relação de solidariedade que irá se estender e se multiplicará em todo o romance. Antes de continuar sobre o encontro com as outras mulheres que compõem a narrativa, é

interessante destacar um dos raros diálogos que aparece entre Rami e Tony. A conversa revela como há um pensamento enraizado e a visão predominante masculina na sociedade e que irá culpabilizar e relacionar a mulher com o pecado.

- Tony, andas a trair-me, não é?
- Trair?
- Sim.
- Ah!
- (...)
- Traição é crime, Tony!
- Traição? Não me faça rir, ah, ah, ah, ah! A pureza é masculina, e o pecado é feminino. Só as mulheres podem trair, os homens são livres, Rami.
- O quê?
- Por favor, deixa-me dormir...(CHIZIANE, 2004, p. 29)

A história discorre no sul de Moçambique, local em que a colonização portuguesa se propagou intensamente e a crença de que o homem é superior e a mulher precisaria ser controlada por ele. Para propagar essa ideia, a “cultura patriarcal tem servido ininterruptamente para manter a mulher em seu devido lugar.” (MURARO, 2016, p. 16). Por isso, “a mulher é vista como a tentadora do homem (...) Ela é ligada à natureza, à carne, ao sexo e ao prazer, domínios que devem ser rigorosamente normatizados” (MURARO, 2016, p. 16).

O encontro de Rami com Luísa, segunda mulher, tem seu desfecho em um espaço inesperado: a delegacia. O confronto entre elas foi tão agressivo que acabaram sendo presas. As duas partilham da mesma situação difícil que contribui para a futura união. Rami, após muita insistência, consegue se libertar da cela e se comove por Luísa. Com isso, pede ao guarda para liberta-la e reconhece que foi ela a responsável pelo episódio. “O policial abre a cela e tira-me. Olho para a minha rival e sinto remorsos, pois fui eu a causadora da contenda. Digo ao policial: essa senhora também é.” (CHIZIANE, 2004, p. 52)

Rami descobre que havia mais duas mulheres de seu marido e, assim como fez com as outras, vai em busca dessas novas personagens: “Entrei em vertiginosas buscas. Queria saber tudo sobre os amores do meu Tony. Fui ter com a Saly, a maconde. Ela indicou-me a Mauá.” (CHIZIANE, 2004, p. 58).

A partir do contato que Rami passa a ter com essas mulheres e ao notar a realidade precária de cada uma delas, surge a ideia de assumir e legalizar a relação poligâmica, para que Julieta, Luísa, Saly e Mauá e seus filhos tenham direitos iguais ao de Rami e os filhos dela.

Outra questão importante a ser levantada é como essas mulheres saem do espaço privado e conseguem ter suas independências financeiras através da ajuda de Rami:

Peguei num dinheiro que tinha guardado e emprestei a Saly. Comprava cereais em sacos e vendia em copos nos mercados suburbanos. Dois meses depois, ela devolvia-me o dinheiro com juros e uma prenda (...) A Lu disse-me: estou inspirada. Se a Saly conseguiu fazer o seu negócio render, também posso. Rami, empresta-me algum dinheiro? Passei os fundos devolvidos pela Saly para as mãos dela. E começou a vender roupa em segunda mão. E começou a engordar, a sua voz a adoçar, o seu sorriso a crescer, o dinheiro nas mãos a correr. (...) Transferi o dinheiro das mãos da Lu para a Mauá e dei a Ju um dinheiro que o Tony me dera um dia para guardar. A Mauá começou a tratar dos cabelos, a desfrisar cabelos, coisa que ela entende muito bem. Começou na varanda da sua casa. Conseguiu angariar clientes. Aumentou o volume de trabalho e contratou duas ajudantes. A varanda era pequena e passou a usar a garagem da sua casa. Agora tem uma multidão de clientes, a Mauá.

A Ju vai aos armazéns, compra bebidas em caixa e vende a retalho. Dá muito lucro. Nesta terra as pessoas consomem álcool como camelos. Ela começou a sorrir um pouco e a ganhar mais confiança em si própria. (CHIZIANE, 2004, p. 118 - 119)

Nessa fase do romance, evidencia-se o resultado do companheirismo da protagonista com as outras personagens. Elas conseguem, aos poucos, se distanciar da situação de subalternidade que se encontravam e desprendem-se da ideia de rivalidade nas relações femininas.

Somos cinco. Unamo-nos num feixe e formemos uma mão. Cada uma de nós será um dedo, e as grandes linhas da mão a vida, o coração, a sorte, o destino e o amor. Não estaremos tão desprotegidas e poderemos segurar o leme da vida e traçar o destino. (CHIZIANE, 2004, p. 105)

A união feminina em questão é composta por mulheres de distintas partes do país que lutam contra o poder do patriarcado. E isso incomoda Tony, porém as cinco não se importam e nem o obedecem mais: “O Tony reage mal às nossas iniciativas mas nós fechamos os ouvidos e fazemos a nossa vida.” (CHIZIANE, 2004, p. 119). Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o número cinco representa o equilíbrio e a harmonia e pode-se perceber que, depois que passam a conviver bem, isso acontece. Essas mulheres não são mais sinônimo de inferioridade e servidão, a junção delas forma um poder. E isso vai representar para Tony uma ameaça:

É desagradável ter que marcar audiências com as minhas próprias mulheres. Tenho que marcar as horas e os minutos para desfrutar da sua companhia. E pior de tudo, os meus filhos seguem o exemplo das mães, não me ligam. De tudo ter. acabei não tendo nada. As minhas esposas esvoaçam como pássaros numa gaiola aberta, e eu fico a olhar, espantado, essas mulheres a quem amordaçava as asas e afinal sabem voar. Ontem, vendedeiras de esquina, eram submissas e me adoravam. Hoje, empresárias, já não me respeitam. (CHIZIANE, 2004, p. 304)

O crescimento individual de cada mulher acontece depois do apoio que cada uma oferece a outra. Essa questão aparece quando cada mulher obtém sucesso

em suas carreiras profissionais e também ao conseguir suas independências emocionais, com isso, desligam-se totalmente de Tony. Nota-se que elas só conseguem se distanciar da dependência do homem, a partir do instante em que atingem suas autonomias financeiras e passam a não mais necessitar do dinheiro do marido para suas sustentações. Podemos recorrer ao capítulo *Mulher independente*, de Beauvoir que trata sobre a libertação da mulher e nos mostra que as “liberdades cívicas permanecem abstratas quando não se acompanham de uma autonomia econômica. (...) Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta.” (BEAUVOIR, 2016, p. 503)

Logo, o questionamento e a inquietação pessoal de Rami, que procura entender o feminino, se expande e atinge outras vidas. Fazendo com que se libertem da repressão masculina e que recuperem as forças. E, por isso, o caminho da Rami é marcado pela diversidade e pela solidariedade das mulheres que protagonizam a obra.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Lianja Soares; LACERDA, Hélio Márcio Nunes. **Tradição e modernidade em Moçambique: Uma reflexão a partir de Niketche, de Paulina Chiziane**. Evidência, v. 11, n 11, p. 171 – 188, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol. 2. A Experiência Viva. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEZERRA, Priscilla. **O filho é da mãe?**. Fortaleza: Substância, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CORRÊA, Eloísa Porto. **A ascensão feminina em Niketche**. Caderno Seminal Digital, v. 10, n. 10, p. 53 – 76, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. **Paulina Chiziane: Romance de costumes, histórias morais**. In: Literaturas Africanas e formulações Pós-coloniais. Lisboa: Colibri, 2003.

MURARO, Rose Marie. **Introdução**. In: Malleus Maleficarum. *O martelo das feiticeiras*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2016.

SALGADO, Maria Teresa. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p.297-307, 2004.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BIOGRAFIA: Graduada em Letras – Português/Literatura pela UNIABEU (2016). Atualmente, aluna do curso de Especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O CORPO HISTÉRICO COMO VIA DE PROTESTO

Gabriela Serfaty



Fonte: Fack (2017)

Bocas fechadas, lábios cerrados, roupas que cobrem os locais de prazer. Mãos entrelaçadas, vozes finas e suaves, toques doces, movimentos delicados. Olhar coberto pelas pálpebras, mulheres falando baixo, escondendo suas vozes por debaixo das mesas e dos risos contidos. Só podem chorar escondido. Deixam as lágrimas correr enquanto lavam louça. Corre água sobre louça, escorrem lágrimas, escorrem as próprias louças, escorre a inesgotável dor de uma mulher da casa, anja do Lar.

O silêncio cai bem em seus rostos, acoberta bem os desejos. Nas zonas mudas, um oceano de silêncios, lugares onde o corpo falante da mulher é proibido. À elas se permite apenas ser damas acompanhantes ou meras serviçais de seus

donos, destinadas à reprodução ou ao puro deleite sexual deles.

Teme-se a tagarelice e as conversas fiadas, as fofocas de cima da janela, os sussurros nas filas de supermercado. Teme-se, no limite, seus intempestivos desvios da norma. A disciplina do silêncio faz engolir e abafa os gritos. Ordena que as mulheres evitem assuntos quentes, dotados do poder de perturbar as discussões públicas. Evita que digam asneiras ou indiscrições.

Uma mulher respeitosa era aquela que não se queixava, não reivindicava; que manifestava discretamente seus desejos mais íntimos apenas no ato da confissão, um dos poucos lugares permitidos à fala de uma mulher do século XIX.

A inquisição das Bruxas, o pecado da feitiçaria. A internação em massa das mulheres histéricas, a mordança na boca das negras na condição de escravas. São muitos os modos de silenciamento que atravessam a história das mulheres. Práticas justificada pela sua suposta loucura primordial – um lugar de desrazão – conferido a mulher considerada capaz de desvirtuar a sociedade. Era preciso docilizar esses corpos para controlar esse intempestivo. Essas práticas se intensificam na ebulição da burguesia europeia durante a Era Vitoriana. Como nos localiza Foucault (1988, p. 09):

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio.

As Mulheres enclausuradas, praticamente emudecidas onde o pudor era sinônimo de virtude e a impossibilidade de falar de si e do mundo acaba por

esmaecer a narrativa das mulheres, lançando-as na escuridão dos deveres domésticos. Caberia às donzelas se encarregar de manter a harmonia e os bons costumes do lar, sendo seu compromisso máximo a tarefa da reprodução, que reduzia a sexualidade ao destino do matrimônio.

O mundo público, sobretudo político e econômico, era do homem. Às mulheres burguesas era encomendada apenas a preservação da vida privada. O título Anjas do Lar era concedido àquelas que garantiriam a transmissão dos costumes, a moral e a religião a seus filhos. Enquanto as mulheres do lar se fechavam em seus cômodos, lá estavam as mulheres negras servindo como escravas, não eram mais que corpos pertencentes ao seu senhor. Mulheres em condição de escravidão penetradas sexualmente e economicamente, ao bel-prazer do senhorio, aquele que tinha direito sobre a virgindade de suas servas.

Se por um lado cultivava-se um amor cortês às damas; por outro lado as prostitutas, bastardas e escravas negras eram entregues à servidão corporal. O silêncio se tornava assim um dos poucos e possíveis refúgios e constituía uma espécie de novo habitat do incômodo. Nem o riso não cai bem em mulheres, tampouco as exageradas gargalhadas e muito menos os gestos expansivos.

Os dispositivos de poder como nos diz Foucault ageam sobre esses corpos, administrando, inclusive, o modo de se sentir, de vestir; de andar; de mastigar; olhar; de falar a ponto de algumas mulheres se sentirem seduzidas por este ideal feminino, tomando para si a função de guardiãs do lar. Mantenedoras, portanto, de um lugar de silêncio de si. Mesmo com o deslocamento da sexualidade para o interior do lar, havia alguns ambientes onde o discurso sobre o sexo era permitido. Assim, nos diz Foucault (1988, p. 10):

O rendez-vous e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histérica — estes “outros vitorianos”, diria Stephen Marcus — parecem ter feito passar, de maneira sub-reptícia, o prazer a que não se alude para a ordem das coisas que se contam; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina.

Havia um controle sobre o discurso do sexo, um processo de “restrição” disseminando-se de espaços, sendo transposto do corpo para a palavra, onde eram definidos quais enunciados poderiam ser ditos e quais tinham de ser mantidos em segredo. Era preciso que as fantasias, os desejos fossem entregues ao discurso da Confissão direcionado ao lugar moralizante do pecado. Assim continua Foucault (1988, p. 23):

A obrigação de colocar o sexo em discurso era fixada pelo menos como ponto ideal para todo bom cristão [...] A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra.

O que se coloca como imperativo, nesta época, é justamente falar sobre sexo, de tal maneira que ele possa ser administrado, fiscalizado e orientado de acordo com as novas regras pastorais. Ainda que o exercício da sexualidade devesse se mantido fora do alcance de algumas mulheres, na ordem do discurso circulava uma certa verdade e um saber sobre ele. No entanto, alerta Foucault (1988, p. 32),

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de descrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios.

Evidentemente, nem todas as mulheres respeitam essas injunções. Mesmo as mulheres da classe burguesa que deveriam respeitar esses costumes de decência da aristocracia vitoriana cristã mantinham-se em silêncio, mas sussurrassem algo pelo corpo. O silêncio que encobre a voz não é suficiente para cobrir um corpo inteiro. As vias encontradas no corpo são indícios de direções possíveis para onde escoar o desejo, quando não se encontrava saídas pela boca, o próprio corpo se encarregava de criar aberturas e abrir frestas. Havia bocas espalhadas nas dobras e nas partes íntimas do corpo, e é através destas que algumas mulheres começam a falar, quando não se escutava seus gritos. A mudez, a paralisia, os tremores, as convulsões e a magreza extrema são alguns sintomas que testemunham um corpo que tenta a todo custo ser cercado. No entanto, algo sobrevive e vive ao encontrar sua própria via de batalha, de resistência, de insubmissão e cria corpos falantes capazes de romper as fronteiras do que se supõe ser mulher nessa época.

Ali estavam elas, as histéricas, a zombar dos homens, dizendo com seu corpo: Se de nossos prazeres sexuais as palavras não trazem notícias, o corpo se encarrega de enunciá-las! A histeria só foi possível existir em um mundo onde há opressão de gênero. Ouvir o sintoma é escutar o mundo que nos silencia. Na surdina de seus cômodos irrompe um silêncio, ainda mais pesado sobre negras e operárias, sobre cujas condições de vida pouco se dizia e se sabia. Ao refutar, através de seus gestos, o tédio de uma vida privada cotidiana, as histéricas construíram escapes para romper o status quo, que reduzia a feminilidade a um cenário familiar de fragilidade e passividade sexual, o que revelava as durezas e paralisias da época. Convulsões, cegueiras, pernas paralisadas, braços

adormecidos, mudez, gagueira, ataques noturnos, gritos, gemidos. Alguma coisa naquele corpo despertava o interesse dos médicos da época.

A partir da internação massiva de mais de 3.000 mulheres consideradas incorrigíveis e incuráveis, o Enigma da epidemia da histeria estava instalado. Do que afinal se tratava aquele corpo?

Esta epidemia tomou conta das cidades europeias no século XIX, principalmente no Hospital de Salpêtrière em Paris- período que ficou conhecido como a *Grande internação*- a equipe médica da época intrigado com o aparecimento desses sintomas, tentava encontrar a causa em bases anatômicas. Charcot, medico-chefe tomada por essa dúvida transformou Salpêtrière em local de ensino e investigação. Foi quando criou o Serviço de Fotografia Hospitalar, que contava com a colaboração de seus discípulos médicos e, alguns fotógrafos da época. Ele acreditava que através da fabricação de imagens conseguiria alguma pista para desvendar o mistério da Histeria. À vista disso, as fotos serviriam como documentos para descrever, sistematizar e dissecar cada gesto na tentativa de alguma classificação desse corpo obscuro.

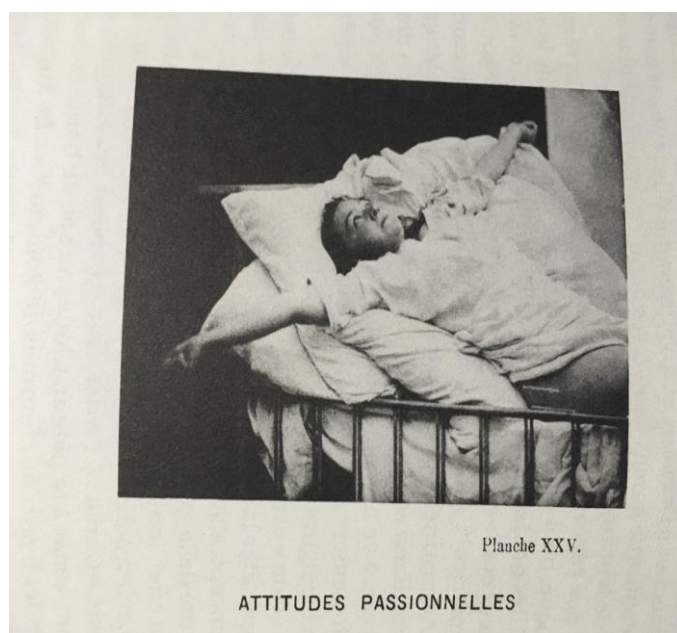


Figura 1 – O abraço de Augustine.
Fonte: Fack (2017).

Esta investigação funcionava de um modo um tanto curioso: as Históricas de Salpêtrière eram chamadas pelos seus médicos para pousarem frente à equipe e seus devidos fotógrafos. Elas permaneciam diante dos olhares masculinos por um longo tempo, considerando o tempo necessário à exposição a fotográfica daquela época para produzir uma boa imagem. A busca pela veracidade do registro exigia das pacientes uma reapresentação de seus sintomas, isto significava uma pausa estendida que colocava dessas mulheres uma *pose* permanente.

Didi-Huberman (2012) vê vários sentidos para esta pose: colocar uma personagem em cena, deter-se diante do aparato técnico representado pela máquina fotográfica, estabelecer pausa numa trajetória de padecimento, e principalmente colocar o corpo diante de uma relação de fascínio; de um lado um corpo como instrumento de exposição e do outro lado este suposto saber sobre esse corpo. Ali surgia um espetáculo – entre o olhar excessivo e a exposição dessas

outrora damas do lar- a busca pela exata imagem converteu este corpo experimental em experimentável. Essas mulheres não estavam apenas à serviço das práticas médicas, estavam ao mesmo tempo, inventando uma imagem ao interpretar e reproduzir seus próprios sintomas. Nessa altura, poderíamos considera-las atrizes. ao representar seu próprio adoecimento.

Para Didi-Huberman (2012), Charcot foi incapaz de oferecer a solução as mulheres histéricas mas por outro lado, estetizou ao reproduzir – as imagens relacionadas as mil traços e formas dos sintomas; criando uma iconografia, que acaba por produzir um *corpo inventado*. O que era apenas uma prática médica se torna uma experiência clínica e plástica, um verdadeiro espetáculo da dor, que só foi possível em meio a relação entre quem olha e quem é olhado. Esta percepção revela algo para além do suposto lugar de objeto/sujeito das Histéricas e Médicos, entre esses dois havia uma criação de uma obra.

O protesto dessas mulheres estava inscrito em seus corpos. Nessa direção, algumas pesquisadoras norte-americanas feministasⁱⁱ têm mergulhado no campo das Patologias frequentemente associadas ao gênero feminino para desenvolver a ideia de Patologias de Protesto. Elas afirmam que esta linguagem de protesto está presente na histeria por uma via não-verbal; são corpos quebrados que se expressam via inconsciente. “As histéricas estão acusando, estão apontando, elas zombam da cultura” (CLÉMENT, 1986, p. 42).

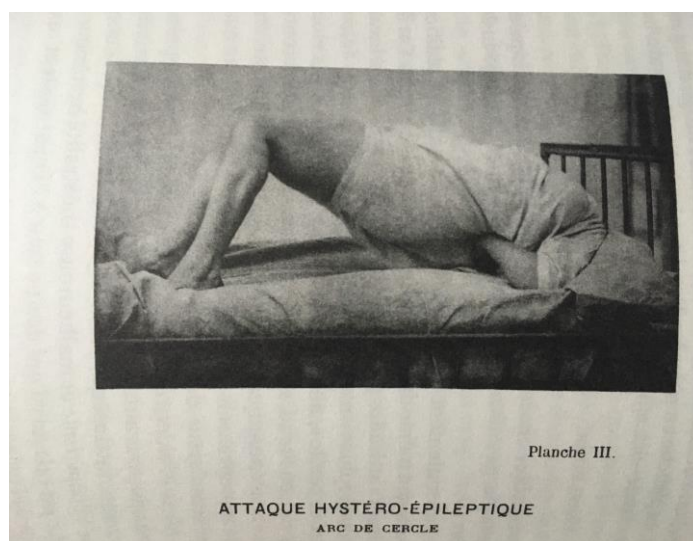


Figura 2 – A subida do ventre.
Fonte: Fack (2017).

Essa perspectiva considera que as histéricas, através da linguagem corporal, teatral, seriam capazes de enganar a todos aqueles grandes homens sedentos por desvendá-las. E nesse teatro, faz-se do próprio corpo um espetáculo. A histeria, diz Didi Huberman (2012, p. 35, tradução minha), “É uma grande obra de arte”.

No extremo de suas existências esses corpos nos enviam um recado: somos insubmissas porque temos, em nós, o poder de imaginar o proibido; enlouquecemos por fantasiar sobre os prazeres a nós negados. O ato histérico tem algum sabor de Vingançaⁱⁱ. As histéricas tornam-se nessa perspectiva mais do que um modo de adoecimento, tornam-se um espetáculo.

As histéricas mesmo sem ter consciência da espessura política de seus

sintomas realizam uma espécie de protesto feminista inconsciente ao tentar comunicar ao mundo seus desejos. Os homens costumavam dizer às mulheres: “Vocês não são nada além do vosso sexo frágil, quase sempre doente” e elas retrucavam: “Nós somos mais que a doença dos homens”. Não se trata de romantizar a mulher histérica nem negar a dor presente em sua condição, poderíamos dizer que se trata de um protesto e um recuo no mesmo gesto.

A histerização do corpo da mulher nos diz da impossibilidade de exercer uma certa sexualidade que não estivesse vinculada aos valores matrimoniais e privados. Susan R. Bordo, feminista americana, investiga as implicações políticas e sociais inscritas no corpo feminino e nos ajuda a entender como age este campo de forças.

A sintomatologia dessas desordens revela-se como textualidade. A perda da mobilidade e da voz, a incapacidade de sair de casa, a tendência a alimentar outros enquanto se morre de fome, de ocupar espaço ou reduzir gradualmente aquele que o corpo ocupa – todas têm significado simbólico, todas têm significado político dentro das normas variáveis que governam a construção histórica do gênero (Bordo, 1997).

As histéricas nos servem como ponto de partida para atentar a outras formas de escoamento que partem do corpo. Isso só passa a ser possível caso percebamos nas dobras de dor uma denúncia de certas políticas de vida. Há corpos falantes que atravessam as crostas amargas do silêncio. Foi a partir de adoecimento, que os corpos nos deram pistas e caminhos em busca do prazer.

No entanto, o exercício produtor, potente e constante de resistência luta por formas de combater o poder através dos dispositivos de prazer, que não seja

necessariamente pela via do adoecimento.

Os corpos das mulheres Negras, Trans, Lésbicas, Gordas, Indígena, nômades, macumbeiras, que estão na luta pela vida, estão a todo tempo rompendo as fabricas duras do silenciamento, que insistem em perpetuar o lugar de corpo-servil tão incentivada pelo patriarcado.

As múltiplas manifestações demonstram que o corpo da mulher jamais será Minado, sendo um agente político que nasce da norma e produz desvios e guarda consigo alguns paradoxos: onde cabe a docilidade, cabe igualmente a fúria, pois se trata de um corpo que não pretende se resolver na unificação, muito menos busca se definir a partir de classificações, sua capacidade de torcer o campo da representação falocêntrica demonstram os constantes desvios da norma a serem realizados como formas de protestos.

REFERÊNCIAS

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison. M.; BORDO, Susan. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos tempos, 1997.

CLÉMENT, Catherine. **A mulher nascida de novo**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

DIDI-HUBERMAN, George. **Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière**. Paris: Macula, 2012.

FACK, Rochelle. **Écho de l'hystérie**. Montreuil: Editions de l'Oeil, 2017.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. V. I.

MINIBIO

Gabriela Serfaty: Formação em medicina. Trabalha como psiquiatra responsável no

Hospital -Dia Casa Verde no Rio de Janeiro. Mestre pelo Núcleo de subjetividade na Psicologia Clínica pela PUC-SP. Na sua dissertação de mestrado pesquisou O corpo adoecido como via de protesto: a mulher e seus escapes. Nos seus últimos trabalhos tem proposto uma intercessão entre escrita, corpo e violência; investiga a relação do gênero feminino e formas de adoecimento da mulher como histeria, associando a uma opressão de gênero.

CORPOS, SUBJETIVIDADES E TRANSGRESSÕES EM JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Gabriela Simonetti Trevisan

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) publicou mais de trinta obras de diversos gêneros literários entre 1889 e 1934, além de ter contribuído em diversos jornais de grande circulação como *O País* e *Jornal do Comércio* e jornais femininos e/ou feministas, como *A mensageira* e *A família*. Carioca, viveu sua juventude em Campinas, no interior de São Paulo, morou por alguns anos na cidade de São Paulo e, já mais velha, passou um período em Paris. Escritora de prestígio, engajava-se em debates políticos, defendia florestamentos, ajardinamentos e projetos de urbanização, assim como ligou-se ao feminismo, articulou-se com Bertha Lutz – importante nome da luta pelo sufrágio feminino no Brasil – e defendeu ferrenhamente a educação feminina.

Os serões literários em sua casa eram frequentados por nomes como José do Patrocínio, Lopes Trovão e Artur Azevedo. Cogitada para participar como fundadora da Academia Brasileira de Letras – mas deixada de lado depois da opção dos escritores pelo modelo francês, que permitia a entrada apenas de homens –, Júlia foi uma escritora de certa forma reconhecida por um cânone masculino e muitas vezes hostil à escrita feminina. Conhecida como D. Júlia, teria conciliado a carreira com a maternidade e o casamento, característica marcada em suas entrevistas e nas homenagens que recebeu (TELLES, 2012).

Posta muitas vezes como pouco radical, Júlia abordou, porém, temas caros à vida cotidiana feminina, como maternidade, casamento, adultério, amizade e violência, contruindo uma crítica feminista à moral patriarcal. Suas protagonistas são quase sempre mulheres que abordam questões da afeitividade e do mundo privado, silenciados pela cultura masculina da razão e do mundo público. Assinalando as transgressões das mulheres, Júlia contrói, com sua escrita, um contraponto às discursividades normativas que se consolidavam em sua época.

A captura dos corpos femininos

A partir do século XVIII, mas mais fortemente a partir do século XIX, emergem uma série de discursos científicos que perpassam uma nova preocupação com a biologia e a anatomia. Como observa Michel Foucault, a modernidade é o período no qual se conforma um “dispositivo da sexualidade”, um conjunto de práticas e discursos que normatizam o sexo (FOUCAULT, 1999). Dessa forma, os corpos femininos foram estudados, medidos e calculados, postos como naturalmente voltados à reprodução e ao cuidado da família e patologizados quando fugissem à norma. O filósofo aponta que o processo de “histerização do corpo da mulher” foi um dos pilares desse dispositivo, consolidando a imagem da “Mãe” em oposição à “mulher nervosa”, à histérica, à anormal, incapaz de seguir o destino materno a que seu corpo estava destinado (FOUCAULT, 1999: p. 99).

Margareth Rago, na esteira de Foucault, chama atenção para como essa ciência moderna penetrou na mentalidade dos estudiosos brasileiros e espalhou-se pela sociedade, sustentando uma higienização da família e da cidade na virada do

século XIX para o século XX (RAGO, 2014). O Dr Vitorino Assunção, por exemplo, explica em 1909 que

A mulher que contrai casamento deve ser convencida das leis naturais e morais que a obrigam a exercer o círculo completo das funções de mãe. Se a isto recusas é que há uma falsificação dos sentimentos contrariando as manifestações naturais e sacrificando o dever que é sacrificar a si, a prole e a humanidade (ASSUNÇÃO *apud* RAGO, 2014: p. 109).

O modelo de feminilidade, portanto, consolida-se como o “anjo do lar”, isto é, a mulher que dedica-se integralmente à família, garantindo o futuro da nação a partir da educação moral dos filhos. Essas características eram supostamente comprovadas pelos corpos e comportamentos femininos, como expõe o Dr. João Amarante em 1927. Segundo ele, as meninas seriam naturalmente detentoras de “grande sensibilidade, emotividade, facilidade de chorar e de rir, timidez e... faceirice desde os 5 anos”, enquanto os meninos, ao contrário, “acusam já o caráter de mando que lhe domina os atos”. Conclui ele que “enquanto a menina em tudo manifesta sua aspiração a ser rainha de um lar, o menino sonha visivelmente com sua liberdade” (AMARANTE *apud* RAGO, 2014: p. 113).

Júlia Lopes de Almeida, vivendo no fervor do enraizamento desses ideais médicos e jurídicos sobre a mulher e perpassando em suas obras a temática do cotidiano feminino, não deixa de observar, em especial a partir de seus personagens masculinos, as discursividades misóginas que permeavam a vida das mulheres. Na obra *A falência* (1901), por exemplo, a autora conta a história da família Teodoro, passando pela falência do patriarca Francisco e pelas aventuras

adúlteras de sua esposa Mila. O primeiro, muito conservador e ignorando a traição da cônjuge, emite opiniões bastante moralistas acerca das mulheres, defendendo que sua função é cuidar do lar e dos filhos, e não a educação ou a intromissão na política. Pensando sobre os comportamentos esperados de cada sexo, ele disserta em uma conversa sobre a diferença na “honestidade” de homens e mulheres: segundo ele, a masculina seria um casaco preto e a feminina, um vestido de cetim branco. Isso significa que, no primeiro caso, “com uma escovadela voa para longe toda a poeira da imundície; e ficamos decentes”, enquanto, no segundo, “um pouco de suor, se faz calor, macula-o; o simples roçar por uma parede, à procura da sombra amável, macula-o; uma picadela de alfinete, que só teve a intenção de segurar uma violeta cheirosa, toma naquela vasta candidez proporções desagradáveis...” (ALMEIDA, 2003: pp. 133-134).

Usando a metáfora das roupas, Francisco Teodoro explicita que há uma moralidade patriarcal que recai sobre as mulheres e seus corpos, enxergando como párias aquelas que, de alguma forma, transgridem a norma, não exercendo a maternidade ou buscando a realização de seus desejos sexuais. Como pontua Fabíola Rohden, nesse momento, as mulheres são associadas à reprodução e examinadas como corpos singulares, próximos à natureza, enquanto os homens são postos como sujeitos universais, associados ao raciocínio (ROHDEN, 2002: p. 115).

Também na coletânea de ensaios *Eles e elas* (1910) os discursos normativos masculinos sobre a domesticidade feminina são abordados por Júlia. O narrador de “O rosto de triangular...”, por exemplo, lê um tratado científico de fisionomia e associa as características do rosto de sua mulher a uma série de descrições

pejorativas, como a mentira e a intriga. Chocado, ele comenta que “há mil modos de mascarar maus sentimentos e parece que nessa particularidade as mulheres são férteis” (ALMEIDA, 1910: p. 30). Ao olhar para seu próprio rosto, porém, o narrador busca as características associadas à coragem e a inteligência, não sem antes de dar sinais ao leitor ou à leitora de que dissimulava sua própria descrição com o intuito de promover-se.

Na mesma obra, em “Ah! Os senhores feministas!”, o narrador se depara com a ausência da esposa no lar quando chega do trabalho. Irritado, ele vocifera contra o feminismo e a liberdade da mulher, alegando que sua obrigação era estar em casa, não fazer sentir sua falta e dirigir o serviço doméstico. Por fim, completa: “minha mulher é-me tão indispensável à mesa, como o pão, o saleiro, a garrafa de vinho ou o guardanapo” (ALMEIDA, 1910: p. 70).

Júlia, nos dois textos de *Eles e elas*, denuncia a postura desses maridos diante de suas esposas. No primeiro caso, a ciência, vista como discurso de verdade, mostra-se subjetiva ao passar pela interpretação de um homem, capaz de dispende as piores características às mulheres enquanto se eleva, em um movimento misógino de buscar nos corpos a superioridade masculina. Já no segundo ensaio, o narrador trata a cōnjuge como um objeto qualquer que deveria decorar a mesa durante o jantar, exercendo sua tarefa primordial de cuidar do marido e abdicar de si. Mais do que isso, contudo, o narrador revela um medo masculino da autonomia feminina, já que, por trás de seu discurso patriarcal, está a confissão de depender dos cuidados da esposa para viver.

As críticas dessa escritora continuam na voz de suas personagens femininas que, deslocadas diante da normatividade que busca cercear a multiplicidade das mulheres, elaboram outras subjetividades possíveis, como abordarei a seguir.

As transgressões feministas

A filósofa feminista Margaret McLaren, partindo do pensamento de Michel Foucault, defende a ideia de uma subjetividade corporificada, isto é, o rompimento do binarismo mente e corpo. Para ela, essa dicotomia se liga a um pensamento que inferioriza as mulheres – associadas ao corpo, à natureza e à emotividade –, sobrepondo a razão e a cultura, ligadas ao mundo masculino (McLAREN, 2016: p. 109). As violências sofridas pelas mulheres perpassam a corporeidade, seja pelo controle do sexo, pelas agressões ou pelos padrões de beleza. Nesse sentido, McLaren, chama atenção para como o corpo é protagonista na captura, na denúncia e na resistência ao patriarcado (McLAREN, 2016: p. 145).

Em *Cruel amor* (1911), por exemplo, Júlia chama atenção para a perda do direito de vida das mulheres diante da violência misógina. Maria Adelaide é uma moça que vive numa comunidade de pescadores em Copacabana e é noiva de Flaviano, um pescador muito agressivo o qual defende que “quando a mulher não é séria deve ser morta aos bocadinhos, como tatuí para iscas de cação!” (ALMEIDA, 2015: pp. 75-76). Muito assustada com os comportamentos do rapaz, a jovem apaixona-se aos poucos pelo seu companheiro de pesca Marcos. Ao tentar desmanchar o noivado, porém, é brutalmente assassinada por Flaviano a facadas, em um surto de ciúme.

Já em “O caso de Rute”, conto da coletânea *Ânsia Eterna* (1903), a escritora aborda o estupro de uma adolescente pelo seu padrasto, já falecido. Temerosa, ela conta a verdade ao noivo, que a pensava virgem, confessando a ele manter segredo sobre a situação para preservar a avó e a mãe (ALMEIDA, 2013: p. 66-67). Sem conseguir lidar com o peso da revelação, porém, Rute se suicida, o que é interpretado pelo rapaz como uma tentativa de estar próxima ao seu “amante”, o marido de sua mãe, que era, na verdade, seu algoz.

As duas histórias, portanto, revelam as violências sofridas pelas mulheres a partir do controle, da normatização e da agressão contra seus corpos, comprometendo até mesmo sua vida. Júlia denuncia na situação da morte considerada “passional” de Maria Adelaide e no estupro de Rute como os homens não são estigmatizados por seus comportamentos mais brutais, mantendo suas posturas de patriarcas e defensores da honra, enquanto as mulheres são violadas e culpabilizadas.

Como McLaren defende, no entanto, a crítica feminista – como a da escrita de Júlia – possibilita uma relação outra com o corpo, tornando-o potência para resistências, afinal, “o que além de corpos pode resistir?”, já que é ele que protesta, que boicota, que está presente, enfim, nas operações de transgressão (McLAREN, 2016: pp. 152-153). Corpo e subjetividade, ao contrário da dicotomia da tradição ocidental, aqui se entrelaçam, e as ressubjetivações, portanto, também passam pela corporeidade.

Em *A viúva Simões* (1897), Ernestina é uma dona-de-casa exemplar, recém-enviuada, que se entedia com sua vida cotidiana: “almejava qualquer coisa que

ela mesma não sabia definir”, sentindo-se agoniana em ver sua vida “longe dos gozos e dos triunfos mundanos” (ALMEIDA, 1999: p. 38). Logo no início da história, a personagem redescobre a paixão e os desejos sexuais ao reencontrar um antigo amor da adolescência chamado Luciano. Aos poucos, a mulher de 36 anos abandona o luto, volta a frequentar a sociedade e começa a mostrar incômodo com sua filha Sara, de 18 anos, que atrapalha seus planos de vivência livre da relação amorosa. Aos poucos, a situação se agrava, já que Luciano e Sara também se apaixonam, e Ernestina se vê em franca competição com a própria filha, mais jovem e virgem:

A rivalidade com a filha exacerbava isso. A mocidade de Sara era a sua tortura. Invejava aqueles dezoito anos, aquela alma primaveril, aquele rosto fresco e tranquilo. Estremecia com medo da velhice, da sua fatal e terrível decadência que sentia já perto, muito perto! (ALMEIDA, 1999: p. 164).

Esse desejo que precisa ser contido em nome da ordem moral da sociedade é uma temática também em *A falência*. Mila, após a morte do marido Francisco Teodoro, se priva dos encontros com o amante Gervásio devido às drásticas mudanças pelas quais deve passar, adequando-se à pobreza. Entretanto, o “fulgor de desejo” se revela em algumas entrevistas: um “fogo abafado pelas cinzas da tristeza irrompia subitamente, como uma labareda de fragoa” (ALMEIDA, 2003: p. 333).

Também o debate sobre a natureza materna feminina se destaca em outras obras, como o conto “Os porcos”, de *Ânsia Eterna*, no qual a cabocla Umbelina, grávida do filho do patrão, é rejeitada pelo pai e pelo amante, que se casa com

uma jovem branca e rica. Com sede de vingança, ela arquiteta ter o filho à porta do rapaz e matá-lo nos degraus. O pai viria a criança assim que saísse de seu quarto pela manhã, vivendo com remorso para o resto de sua vida (ALMEIDA, 2013: pp. 38-39).

Já no ensaio “Cada vez que...”, em *Eles e elas*, a narradora diz se sentir, no casamento, como “uma boneca de carne e osso”, cuja dependência do marido é celebrada (ALMEIDA, 1910: p. 24). Segundo ela, o mundo só a veria como uma mulher de fato – isto é, um sujeito, e não um objeto pertencente a um homem – quando tivesse um filho.

Nessas obras, o desejo e a maternidade são postas de forma desafiadora aos discursos médicos da época: a natureza passiva e materna das mulheres cede espaço às mães que desejam abdicar da maternidade, às mulheres que buscam o prazer sexual fora das amarras da biologização de seus corpos.

Mesmo o casamento, espaço de suposta realização feminina, mostra-se, nas obras de Júlia, muitas vezes como um aprisionamento, como criticado pelas próprias narradoras e personagens femininas. Em “Não posso ter uma abstração...”, de *Eles e elas*, uma mulher critica a possessividade do marido e sua tentativa de controle sobre todos os aspectos de sua vida, como se não fosse uma pessoa, mas algo adquirido e de sua posse por direito. Segundo ela, não há um pensamento, uma abstração, que o esposo não tente conhecer e julgar, já que, para ele, ela deveria ocupar-se apenas do matrimônio. Em suas palavras:

Ele entende que, falando ou calada, eu não me devo ocupar senão da sua pessoa, sem dar licença ao desafogo de uma única ideia em que a sua imagem não se reflita. Dir-se-ia que, com o direito da posse do meu corpo, ele adquiriu o de todos os pensamentos que desabrochem ou atravessem fugazmente o meu cérebro... (ALMEIDA, 1910: p. 251).

Como comenta outra narradora da mesma obra, em “Há de ter muita graça...”, o casamento era para muitas mulheres um tormento. Ironizando a sacralidade da união matrimonial em uma cultura profundamente cristã, ela acredita que “uma só alma em dois corpos é uma metáfora inventada pelo diabo em hora de ironia” (ALMEIDA, 1910: p. 103), desacreditando a ideia de uma realização pessoal feminina diante da união conjugal.

Concluindo...

Se Júlia escreve em um momento de efervescência dos discursos médicos e jurídicos que buscam higienizar e moralizar a família e a cidade, também é nessa época que o feminismo passa a se fortalecer no Brasil, seja na imprensa, na literatura ou na militância política. Ao lado dessas mulheres, essa escritora abordou em suas obras a normatividade patriarcal que recaía sobre os corpos femininos, mas, mais do que isso, tratou das possíveis linhas de fuga que as mulheres criavam em seus cotidianos. Criticando e denunciando as violências simbólicas e mesmo físicas, as personagens de Júlia se ressubjetivam e propõem outras formas de pensar o próprio corpo, o desejo e a subjetividade.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999 (1ª publicação em 1897).

_____. *A falência*. Florianópolis: EDUNISC/Editora Mulheres, 2003 (1ª publicação em 1901).

_____. *Ânsia Eterna*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013 (1ª publicação em 1903).

_____. *Eles e Elas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & C.A., 1910.

_____. *Cruel Amor*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2015 (1ª publicação em 1911).

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999, 11ª edição. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque.

McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e resistência anarquista, Brasil 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2014, 4ª edição.

ROHDEN, Fabíola. "Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX". *Horizontes Antropológicos* Porto Alegre, 2002, ano 8, nº 17. Pp. 101-125.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

Biografia da autora

Gabriela Simonetti Trevisan é bacharel e licenciada em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestranda em História Cultural na mesma instituição, com apoio da Fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e orientação da professora doutora Margareth Rago. Pertence ao Grupo de Estudos Mulheres de Letras: escritoras do século XIX e XX, Brasil, Europa e África e é membro dos Historiadores Independentes de Carioba.

Corpo e identidade: perspectiva discursiva da escrita de *Mulherio*

Gerlice Rosa

Compreender a identidade de um indivíduo significa, em muitos casos, visitar as representações sociais de determinada sociedade, com o intuito de colocar em cena as maneiras de enxergar o mundo e dele criar compreensões particulares. Nesse sentido, a percepção de identidade feminina está, de certo modo, associada à maneira como a própria mulher fala ou pensa sobre si mesma. As várias situações comunicativas são capazes de revelar essa construção social, evidência de que os sujeitos colocados em cena trazem para o discurso representações sociais, imaginários sociodiscursivos (CHARAUDEAU, 2008), além de diversas estratégias que contribuem para desvelar esse sujeito.

De modo particular, com o propósito de adentrar as representações relativas ao corpo da mulher, desveladas por meio da escrita feita por ela no espaço discursivo da mídia periódica impressa, selecionou-se o jornal *Mulherio*, circulante nos anos 1980, no Brasil. Trata-se de uma publicação bimensal, distribuída gratuitamente aos órgãos de imprensa, instituições acadêmicas e grupos organizados de mulheres em todo o país. *Mulherio* está diretamente relacionado a um grupo de feministas universitárias, vinculadas à Fundação Carlos Chagas, que encabeçaram a produção do periódico como espaço de institucionalização dos estudos sobre a mulher (DUARTE, 2003). Pretende-se, com este estudo, analisar a maneira como a mulher constrói sua identidade e, conseqüentemente, a representação do seu corpo, por meio da escrita jornalística.

Mulherio em pauta

Antes de identificar a construção identitária das mulheres no jornal, é importante conhecer um pouco mais sobre esta publicação. O periódico é considerado “[...]o mais duradouro dos jornais feministas dessa década” (Buitoni, 2009, p.133). Por seu caráter assumidamente feminista, o jornal traz, portanto, elementos que identificam a atuação das mulheres na década de 1970, em busca da liberdade e de seus direitos em relação ao corpo.

Sob essa perspectiva, nota-se a busca da legitimação dos direitos femininos por meio de leis como a tendência adotada recentemente pelos movimentos feministas. Ainda que as leis não consigam modificar pensamentos e ações, elas sinalizam uma ideia construída na contemporaneidade, fruto das reivindicações e lutas travadas ainda no século XIX, ou mesmo antes disso, quando apenas a *palavra* era instrumento de combate na luta dos direitos das mulheres.

Nesse processo de luta feminina, a imprensa se fez presente como propulsora das discussões. A partir do que temos observado na pesquisa sobre imagem e representação da mulher, podemos concluir que a criação de grupos de luta em prol dos direitos da mulher impulsionava, concomitantemente, o uso de algum tipo de mídia, capaz de socializar e disseminar ideias e ideais. Nesse sentido, estudar as manifestações sociais por meio da imprensa permite-nos conhecer e averiguar não somente os fatos relacionados às lutas femininas, como também as formas de representação da mulher que circulam nesses espaços midiáticos.

Entre feminino e feminismo

Percebemos, pois, com base nas reflexões acima, que a partir de fins do século XX, as mulheres lutaram mais intensamente por igualdade social, salarial, pelo direito à liberdade corporal e à autonomia. Com o tempo, as temáticas das lutas avançaram, modificaram-se, adaptaram-se à nova realidade; o que Perrot prefere chamar de feminismo contemporâneo:

[...] a reivindicação e a conquista dos *direitos do corpo* caracterizam o feminismo contemporâneo. [...] Esse *habeas corpus* das mulheres constitui uma total inversão dos papéis e o fermento de uma reviravolta decisiva nas relações entre os sexos. Ao mesmo tempo, nos anos 1980, na França e em quase todo o mundo ocidental, desenvolveram-se as lutas pela penalização do estupro, do assédio sexual no trabalho, do incesto, imprescritível, das lutas pela proteção das mulheres submetidas a maus-tratos físicos. (PERROT, 2007, p.161)

Com o intuito de organizar e discutir os elementos encontrados nas análises no que diz respeito à mídia e às representações nela inscritas, retomamos aqui o pensamento de Charaudeau ao falar da construção de imagens. Para o linguista, as mídias contribuem para a formação das imagens coletivas e imagens de si. Segundo ele, “As imagens são construídas pelo olhar dos outros: os comentários dos jornalistas, os desenhos dos caricaturistas, as paródias dos humoristas, as pesquisas de opinião” (Charaudeau, 2008, p.69). Nesse sentido, busca-se analisar os olhares que contribuem para formar as imagens das mulheres do Brasil dos anos 1980, por meio do jornal *Mulherio*. Com esse propósito, visitamos a quinta edição do periódico, com destaque ao conteúdo especial intitulado *Corpo*. Nas

linhas a seguir, nosso empenho será em desvelar a imagem construída – e também reproduzida – dessas mulheres do século XX.

Este corpo que é meu

O jornal *Mulherio* apresentou em sua quinta edição, de fevereiro de 1982, um especial sobre o corpo feminino. Na pauta, discussões sobre a beleza da mulher, conceitos estéticos, reivindicações femininas e outros temas polêmicos. Para tratar o assunto, foram selecionadas oito páginas de discussão e análise sobre o tema, com textos assinados por mulheres. Os títulos das reportagens foram: “A beleza produzida”, “Espelho, espelho meu”, “Beleza é fundamental”, “Quem ganha quando a moda pega”, “Muito prazer, periferia”, “As bruxas estão de volta” e “O SOS Corpo”.

Na abertura da edição especial, a fala das jornalistas especifica o propósito do grupo:

Denunciamos como o sistema impõe um padrão inatingível de beleza para todas as mulheres, um padrão que nos oprime porque só valem os se estivermos ao menos próximas dele, mas que rende muitos lucros. Falamos do prazer, numa *matéria que desmistifica* a afirmação corrente de que proletária não tem interesse em sexualidade. E mostramos a experiência da "auto-ajuda" (*sic*), feita no exterior e aqui no Brasil, em que um grupo de mulheres se reúnem para conhecer coletivamente o próprio corpo, e para aprender a tratá-lo sem precisar de correr atrás de um médico a qualquer problema” (Mulherio, 1982).

Observa-se, ainda, na edição, uma discussão sobre o corpo e a questão de classe. Uma das perguntas motivadoras é: ser bonita implica ter dinheiro? As respostas selecionadas para publicação versam sobre o conceito de estar

arrumada. Na fala das entrevistadas: “Quando me arrumo em dia de festa sou [bonita]sim, mas não que nem os ricos”. O jornal ainda coloca em cena o padrão europeu de beleza, mesmo em uma sociedade mestiça.

Loira, de olhos azuis, queimada de sol. Ainda que o queimada de sol seja uma concessão tupiniquim , é surpreendente que, num país de mestiços o padrão de beleza feminina que vem imediatamente à mente de um brasileiro médio seja a loira, de olhos azuis. (Mulherio, 1982, p. 12).

A temática da imposição do corpo perfeito também foi levantada de maneira explícita nas páginas do jornal, como se observa nos excertos seguintes: “Cada modelo produzido é absolutamente inatingível...”; “... impasse: como ordenar auto-estima (sic) e exigência social? ... a beleza dos modelos difundidos não é apenas formal: ela também tem muito a ver com dinheiro, com prestígio social, com status” (Mulherio, 1982, p.13); “O problema é que as grandes enganadas somos nós mesmas: nos persegue uma frustração por estarmos inevitavelmente distantes dos modelos...” (Mulherio, 1982, p.13). Ao observar esses trechos, percebe-se que a construção da identidade feminina está ligada diretamente à sua percepção sobre o corpo e ao modo como os outros constroem tal visão.

Sob outra perspectiva, de maneira simples e com vistas a reproduzir o diálogo existente entre as mulheres, é proposta uma interação com o público no próprio texto – ainda que este seja monologal: “Tá certo, Neusa. A chave deve estar por aí: exercer o poder de seleção sobre os modelos, usar os modelos e não deixar ser usada por eles...”. Sob esse prisma, observa-se também o uso da linguagem informal – por vezes rejeitada no jornalismo tradicional -, de modo a construir a *mise en scène* favorável à interação: “Frase sacana a do poeta. Nos coloca (sic) a todas diante do angustiador dilema de decidir nós não; nós não decidimos nada -

nesse assunto, os outros é que decidem por nós se estamos lá ou cá”. (Mulherio, 1982, p.13)

Sobre a relação com o mercado e com o capital, as jornalistas também se posicionam de maneira clara: “A volta da minissaia constituiu uma estratégia perfeita da indústria têxtil e de confecções, mesmo diante de uma inflação superior a 100%” (Mulherio, 1982, p.15). Em outro momento: “Por outro lado o que mais nos ofende não é sermos olhadas, contempladas e muitas vezes admiradas, mas o fato de saber que o outro nos olha como se olhasse um corpo morto. Ai está a contradição que a sociedade de consumo criou para a mulher que deseja ser bela segundo suas normas: mais do que nunca, hoje os padrões de beleza exigem que sejamos incorpóreas”

A ideia de uma identidade forjada, marcadamente moderna sobre a mulher, é colocada em xeque: “Hoje, para que a mulher seja ao mesmo tempo "moderna" (ativa. Independente, trabalhadora, etc) e atraente dentro dos mesmos padrões de boneca de luxo de antigamente, precisa consumir muito mais” (Mulherio, 1982, p.15).

Identidade corpórea

Com o propósito de compreender melhor a construção da identidade discursiva, recorreremos aos estudos da linguista Kerbrat-Orecchioni (2008, p.236), ao afirmar que:

[...] A identidade de um dado sujeito A é o conjunto de todos os atributos, estáveis ou passageiros, que o caracterizam (estado civil, características físicas e psicológicas, gostos e crenças, status e papel na interação, etc.). Os componentes

infinitamente diversos dessa constelação que definem a identidade de A não são evidentemente todos da mesma importância: em um momento T, certos componentes são dominantes, seja pela natureza do contexto, mais ou (KERBRAT-ORECCHIONI, 2008, p.236).

De forma bastante similar, mas sob o viés da Semiologia (corrente teórica a qual nós nos filiamos), Charaudeau associa a identidade a aspectos internos e externos ao discurso: menos amplo [...] seja porque eles são ativados no discurso.

[...] a identidade resulta, ao mesmo tempo, das condições de produção que exercem coerções sobre o sujeito, condições que estão inscritas na situação de comunicação e/ou no pré-construído discursivo, e das estratégias que ele põe em funcionamento de maneira mais ou menos consciente (Charaudeau, 2006, p.267).

Nessa concepção, a identidade está relacionada a atributos exteriores e pode ser ativada no discurso, recuperada em função das demandas e intenções do projeto discursivo dos enunciadores. Para Charaudeau, existem dois tipos de identidade: a *social* e a *discursiva*. Segundo o teórico,

[...] a identidade social (a rigor, psicossocial, pois está impregnada de traços psicológicos) é, pois, algo “atribuído-reconhecido”, um “pré-construído”: em nome de um saber reconhecido institucionalmente, de um saber-fazer reconhecido pela performance do indivíduo (experto) de uma posição de poder reconhecida pela filiação (ser bem nascido) ou por atribuição (ser eleito/ser condecorado), de uma posição de testemunha por ter vivido o acontecimento ou ter se engajado (o militante/o combatente). A identidade social é em parte determinada pela situação de comunicação (...) (Charaudeau, 2009, s/p).

Vemos aqui ser constituída a identificação do sujeito a partir daquilo que ele é ou assume na sociedade. Sua posição social, profissão, filiação, viés partidário, enfim, tudo o que o caracteriza enquanto ser social funciona como atribuição

compósita de sua *identidade social*. Percebemos também como a teoria Semiolinguística é constituída ou se baseia tanto em ideias vindas da sociologia como da psicologia social.

Com base nesses pressupostos teóricos, nota-se que no periódico, a representação da imagem da mulher está associada à notícia, ou seja, nesse sentido o jornal é o espaço discursivo capaz de revelar a identidade feminina (construída por ela mesma ou reproduzida pela sociedade).

O contexto, sem dúvida, bem feminista permite observar que a representação da mulher na imprensa feminista está associada ao entendimento do corpo e seus imaginários sociodiscursivos, com o foco no próprio jornal escrito por mulheres.

Considerações

A análise da edição especial de Mulherio permitiu-nos observar a identidade de uma mulher em conflito: dividida entre a imposição social e seus desejos pessoais. Nesse sentido, o mercado da moda e a estética em alta nos anos 1980 contribuíram para que se criasse a identidade reprimida, incapaz de decidir sobre o próprio corpo, sobre o que é belo e o que realmente deseja.

Ademais, percebe-se ainda a coletividade como representação e formação de identidade feminina. Sob essa perspectiva, o jornal é visto como instrumento de crítica social, propulsor de discussões e fomentador de uma identidade feminina ligada ao corpo e às mudanças de mercado.

Nota-se que emerge do discurso jornalístico a imagem de uma mulher questionadora dos padrões de beleza e do mercado consumista. As jornalistas editoras do jornal são feministas, compreendidas como porta-vozes também das exigências da mulher dos anos 1980, que se diz "moderna" e também precisa consumir mais para manter o padrão de beleza estabelecido pela sociedade consumista.

Referências

BITTNER, Dulcília Santos. *Mulher de papel – a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: SUMMUS, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. Verbetes *Identidade*. In: CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU (org.), *D. Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006. p.267.

_____. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional, In: PIETROLUONGO, M. (Org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 309-326., 2009, consultado em 15 de junho de 2015, no site de Patrick Charaudeau - *Livres, articles, publications*. URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Identidade-social-e-identidade.html>

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. A construção mútua das identidades nos debates políticos na televisão. In: LARA, G.M.P; MACHADO, I.L. EMEDIATO, W. (org.). *Análise do discurso hoje*, vol.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.235-264.

MULHERIO. São Paulo: Faculdade Carlos Chagas, 1982.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. Mulherio. São Paulo, 1982. n.5.

Biografia do autor

Gerlice Rosa é doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em estudos linguísticos também pela UFMG e graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa

(UFV). Leciona na Faculdade Ciências da Vida e Santo Agostinho – em Sete Lagoas -, nas disciplinas de Oficina de textos e Metodologia de pesquisa. Interessa pelas áreas de Análise do Discurso, construção semântica, discurso feminino e feminista.

O AMOR LOUCO DE MARTHA DE HOLLANDA

Gilberto Araújo

Vitória de Santo Antão, interior de Pernambuco, 1903. Na cidade católica até no nome, nasceu Martha de Hollanda Cavalcanti. Formou-se professora, publicou ainda jovem textos na imprensa e casou-se cedo. Lançou um único livro, *Delírio do Nada*, em 1930, título acintosamente atribuído ao marido, o poeta José Teixeira de Albuquerque. Culta, citava Olavo Bilac, Olegário Mariano, Ademar Tavares, e muito bem-humorada. Usava maquiagem extravagante – chegará a dizer “Quanto eu me pinto, pergunto a mim mesma: conhece-me você?” (Hollanda, 1930, p. 10) –, decotes ousados, penteados exóticos, quando não desfilava nas ruas de paletó e bengala. Passeava sozinha e, às vezes, pousava na janela de sua casa com singela mascote, uma cobra enrolada no pescoço. Fantasiou-se de George Sand durante o carnaval pernambucano, sendo acusada de masculinidade (Inojosa, 1984, p. 50). Antes, causou escândalo porque raspava pernas e axilas e porque teve, na cerimônia de casamento, um menino quase nu, com um ou outro adorno de Cupido, a levar-lhe as alianças e chegou até a igreja com a capota do carro aberta, quebrando o protocolo de mistério em torno do vestido de noiva. Faleceu em 1950. Conta-se que desejava enterro luxuoso, quase performático, mas recebeu exéquias convencionalmente cristãs, por iniciativa da irmã Maria Belkiss, carola inveterada que teria ainda queimado um segundo livro de Martha. Nesse aspecto, a escritora talvez tenha sido premonitória em relação à família, ao afirmar que “O altruísmo é a seiva elaborada da vaidade.” (Hollanda, 1930, p. 22).

Foi presidente da Cruzada Feminista Brasileira, candidatou-se a deputada e é reconhecida como a primeira eleitora pernambucana.ⁱⁱ

Com biografia assim irreverente, causa estranheza que o único livro da autora tenha sido dedicado a escritores da Academia Brasileira de Letras. Pode-se sempre aventar a hipótese de ela ter enviado a obra a outros nomes contemporâneos e deles não ter obtido resposta. De qualquer modo, tão exótico quanto submeter um título assim experimental a autores, à época, antiquados é deles receber elogios, visto que *Delírio do Nada* apresenta literatura distinta daquele que costumava agradar o panteão remanescente do século XIX. Alberto de Oliveira, Coelho Neto e João Ribeiro, por exemplo, previram futuro grandioso à obra e à autora, prognóstico infelizmente equivocado.

Mais curiosa é a indiferença de Martha às inovações modernistas, sem que saibamos se o motivo seja desconhecimento ou (de)negação. Com efeito, *Delírio* destoa da vanguarda coetânea, inflamada pelas técnicas e temas modernistas. Basta lembrar que, também em 1930, vieram a lume *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, e *Poemas*, de Murilo Mendes. E *Delírio do Nada* quase nada dialoga com eles: estão ausentes o verso livre, a paródia, o apego ao cotidiano, dentre outros elementos consagrados pelo Modernismo de 1922, comprovando o que Martha apregoou em aforismo do próprio livro: “O que eu sou dá para o meu espírito viver sem pedir nada a ninguém” (Hollanda, 1930, p. 22). No máximo, há certa nota brasileira ao final do volume, à qual voltaremos mais tarde.

Deliberadamente, a escrita lança a obra em espectro cronológico muito mais amplo do que o de sua década. Na capa do livro, lê-se: “Martha de Hollanda / deixa

no século XX / *Delírio do nada*". Na imagem, uma mulher de cabelos revoltos e formas sinuosas, talvez balançadas por vento apocalíptico, ergue um crânio escuro e maior do que sua cabeça, como se salvasse o esqueleto da vermelhidão destruidora que domina o frontispício. Seria a imagem da escritora projetando a criação para além do presente? A temporalidade estendida reaparece em página anterior ao início propriamente dito do livro: "Delírio do Nada / Martha de Hollanda / Brasil-Pernambuco / Século vinte / Mil, novecentos e trinta." (Hollanda, 1930, p. 11). Apesar da precisão espacial e cronológica (Pernambuco, 1930), a referência ao país e à "era cristã" dilatam o alcance do texto, na medida em que o desprendem das circunstâncias imediatas, mas, ao mesmo tempo, minimizam eventuais pretensões literárias: afinal, não passa de *um* livro alvejado no jovem milênio. Essa vaidade modesta, se assim podemos dizer, contrasta com a performance ativa assumida pela maioria dos primeiros modernistas, para se fazerem agentes da transformação que sonhavam (lembremos o nada acanhado "Prefácio interessantíssimo", de Mário de Andrade).

Ironicamente, a quarta capa de *Delírio do Nada* devolve o volume à sua condição rasteira, ao informar que o título "foi lido, pela autora, em sessão especial da Academia Pernambucana de Letras no dia cinco de – agosto de 1930". De certo modo, o retorno ao tempo histórico se prefigurava em "Brasil", monótono poema nacionalista, eivado de clichês, inserido após a decretação do "Fim" do livro, funcionando como uma espécie de texto fora da obra. Aliás, o *Delírio* tampouco se inicia no começo: antes do conjunto de poemas que mantêm alguma parença estilística, aparecem dois blocos destoantes do tom geral. No primeiro (chamaremos de I-A), o eu lírico invoca não as musas, mas forças, valores e

entidades variadas para que sobrevenha a criação; o segundo (doravante, I-B) coleciona aforismos sobre a natureza, a arte, as mazelas sociais e a formação da subjetividade. Tais antelóquios constituem, portanto, pulverizadores de temas e convicções logo a seguir desenvolvidos nos poemas amorosos. Em ambos os blocos iniciais, destaca-se a consagração da urgência, da dialética e da incompletude. Senão, vejamos.

Em I-A, Martha conclama Ciência e Religião, Cérebro e Espíritos, Sombras e Arco-Íris, Céus e Vermes a fecundarem a obra, desde logo porosa à percepção prismática do real. A isso subjaz a concepção cíclica do tempo e da vida; não por acaso, ao Fim ela diz querer “mostrar a estátua mutilada das origens” (Hollanda, 1930, p. 30). Outras máximas comprovam essa índole aglutinadora: “A mentira e a verdade andam tão iguais que se confundem”; “*Sim* e *Não* são vizinhos; mas se batem à porta quando se encontram” (Hollanda, 1930, p. 20).

Quanto ao gênero de *Delírio do Nada*, Martha opta pelo poema em prosa, que, embora ainda prolífico, era considerado *démodé* nas décadas de 1920 e 30, pois cheirava demasiado ao século XIX, em cujo último quartel o gênero se proliferara em periódicos e livros. Bem a propósito, poucos modernistas publicaram um livro inteiro de poemas em prosa (Murilo Mendes é louvável exceção), acolhendo o gênero de modo quase clandestino em seus títulos seduzidos pelo versilibrismo.

Em relação ao poema em prosa oitocentista, a transgressão de Maura se delineia mais sutilmente. Nos predecessores, sobretudo os dos anos 1890, imperava certa descontinuidade na organização dos livros de poemas em prosa, apresentados como peças únicas que poderiam lidos aleatoriamente, sem a

sequencialidade exigida pela ficção. A gratuidade do gênero, expressão de Suzanne Bernard, pretendia, em última instância, driblar o jugo causal a que se submetia muito da prosa contemporânea; assim, quanto menos narrativo, mais poético, ainda que em prosa. Daí não apenas os textos conterem experiências breves e inacabadas, como também se disporem de maneira (simuladamente ou não) solta dentro do volume, dando ao leitor liberdade de movimento no ato da leitura. Era um caminho para o poema em prosa diferenciar-se tanto dos contos, novelas e romances quanto de outro gênero com ele muito confundido, a prosa poética, que, não obstante também afeita às digressões imagéticas e sonoras, ainda se alicerçava sobre um eixo narrativo sobressalente. *Delírio do nada* também abriga composições soltas, mas frequentemente destaca pontos de contato entre as partes, criando a possibilidade de ler o livro como uma grande narrativa, erigida por meio do diálogo entre os estilhaços. Desse modo, a obra não cultua, nem elimina a sequencialidade, força com a qual se relaciona incestuosamente, preferindo como princípio estruturador a transversalidade: fragmentos independentes ecoam entre si, sem que um seja imprescindível à existência do outro, fazendo com que o livro seja simultaneamente poema em prosa e prosa poética.

Do ponto de vista tipográfico, as particularidades confirmam esse dinamismo e atingem patamar inalcançado dentro do parque gráfico modernista. Não negamos o experimentalismo visual da época; é ver as capas de *Pauliceia desvairada*, *Pau-Brasil*, *Libertinagem* e outros. Entretanto, em *Delírio do nada*, as inovações espraiam-se à relação entre texto e imagem (não aprofundadas neste ensaio), bem como ao projeto do livro inteiro, mesclando páginas em branco, ilustrações e movimentos da mancha gráfica. De fato, conforme apontamos, o

volume parece nascer antes de seu início e finalizar depois do término, pela presença dos paratextos antes comentados. O *Delírio* em si começa após uma dupla de páginas em branco que o separam dos dois blocos inaugurais. Doravante, cada texto será antecedido de uma ilustração e separado do posterior por outras duas folhas em branco. Essa peculiaridade sugere que o componente delirante da obra localiza-se apenas nesse miolo, cabendo aos nichos iniciais e final concatenar os princípios conscientes que circundam o centro nervoso e incontrolável da obra. Não por acaso, nesse pedaço central, baseado na relação entre o sujeito e “Meu Amor”, abundam pontilhados, asteriscos, reticências e outros elementos gráficos que, juntamente com os desenhos e as páginas em branco, recortam brechas de silêncio no livro e transformam-no em fotogramas fragmentados do inconsciente, ampliando a magnitude da concepção de amor (tal como, em 1937, André Breton faria em *O amor louco*, unindo experimentalismo formal e transgressão sentimental). Na contramão das obras “bem acabadas”, *Delírio* pretende, pelo menos do ponto de vista performático, simular a inconclusão, conforme prenunciava mais um aforismo abrigado na seção inicial: “O meu vestido preferido é aquele que ainda não fiz.” (Hollanda, 1930, p. 21).

Outro caminho para se aferir a pluralidade da obra está na representação do amor. Apresentado como sentimento distante do cotidiano – e vai aí mais uma diferença em relação ao Modernismo –, ele é registrado em escalas extremas: em vertente ascensional, desdobrando-se na lua e no cosmos, ou em cenas de violenta destruição, desfigurando os corpos dos amantes, do eu lírico, inclusive. No caminho para o alto, o diapasão é integrador, promovendo intercâmbio entre os apaixonados e o universo, em sinestesias à moda das “Correspondências” baudelairianas:

Senta-te aqui. Deixa teu cabelo borificar-se com a saraiva fresca desta cascata.
Vem ouvir o concerto ininterrupto das águas.
A terra germinal e voluptuosa entrega-se à vida jorrando, sem cessar, o sangue branco de suas artérias.
Vamos fazer a música do nosso amor?
Vamos combiná-lo com as sete cores da luz que se refletem na espuma aljofarada desta catadupa?... (Hollanda, 1930, p. 33)

Em textos desse jaez, sobressaem as referências cristãs, ladeadas pelo traço de José Borges (Zuzu) em imagens claras, permeadas de verde e algum preto para realçar o branco. Todavia, a luz dura pouco, já que, em última análise, *Delírio do Nada* delineia a morte do amor em várias etapas, culminando, ao fim do livro, com o fenecimento do sujeito poético, a quem o ilustrador deixa uma vela no desfecho, não sem antes fazer do vermelho a tonalidade dominante. Daí, na segunda metade da obra, prevalecerem signos de envelhecimento e de morte, como velhinhas, corujas e caveiras; estas, bem a propósito, lamentam “sentir a saudade do sol” (Hollanda, 1930, p. 86). A presença lunar corrobora a atmosfera de queda: inicialmente, o eu lírico entrevia no satélite o amado galopando com São Jorge (Hollanda, 1930, p. 55) para agora baixar, soluçando: “Meu Amor, vim agora mesmo do luar... e eu desmaiei ao grande beijo do luar... E o luar me viu chorar saudade de tua boca... E eu esmaguei, na minha boca, jasmins e tulipas ao luar...” (Hollanda, 1930, p. 67-8). Antes, o deslocamento a cavalo concretizava o suave deslizar erótico do casal, ao passo que as flores mastigadas, na segunda citação, atestam o extermínio do sentimento.

Entretanto, se assim estruturado, *Delírio do Nada* reproduziria a passagem convencional do amor à saudade, tão explorado na literatura ocidental. O interesse

está em alguns curtos circuitos dentro dessa sequência mais ou menos previsível: escamoteando a causalidade com que se organizam diversas narrativas amorosas, Martha injeta textos destoantes naquilo que se supunha constituir uma suíte temática. Isto é, quando a satisfação parece dar a nota, a possessão destrutiva entoa o desafino, e vice-versa. Justifica-se, então, que, antes do apogeu de prazer, surjam poemas desta violência:

Meu amor! o sol em chispas, como gargantilha de fogo,
enrosca-se no pescoço da terra.
Ah! Quem dera ver-te cego, de olhos abertos, a tatear, como
louco, os meus beijos.
Quisera arrancar as raízes de teu riso e pôr teu coração nas
mãos caiadas de um palhaço que, como ele, fizesse piruetas
na arena. Encontrar-me, contigo descalço, por entre cardos e
serpentes, em peregrinações de dor.
Desagregar, com o bisturi minúsculo de minhas unhas, tuas
artérias e parar teu cérebro. Fazer com teus pulsos rosetas
de rubins para mim; de teus dentes braceletes brancos; tecer
leques bizarros com as fibras estriadas de tuas veias e,
depois... depois brincar, numa bacia de bronze, com teu
sangue coagulado. (Hollanda, 1930, p. 37)

A sufocação prevista no primeiro parágrafo anuncia o viés destrutivo do poema, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, notas de elegância feminina (“gargantilha de fogo”). Em seguida, o sujeito poético deseja submeter gradativamente o amado, tornando-o cego, louco, até desfigurá-lo. Antes de os vestígios orgânicos chegarem ao enunciador, dançam nas “mãos caiadas de um palhaço”, entidade convertida em expressão máxima do sadismo, que faz do aniquilamento do outro motivo de regozijo do observador. Atente-se para o branco das mãos do personagem circense, servindo de fundo realçador do vermelho expelido pelo coração agozinante. No parágrafo derradeiro, o amante passa de

espectador a agente da violência, dissecando, com as unhas, artérias e cérebro do parceiro, sem a mediação de qualquer terceiro elemento, seja ele palhaço ou utensílio. Transformado em braceletes e leques, o corpo alheio é terrivelmente instrumentalizado, tal como as “gargantilhas de fogo” do início do texto, alçando a mulher, se feminina considerarmos a voz poemática, controladora máxima e incontornável da relação, embora as constantes referências a joias e adornos reforcem o estereótipo da vaidade feminil.

No texto seguinte, antecedido pela imagem de um coração totalmente rubro, aguça-se o fisiologismo tóxico (lembremos que a Ciência foi invocada no início do livro):

Meu amor, o teu amor destrói o oxigênio de meu sangue deixando-o todo venoso; suspende a circulação de minhas artérias onde só se ouve o rumor de veias cavas de minha exaltação; solidifica os glóbulos sanguíneos para a dança guerreira da fagocitose; rasga o pericárdio envolvendo meu coração na membrana escamada do desejo; preside a comunicação, ininterrupta, de minhas aurículas com os teus ventrículos e dos teus ventrículos com as minhas aurículas. O teu amor emaranha as ramificações arteriais de minhas fibras fazendo afluírem coágulos quentes à flor da pele!... (Hollanda, 1930, p. 41)

Contrapondo-se a textos de cariz metafísico e/ou generalizante – muitos, insistimos, encravados em sequências mais orgânicas – essa materialidade minuciosa assume requintes não apenas sádicos, mas também masoquistas, já que, como em *Augusto dos Anjos*, o sujeito de *Delírio* vislumbra no mundo permanentes sinais de sua própria degenerescência: “Quando vejo as águas estagnadas penso nos esgotos futuros de minha matéria – onde procriarão larvas hidrópicas de minha seiva.” (Hollanda, 1930, p. 23). Frise-se ainda certo gosto pela

doença alheia: “Pensei-te, hoje, tuberculoso!” (Hollanda, 1930, p. 95); “eu corri, inconsciente, com as mãos cheias de hemoptises [do amado] para semear um roseiral de sangue” (Hollanda, 1930, p. 96). Talvez por isso haja referência oblíqua a escritor paraibano no póstumo solipsista do volume, fingindo-se desinteressado da mesquinhez contemporânea: “O meu livro é o cartaz do meu EU na esquina da geração que passa.” (Hollanda, 1930, p. 5).

Malgrado a tônica arruinada, *Delírio* abre espaço na morbidez ao validar a crença na transubstanciação: morto embora, o amado adornará o corpo da amada, confirmando a hipótese de ser o dinamismo vital o grande motor do livro: “– Tenho desejo de encontrar o infinito que te impossibilite... quero ser alga, cogumelo... / – E eu, sempre Juno, a simbiose que os liga.” (Hollanda, 1930, p. 91). Em aforismo alocado no início da obra, Martha já endossava essa mutabilidade cíclica, associando-a ainda à causa feminista por que tanto lutou: “Eva, quando expulsa do Paraíso, deveria ter entregue a Deus a costela de Adão e ter vindo, de moletas, procurar no mundo um aparelho de aperfeiçoamento” (Hollanda, 1930, p. 19).

Levantando algumas transgressões e peculiaridades localizáveis em *Delírio do Nada*, esta breve apresentação constitui primeiro passo para divulgação e estudo da obra de Martha de Hollanda, mulher de reconhecida irreverência biográfica, mas ainda carente de abordagens que ressaltem percucientemente sua inegável rentabilidade estética, propósito a que ora nos lançamos, com o fito de desenvolvê-lo em ocasiões futuras.

Referências:

FREITAS, Luciene. *Uma guerreira no tempo: resgate de uma época, Martha de Hollanda e Delírio do Nada*. Recife: s/e, 2003.

HOLLANDA, Martha de. *Delírio do Nada*. Recife: Imprensa Industrial, 1930.

INOJOSA, Cristina. *Martha de Hollanda: feminismo e feminilidade*. Recife: Assessoria Editorial do Nordeste, 1984.

Biografia do autor:

Gilberto Araújo é professor de Literatura Brasileira na UFRJ, doutor e mestre em Letras Vernáculas pela mesma instituição. Autor de *Literatura brasileira: pontos de fuga* (Verve, 2014), *Júlio Ribeiro* (ABL, 2011), dentre outros.

Sobre travessias pós-traumas: “Quanto tempo dura um luto?”

Giselle Leite Tavares Veiga

A moça só tinha de ser ela mesma. Ah, mas o que é ‘ela mesma’? Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas.
(WOOLF, 2016, p. 14)

Muito se tem abordado atualmente sobre os silenciamentos impostos às mulheres ao longo de séculos de sociedades calcadas no patriarcalismo. No século XX, pôde-se mais efetivamente, por fim, desbravar histórias, nomes, personalidades e fatos em que as mulheres são as protagonistas. Enfim, chegou o momento de responder à pergunta da epígrafe acima, da feminista inglesa Virginia Woolf: “o que é uma mulher?”

Consequentemente, dentro deste contexto histórico, em que palavras como “empoderamento” ganham força a cada dia e em diversos suportes midiáticos, as personagens femininas também despontam no centro dos enredos ficcionais. Mais do que isso, observa-se uma importante mudança no cenário editorial brasileiro: um notável crescimento de escritoras mulheres que ganham voz, de fato, e podem, por isso, compor e explorar personagens femininas de forma complexa e não mais seguindo padrões sociais de gênero.

A partir disso, é indiscutível que outras formas de narrar surjam, além de novas temáticas. Sobre o assunto, a pesquisadora Regina Dalcastagnè expõe:

[...] as autoras constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero. Levantamentos pormenorizados mostram que as personagens femininas são mais saudáveis, mais escolarizadas, exercem profissões mais variadas, dependem menos dos homens quando são escritas por mulheres. Também são apresentadas em diferentes estágios da vida – são meninas, jovens, maduras e velhas, enquanto os homens se detêm mais na representação de mulheres jovens. Além disso, seus próprios corpos são construídos com mais detalhes e maior variedade quando feitos por mulheres. (Dalcastagnè, 2007)

Tais “temáticas da agenda feminista” mencionadas por Dalcastagnè abarcam personagens que vivenciam aborto, estupro, incesto, abuso, medo da loucura, dentre outras pautas duramente arraigadas primordialmente na vivência das mulheres. Assim, antes de se sentirem fortalecidas e destemidas frente aos desafios que qualquer ser humano (independente do gênero) possa precisar enfrentar, elas têm de combater traumas quase insuperáveis, muitas vezes insuperáveis.

Essas experiências traumáticas podem ser tanto de ordem concreta, palpável – física e sexual, por exemplo – quanto subjetiva, psicológica – como questões de cerceamento de liberdade, ou relativas à degradação da autoestima e até ao poder aquisitivo.

A urgência, portanto, não se concentra apenas nas temáticas pouco exploradas por escritores, pois, mesmo que eles comecem a escrever sobre essa demanda, não será suficiente. Isso ocorre porque não basta abordar, citar determinado assunto. Esse movimento é insipiente e não dá conta de grande parte das vivências das leitoras. Assim, precisamos pensar a *práxis*, a maneira como

essas temáticas vem à tona nos textos literários. Por isso a relevância do *lugar de fala*, conceito também bastante cultivado nos dias de hoje.

A filósofa Djamila Ribeiro, em seu aclamado e recente livro *O que é lugar de fala?* (2017), lembrando os postulados de Patricia Hill Collins, destaca que

(...) quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades. Ao ter como objetivo a diversidade de experiências, há a consequente quebra de uma visão universal. (...) (RIBEIRO, 2017, p. 61)

Assim, o *lugar de fala* está intimamente associado à possibilidade do surgimento de novas perspectivas e respostas para as demandas dos já desgastados sistemas vigentes.

A antropóloga francesa Michèle Petit, considera que as crises vividas pelos sujeitos evidenciam a existência de “feridas antigas [que] abalam o sentimento de continuidade de si” (2009, p. 21), mas, em contrapartida, elas também “podem [...] estimular a criatividade e a inventividade, contribuindo para que outros equilíbrios sejam forjados” (idem). Entendemos que esse processo ocorre com a narradora de *Mar azul* (2012).

O segundo romance de Vidal é iniciado por um longo diálogo entre as personagens Vicky e a narradora. Esse fragmento de lembrança remete à época da adolescência das amigas, e é um diálogo que aborda também a possibilidade que temos de esquecer certos acontecimentos. Mas aprendemos no decorrer da leitura que isso não é sempre uma escolha consciente. Vê-se, assim, que a memória é fio

condutor da história, como exposto no fragmento: “Por mais que me esforce para não lembrar é o que faço o dia inteiro. Tantas horas preocupada em fazer perdurar os acontecimentos e agora que é o momento de esquecer minha mente parece obstinada em reter tudo até o final” (VIDAL, 2012. p. 41).

Sobre esse tema das lembranças e do passado, Beatriz Sarlo afirma que:

“[...] Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo [o passado]; mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer ou não se pode lembrar”. (SARLO, 2007, p. 9)

A narradora é uma senhora e enfrenta desafios em sua rotina por não ter mais o vigor dos jovens, como fica claro logo no início do capítulo um:

Ao atravessar a avenida da praia me desvio de um bicho morto. Chegam os primeiros sinais da dificuldade em empreender essa travessia sem ajuda. Duas largas pistas devem ser transpostas em trinta segundos (...) Um desvio significa mais um risco que eu não havia calculado. (...) (VIDAL, 2012, p. 43).

Sua condição de mulher mais velha concretiza a pluralidade do “ser mulher”, como concluiu Delcastagné, tão simplificada pelos escritores homens. Esse corpo velho – que recebe o adjetivo “forasteiro” (idem, p. 52) da personagem-narradora – e suas limitações são descritos a todo instante aos leitores, não só ao nos depararmos com as limitações físicas da personagem, como também nas descrições de sua rotina metódica que nada mais é do que a possibilidade de não se perder da já falha memória, típica marca de senilidade:

Está na hora de sair e ver o que o dia me reserva. Até isso virar ato falta transpor o mate, a louça, a ducha, a roupa no cesto e inúmeras tarefas diminutas que por fim, uma encadeada na outra, me levarão até a porta; a porta de casa, a passagem deste meu mundo ao dos outros, das pessoas,

dos bichos, transportes e pedras irregulares que criam dificuldades no chão. (VIDAL, 2012, p. 45).

De forma desordenada no vai e vem das lembranças, também seus traumas da juventude são descritos. Um dos maiores traumas fica claro ainda no início da narrativa, no diálogo com a amiga que antecede o capítulo um: o estupro praticado pelo namorado. *Topos* recorrente nas narrativas escritas por mulheres, o estupro marca o corpo feminino para sempre e, bem como o aborto, são eventos característicos da vivência feminina.

Dessa forma vemos que *Mar Azul* problematiza *topos* não trabalhados ou não aprofundados na literatura de autoria masculina, daí a importância do já citado lugar de fala, que pretende não reduzir, e sim ampliar o olhar, visto que “o objetivo principal ao confrontarmos a norma, não é meramente falar de identidades, mas desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar.” (RIBEIRO, 2017, p. 31).

Além do corpo plural, dos traumas e de tudo o que compõe a narrativa de autoria feminina e, por que não?, feminista, o romance de Vidal enfoca a *travessia* da protagonista na superação dos traumas: além do estupro, a narradora convive com o abandono do pai (posteriormente sua morte), a perda da mãe, um aborto e o sumiço de sua amiga-irmã devido, pelas pistas dadas, à ditadura argentina.

Agregamos aos apontamentos de Dalcastagné destacados no início desse texto, que as personagens femininas escritas por mulheres também demonstram uma maneira singular de resistência. Suas “margens de manobra” giram em torno da **criatividade**, matéria essencial em tempos de escassez e perdas, como bem destaca o geógrafo Cássio Hissa, no capítulo “A imaginação”, do livro *A mobilidade*

das fronteiras (2006): “A imaginação é [...] uma faculdade de representação, de construção, de combinação de imagens; é sempre leitura e, como tal, é leitura que cria, recombina e interpreta” (HISSA, 2006, p. 116).

Essa propriedade que abarca a criação, ou seja, o **deslocamento simbólico** que engendra a ressignificação de sentidos, juntamente com o **deslocamento concreto** (viagens geográficas), proporciona a mobilidade e reconstrução das identidades e subjetividades, já que, nestes trânsitos, estão incluídas – mais do que diferentes espaços geográficos –, diversas formas de ser, pensar e estar no mundo.

Para “ultrapassar o agora”, ou seja, o momento de crise, o trauma, e “ver além”, a narradora de *Mar Azul* empreende, no início do livro, uma viagem concreta, ou seja, geográfica, migrando para o Brasil. Isso ocorre, como mencionamos, depois do desaparecimento de sua amiga. Sobre esse desejo de *sair do lugar*, os trechos destacados a seguir são emblemáticos: “Nunca me interessei por organizar conhecimentos e a viagem era mais uma prova de que *preferia a incerteza* mesmo naquele momento de tanto desamparo.” (VIDAL, 2012, p. 45. Grifos nossos). A narradora conta ainda que escreveu uma carta pra a mãe de sua amiga Vicky em que descrevia a nova cidade “sentida pelos pés” (idem). E completa: “Ela entendeu o que significava para mim poder caminhar como antes fazia, mas num lugar novo. Por isso me respondeu que estava feliz porque eu seguiria adiante.” (idem)

O desconforto e desconcerto da narradora nos parece ser gerado pelo conjunto de sua vida: as brechas e feridas que viveu na juventude, a ausência dos pais, a perda da amiga, o estupro, um aborto, a vinda para o Brasil e a

(re)descoberta do pai em seu diário. Assim, por mais que o novo lugar traga algum prazer por ser novo (ela diz se sentir “anônima” [idem, p. 46] no Brasil) e, por isso, apresentar possibilidades inéditas, ele também parece enfatizar os traumas, pois o novo espaço existe justamente devido aos traumas. Porém, no meio do caos (das lembranças já se apagando e do desejo de agarrar algumas delas) a personagem encontrará uma potente linha de fuga: o MAR.

A narradora de *Mar azul* registra que, após uma consulta médica que a deixou atordoada, procurou imediatamente a praia, pois tinha “necessidade de [se] situar” (VIDAL, 2012. p. 46). Esta será uma das muitas referências da importância (já enunciada no título) do mar na vida da personagem. O espaço marítimo e, posteriormente, a piscina, desencadearão momentos de conforto para a personagem. A água é, portanto, um ponto de apoio na vida da narradora.

Ainda sobre o episódio médico, a personagem escreve: “Pensei que deveria mudar de médica. Mas a proximidade do calçadão me fez entender que tudo tem a ver com essa *geografia* e que é ali que minha dor de cabeça acaba se diluindo, na visão da água (...)” (idem, p. 47. Grifo nosso). Parece-nos, assim, que essa *paisagem* concretiza algo que o crítico Antonio Candido expressou em *O discurso e a cidade*: “a natureza tornava-se o correlativo do pensamento e do sentimento, permitindo a ligação íntima com a subjetividade” (CANDIDO, 1993, p. 261).

O mar seria, então, espaço de encontro consigo mesma, lugar que proporciona a forja do equilíbrio, a reconstrução do sujeito em meio à crise. Seria, portanto, uma outra linha de fuga no contexto do enredo. Em análise da poética da poetisa portuguesa Sophia de Mello B. Andresen, a pesquisadora Ida Alves observa que o mar, elemento recorrente em sua obra, “possibilita (...) espaço de abertura

ao outro, ao distante, e de reconhecimento de uma força de existência que não pode ser contida por nenhum tipo de opressão.” (ALVES, 2012, p. 88-89). Ele é, pois, simulacro da liberdade.

A paisagem marítima também pode ser espaço para o aconchego materno, aconchego este que na vida da personagem de *Mar azul* nunca existiu. Assim, além de proporcionar o reencontro com seu pai, o mar também remete à mãe, a quem nem por fotografia conhecera, como fica claro no texto literário:

Nessas horas só a água me ampara. Só a água, como se o corpo pudesse se dissolver nela, se liquefazer numa outra matéria. Ou ser um com outra matéria e assim pertencer a um estado elementar, quem sabe de quem ainda não nasceu. (VIDAL, 2012, p. 52)

Esse fragmento se encaixa no capítulo cinco do romance, dedicado à sua mãe e também à descrição do corpo “forasteiro” que pesa, mas que se torna leve na água-mãe.

Como já mencionado, ela precisa lidar com as ausências que perpassam sua existência e também com as memórias dolorosas que podem colocá-la “num estado de imobilização” (VIDAL, 2012, p. 56). O caderno onde seu pai registrava sua memória em tempos que elas não mais se fixavam na mente, permeia toda essa travessia de reencontro com suas origens. Será nesse mesmo caderno que a narradora também registrará seus pensamentos, mas explica: “Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo porque ele escreveu do outro lado.” (idem, p. 74). No verso das folhas usadas pelo pai, ela desenhará suas angústias e alívios. Aí está mais um elo existente entre as mulheres protagonistas de muitos enredos de

autoria feminina: a escrita que salva, posto que narrar é desejo de reconstruir, como sentencia Seligmann-Silva.

A narradora se reconstrói na leitura-escrita do diário, até porque essa leitura carrega a possibilidade de se achar nas memórias do pai ausente. No fundo, era esse o seu desejo, como assume:

Se esse diário existisse, será que ele falaria de mim? Se eu tivesse entre as mãos o seu diário de viagem, talvez soubesse do destino das cartas que escrevia para ele. É isso: talvez eu soubesse até onde ele sabia o que estava acontecendo comigo.” (idem, p. 131).

Assim, o mar e a escrita irão “salvar” a narradora de Paloma Vidal.

Em certa altura ela escreve: “Estou me perdendo” (VIDAL, 2012 p. 50). Sua estratégia, então é fazer tudo com calma, atenta aos mínimos detalhes do momento presente; se resguardar no mar/piscina e escrever. Mais um ponto recorrente na narrativa de autoria feminina: o medo de “se perder”, que pode ser visto também em *Mar azul* como sendo o medo da loucura, recorrente na literatura escrita por mulheres.

Mas vemos que a narradora faz uma ressalva e diz que só escreve porque seu pai escreveu. Como se para “diminuir” seu ato, ela justifica essa sua imprescindível linha de fuga. Porém, logo em seguida que explica o motivo que a põs com “a pena nas mãos”, a narradora fomenta uma brecha no que pode sim, se tornar algo maior, algo só seu: “Me pergunto se eu comprarei outros [cadernos], bonitos, de capa dura, bem coloridos. Com flores. Com desenhos de pássaros. Já não cadernos azuis e sóbrios, do século passado. Me pergunto o que eu escreveria neles.” (idem, p. 167). A força dessa escrita mais firme, inteira e autêntica talvez esteja prenunciada quando ela registra a mudança pela qual sua caligrafia passa:

“Não sei se minha letra está ficando mais difícil, mas certamente maior, como se a mão quisesse avançar mais além dos meus temores.” (idem, p. 168). A letra ultrapassa os temores. A partir de agora, quem sabe, ela não empreenderá outros movimentos, desgarrada do passado?

Nesse trecho, já ao final do livro, ela ensaia a despedida do pai. Os cadernos estão findando e com eles sua travessia por entre as lembranças. O texto se encerra no mar, assim como se inicia; afinal,

Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza,
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente
Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade.
(ANDRESEN *apud* ALVES, 2010, p. 87).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel. *Leitura e paisagem – perspectivas e diálogos*. Niterói: EdUFF, 2011.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidade, 1993.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo*. In: Colloque International la voix des femmes dans les cultures de langue Portugaise: penser la différence,[2007], Paris. Actes... Paris: paris-sorbonne, [2007]. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/img/pdf/dalcastagne.pdf>> Acesso em janeiro de 2018.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2017.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA-SELIGMANN Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. In *Gragoatá*, Niterói: EdUFF, n. 24, 2008, p. 101-117..

VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

Biografia do autor

Giselle Leite Tavares Veiga é doutoranda do programa de Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense, tendo como foco atual de pesquisa narrativas brasileiras de autoria feminina. Sua proposta abrange os traumas inerentes à condição feminina e a maneira como as personagens lutam para ressignificá-los. É mestra em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; Especialista em Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa, tendo se graduado em Letras (Português – Literaturas) também pela UFF. Atualmente é mediadora do clube de Leitura LEIA MULHERES, da cidade de Niterói.

SILÊNCIOS E HISTÓRIA: ESPAÇO, CORPO E PROSTITUTA NOS CONTOS “O HOTEL DAS DUAS PORTAS”, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO E “PROSTITUIÇÃO AUDITIVA”, DE MIA COUTO.

Humberto Gomes Pereira^{II}

João Paulo Borges Coelho e Mia Couto são renomados escritores moçambicanos e trazem a público dois contos singulares que evidenciam o corpo feminino e suas representações. Em “O hotel das duas portas”, que compõe a obra *Índicos Indícios I: Setentrião* (2005) e “Prostituição auditiva”, que compõe a obra *Na berna de nenhuma estrada e outros contos* (2015) demonstram as categorias “história”, “memória”, “corpo” e “espaço” que desempenham importantes funções na compreensão dos projetos artísticos desses autores. O corpo feminino é um espaço onde as representações forjam permanentes resistências e discussões, os temas evidenciados pelos autores, trazem à tona a necessidade de discutir os limites e as possibilidades do corpo enquanto proposta de subversão da história e das imposições sociais.

Na esteira dessa reflexão destacamos que a categoria “espaço” não mais subordinada ao tempo, tem ganhado destaque nos estudos literários e desempenhado importantes funções como a caracterização das personagens, influenciando-as em seus comportamentos, além de propiciar o desenvolvimento de suas ações. A produção desses espaços, de acordo com Milton Santos, valoriza a questão do tempo, isto porque, espaço e tempo são dois conceitos que, embora com naturezas distintas estão sempre interagindo e se completando e é

justamente esta a visão crítica da Geografia, ao romper com a visão de estabilidade que passa a conceber o tempo como espiral. Desta maneira, o estudioso define o espaço como:

[...] algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente. (SANTOS, 2008, p. 46).

Nestas narrativas a produção do espaço/tempo está associada à palavra dinâmica, que é utilizada para caracterizar o movimento, a transformação e até mesmo as contradições presentes nos espaços metaforizados e ocupados pelas personagens. A representação da prostituta Marta revela um espaço modificado pelas condições sócio-históricas, passado e futuro são os alvos dessa narrativa.

A representação da prostituta Mariana demarca um espaço simbólico entre o português e o moçambicano. O homem português com uma educação racista não toca em negras, não estabelece contato físico com a “puta” negra. Mia abrande a aridez e a problemática do racismo evidenciado a dimensão humana do soldado que aflora na convivência com a prostituta.

Considerando esses apontamentos preliminares, abordam-se aqui as vias pelas quais a narrativa literária nos ajuda a compreender que a relação da prostituta com o espaço representado é marcada pela transformação do seu corpo em local para “enunciação de trânsitos e transações políticas” (CAN, 2013) e afirmação da humanidade num contexto conturbado. Em outras palavras, buscamos nessa análise explicações para as relações que se estabelecem entre a prostituta, corpo, espaço e história a partir das personagens Marta e Mariana.

Marta é uma criação do autor João Paulo Borges Coelho, que é historiador dedicado à pesquisa e ao ensino de História Contemporânea de Moçambique. Ecos da sua formação respingam em seus projetos literários, no conto em destaque, ele constrói essa personagem com vocação metonímica, a prostituta articula uma tópica sexual e outra geográfica, de modo que cria um espaço particular para o surgimento da representação de um feminino que cede seu corpo, não apenas para a realização de uma sexualidade carnal, mas, para a enunciação simbólica de transformações históricas. Assim, as personagens do autor constituem e se sustentam pelos lugares que ocupam em relação a outras personagens tendo como fundamento elementos da história que são fortemente tematizados em suas narrativas. Nessa linha de análise a pesquisadora Carmen Secco destaca que:

O pano de fundo da ficção de João Paulo é, recorrentemente, a história de Moçambique; muitas de suas obras se passam no período pós-1975, porém, diversas vezes, o passado colonial é também reavaliado, visto que a enunciação romanesca se vale de um hibridismo temporal que superpõe tempos históricos diferentes. (SECCO, 2009, p. 120).

Inevitavelmente essa história é refletida pela literatura e os críticos literários são unânimes em afirmar que o projeto literário de João Paulo Borges reflete acerca desse tempo e o refrata, problematizando os aspectos da vida social. De acordo com a pesquisadora Terezinha Taborda Moreira,

[...] a escrita do autor traduz, as vivências das personagens e nos espaços por onde estas circulam, o processo de negociação de identidades que marca as suas relações umas com as outras, com seus próprios corpos, com seus lugares sociais, com sua tradição e com os desafios que a modernidade lhes impõe. (MOREIRA, 2010, p. 159).

João Paulo Borges Coelho faz uso da ironia, há um investimento artístico elaborado na representação da prostituta Marta. Ela narra o conto “O hotel das duas portas” e é absolutamente sedutora, no sentido de possibilitar ao leitor, profundas reflexões sobre a nação moçambicana e o jogo recorrente entre passado e futuro.

As relações entre o passado e o futuro são recorrentes nas obras do autor e a personagem prostituta “possui uma vocação profundamente histórica. Convocada como um meio e não como um fim, essa personagem encontra-se subordinada a uma pesquisa estética sobre os processos de transição e transação dos poderes políticos”. (CAN, 2013, p. 101).

No conto “O hotel das duas portas” o autor aponta os fortes indícios das convulsões sociais em Moçambique e representa a prostituta traduzindo esses processos políticos através de “lugares de Memória”. Para além de dar outra versão (possível) da História de Moçambique, JPBC denuncia as lacunas do período pós-colonial, atento às questões da memória, atrocidades cometidas contra povos que nada podiam fazer para defender-se daquelas crueldades tampouco dos saldos deixados na nação.

Assim como na narrativa de João Paulo Borges Coelho, Mia Couto constrói a personagem Mariana, também prostituta. Essa criação [Mariana] intercambia discussões importantes sobre a nação moçambicana. Os textos do autor, tem o mérito de denunciar o tempo [pós-colonialismo] das injustiças praticadas contra o povo moçambicano, ocorridas dentro de um sistema que normatizava as arbitrariedades, incentivava as opressões e os aviltamentos contra os códigos de humanidade.

No conto “Prostituição auditiva” (2015), observamos a procura, por parte do escritor, de um quadro metafórico que situe e focalize temas como o racismo e os saldos da revolução numa sensibilidade linguística, grande marca da escrita de Mia Couto. Essa marca aparece na personagem do português que não tocava na prostituta e essa atitude negativa causa inquietação por parte de Mariana, ela “(...) entendeu que ele gostava era de nenhumices, simples perfume de sílabas” (COUTO, 2015, p. 77). O militar e a prostituta representam os contrastes na Moçambique pós-colonial. No texto as aproximações com a história, a valorização da oralidade e dos elementos simbólicos de África incidem na escrita do autor, conforme Seco (2006, p. 72) ele “[...] tece uma rede intertextual e simbólica com os mitos e as crenças dos povos moçambicanos”. Além disso, ele

trabalha metaforicamente a linguagem e recria a língua portuguesa com os saberes e ritmos locais, efetuando construções morfosintáticas e semânticas inusitadas, que visam à recuperação de sentidos poéticos da vida, escamoteados pelos anos de longo sofrimento vivido por Moçambique. (SECCO, 2006, p.72).

As narrativas de Mia Couto, embora escritas em língua portuguesa, não deixam de incorporar vocábulos africanos, cujos significados vêm esclarecidos em notas de rodapé ou em um glossário no final do livro. Ainda sobre o autor, a pesquisadora Teresa Salgado destaca que

através de suas histórias, Mia recupera o espaço da imaginação, que tem sido solapado não só em Moçambique e nos demais países africanos, mas também no resto do planeta. Não é a toa que suas obras têm alcançado repercussão em várias partes do mundo, mesmo com a dificuldade para se traduzir as “brincadeiras” linguísticas de seu texto. (SALGADO, 2004, p.299).

Ao contrário de interferir na leitura daqueles que desconhecem as diversas línguas africanas, esse estilo proporciona ao leitor um aprofundamento no microcosmo da narrativa, fazendo-o “viver” aquelas histórias de maneira intensa. No conjunto de contos reunidos em *Na berna de nenhuma estrada e outros contos* (2015) há de fato, as “brincadeiras” com a palavra (nenhumices, namoriscar, palavreava, lusofolia, sombrancelhou, etc) demonstram um experimentalismo linguístico, a oralização estilizada e o cuidado de Mia Couto com a palavra, ele indica nessa obra uma viagem que não queremos terminar.

Mariana é parte dessa viagem de sonho e que tem como meta um horizonte transformador. Embora a prostituta apareça no conto como uma personagem submissa e refém de um sistema ela traduz uma grande intensidade e afirmação: a persistência que é preciso acreditar no humano e muda-lo pela sensibilidade do afeto.

Nos contos analisados João Paulo e Mia Couto demonstram como o processo de descolonização de Moçambique constitui na literatura um terreno de reflexões acerca da história e das negociações políticas que se estabeleceram. Os autores evidenciam as fraturas sociais na representação dos corpos femininos e de outras metáforas. Assim, o corpo, como primeira forma de visibilidade humana, nos contos analisados, desperta interesses, teorias e interpretações em diferentes áreas do conhecimento. O universo ficcional também está povoado de representações de personagens femininas que estão ora —representando elementos do colonialismo, ora a ruptura que esse sistema aponta para constantes conflitos.

Numa perspectiva histórica o corpo sofre interferências ideológicas, culturais, religiosas e políticas. Conforme Rodrigues (1979, p. 44) “(...) O corpo humano é socialmente concebido e a análise da representação social do corpo oferece umas das numerosas vias de acesso a estrutura de uma sociedade particular”. Assim, a hipótese norteadora desse texto é a de que o corpo da prostituta é construído historicamente, e, sendo construído historicamente, traduz processos históricos e a desconstrução da história oficial de Moçambique.

O Corpo da prostituta nessas narrativas, parece evidenciar ao mesmo tempo, o desencantamento e a possibilidade de ironizar as demandas político-sociais moçambicanas. Na literatura o corpo é um elemento repleto de significados, enquanto possibilidade de enunciação, ele representa por meio das personagens prostitutas que carregam uma força política e denunciadora. Para José Gil (1997) o corpo, como significante flutuante, não pertencendo exclusivamente a nenhum código simbólico permite as correspondências, as metáforas e as metonímias das figurações na arte: “O significante flutuante designa esta força primária que, no mundo primitivo, circula por toda a parte entre os diversos mundos, atravessando os códigos, enchendo os seres e as coisas de poderes, de sorte e de vida”. (GIL, 1997, p. 25). A definição de Gil nos permite compreender que o corpo é invocado no discurso literário e o seu signo vai ganhando sentido e sendo composto no terreno das reflexões históricas.

Para além de dar outra versão (possível) da História de Moçambique, João Paulo desestabiliza o leitor ao evidenciar questões do período pós-colonial. Marta, a personagem principal e narradora do conto é a única personagem que aparece associada a um estilo de vida diferente: é uma prostituta. Marta afirma: “tenho a

dizer-vos que sempre fui uma puta especial, nada parecida com as restantes” (COELHO, 2005, p. 78). O realce dessa informação no texto diz muito sobre a personagem e as heranças que traz do colonialismo português.

Além disso, no conto “O hotel das duas portas” João Paulo aponta os indícios das convulsões sociais em Moçambique, em especial, os rebatimentos na pequena Ilha de Santa Carolina, que já não é mais a mesma na descrição da personagem Marta. Sobressai na narrativa reflexões sobre os processos de exploração e o turismo depredador que assolou o local. A representação da prostituta Marta se faz no terreno da tradução e do confronto entre o passado e o futuro. Ela anuncia no texto: “o que pretendo verdadeiramente sublinhar é que não nasci cá, não vim da Metrópole como elas, bebo coca-cola desde miúda, e nem calculam a diferença que esse pormenor pode fazer” (COELHO, 2005, p. 85). Podemos notar o realce indicando a superioridade do colonial sobre o metropolitano, expresso pelo consumo da Coca-Cola.

Na descrição inicial, Marta encontra-se “deitada de costas na areia como se estivesse tomando sol” e, no mesmo instante, destaca que utiliza “roupas desapropriadas”. (COELHO, 2005, p. 75). A alusão às roupas desapropriadas remete o leitor a pensar na repressão e controle exercido pela FRELIMO no pós-colonialismo, sobretudo, com a imposição de uma forte e injusta autoridade. Além disso, há indícios no texto que ela está morta, isso está expresso na inércia do corpo da prostituta junto ao solo arenoso e rochas à beira da praia. Os trechos a seguir evidenciam a condição do cadáver exposto ao sol: “(...) embora na minha situação seja difícil sentir calor” (COELHO, 2005, p.78), ou seja, a frieza do corpo com a extinção da vida. Em outro momento ela destaca: “(...) apesar de cadáver

sou uma rapariga muito convencida” (COELHO, 2005, p. 79), mesmo em suas reflexões pós morte, acha-se superior pela condição que vivera. Quando reflete sobre sua condição na areia reforça preocupações com a visão dos outros sobre si “ (...) agora que me vou, gostaria de deixar uma imagem de mim própria digamos um pouco mais elegante” (COELHO, 2005, p. 76).

O autor mescla na narrativa as reminiscências da personagem com sua condição atual. Nesse jogo Marta revela como conhecera Teodoro, nome dado por ela a um homem feio e muito misterioso. Essa personalidade misteriosa é destacada na obra pela narradora “[...] afinal também não sou Marta desde criança. Também tenho um *nom de guerre*, em vez de ter sido eu a procurar furtivamente os documentos dele podia muito bem ter-se dado o contrário” (COELHO, 2005, p. 83-84). Embora não utilize o nome verdadeiro, também, não tem a pretensão de informa-lo na narrativa. Utiliza o nome de guerra, que é a possibilidade da criação de uma nova realidade e a construção de um espaço simbólico para viver outra identidade. Como refere Marta, este seu nome não serve para renegar as suas humildes origens, serve sim como forma de dissimular um pouco o que era e tornar-se outra pessoa, capaz de levar a vida que tem agora: “tenho a dizer-vos que sempre fui uma puta especial.” (COELHO, 2005, p. 78). Do passado da prsotituta não se sabe muita coisa, ou as vezes, nada se sabe. A prostituição é um ofício, majoritariamente feminino, por ser puta deve despertar a virilidade masculina. Os homens a querem porque em sua entrega despudorada, ela se traveste de devassa e é capaz de acolher em seu espaço de confinamento toda sorte de experiências, sem contudo, revelar sua história.

Com o passar do tempo e envolvidos num relacionamento, Teodoro convida Marta para passar uns dias na Ilha de Santa Carolina. A representação da Ilha no conto nada tinha a ver com a Ilha do Bazaruto, ilha esta que a fascinou como se fosse uma ilha encantada, descrita na narrativa. O convite feito por Teodoro forja em Marta a representação de um espaço (Ilha de Santa Carolina) idealizada, talvez aquela que a desvinculasse dos embates com a modernidade e a intervenção do capital e do turismo predador. O interesse do autor em apresentar dois contextos – o antigo e moderno – reflete que o espaço idealizado por Marta tinha desaparecido com o progresso, a implementação de uma modernidade excessiva. Mais uma crítica, por parte do autor às construções que foram desfigurando cada lugar mágico de Moçambique.

Semelhante situação ocorre no conto “Prostituição auditiva” de Mia Couto, a personagem prostituta é Mariana. Ela relaciona com um militar que não revela o nome, possui identidade opaca e avessa, como Teodoro do *O hotel das duas portas* de João Paulo Borges Coelho, o militar português que gostava de ouvir histórias traduz o preconceito daqueles que vinham “de fora” e usavam a “preta fêmea” (NOA, 2002, p. 319 *apud* CAN, 2013, p. 98) exclusivamente para satisfação sexual.

Reclusa em seu espaço, a prostituta Mariana é testemunha de mudanças e transformações no cenário moçambicano. Mia Couto ao invés de narrar com bruteza a problemática do racismo da sociedade de forma geral, discorre sobre a humanidade e a capacidade de escutar, o que é evidenciado no início do conto: “O português gostava mesmo era de ouvir as pronúncias dela” (COUTO, 2015, p. 77), mesmo que para isso ele tivesse que pagar para escutar. Em Moçambique, o contexto evidenciado é de supressão do indivíduo, as pessoas são privadas da fala

e da discussão, talvez a colocação do título prostituição auditiva sugira o que é viver em um país em que a audição das normas, diretrizes e controles torna-se mais importante que a partilha e o consenso, elementos basilares de uma sociedade democrática.

A prostituta nas narrativas em questão e no campo literário possui importância no que tange a compreensão da relação imagem/corpo, transição/transação, poder/discurso que fundem na representação dessa categoria e desaguam nos espaços e numa constante releitura desencantada da história recente de Moçambique.

Referências:

CAN, Nazir Ahmed. A história na alcova: Figurações da prostituta no campo literário moçambicano e nos romances de João Paulo Borges Coelho. In: **Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 8, pp. 98 - 113 .jan./ jul. 2013.

_____. **Discurso e Poder nas obras de João Paulo Borges Coelho**. Maputo: Alcance, 2015.

_____. A Ilha de Moçambique na ficção de João Paulo Borges Coelho: tensões islâmicas, um pano encantado e os índicos indícios. In: **Todas as Musas**. Ano 08, n. 1. (2016). São Paulo: Editora Todas as Musas, 2016.

_____. **Visitas a João Paulo Borges Coelho: leituras, diálogos e futuros**. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

_____. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Passado e Presente na Literatura Africana**. Revista Via atlântica n. 7, outubro. São Paulo, 2004.

COELHO. João Paulo Borges. **Índicos Indícios I: Setentrião**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005a.

COUTO, Mia. **Na berma de nenhuma estrada e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Pensatempos**: textos de opinião. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

OCEANOGRÁFIC RESEARCH INSTITUTE. **A natural History of the Bazaruto Archipelago, Mozambique**. Special Publication, n° 8. Disponível em: <http://www.bazarutopark.org>. Acesso em 12 dez 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-lusobrasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SALGADO, Maria Teresa. Um olhar em direção a narrativa contemporânea moçambicana. In: **Scripta**. Vol. 8, N. 15, Belo Horizonte, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Técnica, Espaço, Tempo**: Globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **A magia das letras africanas**: Ensaio sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____. **Entrevista a João Paulo Borges Coelho**. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho>. Acesso em 13 nov. 2017.

UMA VISÃO SOBRE A FEMINILIDADE: A MULHER QUE FALA

Isadora Ingrid dos Santos Ferreira

As mulheres do século XIX foram mulheres de seu tempo, que respondiam às inúmeras demandas com as ferramentas que seu tempo dispunha: fosse pela histeria, ou pela completa anestesia de sua sexualidade (que amedrontava e ameaçava até aos mais esclarecidos); e que tiveram por examinadores homens esclarecidos, emaranhados nas questões da cultura daquele momento histórico.

A psicanálise, como bem explanou Simone de Beauvoir (1960), foi possível por ter sido fundada no contexto histórico em que foi; ela descreve, por uma estrada tortuosa, e que se distancia, muitas vezes, de seu planejado destino (a feminilidade), um objeto de estudo (as mulheres) disposto a mostrar-se integralmente; mas exige olhos, ouvidos e uma relação que se aprofunde longe dos medos que opiniões preconcebidas possam vir a causar.

Sigmund Freud foi um desses homens que, apesar de gozar de um pensamento revolucionário para o espaço que ocupava, não deu conta de aproximar-se o suficiente para ouvir, ver e entender seu objeto de estudo no momento em que ele (a mulher transformada em amostra) precisava, em que se relacionava diretamente com ele.

O intento é de trazer à luz a possibilidade de vivenciar aquilo que é inconclusivo como a melhor forma para encontrar a explicação para o que pode vir

a ser a feminilidade. Propõe-se que a feminilidade possa construir-se a si mesma, através da mulher que, enquanto existente, pode experimentar o mundo a sua volta e escolher a si mesma.

1. A mulher e o freudismo: Um olhar de travessia entre o objeto de pesquisa, o pesquisador e o contexto.

A voz da mulher do século XIX não ecoa em muitos dos registros oficiais, porque para publicação de documentos comumente era critério não ser uma mulher (DUBY; FRAISSE; PERROT, 1991). Ainda assim, é possível conhecê-las melhor através dos escritos a seu respeito, em dados bibliográficos, tem-se uma visão um pouco mais clara.

Para melhor compreensão acerca do objeto de estudo freudiano, a seguir atravessaremos brevemente o período histórico em que viveu a mulher de quem falou Sigmund Freud.

1.1. A Educação, aspiração profissional e a sexualidade da mulher do século XIX

No século XIX o processo de socialização de homens e mulheres era marcadamente diferente. Desde educação, que para as meninas (durante quase todo o século) vai terminar aos 8 anos (Ibid.); até o desenvolvimento sexual, que pela hereditária falta de informação, vai acontecer na escuridão (KNIBIEHLER, 2016).

A educação das meninas restrita aos conventos foi uma realidade durante grande parte do século. A temática das aulas ministradas (dentro e fora dos

conventos) era específica e relacionada aos cuidados com a aparência, o casamento e o lar, por ser conteúdo considerado “naturalmente feminino” e “do melhor interesse para o bem comum”. Aos meninos e rapazes era reservado tudo que fosse relacionado à vida pública (DUBY; FRAISSE; PERROT, 1991).

Para vida profissional, o que era admitido às mulheres era apenas atividades ligadas às artes (escrever romances e pintar), porque, por seu caráter pouco exigente e sem urgência, poderiam ser deixados para depois, caso o dever considerado naturalmente feminino chamasse. Ao final do século, já no início do século XX, é que as mulheres serão vistas pleiteando cargos de professoras (mas não cargos de comando, como a diretoria, que era ocupada por homens) e serão raridade no curso universitário que mais fez resistência a sua participação, a medicina (Ibid.).

A medicina desses anos entendia e tratava as mulheres como naturalmente doentes e frígidas. Fazia isso sem considerar que, para manter a figura exigida naquele momento, essas mulheres não se expunham à luz do sol, ou faziam exercícios físicos e tomavam vinagre em jejum para emagrecer. Assim, estariam sempre muito pálidas, com as artérias visíveis e marcadamente diferentes de qualquer “característica masculinizada” (DUBY; FRAISSE; PERROT, 1991).

Durante toda a infância eram estimuladas a comportar-se com extrema docilidade para encantar e alegrar o ambiente familiar, mostravam e sabiam-se frágeis, o que aproximava a figura paterna, antes desinteressada por suas filhas (KNIBIEHLER, 2016). Nesse mesmo aspecto, provavelmente com o argumento da proteção, as moças e meninas não poderiam receber visitas médicas sem a

permissão de seus pais ou maridos. Esse distanciamento matou muitas mulheres de sífilis (conhecida como a doença da partilha, porque era contraída pela relação sexual com os maridos) por falta de cuidados (DUBY; FRAISSE; PERROT, 1991).

1.2. Freud e a Mulher

Isto é tudo que tinha a dizer-lhes a respeito da feminilidade. Certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre parece agradável. Mas não se esqueçam de que estive apenas descrevendo as mulheres na medida em que sua natureza é determinada por sua função sexual. É verdade que essa influência se estende muito longe; não desprezamos, todavia, o fato de que uma mulher possa ser uma criatura humana também em outros aspectos. Se desejam saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes (FREUD, 2010, P.91)

Traíçoeira, imprevisível, indomável, muitos médicos pintavam a histeria como sintomas representantes das “fraquezas do sexo feminino em pico” (APPIGNANESI; FORRESTER, 2011). Ela representava os maiores problemas e defeitos da feminilidade, os perigos que a mulher representava e o que a avassaladora paixão que visitava a superfície do Ego da mulher era capaz de causar. De acordo com o próprio Freud (2010), uma das melhores formas de buscar entender a mulher é através da experiência. Então, para entender melhor sua relação com essas mulheres de quem falou e sobre quem teorizou, a travessia é por sua experiência com algumas das quais se aproximou.

O momento da relação de Freud e suas pacientes histéricas foi concomitante ao nascimento da psicanálise. Sendo assim, o próprio nomeia Anna

O como quem pariu a psicanálise e coloca-se como o parteiro (APPIGNANESI; FORRESTER, 2011). Entretanto, nessa relação (Freud-Mulher), é possível perceber momentos em que Freud se aproxima de suas pacientes e muitos outros em que se distancia.

Em um tempo onde o critério para diagnóstico pregado por alguns médicos era o de “se ver agarrando os braços da cadeira” (APPIGNANESI; FORRESTER, 2011, p. 127) diante da paciente; e onde as mulheres sequer gozavam de uma escuta atenta, Freud foi o primeiro a realmente se interessar por saber o que é que essas mulheres diagnosticadas histéricas tinham a dizer (DUBY; FRAISSE; PERROT, 1991). E foi a partir desse interesse que deu conta de trazer a psicanálise ao mundo.

Na escuta oferecida a Anna O é que ele e Breuer deram passagem à conhecida *talking cure*; mas foi se distanciando (e transformando em objeto de pesquisa) de Emmy Von N que usou nela técnicas de hipnose com o objetivo de provar sua eficácia e de debochar de outros médicos (APPIGNANESI; FORRESTER, 2011).

O parteiro da psicanálise expressou por diversas vezes, mesmo quando diante de evidências contrárias, em sua teorização sobre a mulher, a noção de que o desejo ativo não era naturalmente feminino. Isso fica claro quando opina sobre Emmy Von N e atribui sua característica desejante à uma vida casta (Ibid.). Quando questionado por suas colegas sobre questões “desfavoráveis a seu sexo” (FREUD, 2010, P.79), dizia sem medo que “as senhoras são a exceção: neste ponto são mais masculinas que femininas” (Ibid.).

Elisabeth Von R, que por seu pai era tida como uma boa companhia para trocar ideias, era vista por Freud como “insatisfeita por ser mulher” por conta de sua indignação em ter que abrir mão de seu desejo de estudar em prol de arrumar um casamento (APPIGNANESI; FORRESTER, 2011).

Muitas concepções e posturas autoritárias foram posteriormente revistas pelo próprio Freud, como na situação em que deixou de ouvir as queixas de Dora e não percebia que a paciente se movimentava para abandonar o tratamento; mas foram feitas em forma de estudos de caso. Appignanesi e Forrester (2011) fazem uma brilhante explicação do que neste trabalho descreve-se como “distanciamento”: Segundo os autores, assim como o pai de Dora, Freud também tinha uma amante, que o impedira de prestar atenção às suas pacientes: a psicanálise e seu desejo de entender a feminilidade, de formular conceitos.

2. Diálogos sobre a Feminilidade: Uma conversa entre a contemporaneidade e o freudismo.

Para Foucault (1988), na sociedade Ocidental o prazer é obtido através do discurso sobre o sexo, na produção do saber sobre o sexo. Para o autor, não há vivência real de experiências sexuais puras que não tenham sido produzidas previamente, ou que não sejam permitidas e desejadas em nós. De acordo com o filósofo, é uma ferramenta de controle, que funciona com a produção de formas de ser, ou como diria Guattari (1996), produção de subjetividades.

Guattari (1996) postula que a produção e o consumo de subjetividades prontas, o que se destina ao controle de uma sociedade, tem sua importância na

regulação de subjetividades e em aumentar a produção ou, como em Foucault (1988), no controle e no poder sobre a maneira de existir do outro.

Foucault (1988) mostra como o “*dispositivo da sexualidade*” é um meio para a produção de normalidade e para o controle das pessoas. Isso se dá quando se extrai o conhecimento através do discurso (ou confissão) sobre a sexualidade. Como foi possível observar através do primeiro e segundo seguimento deste trabalho, essa é a prática freudiana: através da confissão de suas pacientes, coleta delas o saber e formula uma espécie de dispositivo da feminilidade, transita sobre o que é do outro para produzir um conceito do que é norma.

Dessa forma, de acordo com Guattari (1996), produz enunciados do que é a subjetividade feminina e constrói um *modus operandi*. Assim, toda vez que a mulher quiser saber sobre si mesma, deve então procurar por esses discursos de delimitação da feminilidade para encontrar definições que lhe caibam, ou, mais ainda, para caber nas definições (FOUCAULT, 1988).

Foucault (1988) conta que existe intensos prazer e vontade em saber e falar sobre o sexo, porque o sexo sabe muito de nós; e que, na sociedade Ocidental, a forma de se relacionar com a sexualidade é através de uma *scientia sexualis* que explica o sexo e dá a forma a sexualidade. A conceituação freudiana da feminilidade funciona dessa mesma forma, quando explica como se desenvolve uma mulher e quais os possíveis caminhos para seu desenvolvimento integral. A intensa vontade de saber pode ser vista na procura, em suas pacientes, pela confirmação das convicções acerca das formulações sobre a feminilidade; o que

coloca as mulheres numa condição de viver sob símbolos e lógica de si mesmas (FOUCAULT, 1988).

Para a medicalização da histeria Foucault (1988) percebe uma função muito particular de controle da mulher, onde o intento é mantê-la fixada nos deveres a ela atribuídos e evitar a desordem da configuração social; então essa mulher precisa ser tratada, medicada e contida, porque dela depende a salvação da sociedade. Pode ser observado, nesse mesmo ponto, o que Guattari (1996) fala da produção industrial: é necessário produzir a subjetividade da mulher para que se produza mais outras subjetividades através dela, é assim que ela salva a sociedade.

Em sua incursão na histeria Freud relata os pedidos de endireitamento de suas pacientes por parte daqueles que as entregam em suas mãos (APPIGNANESI, L; FORRESTER, J. 2011). Ao que é possível compreender, é essa a busca em que ele se lança, é esse o seu objetivo quando procura o saber sobre a histérica: uma forma de endireitamento, de torna-la apta a retornar para o convívio social, uma vez que eram retiradas do convívio e internadas em instituições psiquiátricas para o melhor controle do médico (FOUCAULT, 1988).

O elemento facilitador encontrado pela psicanálise para a separação de um ente de sua família era o argumento que garantia que a sexualidade jamais estaria em conflito com a lei e que, no final, haveria o reencontro com a família porque é nela que se inicia a sexualidade e é aos pais a quem se volta o desejo da pessoa (Ibid.). A psicanálise torna a sexualidade, em especial a feminina, segura, dócil.

Para Foucault (1988) a compreensão do sexo importa mais do que o ato sexual. Isso é o que se percebe na relação de Freud com suas pacientes: importava

muito mais a compreensão de símbolos, de sintomas, de teorias e técnicas criadas do que a relação com a outra pessoa em si mesma, do que a vivência.

Nesse desejo por uma produção de verdade encontra-se a “recusa a ver e ouvir”, por parte dos médicos, para aquilo que estava diante de seus olhos e gritava a seus ouvidos. A relação de Charcot e seus seguidores com suas pacientes era performática e de exploração de seus sofrimentos para apresentações e shows (FOUCAULT, 1988). Era um favorecimento da teorização do outro em detrimento da relação para entender e nhecer.

Foucault (1988) traz o conceito de *ars erótica* para falar de uma cultura que, diferentemente da Ocidental, extrai seus conhecimentos acerca da sexualidade através do corpo, da relação direta com a experimentação, com o sexo, consigo mesmo. De acordo com o autor, na arte erótica (*ars erótica*) existe um silêncio que pretende manter o efeito dos conhecimentos extraídos da experiência e que só poderá ser passado através da relação com um mestre detentor dos segredos e que “*devem transfigurar aqueles sobre quem recaem seus privilégios: domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir de longa vida, exílio da morte e suas ameaças*” (ibid. p. 57).

Nesse mesmo sentido, é possível desenhar uma outra forma de conhecer sobre a mulher, numa espécie de arte erótica feminina. Seria possível, através da experimentação da própria vivência, escolhas, do próprio corpo, consigo mesma entender o seu próprio ser e passar o conhecimento adiante.

Simone de Beauvoir (1960) fala sobre o conceito de feminilidade freudiano como desenvolvido longe de seu objeto de estudo, que não estuda a libido feminina

em si mesma. De acordo com a autora, as críticas possíveis para a teoria envolvem o fato de ter sido criada tomando o que é masculino como modelo.

Sobre a questão anatômica, a inveja do pênis só é possível, de acordo com Simone de Beauvoir (1960), por conta da valorização da virilidade e não por um sentido de falta, nem mesmo por despertar de um interesse ou sentimento de humilhação perante “*esse frágil caule de carne*” (BEAUVOIR, S. 1960, p. 62) que “*só lhe pode inspirar indiferença e até repugnância*” (Ibid.).

Beauvoir (1960) explica que não é ao pênis que é direcionada a inveja da menina, mas aos privilégios universais do macho e tudo que produz essa noção de superioridade. De acordo com a autora, dentre suas possibilidades estão: comportar-se com virilidade,

lutar contra os homens com suas armas femininas, ou aceitar sua inferioridade através da satisfação com um bebê e no desejo de ser dominada.

O existente é um corpo sexuado; nas suas relações com os outros existentes que são também corpos sexuados, a sexualidade está, portanto, sempre empenhada; mas, se corpo e sexualidade são expressões concretas da existência, é também a partir desta que se pode descobrir-lhes as significações: sem essa perspectiva, a psicanálise toma, por verdadeiros, fatos inexplicados (BEAUVOIR, 2016, p. 66).

Através do fragmento supracitado é possível fazer um paralelo com a *ars erótica* de Foucault (1988), onde é na experimentação e na vivência extraído um conhecimento libertador. Também para Beauvoir (1960) é através das experiências que “o indivíduo se escolhe”.

Mas uma vida é uma relação com o mundo; é escolhendo-se através do mundo que o indivíduo se define; é para o mundo que nos

devemos voltar a fim de responder às questões que nos preocupam.
(BEAUVOIR, 2016, p. 69)

Beauvoir (1960) deixa claro que não é possível conceber a naturalidade de uma forma de ser mulher, de feminilidade. Não é algo que pré-existe a mulher, mas que, conforme ela vivencia o mundo e a si mesma, ela pode escolher e criar.

Guattari (1996), nessa mesma linha da experiência, defende que para que seja possível fugir de uma subjetividade produzida, é importante vivenciar um processo que ele chama de “reapropriação da subjetividade”. Esse é um processo automodelador, que através da experimentação das situações, do mundo e de si mesmo, viabiliza a construção dos próprios referenciais teóricos (GUATTARI, F. 1996).

O autor, ao tratar a questão contemporânea da cultura, comenta sobre a expansão da produção cultural, através de Ministérios da Culturas, que se justificam como forma de assegurar que as pessoas não estejam num mundo abstrato. Beauvoir (1960) explica que, por muitas vezes a mulher aceita o domínio masculino como um benefício pela questão da segurança e da proteção. Investir para que a feminilidade se construa de dentro para fora e tenha voz, cobra da mulher o preço de uma condição de angústia por conta da insegurança do mundo abstrato, sem referências prévias; mas que é vivido por escolha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIGNANESI, L.; FORRESTER, J. **As Mulheres de Freud**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1

DUBY, G.; FRAISSE, G.; PERROT, M. (EDS.). **História das Mulheres no Ocidente: O Século XIX**. 528. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1991. v. 4

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. 19. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREUD, S. A Feminilidade. In: **O mal-estar na civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e outros textos: (1930-1936)**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

KNIBIEHLER, Y. **História da Virgindade**. Tradução Dilson F. Da CRUZ. 1. ed. [s.l.] Editora Contexto, 2016.

MOLINA, José Artur. **O que Freud dizia sobre as mulheres**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. BIOGRAFIA DA AUTORA

Isadora Ingrid dos Santos Ferreira,

Formada em Psicologia pela Faculdade de Ciências Médicas e Paramédicas Fluminense – SEFLU, em 2017.

Atua como psicóloga clínica orientada pela linha teórica Fenomenológico-Existencial.

A ESCRITA FEMININA DE POESIAS MOÇAMBICANAS EM ANTOLOGIAS DA NOVA POESIA MOÇAMBICANA E NUNCA MAIS É SÁBADO

Jorge Manoel Venâncio da Silva

A *Antologia da Nova Poesia Moçambicana* foi organizada por Fátima Mendonça e Nelson Saúte e publicada em 1993, praticamente um ano após o fim da guerra civil moçambicana (1976-1992) e dezoito anos da data da independência de Moçambique, esta Guerra da Independência de Moçambique, também conhecida como Luta Armada de Libertação Nacional. bem como Guerra Colonial Portuguesa foi um conflito armado entre as forças da FRELIMO e as Forças Armadas de Portugal. O prefácio desta antologia foi assinado por Fátima Mendonça e segundo os organizadores, um dos critérios usados, além do engajamento das poetisas, foi pensar o sistema literário nacional e a intenção de “possibilitar ao leitor uma visão panorâmica do texto poético surgido nas novas condições históricas determinadas pela independência.” (p.II). A apresentação por ordem alfabética do primeiro nome de cada autor procura mostrar o desenvolvimento individual de cada um dos poetas antologiadados.

Ainda, segundo Fátima Mendonça e Nelson Saúte, o critério do processo de seleção e das escolhas dos poemas teve como princípio incluir poemas publicados em livros, imprensa ou inéditos, poemas que abrangessem todo tipo de manifestação poética moçambicana. A ordenação dos poemas levou em conta a autoria e a data da produção ou a data da publicação. O objetivo dos antologiadores e organizadores foi de:

captar as ressonâncias de uma nova ‘escritura’ que, tanto se pode expressar pela eleição de tópicos e temas convergentes com as condições históricas que a engendraram, como pela utilização de técnicas discursivas próprias(p. III).

Esta antologia apresenta poemas de autoria feminina das autoras Clotilde Silva e Noémia de Sousa, esta é referenciada como a primeira grande voz da

poesia moçambicana sempre muito engajada nas questões sociais e Glória de Sant'Anna. Há de se afirmar Noémia de Sousa e Glória de Sant'Anna como “dois nomes do período colonial durante o século XX foram de enorme relevância” (RISO, 2005) para a poesia e especialmente para a literatura de Moçambique. Elas seguem a proposta literária de um projeto de nação e de uma escrita poética em que tem

O imaginário ligado a terra, pátria, nação reforça com atributos femininos a idéia de origem, o lugar onde se nasceu, as alusões ao berço/colo “esplêndido” que nos embala. Não é de se estranhar, portanto, que imagens ligadas ao feminino sejam retomadas para se compor o *corpo da nação*, embora nem sempre seja a mulher a produtora dos discursos que tecem os contornos dessa comunidade imaginada, pensada como a grande casa que acolhe todos os seus filhos. (FONSECA. SCRIPTA.V3 n.6, p. 225. 2000)

Além desta característica, há por parte das poetisas o interesse pelos temas universais com traços relacionados ao tempo e à história e a manifestação do “desejo da mulher de viver a sua sexualidade” (FONSECA, 2000, p. 283-296), como se pode perceber no poema “Desafio aos dogmas” de Clotilde Silva:

Ainda te canto – Amor
E nos teus braços
Sou a madrugada a despertar cacimbada de ternura

Ainda te ergo – Amor
No meu estro sem idade,
E dissolvo dogmas
Nesta doçura e meus lábios
Sobre o teu cabelo

Ainda te sinto – Amor
Leva em borbotões
Na cratera do meu corpo
Abrindo-se deiscente
Sacudido por um sismo
Nas entranhas

Ainda te canto – Amor
E cantar-te-ei

Até quando
Das pálpebras
Da língua
E do botão dos seios
Se me exilar a erecção...

SILVA, 1993.p. 73

Neste poema percebe-se que a subjetividade centra-se no corpo feminino e na sua identidade, o eu lírico manifesta o seu gesto de dizer ao sujeito masculino que o espera: “Ainda te ergo – Amor”, “Ainda te sinto – Amor”, e “Ainda te canto – Amor”. Esta voz feminina declara ainda que dissolve dogmas: “E dissolvo dogmas” – este verso parece sugerir desfazer, desatar (se) de opiniões, preconceitos relacionados ao corpus da poesia que propõe o projeto estético de Moçambique. O poema Música ausente, de Glória de Sant’Anna, faz o percurso da memória que traz a lembrança de um tempo de esperança e a desilusão com o mar, elemento muito rico de metáforas nas poesias moçambicanas e porque não africanas:

Na minha lembrança as águas de vidro
com cheiro de frases e areia molhada,
e meninos indo à conquista do mundo
de mão dada.

... E búzios trazidos do fundo do mar,
de ao pé dos navios
que transportam naufragos de mãos a acenar
e olhos vazios.

E estrelas vermelhas,
e gaivotas pálidas,
e vento nas dunas
por cima das barcas.

E pescadores vindo
Com peixes de prata
E coração morto
E rosto sem data.

Na minha lembrança as águas de vidro
De um mar sem sentido.

SANT’ANNA, 1989, p.53)

O poema traz à memória as lembranças das experiências vividas pelo sujeito lírico, neste sentido é interessante a metáfora “águas de vidro”, ela é evocada duas vezes, a primeira no primeiro verso e a segunda no primeiro verso do último dístico. Considerando que o elemento vidro é transparente, pode-se ver de dois lados, são duas faces impenetráveis. No primeiro verso essa memória sugere uma imagem boa, aponta-nos “os meninos indo à conquista do mundo/de mão dada.” O eu lírico nos apresenta, a partir da segunda estrofe o cenário do mar, destaca-se o início com as reticências que parecem indicar um corte nessas memórias passadas, conduzindo-nos para um presente em que as imagens não são boas. A imagem sugerida tanto pode ser de pescadores mortos no fundo do mar, como de cidadãos moçambicanos náufragos– uma referência à guerra civil em Moçambique. Desta forma o estado de dor e de esvaziamento se desenvolve na terceira estrofe, nesta, o eu lírico volta os olhos para os elementos “estrelas vermelhas”, “gaivotas pálidas” e “vento nas dunas”, “por cima das barcas”, nos sugere um tempo com pouco movimento, de muito pouca visibilidade.

Não se lê no poema nada que nos induz a pensar na subjetividade feminina, ou que o eu lírico fale de seu corpo. Prevalece a escrita do outro, da nação, observa-se o esvaziamento de uma nação nos versos da quarta estrofe, pois os pescadores até pescam e levam peixes, mas estão tristes, não têm identidade e nem rostos, tanto os pescadores quanto os peixes estão sem vida e o mar para o eu lírico perde o sentido. No poema o eu lírico apresenta um país estilhaçado pela guerra civil moçambicana.

Nunca Mais é Sábado é uma antologia de poesia moçambicana publicada em Lisboa no ano de 2004, pela Editora Dom Quixote. O nome se refere ao poema de Rui Knopfli, segundo CONRADO (2005, p. 113) o objetivo desta antologia foi

estabelecer um corpo sistêmico da poesia moçambicana, aglutinando nomes e temas historicamente relevantes, exteriores ao quadro referencial da independência e da luta armada. (CONRADO, Júlio, 2005, no. 25, p. 113).

Segundo o organizador desta antologia, a sua intenção de não negligenciar os poetas que tiveram, na sua época, uma importância decisiva no espaço da literatura moçambicana. Afirma ainda que a recolha foi o seu gosto pessoal e o

apreço pelos antologiadados. No prefácio, Nelson Saúte destaca a importância dos nomes de José Craveirinha e Rui Knopli para a consolidação do movimento da literatura moçambicana. O poeta Craveirinha é a força telúrica e Knopfli, a modernidade, o ecletismo e o complexo entendimento de que os dogmas identitários não podem e nem devem explicar facilmente a moçambicanidade. A proposta poética de Rui Knopli e também o que sugere a sua poesia em ***Nunca mais é sábado*** foram inspiração para o autor e organizador da antologia agora em estudo. Ela revela uma poética moçambicana da pluralidade estética, nesta encontram-se poemas escritos por mulheres, ainda que nas poesias inseridas na antologia apresentem o viés da mulher como representação de nação, da terra, a mulher-mãe, ou seja a mulher compõe “o corpo da nação” (FONSECA, 2000, p. 27-33)

Os critérios de escolha pautam-se por poetas nascidos(as) no século XX, autores e autoras editado (a)s em livro, exceção para os que não têm livro próprio, mas que constam de antologias panorâmicas sobre a poesia moçambicana. Teve como referência inclusive poetas que já atuavam e tinham seus nomes registrados na memória das tradições poéticas do país. Por fim, houve também o critério do “gosto pessoal, a subjetividade do antologizador”(p.III).

Quanto aos poemas de punho feminino, estão inseridos os de Glória de Sant’Ana com oito poemas, Clotilde Silva, com três, Noémia de Sousa, com onze, Manuela Sousa Lobo com quatro poemas e Sónia Sultuane com os poemas “Sonho quebrando ainda em menina”, “Louco é o meu desejo” e “Voltar a tocar-te”. Deste grupo, não estavam presentes na ***Nova Antologia da Nova Poesia Moçambicana*** as poetisas Manuela Sousa Lobo e Sónia Sultuane, estas fazem parte da nova geração de poetisas moçambicanas que não abandonam a tradição, mas buscam novas estéticas e novas propostas temáticas. Quanto à escrita feminina nesta antologia, parece que o autor tem a proposta de inseri-la no campo da estética intimista, individual e da subjetividade que orienta a nova poesia moçambicana, circunscrita à pluralidade no que se refere à poesia moçambicana.

Entretanto percebe-se uma poesia escrita por mulheres a transitar entre os traços da individualidade e da sensualidade que privilegia ou que fala do corpo feminino e os traços de uma estética universal que nelas predominam ou de uma

lírica que tem a mulher como representação identitária, metáfora da nação. Das poetisas presentes em *Nunca Mais é Sábado*, a pesquisadora Maria Nazareth Fonseca destaca nas criações poéticas de Clotilde Silva, manifestações do corpo feminino desobrigadas de uma relação mais próxima com o social. Existem traços de um lirismo que lida com a questão identitária, como se pode observar na poesia intitulada “Maternidade”, de Glória de Sant’Anna:

Olho-te: és negra.
Olhas-me: sou branca.
Mas sorrimos as duas
Na tarde que se adeanta.

Tu sabes e eu sei:
O que ergue altivamente o meu vestido
e o que soergue a tua capulana,
é a mesma carga humana.

Quando soar a hora
determinada, crua, dolorosa
de conceder ao mundo o mistério da vida,

seremos tão iguais, tão verdadeiras,
tão míseras, tão fortes
e tão perto da morte...

Que este sorriso de hoje,
na tarde que se esvai,
é o testemunho exacto
do erro das fronteiras raciais.

Dos nossos ventres altos,
os filhos que brotarem
nos chamarão com a mesma palavra.

E ambas estamos certas
- tu, negra e eu, branca –
que é dentro dos nossos ventres
que germina a esperança.

Glória de Sant’Ana

Apesar de se encontrar no poema traços de temas relacionados à problemática da diferenciação étnicaⁱⁱ, parece sugerir a fala do eu lírico dirigindo-se ao feminino a respeito de um sentido maternidade, em relação à natureza feminina, principalmente porque o eu lírico feminino no poema se refere à questão da identidade feminina para além da cor da pele.

Sobre a poesia de Manuela Sousa Lobo nesta antologia não encontrei nenhum poema que aponte a poeta voltada para o que se refere ao eu lírico dizendo de si ou sobre si. Seus poemas nesta obra parecem apontar para temas locais e outros universais, como sugere o processo de seleção dos autores da Antologia.

Sobre Sónia Sultuane (1971), percebi nos quatro poemas editados em ***Nunca Mais é Sábado*** forte lirismo marcado por uma subjetividade feminina diferente das autoras que compõem a antologia. Os poemas presentes não têm títulos e apresentam um eu feminino engajado não somente política e socialmente, mas principalmente deixar a voz interior da mulher escrever o seu eu feminino na sua intimidade de mulher, como também questões da intimidade feminina, como se observa no poema:

Sonho quebrado ainda em menina,
Pesadelo vivido já em adolescente,
Fantasia presente em mulher,
Estes todos estados vividos numa só vida,
O sonho quebrou,
O castelo em vidro desabou,
Tantos estilhaços cravados em meu corpo,
Como foi possível?
Meu corpo deformado, meu rosto desfigurado,
Restou minha alma,
Meus sonhos de criança, em meu pesadelo e naminha fantasia.

Sónia Sultuane

Percebe-se neste poema entre o cânone moçambicano e os desejos, os sonhos e a intimidade feminina estes se tornam matéria de poesia. Já no primeiro verso o eu lírico diz de seus sonhos de mulher rompido ou quebrado”

ainda em menina”, seguem-se metáforas como “castelo em vidro”. Em outro poema presente nesta antologia, a poetisa fala dos seus desejos:

Louco é o meu desejo,
quando procuro o teu corpo,
e quando se funde ao meu,
ilusão?
procuro-te,
quero-te como se quisesse tudo o que se ama,
e tudo é belo, perfeito,
chama minha, alimentada em imaginação,
olho o teu rosto em meu pensamento, teus olhos, tua boca...
toda a loucura se perde afago os teus cabelos,
respiro-te...
meu corpo são os restos desse teu cheiro,
cheiro, cheiro-te
entrego-me já vencida a esse desejo,
à minha ilusão

Sónia Sultuane

Neste poema, percebe-se a sensualidade feminina centrar-se sobre o olhar do eu poético feminino e na expressão dos seus desejos e sentimentos. O eu lírico manifesta o seu desejo a um corpo masculino: “teu corpo”, “teu rosto”, “teu cheiro”, “teus olhos”, “tua boca”. Vejamos o próximo poema que, ao contrário deste sugere ambiguidade:

Voltar a tocar-te,
será sentir-me viva, completa,
tornar a encontrar-me e a perder-me,
neste desejo que dói,
voltar a tocar-te será tocar-me profundamente,
perder-me e novamente encontrar-me.

Sónia Sultuane

Numa primeira visada é possível anotar a percepção feminina a manifestar o desejo de “voltar a tocar-te”, este “te” aponta-nos o corpo masculino. Nota-se nos poemas estudados de Sónia Sultuane o prazer de escrever sobre o seu corpo durante muito tempo colocado sobre o silêncio, seus desejos e seus sonhos de menina e mulher quebrados, “Tantos estilhaços cravados em meu corpo”, mesmo

ainda que seu corpo deformado, e o rosto desfigurado, os sonhos e os desejos de mulher são ainda alimentados. A linguagem poética se manifesta pelo prazer de escrever, esta escrita poética se torna mais erotizada: desejo e libido passam a fazer parte da criação literária. O prazer da escrita é muito abordado. (OLIVEIRA, 2014)

Nos dois prefácios encontra-se um consenso: a consolidação do sistema literário moçambicano. Pode-se perceber também coincidência nos critérios de seleção e de escolha dos poetas e de seus poemas, o que é comprovado inclusive pelas citações após cada poema publicado no corpo da antologia. Difere um pouco a organização, ou seja a distribuição das poesias no copo antologado, os organizadores de *Antologia da Nova Poesia Moçambicana* prezaram pela ordem alfabética, Nelson Saúte, em *Nunca Mais é Sábado*, optou pela ordenação dos poemas por data da produção ou a data da publicação e privilegiou o pluralismo e a diversidade dos poemas produzidos por escritores moçambicanos, seja masculino ou feminino.

A *Antologia da Nova Poesia Moçambicana* nos apresenta poemas das poetisas Clotilde Silva e Glória de Sant'Anna, enquanto que *Nunca Mais é Sábado* inclui além das já citadas, Manuela Sousa Lobo, a poeta Sónia Sultuane com três poemas em que o eu lírico feminino escreve de dentro de si, mostra os seus desejos de mulher.

Entre as duas antologias de poemas se passaram dezesseis anos. *Nunca Mais é Sábado* recupera os poetas da tradição e apresenta mais duas novas poetisas, dentro da proposta da diversidade estética da poesia moçambicana. Em ambas obras encontramos poemas escritos por mulheres comprometidas com as causas coletivas, aí temos a mulher enquanto metáfora e metonímia de terra, nação, relacionada à ideia de progenitora, como mãe-terra. É o caso dos poemas femininos escritos por mulheres na *A Antologia da Nova Poesia Moçambicana* em que Noémia de Sousa homenageia Samora MACHEL, neste poema “ainda persistem as palavras de ordem características de grande parte de seus poemas escritos até 1951” (FONSECA, 2015, p.101-115), e poetisas contemporâneas, como é o caso de Sónia Sultuane falando de seus desejos, “vislumbrando manifestações do corpo” (FONSECA, 2015, p. 27-33), de suas vontades, de suas

sensualidades. E Clotilde Silva canta em “Desafio aos Dogmas” cuja análise já foi apresentada. Em *Nunca Mais é Sábado* percebe-se um projeto de escrita de poesia feminina descompromissada com as questões sociais e a coletividade, nesses poemas a voz feminina é um eu lírico falando de seus desejos, de seus sonhos e de seus sentimentos e dores, dissolvendo [assim] dogmas que a tradição literária deixou na imagem da mulher e de nação.

Por fim, é importante registrar que o projeto literário moçambicano, nestas duas antologias, insere na sua consolidação do sistema literário, os poemas escritos por mulheres moçambicanas que “De algum modo, o corpo feminino desloca-se das intenções veiculadas por um discurso que silencia as manifestações próprias à feminilidade” (FONSECA, 2015, p. 225-233).

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Publifolha. 2000. Rio de Janeiro
- Conrado, Júlio. Latitudes. nº 25 – dezembro 2005. Disponível em: www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_25_37.pdf. Acesso em 16JUN2018
- FERNANDES, Maria de Fátima. Literaturas de/sobre gênero nas literaturas africanas de língua portuguesa: olhares e percursos. In.: Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/V Seminário Internacional Mulher e Literatura.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares SCRIPTA, Belo Horizonte, ' ' 3. n. 6, p. 225-236, Iº sem. 2000 Ver.1
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 283-296, 2º sem. 2004
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Mobilidades e trânsitos Diaspóricos. 2015
- MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. Antologia da Nova Poesia Moçambicana. Ed. Associação dos Escritores Moçambicanos. 1975/1988.
- OLIVEIRA, Renata Quintella. Revista Arredia, Dourados, MS, Editora UFGD, v.3, n.4: 51-68 jan./jul. 2014)
- RISO, Ricardo. Tânia Tomé. O desabrochar de um canto poético. Disponível em: <http://carmoeditora.blogspot.com/p/ideias-o-feminismo-negro-de-paulina.html>. Acesso 10JUN2018
- SAÚTE, Nelson. Nunca Mais é Sábado. Dom Quixote. 2004

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea. Disponível em:

<http://literaciaticardoriso.blogspot.com/2011/07/uma-voz-feminina-mocambicana.html>. Acesso em 5.MAI.2018

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Trad. Almeida, Sandra Regina Goular, Feitosa, Marcos Pereira, Feitosa, André Pereira. UFMG. 2010

POESIA: COM OS OLHOS NO CÉU E OS CORPOS PRESOS AO CHÃO

Jucilene Braga Alves Mauricio Nogueira

São inúmeras as percepções acerca da poesia brasileira contemporânea. Não raro, encontramos aqueles que rotulam alguns poemas como exclusivamente sociais, frutos de estudos culturais e, mesmo que veladamente, apontam para uma certa hierarquização do lirismo.

Nossa tradição literária, marcada pelos estilos de época, possui uma estrutura organizadora, disciplinadora, centrada em modelos consagrados por um cânone cultural e artificialmente produzido. Todavia, ainda assim, percebe-se, de modo explícito, a relação íntima entre a literatura e a realidade. Essa observação, inicialmente trivial, tem o objetivo de destacar o que parece, por vezes, perder-se no desejo precipitado da crítica literária ao categorizar as produções.

O diálogo com o momento em que o texto literário é produzido sinaliza a representação subjetiva de um contexto. Diz muito sobre um tempo. Essa inexorável relação firma, no chão, o discurso poético fazendo com que se apreenda não só pela temática, mas também pelos modos de dizer, inquietações, tensões e sentimentos que afetam ou circundam os sujeitos. Todavia, pensar a poesia de um momento histórico não é só pensar o fazer poético de um tempo visto que, pelo discurso lírico, remonta-se uma certa atemporalidade.

Por sua vez, os olhos e ouvidos daqueles que dialogam com esses textos serão frequentemente convocados a lê-los com instrumentos de leitura do agora, sem desprender-se do auxílio do passado.

Nesse sentido, é possível afirmar que toda poesia é social. Toda poesia é política. Toda poesia é dotada de subjetividade em suas mais diferentes nuances. Pensar a poesia contemporânea é inegavelmente lidar com o plural, com o diverso, com inconclusivo e fragmentado, e isso é muito positivo.

Uma reflexão acerca dessas questões é convocada pelos versos de muitos poetas. Neste trabalho, privilegiaremos um breve recorte de duas poetisas contemporâneas, Angélica Freitas e Maria Nilda Mota, a Dinha. A escolha por esses nomes não foi arbitrária uma vez que a poesia dos últimos anos vem sendo, constantemente, alimentada por obras de autoria feminina.

Italo Moriconi, em seu famoso ensaio “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, afirma que “boa parte das poetisas mulheres surgidas no pós-68 é responsável pela onda de subjetivismo identitário, afirmativo e autocelebratório na poesia brasileira recente” (Moriconi, 1998, p.18). Essa celebração estaria associada ao “seu próprio corpo como signo da diferença na arena pública”. Pensar essa imagem como um traço da poesia da década de 90 e mesmo do início dos anos 2000 até o presente, não seria um estranhamento profundo. Pensar esse traço como um elemento classificatório gera todos os transtornos reducionistas que tal categoria poderia implementar.

Não se pode buscar o sublime como traço de um determinado grupo de textos. Sublimam-se elementos diferentes de formas distintas. Pode-se, inclusive,

aludir a noção de sublimação notória na observação das transformações dos estados físicos da matéria. Sublima-se, quando uma substância passa do estado sólido diretamente para o gasoso. Nessa imagem reside a base da reflexão que se pretende aqui estabelecer. A poesia, sendo matéria de seu tempo, seria o a passagem do sólido da existência ao gasoso do literário.

Embora a estrutura em versos, o ritmo, a seleção vocabular e tantos outros artifícios da linguagem caracterizem o fazer poético, as composições transcendem as análises pragmáticas gerando uma percepção ontológica do sujeito lírico. Pela poesia, os olhos vislumbram no céu, ao longe, uma forma de apreender o real tornando-o sublime. Dá a ele múltiplos sentidos e percepções variadas.

É claro que se a poesia pode ser céu, pode ser também inferno à medida que problematiza a sociedade tecendo, para esta, versões. Nesse sentido, Adorno defende que a lírica não seja tomada, abusivamente, como forma de demonstração de teses sociológicas. Para ele, “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.”(Adorno, 1983, p.66).

O gasoso e o sublime da poesia estão, sobretudo, na transposição do real para o poético. Ao pensar a relação entre lírica e sociedade, Adorno acredita que as obras só se tornam artísticas, quando em função de sua especificação, ganham forma estética e conquistam sua participação no universal. A noção de universalidade do teor lírico, por sua vez, só pode ser entendida no social, quando em sua solidão, a voz da humanidade ou mais ainda, da própria solidão da palavra lírica, é esboçada pela sociedade individualista.

Desse modo, um elemento fundamental no diálogo entre lírica e sociedade é o receptor, o leitor, que passa a ser convocado a uma interpretação social da lírica, que deve tomar a sociedade como uma unidade em si mesma contraditória e que provoca desconforto.

Se o interlocutor é ferramenta importante na apreensão do lírico, o autor ganha a função de ferramenta representadora de sentidos, a priori, incompletos. Esses sentidos podem ser expressos em primeira ou terceira pessoa gramatical, embora sempre permita apreender um jogo de vozes que se individualizam pluralizando-se. As experiências representadas, mesmo em primeira pessoa, remontam uma coletividade pela identificação do receptor, tão comum à poesia.

Nessa afecção, já não se delimita, com tanta clareza, o que é exterior ao texto poético e o que lhe é interior. O poema a seguir, intitulado “Resgate”, tensiona bastante esses dois espaços:

De golpe em golpe
Recebe de volta a mulher
Muito forte
Que cobra resgate de seus próprios
Sonhos sequestrados pela quadrilha.
O bonde do código de barras
Que a tudo classifica:
NEGRO MULHER CRIANÇA GAY
FAMÍLIA

De corte em corte
Recebe de volta o tecido
Raro do tapete mágico
Transporte inquebrantável da poesia.

De tombo em tombo
Nasce a mulher e o incômodo
O punho cerrado e o desejo
De continuar

Prolifera a palavra e o silêncio
Cede lugar
Ao cacto
Espinheiro, abusado
Potente de flores e frutos
Doces vermelhos e ousados.
(DINHA, *Zero a Zero*, p. 10)

Essa “mulher”, marcada pela especificação do artigo e pela forma de singular, é plural e remonta a história de muitas que foram saqueadas em suas vozes e sonhos. Por meio de uma representação simbólica e paulatina, “De golpe em golpe” (v.1), “De corte em corte” (v.10), revela-se uma reapropriação de espaços.

Elementos da realidade pós-moderna, como o “código de barras”, são, poeticamente, alçados à metáfora da classificação indiscriminada a que os sujeitos são submetidos. A universalidade amplia-se ainda mais ao abarcar não só a história das mulheres, mas de todos que já foram oprimidos, marginalizados, como os sujeitos grafados, em caixa alta, na primeira estrofe do poema.

A mulher, no texto, receberia de volta o tecido raro e mágico que viabilizaria o transporte inquebrantável para a poesia. Como produzir sentido afastado do real? Como não dialogar com as questões identitárias, por exemplo? Mas também como não refletir, metalinguisticamente, sobre o imaginário poético, suas simbólicas construções? O poema fala tanto... Fala a um receptor, leitor que precisa querer ouvir. O poema não fala a ouvidos surdos.

Como não enxergar o social em poemas como esse? Curiosamente, Adorno mostra que o “não-social do poema” seria o seu social. Imagens como “resgate dos sonhos”, “cactos espinheiro” entre outras, lançam o olhar do leitor para a ideia

tradicional de lirismo, marcadamente metafísica, subjetiva, todavia dialogam com o “fora do texto”, mantendo os pés e os corpos no chão, convocado o leitor à realidade.

A aparente “dessolidificação” do real para os gases da poesia nada mais é do que um fluxo constante entre o texto e a sociedade, do qual a o leitor deve ser o veículo realizador dessa passagem. Um segundo poema reitera o convite à reflexão:

pós

os homens as mulheres nascem
crescem
veem como os outros nascem
como desaparecem
desse mistério brota um cemitério
enterram carcaças depois esquecem

os homens as mulheres nascem
crescem
veem como os outros nascem
como desaparecem
registram registram com o celular
fazem planilhas depois esquecem

torcem para que demore a sua vez
os homens as mulheres
não sabem o que vem depois
então fazem uma pós

os homens as mulheres nascem
crescem
sabem que um dia nascem
noutro desaparecem
mas nem por isso se esquecem
de apagar o gás e a luz.

(FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*, p. 54)

Nesse segundo poema também se destaca a explicitação da coletividade ao generalizar a referência aos homens e às mulheres. Com um tom, acentuadamente, irônico, o texto repete obviedades. Experiências naturais, como

nascer e morrer, são interceptadas por elementos como cemitério, celular e planilhas, produtos culturais da existência humana.

O lugar da obviedade não é uma questão do nosso tempo. Assume um caráter atemporal uma vez que o real é apreendido subjetivamente. Porém, ao reiterar “verdades” dadas como comuns, o sujeito lírico confronta-nos com o ridículo de algumas ações humanas.

A repetição, o vocabulário simples, o emprego do inesperado dialogam com a linguagem desse nosso tempo, mas não só. Como no texto de Dinha, confrontam-se espaços, lugares, vozes.

A tessitura poética desses dois textos remonta inúmeras questões do tempo em que foram produzidos. Não se pode afirmar com isso que se limita a ele.

É comum que se busque ideologias poetizadas nos textos, que se delimitem textos de ideologias. É adorniana a noção de que a grandeza da obra de arte está, unicamente, em deixar falar aquilo que a ideologia esconde. Destaca-se, assim, mais um traço inquietante do texto lírico. O desafio da leitura, da apreensão de sentidos não necessariamente imediatos.

Não se pode esquecer que o poema é voz, e que o meio para a sua propagação é a linguagem e os efeitos apreendidos através dela. Durante muitos anos, em nossa, canônica tradição literária, o poema veiculou normatividades em discursos hegemônicos, embora permitisse sempre a leitura do revés.

Um conflito barroco do homem socialmente privilegiado velava muitos outros conflitos. O índio romântico idealizado acionava um índio real silenciado. A poesia provoca, assim, sempre um jogo de mão dupla, de escolhas, de silêncios.

Em um momento em que tanto se fala em diversidade, identidade, fragmentação do sujeito, lugar de fala é imperativo que essas questões deem o tom do fazer poético, mesmo que alternem modos de poetizar.

Tanto se questiona acerca do emprego da poesia como bandeira, como se tal possibilidade enfraquecesse seu caráter lírico. Essa observação parece não considerar o quanto de engajamento já se apreendeu no fazer poético de outros momentos. A poesia pode ser grito, mas também pode ser lamento, silêncio. Esse potencial não se reduz a meras classificações.

Na análise dos textos poéticos, não se deve buscar uma voz coletiva que anule as que são tateadas em suas individualidades. Deve-se, ao contrário, perceber o individual que se manifesta linguisticamente no plural e o coletivo que se vislumbra na individualização da linguagem do sujeito lírico. Entende-se, assim, que a poesia contemporânea é múltipla em suas particularidades, aberta em suas experiências, sublime e terrena em suas inúmeras ambiguidades.

Referências

- ADORNO, Theodor. "Lírica e sociedade". Em: Benjamin, Walter *et alii*. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983: 194.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1997.
- MOTA, Dinha Maria Nilda de C. *Zero a Zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra*. São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2015.

Jucilene Braga Alves é doutoranda em Ciência da Literatura pela UFRJ, professora EBTB de Língua Portuguesa e Literatura do CEFET/RJ, pesquisadora de poesia contemporânea de autoria feminina e das questões de gênero.

IMAGENS DO CORPO-MULHER NA POÉTICA DE ANGÉLICA FREITAS

Julia Ramôa

Angélica Freitas é uma poeta e tradutora brasileira natural do Rio Grande do Sul, nascida na cidade de Pelotas. O contato da autora com a literatura começou ainda na infância, quando ganhou de sua tia uma enciclopédia que destinava um de seus tomos à apresentação do gênero lírico para crianças. A aproximação mais lúdica e despretensiosa despertou em Angélica a aspiração de ensaiar alguns versos próprios sobre assuntos do seu cotidiano a partir de uma veia cômica, característica esta que continua sendo uma marca do seu estilo literário. No entanto, antes de consolidar sua dedicação profissional à literatura, escrevendo e/ou traduzindo, Angélica concluiu a graduação em Jornalismo e atuou como redatora do jornal Estadão de São Paulo durante 4 anos. Nessa época, a união do acaso com a incerteza de permanecer investindo na carreira jornalística foi a combinação necessária para uma mudança de rumos: a futura autora inadvertidamente toma ciência de um anúncio divulgando uma oficina de poesia organizada pelo Carlito Azevedo; era a oportunidade que faltava para reacender a motivação poética que carregava consigo desde o início. Com o encorajamento do próprio Carlito, na época também responsável pela coleção “Ás de Colete” (projeto em parceria das editoras Cosac Naify e 7 Letras), Angélica encontra, pela primeira vez, a chance de publicação após compartilhar com o novo tutor os poemas do seu acervo particular acumulados ao longo de sete anos. Depois de um processo de seleção e arranjo dessas produções prévias, seu primeiro livro como poeta é consolidado no lançamento de *Rilke Shake* (Cosac Naify, 2007).

Os poemas que aqui serão analisados são de seu segundo livro, *Um Útero é do Tamanho de um Punho* (Cosac Naify, 2012). Diferentemente de sua obra de estreia, a composição desse foi um projeto integralmente pré-elaborado a partir de inquietações suscitadas em dois momentos profundamente significativos de sua vida e que influenciaram o teor e a temática do livro, sendo eles: o período em que morou na Argentina, quando teve a oportunidade de se aproximar de um

grupo de mulheres que se reuniam para discutir sobre questões relativas ao feminismo, o que até então era uma pauta inédita de se ver exposta de maneira casual, próxima, sem eufemismos em torno do termo feminista; e quando decide acompanhar uma amiga que iria realizar um aborto na Cidade do México, se deparando com a hostilidade daqueles que não aceitam que a mulher tenha direitos sobre seu próprio corpo e que se acham no dever de proferir palavras condenatórias nos arredores da clínica, agravando uma experiência por definição já tão penosa, mesmo a prática sendo legalizada desde 2007 nesta capital.

Por conta dessas vivências acerca de mulheres e do que é ser mulher no mundo que Angélica se vê impelida a escrever um livro sobre nós, o segundo sexo. A fim de se aprofundar e apreender melhor os mecanismos e as linguagens que se adequariam ao seu intuito de transpor essas agitações para o papel, a autora se debruça em uma pesquisa investigativa para inteirar-se do que já havia sido feito e de quais recursos haviam sido utilizados, tendo como diretriz esse olhar de mulheres, sobre mulheres.

O movimento por essa busca de uma tradição anterior, de acessar por meio da literatura outras vozes femininas, é o que Adrienne Rich chama de "re-visão", uma "vontade de autoconhecimento" que "mais do que uma busca de identidade: é parte de nossa recusa de uma sociedade autodestrutiva dominada pelos homens." (RICH, 2017, p. 66):

Para quem escreve, e neste momento para a mulher escritora em particular, há o desafio e a promessa de uma geografia psíquica completamente nova a ser explorada. Mas há, também, um difícil e perigoso caminhar sobre o gelo, na tentativa de encontrar uma linguagem e imagens para uma nova consciência, com pouco do passado para nos apoiar. (RICH, 2017, p. 67)

De fato, o que Angélica descobre são apenas rastros sutis na produção literária brasileira e contemporânea de autoras esquecidas ou com obras de pouca repercussão que partissem da experiência do ser feminino na sociedade como ferramenta para suscitar uma escrita poética. A poeta mesma relata na entrevista concedida à Adelaide Ivánova para a revista Suplemento Pernambuco o que sentiu ao concluir a investigação: "queria escrever um livro que pensasse o que é ser

mulher. Não havia esse livro. Eu queria ler um poema sobre aborto. Não havia esse poema”.

Portanto, a proposta desta análise será a de refletir sobre a maneira que a poeta evoca e reconstrói alguns arquétipos do feminino, partindo principalmente de perspectivas da crítica feminista que abordam o mito da beleza, a fim de criar um pequeno panorama que demonstra como os poemas desse livro conseguem destrinchar as sublimações da lógica machista a que somos submetidas diariamente.

Em primeiro lugar, se faz necessário pontuar que os enquadramentos do feminino só se tornam possíveis a partir do momento em que o nosso corpo passa a ser um “corpo-mulher”, ou seja, um corpo que está submetido a uma “tecnologia social heteronormativa” que depende da invocação binária dos entes sociais para sustentar e perpetuar os códigos de um padrão ideal do feminino e do masculino. (PRECIADO, 2017, p. 28) Em termos da própria fisicalidade do corpo-mulher e das características que dele são esperadas, as categorias da “mulher boa”, “mulher limpa”, “mulher bonita”, “mulher feia”, “mulher gorda”, “mulher sóbria”, “mulher ébria” que aparecem ao longo dos poemas iniciais do livro, sempre precedidas pelo artigo indefinido “uma”, parecem identificar a cristalização desses perfis genéricos ao mesmo tempo em que demonstram como todos eles são apenas índices de uma regra primordial: a beleza.

O poema que inaugura a seção “uma mulher limpa” expõe essa suposta fórmula ideal evocando uma espécie de efeito sofismático:

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava

porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
e uma mulher boa
é uma mulher limpa

há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa (FREITAS, 2012, p. 11)

De imediato, vemos uma correlação direta entre a limpeza e a bondade da mulher, entre o seu caráter físico e o seu caráter moral: se uma mulher é limpa, logo ela será boa; se é boa, consequentemente será limpa. As instâncias da existência desse corpo, tanto interna quanto externamente, estão permanentemente cerceadas, à mercê do julgamento alheio. O juízo de valor fica implícito pela colocação do “porque” no início do verso, dando a entender que a explicação que se segue é consequência de um questionamento invisível, sem precedentes, facilitador de uma naturalização unânime dos argumentos tautológicos posteriores.

Ser limpa e ser boa... A amplitude desses dois adjetivos é relevante para nossa leitura. No que tange a limpeza do corpo visível, palpável, pensamos logo na beleza mercadológica, estéril, destituída do direito da mulher de possuir qualquer traço natural, posto que isto seria “sujo” (como nos primórdios, quando “a mulher era braba e suja/ braba e suja e ladra”). No constante retocar-se para conter a indomabilidade dos atributos orgânicos — desde pelos e estrias, até celulites e rugas —, considerados inconvenientes ao aprazimento visual e tátil, a mulher se aliena como objeto, se afasta da afirmação da sua essencialidade — conceito este adotado por Beauvoir a partir da perspectiva da moral existencialista — para desperdiçar sua energia psíquica e seus bens materiais com preocupações estéticas impostas justamente para nos distrair, nos apequenar ao tamanho dessas supostas imperfeições. É o que afirma Naomi Wolf:

Estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher. (...) A ideologia da beleza (...) se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. (1992, p. 12, 13)

A partir disso, podemos compreender “porque uma mulher braba/ não é uma mulher boa”, afinal, o jogo de oposição que se instaura não é entre bondade e maldade, mas sim entre mansidão e “brabura”, isto é, entre aquela que se subordina aos ditames do discurso patriarcal e aquela que se demonstra como

uma autonomia em potencial, recusando o papel histórico-cultural que lhe foi imposto. Interessante notar também o paralelismo contrastivo causado pela rispidez das alveolares no verso “braba e suja e ladrava” e da suavidade das bilabiais nos adjetivos “é mansa e boa e limpa”, consumando foneticamente o efeito semântico descrito. Sendo assim, ao se representar de forma altiva, subvertendo os parâmetros previstos, a mulher se torna uma ameaça às normas sociais, um perigo para a manutenção dos privilégios do homem. Em síntese: “O mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens.” (WOLF, 1992, p. 16, 17).

A filiação entre aparência e comportamento também é explorada no seguinte poema:

uma mulher sóbria
é uma mulher limpa
uma mulher ébria
é uma mulher suja

dos animais deste mundo
com unhas ou sem unhas
é da mulher ébria e suja
que tudo se aproveita

as orelhas o focinho
a barriga os joelhos
até o rabo em parafuso
os mindinhos os artelhos (FREITAS, 2012, p. 13)

Aqui, o adjetivo “sóbria” se ramifica em duas significações: pode tanto designar a sobriedade enquanto serenidade e moderação, retomando a esfera da bondade moral, mas também representa aquela que não está sob efeito de bebidas alcoólicas. Nesse sentido, a limpeza é simultaneamente a da pureza dos modos e dos órgãos desse corpo-mulher.

Por outro lado, temos a imagem da “mulher ébria”, que pode representar desde a mulher que bebeu demais, implicando a ideia da embriaguez e da exaltação consequentes do consumo elevado do álcool, até a evocação figurada de uma mulher ávida, que deseja muito alguma coisa. Na primeira situação, muitas vezes é costumeiro dizer que a mulher está “alterada”, “louca”, por exacerbar suas emoções e postura sem filtros ou pudores morais. O outro exemplo demonstra, da

mesma forma, uma mulher às avessas do estereótipo condescendente posto que é resoluta, determinada a perscrutar seus desejos e suas vontades. Em ambos os casos, ser considerada suja é a marca da reprovação moral, pois uma mulher de presença ou personalidade proeminentes só pode ser encarada como uma transviada, libertina, merecendo, assim, uma resposta corretiva às suas condutas extravagantes. Daí ser da “mulher ébria e suja/ que tudo se aproveita”. É por não se adequar e não conter sua individualidade que a mulher personifica a imoralidade do excesso, tornando-se passível de ser explorada fisicamente. Inclusive, na situação da mulher embriagada, há o estigma de que ao agir de forma extrovertida, abre-se a prerrogativa de que seu corpo também está disponível ao outro, interpretando o que é da ordem do comportamento como uma provocação velada para se chegar a fins corpóreos. Naomi Wolf atesta essa realidade com base nos resultados de uma pesquisa norte-americana:

De acordo com *The Sexuality of Organization*, cinco estudos concluíram que o comportamento de uma mulher "é percebido e rotulado de sexual mesmo quando a intenção não é esta". Atos amigáveis por parte de uma mulher são muitas vezes interpretados como de natureza sexual, especialmente quando 'sugestões não-verbais são ambíguas...' (1992, p. 55, 56)

Em seguida, na segunda estrofe, o lugar dessa mulher é contextualizado no reino animal (dos animais deste mundo/ com unhas ou sem unhas), criando certo vínculo com o poema anterior pela referência da imagem da mulher selvagem e animalesca dos tempos pré-históricos (há milhões, milhões de anos/ pôs-se sobre duas patas). E, aprofundando ainda mais essa caricatura, recorre-se a derradeira comparação desse corpo-mulher com o do suíno, aproximação essa que se dá de forma ainda mais contundente pela própria elaboração da última estrofe, na qual a estrutura dos versos segue uma correspondência verticalizada e descendente com os elementos do corpo: as partes superiores (as orelhas o focinho), o tronco (barriga), e os membros inferiores (os joelhos/ até o rabo em parafuso/ os mindinhos os artelhos). Aliás, a escolha da analogia a partir deste mamífero é especialmente relevante por aludir ao imaginário popular que vê no porco o signo da imundície, seja ela física ou moral, como comprova a definição do verbete: “PORCO s.m. (lat. *porcus*,i) (...) 2. Fig. P. ext. Pessoa suja, imunda, sem hábitos de

higiene. **3. Fig.** Quem não é moralmente correto, tem mau caráter. (...) *adj.* **7. Fig.** Que fere a moral, os bons costumes; obsceno, indecente.” (LAROUSSE, 2007, p. 813).

Além do sentido figurativo, o porco é de fato um dos animais da indústria da carne com maior aproveitamento para o consumo humano. O limite entre o sentido alegórico e a esfera real se torna tão sinuoso na metáfora que colocar o corpo-mulher em equivalência com a carne suína permite um desdobramento no âmbito da biologia. Se na cadeia alimentar o porco é um animal que ocupa uma posição inferior, e o Homem, por sua vez, é o predador no topo dessa hierarquia, é o humano que detém o direito de eleger quem deve ou não ser consumido como presa em termos da sobrevivência e da lei selvagem do mais forte. Analogamente, o mesmo fundamento biológico pode ser aplicado dentro da nossa espécie para naturalizar o macho como predador da fêmea, numa tentativa fajuta de justificar uma primazia entre os sexos, respaldando o aproveitamento carnal desta por aquele. Sobre essa discussão, Beauvoir é implacável:

Finalmente, uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. (2016, vol. I, p. 64)

Desse modo, fica subentendido que a ditadura da beleza estabelece uma dinâmica causal entre a maneira como uma mulher se conduz e a forma responsiva com que a sociedade irá se relacionar com ela, a depender da visão moral adotada. Na teoria, a mulher limpa e sóbria tem a chance de ser poupada da exploração alheia por se apresentar adequadamente, isto é, contida e recatada, sendo certificada com alguma validação moral. Entretanto, se se demonstra efusiva e comunicável, é maior a probabilidade dos seus atos serem reprovados, afinal, estar ébria é ser suja, é ser vista como uma fêmea que merece uma reação penalizadora, repreensão esta que a mulher sentirá na pele, na violação do seu corpo objetificado em carne. Em resumo:

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência. (WOLF, 1992, p. 17)

Até agora, os critérios da beleza feminina se revelaram empenhados em consolidar uma espécie de moeda de troca social, reduzindo o feminino em dois perfis antagônicos (limpa e boa ou suja e imoral) para que a mulher seja facilmente reconhecida como alguém que merece o respeito dos membros da casta superior ou então como uma pessoa a ser difamada, rechaçada dos que atendem o padrão social aceitável. No entanto, o ideal da mulher bela vai além, repercutindo seus desdobramentos na esfera econômica. Por isso, torna-se plausível admitir que “a ‘beleza’ é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro.” (WOLF, 1992, p. 15). Vejamos o poema a seguir:

uma mulher insanamente bonita
um dia vai ganhar um automóvel
com certeza vai
ganhar um automóvel

e muitas flores
quantas forem necessárias
mais que as feias, as doentes
e as secretárias juntas

já uma mulher estranhamente bonita
pode ganhar flores
e também pode ganhar um automóvel

mas um dia vai
com certeza vai
precisar vendê-lo (FREITAS, 2012, p. 18)

Nele, o leitor é apresentado as categorias da “insanamente bonita”, das feias, doentes e secretárias e da “estranhamente bonita”. À primeira mulher é reservado um presságio promissor de seu futuro pela garantia de uma bonança material que a espera, simbolizada na obtenção de um carro. A certeza de que essa mulher “um dia vai ganhar um automóvel” recai diretamente sobre o fato dela já possuir um bem primordial: sua beleza insana. A escolha do advérbio “insanamente” para destacar o quão bonita é esta mulher alude ao status de

irrealidade dessa beleza, como um conceito que beira a alucinação, evidenciando a dificuldade de se conseguir corresponder a esse modelo idealizado.

Além disso, deve ser assinalado que o verbo “ganhar” incute uma passividade que remonta os códigos sociais mencionados anteriormente; a conquista da mulher não se dá por um esforço autônomo, mas sim, por um mérito indiretamente concedido devido apenas aos seus atributos externos. Não é por ter investido ativamente no mundo que a mulher recebe uma recompensa; ao contrário, é por se resguardar ao papel de vitrine dos seus encantos que se torna apta a validação de outrem para, enfim, receber seu prêmio. Como nos diz Beauvoir, “o corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que ela é autorizada a explorar”. (2016, vol. II, p.190) A contextualização desse cenário denuncia a dependência econômica da mulher em função do homem, seja “no mercado dos casamentos burgueses do século passado” quando “as mulheres aprenderam a considerar sua própria beleza como parte desse sistema econômico.” (WOLF, 1992, p. 25), seja pelo fato de que, mesmo trabalhando, a mulher ainda não consiga se emancipar plenamente, tendo que aceitar “a dupla servidão de um ofício e de uma proteção masculina” (BEAUVOIR, 2016, vol. II, p. 505).

A segunda estrofe complementa o verso anterior, adicionando que além do automóvel, uma mulher insanamente bonita “com certeza vai” ganhar “muitas flores/quantas forem necessárias”. Dessa vez, o presente dado não é uma concessão exclusiva a quem é detentora da beleza ideal, pois flores também são um agrado comumente destinado às categorias mais insignificantes do feminino, tais como as feias, as doentes e as secretárias. A tríplice que contrasta numérica e qualitativamente da outra de beleza insana reúne as três facetas negativas em relação ao padrão ideal: a feia, notoriamente, é privada de beleza; a doente, por sua vez, padece da ausência de vigor sadio, igualmente essencial para o ideal belo; já a secretária é quem, por definição, serve para auxiliar nos encargos diminutos de algum superior com compromissos mais elevados; porém, mesmo em um papel secundário, é ela quem detém a responsabilidade de gerenciar a vida profissional de outra pessoa, e o prestígio de possuir qualquer tipo de controle não é bem quisto nas mãos de uma mulher. Em vista disso, dos três estereótipos, o da

secretária é o mais emblemático, pois se as feias e as doentes recebem flores apenas por condescendência ou convenção social, o ato de dar uma flor para sua secretária é revestido de um agradecimento paternalista e simultaneamente de uma camada mais sutil, da intenção patriarcal de reafirmar o paradigma de que ela, no final das contas, está submetida a obediência e ao respeito em relação ao chefe.

A terceira estrofe menciona a última variedade feminina do soneto, a mulher estranhamente bonita. Para essa, a previsão dada já não aposta na indubitabilidade do privilégio por não ter uma beleza que se destaca pelo excesso, mas sim pela identificação com a estranheza, dando a entender que há alguma peculiaridade em seus traços que a distanciam da imagem exemplar. Em consequência disto, as expectativas de sucesso diminuem, limitando a voz poética a afirmar prudentemente da possibilidade dela ganhar flores e um automóvel. Sintaticamente, a diferença entre esta e a mulher do primeiro escalão fica expressa nos verbos: no primeiro quarteto utilizou-se a locução verbal “vai ganhar”, que agora nos tercetos se transformou em “pode ganhar”. Além disso, o estribilho “um dia vai/com certeza vai” no derradeiro terceto vem precedido da conjunção adversativa “mas”, antecipando a dissonância que virá no verso final ao confirmar que, na verdade, a única certeza que se tem é que ela “vai/ precisar vendê-lo”. Interpretamos, assim, que a mulher minimamente distante do padrão requerido não poderá recorrer à beleza como garantia do seu sustento financeiro pois a necessidade de vender o carro, bem material supérfluo, demonstra a volatilidade de sua subsistência: se antes havia uma figura responsável por prover desde as condições de sustento mais básicas, como moradia e alimentação, até artigos de menor importância, como flores e um carro, em um momento futuro ela pode não ter mais com quem contar, restando apenas a oportunidade de converter as abundâncias em fomento para itens mais essenciais.

Os arquétipos da beleza que aqui foram analisados revelam como “a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define” (BEAUVOIR, 2016, vol. I, p. 196) e tentam sinalizar o fato de que

sua reivindicação não consiste em serem exaltadas em sua feminilidade: elas querem que em si próprias, como no resto da humanidade, a transcendência supere a imanência; elas

querem que lhes sejam concedidos, enfim, os direitos abstratos e as possibilidades concretas, sem a conjugação dos quais a liberdade não passa de mistificação. (BEAUVOIR, 2016, vol. I, p. 191)

Referências

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

IVÁNOVA, Adelaide. Como age, pensa e o que é uma mulher. Disponível em <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/77-capa/1943-como-age,-pensa-e-o-que-é-uma-mulher.html>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

LAROUSSE. **Dicionário enciclopédico ilustrado**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, I; CAVALCANTI, I; COSTA, C. L.; LIMA, A. C. A. (Org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p.64-83.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

Julia Palma Ramôa é formada em Letras: Português/Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, cursa o Mestrado no Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas na área de Literatura Brasileira desenvolvendo uma pesquisa sobre as representações do feminino na obra de Angélica Freitas.

ENTRE A INTERDIÇÃO E A FRUIÇÃO DO CORPO FEMININO EM MARIA BENEDICTA BORMANN

Juliana Couto

A obra de Maria Benedicta Bormann data de fins do século XIX, ou seja, um período fortemente dominado pela pena masculina. A adoção de um pseudônimo (Délia) se configura como um fato comum em uma época que raramente aceitava escritos femininos (TELLES, In: PRIORE, 2004, p. 431). Época esta, na qual toda e qualquer pretensão feminina não somente no mundo das letras, mas que excedesse os limites do ambiente doméstico, era classificada como antinatural, oposta ao “ideal de mulher”. Não é sem razão que justamente neste período a naturalização do conceito de feminilidade se apresenta como um dos pontos chave na convivência entre os sexos e na manutenção do *status quo*:

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 (Ibidem, p. 403 – grifado no original).

À mulher oitocentista cabiam, portanto, apenas os papéis de mãe e esposa e a manutenção de sua ignorância – fruto de uma educação substancialmente inferior se comparada à instrução masculina – faria, de acordo com o pensamento em voga, “parte da imagem de feminilidade” (VASCONCELOS, 2007, p. 128), afinal,

“uma mulher culta não é uma mulher” (PERROT, 2007, p. 93). Cabe frisar que não somente a ideia de intelecto da mulher como a representação do corpo feminino perpassava a problemática da subordinação, da ausência no feminino que se torna presença no masculino e, por consequência, eleva o homem e rebaixa a mulher:

De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza. Para Aristóteles a mulher é um homem mal-acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. Freud faz da “inveja do pênis” o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores [...] não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizes. Na geração, a mulher não é mais que um receptáculo, um vaso do qual se pode apenas esperar que seja calmo e quente. [...] Inferior, a mulher o é, de início, por causa de seu sexo, de sua genitália (Ibidem, p. 63).

Vale salientar que, se o acesso ao mundo do saber estava vedado às mulheres, a iniciação no mundo sensorial se encontrava ainda mais distante. As mulheres não apenas conviviam com o tolhimento de seu intelecto, mas também com o cerceamento de seus próprios corpos, pois, de forma a conservar o *status* de “mulher virtuosa” – imprescindível em uma sociedade permeada pela subordinação feminina e pautada na sacralização do matrimônio – havia a necessidade de lançar-se a um mundo de privações. A livre exploração dos próprios corpos seria, portanto, inatingível:

Interditos sexuais, ditos e não ditos regiam a vida de milhares de mulheres. Casadas, elas passavam a pertencer ao marido, e só a ele. Deixava-se de lado todo assunto ligado a sexo. O sistema se autoalimentava: a mãe instruía a filha nesse espírito e depois a entregava a um homem. [...] Centralizava-se o imaginário feminino na questão do pudor: as mulheres não deviam se olhar no espelho, nem mesmo na água das banheiras. [...] As mulheres conheciam mal o próprio corpo, e toda evocação de feminilidade – nas roupas

íntimas, por exemplo – era malvista. [...] O corpo era coberto, protegido por laços, nós, botões. O pudor obsessivo, a complicação das roupas, tudo isso possuía efeitos perversos: fixava o olhar masculino nos ombros, no couro das botinas, na fineza dos pés, nos cabelos longos (PRIORE, 2013, p. 65).

A problemática acerca do corpo feminino alude ainda ao fato de a mulher se encontrar permanentemente exposta ao olhar do outro, – principalmente o do homem – que a domina e a qualifica como mulher ou “não mulher”, submetendo-a a um círculo vicioso de submissão, que se sustenta para além do século XIX:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-la em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (BORDIEU, 2014, p. 96).

Cabe frisar que muitos romances do período romântico – contemporâneos à Délia – prestaram o serviço de ratificar tal ideal de mulher, caracterizando suas heroínas como seres angelicais, puros e devotados ao lar. Às protagonistas que se desviavam deste padrão restava uma vida de provações e a chance de um final feliz era descartada.

Délia, por sua vez, segue na contramão desta tendência e transporta ao seu romance *Lésbia* todo o universo que a circundava e oprimia, criticando-o e desafiando-o: sua protagonista também se lança ao mundo das letras e tece ao

longo da obra observações ácidas acerca de uma sociedade engendrada *por* homens e *para* homens. Logo no prefácio intitulado “Ao leitor”, Délia adverte:

É um romance à parte, porque, sendo a protagonista uma mulher de letras, a vida desta abrange maior âmbito e mais peripécias do que a existência do comum das mulheres. Não se deve viver demasiado pelo coração, pois o fervilhar das paixões envelhece e cansa a alma, provocando esse desencanto de onde nasce o tédio que de manso leva ao suicídio (BORMANN, 1998, p. 34).

No que se refere à questão do corpo feminino percebido e julgado pelo outro, já no terceiro capítulo, Délia menciona uma problemática ainda fortemente presente no cotidiano das mulheres do século XXI: a exposição e vulnerabilização da figura feminina refletida nos galanteios masculinos.

la Bela a toda parte, sendo cortejada como todas as mulheres bonitas, indiferente escutava as blandícias de uns e de outros, dando àquelas sensaborias o apoucado valor que elas devem ter. Ouvir galanteios mais ou menos estúpidos ou picantes era uma imposição que ela suportava, do mesmo modo que se sujeitava às variantes da moda, ora alargando, ora apertando os vestidos; aumentando ou diminuindo os chapéus; alteando ou baixando as botinas (Ibidem, p. 51).

Nota-se que, apesar da singularidade de sua personalidade, Bela não está inteiramente imune às imposições da moda ou das regras sociais, o que revela a complexidade da personagem. A protagonista de Délia liberta-se de inúmeras privações impostas às mulheres de seu tempo, – abandona um casamento abusivo, constrói carreira literária e mantém uma espécie de matrimônio ilegítimo com Dr. Pereira/Catulo, por exemplo – mas ainda assim se vê impossibilitada de desvencilhar-se completamente dos grilhões da moral em voga, o que revela a profundidade da submissão feminina. Vale acrescentar que é justamente este

sufocamento social que provoca o crescente amargor de Bela que, em sua maturidade, se percebe no fim de suas forças na luta contra a opressão sofrida por seu sexo. É através do esgotamento provocado pelo silenciamento da mulher que nasce Lésbia, sua persona literária, conforme descrito pela própria protagonista:

Olhe: começou a minha mocidade em uma luta e terminou em um desencanto. Atribuíram-me defeitos que eu não tinha e negaram-me as qualidades que eu possuía. Era muito sensível a qualquer demonstração de ternura, ofenderam-me mortalmente e tornei-me vingativa. Nasci para amar o mundo inteiro, não me compreenderam, por isso aprendi a odiar. Não querendo despendar em vão meus melhores sentimentos, guardei-os no fundo d'alma, onde morreram à míngua de alimento. Conhecendo todos os embustes da sociedade e toda a perfídia humana, caí na fria e inerte desesperança que mutila a criatura para toda e qualquer aspiração. Morreu assim o que de mais puro havia em mim – o coração, mas a tudo resistiu o cérebro, sempre atraído pelo belo e galvanizado pelo entusiasmo! Impeliu-me o instinto de conservação para as letras, apaixonei-me pela literatura e dos destroços de mim mesma nasceu Lésbia [...] (Ibidem, p. 192).

No que se refere à relação de Bela/Lésbia com o amor, nota-se, em sua maturidade, um apreço pelo sensorial, o que contraria o distanciamento dos corpos ditado pela sociedade na qual vivia. A própria protagonista afirma a um antigo amante: “[...] o amor é a troca de duas fantasias e o contato de duas epidermes” (Ibidem, p. 148). Lésbia, ironicamente, vive a plenitude de uma relação afetiva justamente em uma união ilegítima. A protagonista de Délia desafia a moral de sua época ao unir-se a Catulo, dado que, na posição de mulher desquitada, um novo matrimônio seria inviável. É exatamente no âmbito do casamento, conceito-chave no mundo burguês oitocentista, que uma forte crítica social se apresenta: Bela, enquanto esposa legítima, torna-se vítima de um marido abusivo, mas, ao viver um relacionamento que a sociedade que a circunda deslegitima, encontra a paz – que,

ao fim, é perturbada por um novo amor, não pela conduta de Catulo ou pela marginalidade da relação. Lésbia revela, assim, uma existência plena de percalços, mas permeada pela livre exploração de seu ser – fisicamente, intelectualmente, artisticamente. Ao ingressar no universo das artes, Lésbia borra as fronteiras existentes entre a mulher e a escritora, vivenciando simultaneamente arte e vida, ou melhor, intelectualidade e sensualidade:

Lésbia é um livro que entrelaça as relações e tensões entre a paixão pelo conhecimento – leitura e escritura – e a paixão erótica. Ao contrário da “mulher que desvive-se em carinho e afeto”, a escritora-heroína vive, com prazer e intenso sofrimento, os desejos da mente e do corpo. Não há cisão entre a realização pessoal na experiência do eu artístico que deseja liberdade das exigências da vida; há alternância e interrelação entre esses dois pólos [sic] (TELLES, In: BORMANN, 1998, p. 12).

Constata-se, por fim, que a multifacetada protagonista de Délia não busca adequação aos padrões de uma época na qual homens ditavam o que seria uma mulher, mas uma vivência plena de suas experiências. Lésbia pagou um alto preço pela sua emancipação, mas, ao unificar os papéis de mulher e artista, alcançou a imortalidade

Referências

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BORMANN, Maria Benedita Câmara (Délia). *Lésbia*. 1ª. Ed. 1890. Introdução de Norma Telles. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PRIORE, Mary del. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Editora Planeta, 2013.

VASCONCELLOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; FAPESP, 2007. pp. 124-42.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del (Org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

Biografia da autora

Graduada em Letras Português/Alemão pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

FRAGMENTOS DE UMA AMANTE EM RUÍNAS: *OBSCENO ABANDONO*, DE MARILENE FELINTO

Juliana Machado Meanda

A obra *Obsceno abandono*, escrita por Marilene Felinto, autora pernambucana, e publicada em 2002, é narrada em primeira pessoa por uma mulher sem nome. Sua identidade pode ser relacionada às mais diversas mulheres que passam ou passaram pela mesma experiência que ela, a da ruptura de um laço amoroso, momento de desamparo, dor e lembranças. Devastada pela ausência de seu amado, ela recorre à memória para reviver momentos passados e tentar compreender o que aconteceu. Todas as rememorações que a protagonista tece fazem parte de seu processo de (re)descoberta de si mesma e trazem diversos aspectos relevantes para reflexão em relação à representação da mulher na literatura brasileira contemporânea, em especial sobre os temas do corpo e da memória.

Felinto compõe uma narrativa não linear, uma espécie de monólogo interior em que pensamentos se repetem, uma vez que a protagonista vive um momento de intensidade emocional e recorre frequentemente ao passado. A narração em primeira pessoa é aquela na qual não se pode confiar plenamente, uma vez que o relato é filtrado por apenas uma perspectiva, que especialmente no caso de uma separação amorosa pode conter uma alta dose de fantasia. Assim, não se deve esperar uma precisão em relação aos fatos, mas considerar o instante de luto e fragilidade em que a personagem se encontra. Como considera Barthes: "Ausência:

Todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado - quaisquer que sejam a causa e a duração - e tende a transformar essa ausência em prova de abandono." (BARTHES, 1981, p. 27)

Deste modo, observa-se a tênue linha entre memória e invenção, ambas elaboradas através da linguagem: "A memória narrativa pode desfalecer, fracassar, transfigurar, reconstituir-se. Jamais é fiel. Na memória não existe fidelidade, como não há fidelidade na invenção." (PIÑON, 1997, p. 90) Em suas rememorações, a protagonista cria uma narrativa visceral, como um fluxo de consciência em tom de desabafo, buscando reconstruir o percurso de diluição de seu relacionamento. A observação de Cunha é pertinente quanto ao papel da memória em narrativas femininas:

No desenrolar temático das narrativas femininas, as personagens com frequência recorrem à memória, a fim de encontrar prováveis respostas para indagações em torno de suas verdades. [...] Trata-se de um dos mais significativos traços recorrentes na narrativa feminina em geral e com razões ainda mais ostensivas no segmento brasileiro [...] (CUNHA, 1997, p. 129)

Assim, a personagem revisita seu passado, relembando toda a história da relação desfeita, resgatando ainda memórias de outras questões e situações difíceis para ela desde a infância. Toda uma miríade de pensamentos e sentimentos é trazida à tona em uma noite de sábado em sua casa, sozinha, e é nesse contexto privado que ela procura investigar sua vida, em um tom de oralidade. Em relação à escrita feminina, Branco analisa que essa escrita busca "[...] se afirmar como fala, já que, em sua modalidade oral, a linguagem verbal

conta necessariamente com a presença (e com a linguagem) do corpo [...]" (BRANCO, 2004, p. 123)

A respeito da literatura contemporânea de autoria feminina, Silva observa que "[...] é o universo da esfera privada, seja do lar ou do corpo, e a linguagem desse universo, a oralidade, os monólogos, os diálogos banais que compõem a marca fundamental e fundante da *escrita feminina*." (SILVA, 2010, p. 34) Adiante, ele afirma que o espaço privado é "[...] o *lócus* propício à manifestação e manutenção da modalidade oral da língua, fato tornado *estilo* pelas escritoras, através de um tom ou de uma dicção própria para externar os grandes conflitos desse sujeito." (SILVA, 2010, p. 40) Essa é a dicção e o estilo de Felinto no livro *Obsceno abandono*, de subtítulo *Amor e perda*, com sua temática intimista e leitura rápida, sendo uma das obras que compõem a coleção Amores Extremos, da Editora Record, que reuniu novelas inéditas de uma seleção de escritoras brasileiras da atualidade. (RAMOS, 2009)

Ao refletir sobre sua perda, a personagem elabora um inventário de seus fracassos amorosos, indicando sucessivos abandonos e uma repetição do sofrimento diante do masculino. Apesar disso, parece sempre idealizar suas relações amorosas em uma eterna busca por um homem que possa ser o seu alicerce. Como aponta Sanabria: "[...] uma miragem muito presente para a mulher é a da figura masculina, que nos irá resgatar, salvar e, evidentemente, trazer a felicidade eterna." (SANABRIA, 2005, p. 47) Vê-se que o ideal do amor romântico ainda continua muitas vezes atuando na psique feminina, como na da personagem em questão.

Apesar de todas as perdas anteriores, é na atual que ela sente arruinar-se, é essa a que considera a mais difícil. Charles, o objeto do seu amor, é um homem casado, e ela demonstra ter consciência de que sabia da situação dele ao envolver-se e que escolheu colocar-se no papel de amante, vivendo uma relação com ele por cinco anos. Assim, ela é ao mesmo tempo agente e vítima de sua própria transgressão, no papel da "outra", que sabia do casamento de seu amado mas que, paradoxalmente, exigia cada vez mais ser a única na vida dele. Mesmo colocando-se como uma mulher sexualmente ativa e experiente, essa liberdade sexual não é condizente com sua idealização e infelicidade no amor. "É constante a ambiguidade entre ser livre e esperar ser resgatada; entre ser autossuficiente e estar na expectativa do olhar do outro [...]" (SANABRIA, 2005, p. 79)

Pouco é dado ao conhecimento do leitor em relação à protagonista, cuja falta de nome remete a uma identidade que parece extinguir-se diante da dor da perda. Felinto expõe a miséria dessa mulher, que em sua circunstância de sofrimento pela separação revive lembranças entranhadas em seu corpo amante, agora desabitado da presença do amado, sentindo-se parcialmente sem vida: "[...] meu corpo vazio, semimorto." (FELINTO, 2002, p. 12) A protagonista sofre por uma ausência que se faz presente, e o que resta é lidar com esse tempo de dor através da linguagem, ainda que fale apenas para si mesma. Como aponta Barthes em relação à vivência do luto por uma ausência: "Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Então vou manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem [...]" (BARTHES, 1981, p. 29)

Sua narrativa inicia com a palavra "arrependimento", retomada diversas vezes ao longo de seu relato, como neste trecho: "Depois deste abandono, sei que tem dias que acordo com cara de louca. Mas em que lugar do cérebro fica, afinal, o arrependimento? Em que válvula, em qual espaço vazio se aloja essa doença?" (FELINTO, 2002, p. 13) Aqui, a narradora-personagem evidencia que a separação abala sua sanidade mental, e que entende seu sentimento como uma patologia, algo que toma posse de seu ser e do qual não consegue escapar. Ao mesmo tempo em que culpa Charles por sua dor, ela também tem ciência de sua autorresponsabilidade, evidenciada em seu arrependimento. Ela sabia que aquele era um relacionamento destinado a fracassar, uma vez que Charles era comprometido, demonstrando assim um lampejo de lucidez.

Ela tece lembranças como um modo de fuga e ao mesmo tempo de elaboração do seu sofrimento: "A cabeça embotada, os sentimentos em frangalhos, fujo, organizo uma lembrança que me tire do momento de dor e silêncio." (FELINTO, 2002, p. 13) Para sair do silêncio é necessário o uso da linguagem, que estabelece a conexão entre o corpo e a memória. Especialmente no que se refere a um momento traumático como o de uma separação amorosa, essa elaboração narrativa se faz ainda mais importante para uma possível superação da dor emocional. Destacando que trauma significa ferida, Salgueiro afirma: "O trauma rememorado se faz via linguagem, que tenta entender aquilo que, repetidamente, repele." (SALGUEIRO, 2017, p. 358)

Assim, a personagem reflete sobre sua situação, colocando seu corpo como um espaço onde a dor se faz presente, trazendo não somente a concretude do corpo, como também a materialidade da cidade grande onde vive, o que aumenta

sua sensação de pequenez: "Eu temo é pelo meu corpo - pelas dores agudas, pelas feridas, pelas chagas incuráveis -, tenho medo das línguas de asfalto que cobrem as ruas da cidade grande e dura. Moro em São Paulo, o prédio é alto e minha insignificância cresce." (FELINTO, 2002, p. 14) Deste modo, a sua já sofrida situação é ampliada por perceber seu corpo pequeno, insignificante e ferido em um espaço dominado por construções grandiosas.

Pode-se perceber que a relação entre corpo e memória é bastante estreita na obra de Felinto, que coloca o corpo de sua narradora-personagem em destaque. É a partir dele que são trazidas as lembranças que constroem sua narrativa. Nas palavras de Porto: "O corpo se faz presente nas atividades de rememoração como fator desencadeador da própria consciência de si." (PORTO, 2017, p. 75) Um trecho de destaque é aquele em que a protagonista descreve Charles e seu esfacelamento em relação a ele. Aqui, o corpo feminino e a violência contra ele são destacados, e a dor aguda da separação é sentida como se fosse na própria carne:

Para mim, o assassino é Charles. Para mim, ele não passa de um assassino. Eu me sinto como uma pessoa fuzilada, que tivesse um buraco aberto, um vazio violento - não um orifício destes como o da minha vagina, não. Uma dor. É seco o buraco, é a perfuração de um tiro, tiro de bala, bala de arma, de fuzil. (FELINTO, 2002, p. 17)

Em sua dor, a protagonista sente-se encurralada entre a morte e a loucura, questionando sua própria sanidade e temendo um processo de enlouquecimento. Ela sente-se ameaçada pela loucura, e a partir daí relembra os doidos da sua infância: "Mas então eu não cresci para virar um daqueles loucos como Macsuel ou Maria Doidinha [...] Mas eu não posso ter virado exatamente o que eu mais temia."

(FELINTO, 2002, p. 19) Ela evidencia que a loucura chamava a sua atenção desde pequena, e que de certa forma identificava-se com ela, revelando sua ambiguidade ao admitir que sentia uma mistura de repulsa, curiosidade e medo por aquelas figuras.

Em seu sofrimento, a personagem demonstra pensamentos cíclicos em torno da dor e de seu corpo ferido. Em um dos momentos nos quais tece reflexões sobre seu pesar, ela compara-se a um animal que padece e que passa por uma metamorfose, tal como ela, um processo sobre o qual não se pode ter controle. No entanto, em relação a si mesma ela não vislumbra uma transformação que possa ser positiva, mas um vazio, indicando seu desespero e descrença de que sua situação possa ser alterada ou superada: "Eu estou tão ferida, tão ferida de amor recusado que é como quando ferem um bicho e ele resiste, ainda vivo, quando não o mataram de todo. [...] (Este o meu labirinto, esta a minha metamorfose em nada, em ninguém.)" (FELINTO, 2002, p. 34)

A mulher prossegue com a construção narrativa de seu sofrimento para dar vazão à sua dor, mas sem indicar uma consciência de que esse é um processo que pode levá-la à superação de seu tormento. Como aponta Salgueiro: "A recapitulação do trauma seria, assim, um doloroso exercício de memória com finalidade terapêutica [...]" (SALGUEIRO, 2017, p. 359) A protagonista analisa suas memórias como maldições, julgando o lembrar, o esquecer e o arrepender-se como manifestações de um mesmo mal: "A pior tarefa que a vida me deu é esta de cavoucar minha memória, lavrar até arrancar Charles dali. Esquecer, lembrar e esquecer são maldições da mesma linha de se arrepender." (FELINTO, 2002, p. 37)

Ela relembra outras perdas e novamente traz as questões do arrependimento e da loucura, e como ambas afetam sua autoimagem: "Não me reconheço em nenhum dos amores que perdi. Arrependimento é uma espécie de não-reconhecimento de si mesmo, uma espécie de loucura." (FELINTO, 2002, p. 38) Em relação a antigos amantes, ela demonstra possuir ressentimentos e raiva: "[...] eu detesto ex-namorados, acho todos uns cínicos, não quero contato, não quero saber. Ex-namorados são a lembrança da minha dor, a espetada na ferida." (FELINTO, 2002, p. 40) Essa afirmação demonstra sua dificuldade com perdas amorosas e seu sentimento de rejeição e desamparo em relação aos homens com quem se relacionou, evidenciando uma espécie de círculo vicioso de desejo e rejeição.

Este ciclo de dependência e raiva se constrói em torno das expectativas nunca realizadas sobre o amor, o matrimônio, ou seja, a estrutura enganosa do amor romântico na qual a mulher deposita todo o seu projeto de vida numa relação salvadora que, evidentemente, nunca cumpre as expectativas propostas porque elas são irreais. (SANABRIA, 2005, p. 106)

A personagem mais uma vez coloca o seu corpo como um espaço de dor e arrependimento, revelando que sua sensação chega a ser física, quando afirma:

[...] meu arrependimento é tanto que é físico, é dor nos pavilhões desertos dos meus ouvidos, areia rangendo nos meus olhos. Eu só me arrependo de ter aceitado um homem que não me queria. Eu só me arrependo de ter ficado de quatro, de ter me inaugurado para ele como uma virgem. (FELINTO, 2002, p. 49)

Ela ainda expõe que o sentimento de morte pela perda de Charles foi precedido de uma sensação de nascimento ou inauguração, indicando ter se entregado para ele como nunca havia feito antes, o que reforça seu sentimento de vivenciar a sua mais dolorosa perda. Mesmo sendo uma mulher experiente sexualmente, escolheu entregar-se de forma nova para esse homem. Sua percepção é a de que teve um nascimento e uma morte pelas/nas mãos de Charles, a quem tanto se entregou. Como aponta Salgueiro: "É no corpo que se inscreve o trauma e é do corpo que o trauma deve ser elaborado." (SALGUEIRO, 2017, p. 360)

Outro aspecto que se destaca na narrativa é sua sensação de inadequação como ser humano, como mulher, identificando-se ainda como imigrante, ciente da singularidade que essa condição traz. Essa é uma característica em comum entre ela e Charles, e que denota aumentar ainda mais sua percepção de abandono, de orfandade:

Ele, como eu, não era daqui, vinha de outro lugar - como eu, dessas pessoas que amadurecem no trauma dos lugares grandes para onde são um dia transplantadas feito árvore, a raiz pendurada, arrastando no chão, procurando vínculo com um monturo qualquer de terra onde possa reviver. (FELINTO, 2002, p. 55-56)

Ela aponta mais esse trauma, que carrega consigo ao viver em uma cidade grande, indicando ser proveniente de um lugar que não nomeia mas que é certamente muito distinto daquele onde agora reside. E ela arremata: "[...] fui atropelada pela vida, caí, do alto de minhas pernas fracas e no lugar errado - sou uma imigrante, uma imigrante nunca se recupera da perda." (FELINTO, 2002, p. 56)

Assim, pode-se perceber sua sensação de não pertencimento - nem um lugar e nem um amor que possam acolhê-la. Essa impossibilidade de recuperação traz uma forte carga dramática, o que a faz sofrer continuamente por sua condição de imigrante, ampliando sua desolação. "[...] é na rememoração contínua do acontecimento intenso que o trauma sobrevive." (SALGUEIRO, 2017, p. 357)

Por fim, a narradora tece considerações a respeito de sua condição primordial de ser humano, a imperfeição, e novamente o corpo surge, em um estado "defeituoso". Ela afirma-se falha, mas acrescenta que, no fundo, todos são imperfeitos:

O meu destino sou eu com todas as minhas imperfeições, andando pela rua feito um manco - é para isso que apontas tu e tua recusa, para mim, eu e o meu destino cheio de imperfeições. Mas somos todos mancões, quer demonstrem, quer não nossos corpos físicos. (FELINTO, 2002, p. 80)

Deste modo, é nítida a importância da memória e do corpo na obra de Felinto, em uma narrativa que discorre sobre dores e angústias, na qual a narradora-personagem evidencia marcas de solidão e rejeições. Recordações são trazidas à tona como uma espécie de catarse, em que revive momentos traumáticos, fornecendo dimensões de sua história pessoal para sua presente dor, tecendo um inventário de sua memória e revisitando seus traumas. Essa memória afetiva e sensorial desperta sensações fragmentárias de si mesma e do que foi vivido, tendo o corpo como o lugar central de sua fala. "Lugar de memória, o corpo fala e se cala, exhibe e esconde, conciliando a tensão produtiva entre o familiar e o estrangeiro que sempre nos habitam." (PORTO, 2017, p. 76)

Referências

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BRANCO, Lucia Castello. A escrita mulher. In: _____; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CUNHA, Helena Parente. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy (org.) *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

FELINTO, Marilene. *Obsceno abandono: amor e perda*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PIÑON, Nélida. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHARPE, Peggy (org.) *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PORTO, Maria Bernadette. Corpo e memória. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (orgs.) *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Editora Letra1, 2017.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Literaturas (ou leituras) sem vergonha. *Signótica*, v. 21, n. 1, p. 205-217, 2009.

SALGUEIRO, Wilberth. Trauma e memória. In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (orgs.) *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Editora Letra1, 2017.

SANABRIA, Marisa. *A procura do feminino*. Aparecida: Ideias & Letras, 2005.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença? *Interdisciplinar*, ano 5, v. 10, p. 29-43, 2010.

Biografia da autora

Juliana Meanda é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (Literaturas de Língua Inglesa) da Universidade Federal Fluminense - UFF (Niterói/RJ - Brasil), onde é bolsista CAPES. Possui Pós-Graduação *Lato Sensu* em Língua Inglesa pela PUC-Rio e é graduada em Letras português/inglês. Seus principais temas de interesse são estudos culturais, contraescrituras, memória, representação e questão identitária feminina. E-mail: julianameanda@id.uff.br

CORPOREIDADES NEGRAS FEMININAS EM INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES E OLHOS D'ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Karina Lima Sales

Não se pretende, aqui, desenvolver uma discussão em torno de conceitos de corporeidade, mas o termo, essencial à discussão que se pretende conduzir, foi utilizado partindo da noção de corpo – parte intrínseca da relação pessoa-contexto – como multiplicidade, por isso pode-se falar em corporeidades. Associando-se isso ao fato de que se pretende refletir sobre produções literárias da escritora negra Conceição Evaristo, pode-se afirmar que a corporeidade que se revela em sua verve literária representa uma maneira de estar no mundo, de possuí-lo, mas, principalmente, de ressignificá-lo:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo. (EVARISTO, 2012, p. 2. Grifos nossos).

Nascida em uma favela de Belo Horizonte em 1946, Conceição Evaristo vivenciou as dificuldades de um cotidiano sofrido. Desde pequena exposta às crueldades do racismo, tornou-se uma escritora negra de projeção internacional e é militante dentro e fora do espaço da academia. É Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Publicou seu primeiro poema em 1990, no décimo volume dos Cadernos Negros, editado pelo grupo Quilombhoje, de São Paulo. Desde esse período, publicou diversos poemas e contos nos cadernos, a Antologia poética Poemas da recordação e outros movimentos, os romances Ponciá Vicêncio e Becos da memória, além das antologias de contos Insubmissas lágrimas de mulheres e Olhos d'água, dos quais foram selecionados os contos enfocados nesse texto. Interessa-nos o modo como a autora, mulher negra, constrói ficcionalmente a mulher afrodescendente, que papéis ela exerce em sua narrativa, como se dá essa corporeidade negra feminina em Conceição Evaristo.

Em seu texto “Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade”, Eduardo de Assis Duarte reflete inicialmente sobre o papel assumido pela mulher afrodescendente, enquanto personagem, no arquivo da literatura brasileira desde seus começos. Para o autor, a mulher afrodescendente ficcionalizada assume a condição de corpo disponível, sujeita ao estereótipo da esterilidade, não são personagens mães. Trazendo exemplos desde a literatura produzida no Brasil no século XVI até publicações de Jorge Amado e Guimarães Rosa, o autor explicita o leitmotif da esterilidade afrodescendente na literatura brasileira: “Tais exemplos ressaltam a forma de permanência de uma imagem que atravessa os séculos e marca a representação das descendentes de africanos na literatura brasileira” (DUARTE,

2010, p. 30). Duarte afirma que essa secular estereotipia só está sendo superada em escritos de autoras e autores afro-brasileiros. Dentre os exemplos, destacam-se as publicações da série *Cadernos Negros* e a *Geração Quilombhoje*, que visibilizaram Conceição Evaristo, Lia Vieira, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, dentre outras. De acordo com Duarte, nessas autoras encontramos o “redirecionamento da voz narrativa que, sem descartar a sexualidade, está empenhada em figurar a mulher não a partir de seus dotes físicos, mas pelas atitudes de luta e resistência, e de sua afirmação enquanto sujeitos” (2010, p. 34). Sobre essa atuação das escritoras negras, Conceição Evaristo afirma:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. 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 (2012, p. 6. Grifos nossos).

A produção literária de Conceição Evaristo, nomeada por esta de *escrevivência*, busca romper barreiras do campo literário. Para a autora, a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, “apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra” (2012, p. 02). Evaristo salienta que tradicionalmente a representação literária da mulher negra é “ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral” (2012, p. 02). A literatura afro-brasileira de Conceição

Evaristo prima por afastar-se dessa representação distorcida da mulher e do corpo negros e delinea um corpo social, coletivo, o corpo negro feminino, prenhe de significados. Para essa discussão, pretende-se abordar o corpo-mulher-mãe-negra, a partir de textos selecionados dos livros *Olhos d'água* e *Insubmissas lágrimas de mulheres*.

Em diversos de seus escritos ensaísticos, Conceição Evaristo demarca a intenção de uma literatura militante, que ressignifique o corpo da mulher negra: “Uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do ‘outro’ como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2005, p. 54).

Essa reescrita da corporeidade negra feminina aparece nos contos dos livros aqui selecionados. *Insubmissas lágrimas de mulheres* possui treze contos, todos protagonizados por mulheres, que dão nome a cada um dos textos. Dada a exiguidade do espaço, não será possível discorrer sobre todos os textos, por isso delimitam-se dois contos, “Shirley Paixão” e “Isaltina Campo Belo”. Neles, a maternidade atravessa esses corpos, rompendo o estereótipo do corpo negro estéril. Essa condição de mãe, nesses contos, está associada a uma violência latente, em embate com o outro / com o mundo, na defesa dos filhos.

Em “Shirley Paixão” somos apresentados – por meio da voz negra feminina que nos apresenta todas as histórias do livro – à história de Shirley Paixão, que fala da agressão perpetrada por ela a seu companheiro, com quem vivia há muitos anos e cujas filhas criava como suas, junto às duas biológicas que tivera: “Assim como as

minhas meninas pareciam ter esquecido a fugaz presença de um pai [...] as meninas dele ganharam meu coração” (2011, p. 26). Conta à narradora e a nós o seu não entendimento do modo como o pai tratava a filha mais velha, “faltava paciência, vivia implicando com ela” (2011, p. 27). Sete anos se passam, a menina mais velha, Seni, filha biológica de seu companheiro, continuava sendo pressionada pelo pai, como na cena que deflagra a chocante descoberta, por Shirley, dos abusos sexuais sofridos pela filha. Ao defendê-la de uma agressão premente, Shirley narra a resposta do corpo da menina: “Chorava desesperadamente, me agarrava com tanta força, como se quisesse enfiar o corpo dela dentro do meu. Como se pedisse abrigo no mais profundo de mim” (2011, p. 28).

É após esse episódio que Shirley Paixão vai flagrar o seu companheiro, pai de Seni, atacando a menina durante a noite: “Foi quando assisti à cena mais dolorosa de minha vida. Um homem esbravejando, tentando agarrar, possuir, violentar o corpo nu de uma menina [...]” (2011, p. 29). A resposta vem visceral, corporal, e ataca-o com uma barra de ferro, seria “matar ou morrer”. Não mata, mas salva a filha e é presa pelo crime. Depois de sair da cadeia, fortalece-se o corpo-mulher-mãe-negra constituído: “A nossa irmandade, a confraria de mulheres, é agora fortalecida por uma geração de meninas netas que desponta” (2011, p. 31).

No conto “Isaltina Campo Belo”, somos apresentados, no início, à personagem, ainda sem muitos indícios de sua história, apenas colhendo vestígios de sua afetuosidade e a plena vontade de contar de si: “E quando os nossos risos serenaram, ela me agradeceu pelo fato de eu ter passado pela casa dela, para colher a sua história. Era uma honra, uma honra! – repetia pausadamente –,

sempre inquieta a me olhar”. (2011, p. 48-49). Aflora no conto a valorização da identidade da mulher negra, a partir das expressões ligadas ao corpo e representação da corporeidade, sendo o corpo concebido como núcleo de significações no processo de escritura: “Campo Belo [...] tinha uma idade indefinida, a meu ver. Se os cabelos curtos, à moda Black-power, estavam profundamente marcados por chumaços brancos [...], seu rosto negro, sem qualquer vestígio de rugas”. (2011, p. 49). “Minha mãe, orgulhosamente, sempre nos contava a luta de seus antecedentes pela carta de alforria. Histórias que eu, meu irmão e minha irmã ouvíamos e repetíamos com altivez, sempre que podíamos, na escola” (p. 50).

Campo Belo, em sua história, apresenta-nos o dilema de ter nascido em um corpo de mulher, mas não se sentir assim: “Ainda novinha, talvez antes mesmo dos meus cinco anos, eu já descobrira o menino que eu trazia em mim” (p. 50). “Eu via e sentia o meu corpo parecer com o de minha irmã e se diferenciar do porte de meu irmão”. (p. 53). “Toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga. Recusava namorados, inventava explicações sobre o meu desinteresse sobre os meninos e imaginava doces meninas sempre ao meu lado. Até que, um dia, dolorosamente tudo mudou” (p. 54). Por se sentir “estranha no ninho”, em que os “pares são formados por um homem e uma mulher”, Campo Belo muda-se de cidade e passa a ser assediada por um rapaz, a quem conta seu “segredo”: “Falei do menino que eu carregava em mim desde sempre” (p. 55). Mas o pretenso / pretensioso namorado afirmava que Campo deveria gostar de homem, e muito, só não sabia, tinha certeza de seu fogo, afinal, “era uma mulher negra, uma mulher negra...” (p. 55), reiterando o estereótipo para corpos negros femininos.

Esse rapaz prepara uma armadilha para Campo Belo, disfarçada em convite para festa. Lá, é estuprada por cinco homens, “deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo” (p. 56), que afirmam estar ensinando-a a ser mulher. Essa violência deixa Campo Belo tomada por um sentimento de vergonha e impotência, abandona o trabalho, sente-se o símbolo da insignificância, vive em um estado de alheamento. Só vai perceber a gravidez no sétimo mês: “Walquíria se fez sozinha em mim” (p. 56). Após o nascimento da menina, busca apoio na família, mas precisa fugir, de novo, vai para outra cidade, na qual conhece Miríades, professora de Walquíria no jardim de infância, e sente que não há um menino, nenhum homem dentro de si, podia ser mulher e desejar outra mulher: “[...] sob o olhar daquela moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante [...]. E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam”. (p. 57/58).

A corporeidade negra feminina também pode ser analisada no livro *Olhos d'água*. Publicado em 2014, o livro possui quinze contos, a maioria protagonizado por mulheres. Somos apresentados a mulheres de idades e experiências de vida diversas, como Ana Davenga, a mendiga Duzu-Querença, Maria, Natalina, Salinda, Luamanda, Cida, as meninas Zaíta e Naíta, todas compartilhando a mesma dura vida, tentando se equilibrar na “corda bamba do tempo”. Como afirma Heloísa Toller Gomes, no prefácio do livro, essa mulher de muitas faces, nos contos, é emblemática das vidas “de milhões de brasileiras na sociedade de exclusões que é a nossa. Frágil vara, corda bamba, fios de ferro, ferro de passar, a dança das metáforas as enlaça e reconstrói a vida de pessoas despossuídas a qual expressa,

apesar de tudo, uma vitalidade própria que o texto de Conceição insiste em celebrar” (EVARISTO, 2014, p. 10). Serão tecidas considerações sobre dois contos de Olhos d’água, “Quantos filhos Natalina teve?” e “Beijo na face”.

Em “Quantos filhos Natalina teve?”, somos apresentados à personagem Natalina, grávida pela quarta vez, mas que terá, enfim, o primeiro filho seu, só seu: “Aquele filho ela queria, os outros não. Os outros eram como se tivessem morrido pelo meio do caminho. Foram dados logo após e antes até do nascimento. As outras barrigas ela odiara” (EVARISTO, 2014, p. 43). O primeiro filho, fruto das descobertas do corpo junto com o amigo de infância Bilico, fora dado ao nascer, para a enfermeira no hospital. A segunda gravidez ocorre, apesar de evitar descuidos e usar chazinhos, “quando cismava com qualquer coisa”. O pai da criança, ao descobrir a gravidez, fica feliz com a possibilidade de formarem uma família. Já Natalina “ganhou preocupação nova. Ela não queria ficar com ninguém. Não queria família alguma. Não queria filho”. Ela e o companheiro acertam que, assim que a criança nascer, o pai ficará com o filho: “Quando Toinzinho nasceu, ela e Tonho já haviam acertado tudo. Ela gostava dele, mas não queria ficar morando com ele. Tonho chorou muito e voltou para a terra dele, sem nunca entender a recusa de Natalina diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz” (EVARISTO, 2014, p. 46). Natalina rejeita os padrões sociais impostos às mulheres de que, para serem felizes, precisam ter uma casa, um homem, filhos. A terceira gravidez de Natalina foi em decorrência do pedido de um casal para quem trabalhava. A mulher não conseguia ter filhos e pede a Natalina que tenha um filho por ela, com seu marido: “Elas se pareciam um pouco. Natalina só tinha um tom de pele mais negro. Um filho do marido com Natalina poderia passar como sendo seu” (EVARISTO, 2014, p.

47). Natalina, que já abrira mão de dois filhos, não entende porque a mulher se desesperava e se envergonhava tanto por não ter um filho. Aceita a proposta e passa a manter relações sexuais com o patrão, até engravidar: “Tudo passava lento, os nove meses de eternidade, os enjoos. O estorvo que carregava na barriga faria feliz o homem e a mulher que teriam um filho que sairia dela. Tinha vergonha de si mesma e deles” (EVARISTO, 2014, p. 48). O texto vai sendo tecido de forma a só tomarmos contato com detalhes da concepção do quarto filho no desfecho. Mas pistas vão sendo colocadas de que naquela gravidez Natalina nada devia a ninguém, como nas três anteriores: “Agora teria um filho que seria só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum ou de patrões. E haveria de ensinar para ele que a vida é viver e é morrer. É gerar e é matar” (EVARISTO, 2014, p. 49). A narrativa vai se encaminhando para o final com Natalina percorrendo na memória o caminho daquela gestação. Confundida com alguém, é sequestrada, levada para um matagal para ser estuprada e depois morta. Em um descuido do agressor, mata-o com a arma que ceifaria sua vida e silencia sobre a violência sofrida: “Fugiu. Guardou tudo só para ela. A quem dizer? O que fazer? Só que guardou mais do que o ódio, a vergonha, o pavor, a dor de ter sido violentada. Guardou mais do que a satisfação de ter conseguido retomar a própria vida. Guardou a semente invasora daquele homem” (EVARISTO, 2014, p. 50).

“Beijo na face” nos apresenta Salinda, em aprendizagem de um novo amor, um amor “que vivia e se fortalecia na espera do amanhã, que se fazia inesperadamente nas trinchas de um momento qualquer, que se revelava por um simples piscar de olhos, [...] por um repetir constante do eu te amo, declaração

feita, muitas vezes, em voz silenciosa, audível somente para dentro” (EVARISTO, 2014, p. 52). Somos colocados frente à angústia de Salinda com essa dura aprendizagem do novo amor, acostumada ao “amor que pede e permite testemunhas”, precisa viver silente esse amor novo, “deglutir a própria boca, repleta de fala, desejosa de contar as glórias amorosas” (EVARISTO, 2014, p. 52). Mas esse novo amor não pedia ostentação, pedia apenas o direito de amar. Por meio das lembranças de Salinda, descobrimos a sua história de desamor, a relação com o marido, seu comportamento obsessivo de homem que se sente dono do corpo da mulher, querendo controlar tudo, a todo o tempo e usando inclusive os filhos para isso. Em meio a graves ameaças a sua integridade e de seus filhos, Salinda permanece no casamento e busca formas de fortalecer e criar defesas, contando com apoio da Tia Vandu, em Chã da Alegria ou Chã Feliz. Em uma de suas viagens, ao retornar sem as crianças, recebe um telefonema do marido, afirmando saber de tudo, que não mais queria vê-la, mas disputaria ferrenhamente os filhos, como o ataque máximo a Salinda. Buscando forças, pensando nas crianças e no abrigo-corção da tia Vandu, Salinda corporifica o novo amor, por meio do mirar-se no espelho: “Sabia que ali encontraria a sua igual, bastava o gesto contemplativo de si mesma. E no lugar de sua face, viu a da outra” (EVARISTO, 2014, p. 57). Somos apresentados ao amor que sente por outra mulher: “Mulheres, ambas se pareciam. Altas, negras e com dezenas de dreads a lhes enfeitar a cabeça. Ambas aves fêmeas, ousadas mergulhadoras na própria profundidade [...] o suave encontro de fendas-mulheres engravidada as duas de prazer” (EVARISTO, 2014, p. 57).

A corporeidade negra é latente na escrita de Conceição Evaristo. Como afirma a autora: “Minha escrita corporifica. Mas eu escolho os corpos que quero escrever”.

E através dessa escolha política da autora de que corpos escrever, por suas páginas constituem-se mulheres negras que se querem negras, se veem belas por assim o serem, trazem à baila assuntos de seus mundos e do mundo de toda uma coletividade negra. Corpos de mulheres negras que buscam formas de estar no mundo, de enfrentar as violências atrozes a que são submetidas todos os dias, inventam meios de sobrevivência para elas, para suas famílias e comunidades. Através das vidas dessas e de várias outras mulheres presentes nas narrativas de Evaristo delineiam-se não só as histórias das vidas das personagens, mas de tantas outras histórias de vidas negras com as quais se cruzam.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. Revista Terceira Margem. Rio de Janeiro: UFRJ. Número 23, julho/dezembro 2010, p. 113-138. Disponível em: <http://revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/60/72>. Acesso em 08 novembro 2015.

_____. Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Orgs.). Falas do outro – literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala, NEIA, 2010.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/genero-e-etnia-uma-escrevivencia-de.html>. Acesso em 08 novembro 2015.

_____. Fêmea fênix. In: Maria Mulher – Informativo, ano 2, n. 13, 25 jul. 2005.

_____. Insubmissas lágrimas de mulheres. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. (Coleção Vozes da Diáspora Negra – volume 7).

PAGU – PARQUE INDUSTRIAL: UM OLHAR FEMINISTA SOBRE A MODA E O CORPO DA MULHER BRASILEIRA A PARTIR DA LITERATURA.

Karina Pierroti Silva

INTRODUÇÃO

A vestimenta das mulheres, referida como moda feminina, é marcada pela imagem que era agradável aos homens. Durante anos as roupas destinadas as mulheres reforçavam a ideia de fúteis, delicadas e não era permitido a revelação de nenhuma parte do corpo, quaisquer pele a mostra seria o suficiente para provocar os homens. De acordo com HOLLANDER (1996) a imagem da mulher até Hollywood era de uma dama e pós isso era da mulher independente, mas ambas as imagens estão relacionadas a que os homens esperam e qual a postura que elas precisavam ocupar na sociedade para a manutenção do capital e do patriarcado. Aqui cabe ressaltar a ideia de segundo sexo levantado por Simone de Beauvoirⁱⁱ.

Pagu traz em sua obra cinquenta e dois personagens, dos quais focaremos principalmente nas mulheres para o desenvolvimento do trabalho, que não possuem uma história pessoal, ela é omitida como no contexto político social. Não há importância na história das pessoas comuns. Essas representações que planas e sem aprofundamento psicológico é compreendida através da estética original do livro. Falaremos da estudante normalista Eleonora, das militantes socialistas Rosinha Lituania, da preta e prostituta Corina e da trabalhadora Matilde.

GUEDES (2011) faz uma leitura de personagens que são "filhas do desencanto, da impotência, da dor, do desespero", cada figura feminina é uma anti-

heroína que busca representar um recorte dentro da classe trabalhadora (as prostitutas, as aleijadas, as velhas, as jovens), com suas peculiaridades. Retratando todos os gritos das minorias encontradas no Brás.

Otávia será acuada pelo confronto entre os temas amoroso e revolucionário; Corina, triturada pela inconsciência de classe e pelo forte apelo do ideário burguês em sua vida; Alfredo será um homem atormentado por sua consciência dividida entre sua origem e o desejo de ser o "novo homem"; e mesmo Rosinha Lituana – uma clara homenagem a Rosa Luxemburgo – que como figura essencialmente emblemática, é uma das personagens mais "planas" do romance, traz a marca humana e poderosamente profunda dúvida, do medo, da incerteza (GUEDES, 2011, p, 102-103).

Ela também faz referência a Rosa Luxemburgo, uma das figuras revolucionárias tida como referência para as outras mulheres, para que elas façam a revolução, mas ao mesmo tempo ela carrega as dúvidas e incertezas de estar fazendo o certo ou sendo revolucionária demais. A única personagem que possui uma história, pois ela já passou por um processo de reconhecimento ao pertencimento da classe trabalhadora, mas é marcada pelas mazelas destinadas ao proletariado brasileiro que também foi marcado pela presença de muitos imigrantes, principalmente no que diz respeito a condições precárias de trabalho. Uma vez que, por diversas vezes esses personagens se manterem no país de forma ilegal, veem no trabalho informal uma perspectiva de sobrevivência.

(...) Depois tinham chegado ao Brás, as duas sozinhas. A miséria. As idas inúteis ao Patronato Agrícola, donde um dia um velho as expulsou. Tinha ficado num porão. A mãe morrera. Entrara na fábrica de tecido aos 12 anos. A revolta contra os exploradores e assassinos. Conhecera o sindicato. Compreendera a luta de classes (GALVÃO, 1994, p. 107-108).

Com uma vida marcada por tragédias e explorações, Rosa se vê na

necessidade de ir contra o que fora imposto desde “quando se entende por gente”, como menciona Pagu no livro. E encontra no sindicato de sua categoria informações para se conscientizar e lutar por melhorias não só na sua vida, como na de todos que se encontravam na mesma situação que ela. A ausência da estrutura familiar junto as lembranças da personagem que carrega uma representação social mais profunda e chama a atenção para o cenário dos imigrantes que vivem as condições de subemprego no Brás.

Em São Paulo, a distribuição territorial dos migrantes da costura segue alguns eixos que se relacionam com a própria dinâmica da indústria do vestuário. Na história da cidade, as regiões centrais, em especial o Bom Retiro e o Brás, foram os espaços em que houve a concentração da comercialização de vestuário. Os migrantes da costura tendiam a se situar nessas regiões (CORTÊS, 2009, p. 45).

Durante toda a obra Patrícia coloca em primeiro plano o povo marginalizado, com um narrador que se envolve emocionalmente com a trajetória dessas protagonistas somado a um engajamento imediatista, percebemos isso nas demarcações do tempo da obra, o narrador se indigna com o que estão vivendo as personagens. A luta e revolução pautada no livro fazem parte de um imaginário do que é ideal e ao mesmo tempo trás as particularidades e recortes encontrados nas fábricas, o desejo é despertar a consciência de classes e fazer com que todos se rebelem junto ao narrador.

Ela falava das "cicatrices de chibata" (GALVÃO, 2006, p.56) que as operárias possuem, comparou a condição de subemprego ao processo de colonização do país como retrata HIGA (2010), mostrou a dupla opressão sofrida pelas mulheres, que vem do trabalho e também pelo sexo usa de um feminista classista, ou seja, que faz esse recorte da classe operária nesse processo de subordinação entra patrão/empregado. "- O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo! /-E

as proletárias? /- Elas são analfabetas. Excluídas por natureza" (GALVÃO, 2006, p.78).

Voltando a abordagem de GUEDES (2011), ao trazer a questão do voto e a diferença das pautas feministas, Pagu está denunciando o processo de construção de formação de base do PCB, cuja as pautas traziam avanços apenas para uma nata da sociedade. As mulheres proletárias se encontravam numa penitenciária social, como diz Patrícia, estão presas numa cadeia cotidiana que as impede de reivindicar seus espaços, devido o ritmo que são expostas suas vidas. As mulheres do parque industrial do Brás são desumanizadas, alienadas e tem suas identidades pessoais retiradas.

Falamos de um espaço universal colocado no decorrer do texto como um ambiente insalubre de trabalho, esse é o cenário do Brás que nos importa, onde possui "as cem ruas do Brás, com suas portas escuras e iguais; as vinte e cinco casas da zona de prostituição; a maternidade miserável e a prisão imunda" (GUEDES, 2006, p.114).

1 – O OLHAR FEMINISTA DA VIDA DAS MULHERES DA INDÚSTRIA TÊXTIL POR PATRICIA GALVÃO.

(...) Embriagam-se e dançam. / - Hoje não vou pra casa! / - Nem eu! / - Dormiremos todos juntos! / - Vaquinha... / - Deixa minha coxa! / Passa no ambiente um desespero sexual de desagregação e fim. A burguesia se diverte. (GALVÃO, 1994, p. 52). Na cena a cima, por exemplo, as garotas vão a um coquetel atrás dos garotos, lá se embriagam, dançam e se divertem, mas ao final uma delas é tocada na coxa, neste período histórico da obra (1920-1930), tal atitude era vista como

algo absurdamente sexual, depravado. A autora também faz questão de dizer que quem está se divertindo é a burguesia, não as mulheres. Durante toda a obra, Galvão faz provocações que trazem o ambiente sexual vivido pelas mulheres e como os homens que compõe a burguesia, possuem uma moral e são bem sucedidos, as procuram pelo prazer sexual. Também reforça a ideia de ascensão de classe através do casamento com um desses homens, as personagens muitas vezes reforçam que não pertencem àquilo e que logo serão deixadas, por não pertencerem ao universo de seus pretendentes, como é o caso do relacionamento que Corina constrói com Pepe, ele cobra dela tradições: "- Você casa comigo. A gente fala com o Padre Meireles.../- O Padre Meireles nunca me casará! Serei do homem que meu corpo reclamar. Sem a tapeação da Igreja e do juiz.../Pepe está fulo./- Sabe, não quero saber de uma puta! (GALVÃO, 1994, p. 42-43).

Quando Patrícia fala do carnaval do Brás, torna-se mais recorrente a questão de classes, já que as mulheres do Brás se enfeitam e ficam animadas para a festa, os homens também, porque enxergam nesse momento uma facilidade para terem sexo. Ela retrata a diversas jornadas das mulheres proletárias, que são responsáveis por cuidar dos irmãos mais novos, na cena a baixo, eles estão presente no meio da festa e são subornados pelos burgueses, ou seja, desde cedo existe uma cultura para que os homens cuidem da vida pública das mulheres da família. Outra problemática levantada no trecho é o acesso a festa no colombo gratuito as mulheres, para que tenha mais "carne" para os homens.

Os sexos estão ardendo. Os grilos estrilam nos sinais. Os burgueses passam nos carros concordando que o Brás é bom no carnaval. No Colombo, as damas brancas, pretas ou

mulatas como as meninas fugidas de casa, não pagam entrada. (...) Todas as meninas bonitas estão sendo bolinadas. Os irmãozinhos seguram velas a troco de balas. A burguesia procura no Brás carne fresca e nova. (GALVÃO, 1994, p. 43-44).

E é esse feminismo que Patrícia Galvão quer debater, aquele que não enxerga apenas as mulheres brancas da alta sociedade, mas todas. Ela batalha não só pela classe trabalhadoras, mas pelas mulheres proletárias, fazendo o recorte classista, mostrando que a opressão tem caráter acumulativo.

2- AUTOMOLAGE E A LIBERTAÇÃO DO CORPO DA MULHER

Maria Alice Ximenes (2014) faz uma importante discussão quando analisa as roupas nas pinturas de artistas durante o século XIX, trazendo um comparativo entre mulheres e homens representados nas pinturas; os homens sempre possuíram roupas que demonstravam o quanto eram ativos socialmente, enquanto a mulher possuía um visual passivo, similar a uma boneca, um enfeite, um bibelô. Essa abordagem da autora reforça o pensamento de BEAUVOIR (1980) sobre o segundo sexo, quando a autora diz que aos homens é conferido um dinamismo na moda e as mulheres resta a imagem fixa.

O dimorfismo sexual prevalece no que se diz respeito à fragilidade do corpo feminino: sua natureza é admirada pelos homens. A percepção de seu corpo é de que seu esqueleto é pouco desenvolvido, com mãos e pés pequenos; mas este corpo também deve informar as funções naturais

reprodutora: as ancas deveriam ser redondas (XIMENES, 2014, p.34).

Ainda observando a história da moda, nela não temos presente mulheres que não estão ao lado de homens que configurem uma imagem de poder perante a sociedade, não existem muitos registros que retratem as mulheres sem a figura masculina ou pertencentes a peble ou classe trabalhadora dentro do contexto europeu em que estamos inseridos, estas estão sempre a margem. Quando falamos do período oitocentista, por exemplo, a retratação de mulheres eram sobre a sua esfera privada, como essas eram boas esposas, mães de filhos educados e cheias de dotes e préstimos que a possibilitaram ocupar esse espaço.

As boas maneiras das mulheres sempre estavam acompanhadas de belos vestidos, que remetiam a aparência que agradariam os homens, afinal, elas eram capazes de elevar o capital simbólico dentro da sociedade e deveriam se esforçar para não manchar a honra dos nobres cavalheiros. O adultério era considerado crime passível e punição pública e atribuído as mulheres, que deveriam ser puras e castas, sem exercer a sexualidade e provocar os homens ao seu redor. Tantas condutas morais excluíram as mulheres de frequentar universidades, produzir conhecimento, exercer profissões e contarem a própria história. Aqui vale ressaltar que estamos falando do estereótipo feminino ideal, onde o primeiro item da lista é ter capital para consagrar o casamento. E assim, cada época, configurava o padrão das mulheres a partir dos espaços não ocupados pelos homens, a elas não é configurada uma visão positiva.

A arte já recortou o corpo no cubismo, distorceu-o no

expressionismo, convrtu-o em sonho no surrealismo, glamurizou-o de forma comunicativa na pop art, documentou-o pelo hiper-realismo e, com o advento da body art, os artistas passaram a explorar o corpo como suporte último de expressão. O vestuário é uma forma de interferência, assim como as escarificações e tatuagens. É no corpo que as metamorfoses e as metáforas se instalam, procurando reconfigurações e formas de expressão, consolidando o diálogo com a cultura (XIMENES, 2014, p. 89).

Nossos corpos expressam a construção social de nossas culturas, reflete um tempo, espaço... E aos poucos, como afirma XIMENES (2014), o corpo ganha um significado político em busca de identidade e é interferido com as nossas marcas corporais e vestuário, transformando nossas roupas em roupas-territórios, que rementem o lugar em que ocupamos na nossa sociedade num determinado tempo, fazendo um jogo entre o nu e o coberto, a roupa funciona como "(...) objeto mediador da libido" (XIMENES, 2014, p.70). Os recortes das roupas-territórios configuram o jogo de desejo e erotização, chamando atenção para as partes do corpo erotizadas, brincando com o imaginário do corpo desnudo.

Isso de acordo com a visão europeia, onde o corpo é inacabado sem o vestuário. O interessante é que a partir do século XIX, esses corpos ganham recortes alguns historiadores colocam como a libertação da mulher, revelando as partes de baixo do corpo, mas na realidade, o que aconteceu foi a construção de

um novo significado do ser mulher. A pele a mostra portanto, não pode significar uma real libertação, visto que "(...) os tabus do corpo e da moral de afrouxaram" (XIMENES, 2014, p. 71).

A roupa é entendida como elemento que nutre a atração entre os sexos e apresenta subsídios formais, espaciais, cromáticos, para as preferências que serão desenhadas nas telas, retratadas na fotografia e contruídas nos vestidos, graças à ação dos pintores, fotógrafos e costureiros (XIMENES, 2014, p.72).

E a partir dos presentes estudos foi criada a coleção de moda (figura 1) com caráter libertador do corpo. Com roupas-territórios onde quem determina o processo final da peça é a própria mulher, através de ajustes com elásticos, fechos, botões invisíveis e amarrações ela usa da roupa como acessório para respeitar o modelo do seu próprio corpo. Definindo a partir de si, por mais que tenha interferências da sociedade capitalista que configura o segundo lugar da mulher, buscam gerar o debate de uma nova forma de enxergar e observar seu corpo; construir a autonomia do vestir-se e desnudar-se.

Figura 1: Coleção final.



Fonte: Estudos da autora.

REFERÊNCIAS.

CÔRTEZ, Tiago Rangel. OS IMIGRANTES DA COSTURA EM SÃO PAULO:retalho de trabalho, cidade Estado. São Paulo: dissertação de mestrado, USP, 2013.

GALVÃO, Patrícia. Parque Industrial. São Paulo: Jose Olympio, 2006.

GUEDES, Thelma: Pagu: literatura e revolução. São Paulo: Ateliê Editorial , 2011.

HOLLANDER, Anne. O Sexo e as Roupas. Rocco, Rio de Janeiro, 1996.

XIMENES, Maria Alice. Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2011.

A DIMENSÃO ERÓTICA NA LITERATURA (AUTO)BIOGRÁFICA DAS PROSTITUTAS BRASILEIRAS

Karine de Medeiros Ribeiro

Thales de Medeiros Ribeiro

Em *120 dias de Sodoma*, os quatro “devassos de Silling” procuram quatro mulheres (de certa idade e experiência) para relatar de modo detalhado todos os requintes e devassidões de suas vidas:

Tratava-se do seguinte: depois de terem se cercado de tudo o que melhor pudesse saciar a lubricidade dos outros sentidos, queriam, nessa situação, que lhe fossem contados, com os maiores detalhes e segundo uma ordem determinada, todos os diferentes desregramentos dessa devassidão, todas as suas ramificações e adjacências, em suma: tudo o que, em **língua de libertinagem**, denominam-se paixões. [...] Após muita pesquisa e inúmeras informações, localizaram quatro mulheres de uma certa idade (condição necessária, pois a experiência era, nesse caso, a coisa mais essencial), quatro mulheres, eu dizia, que, tendo passado suas vidas na mais excessiva devassidão, tinham condições de relatar de modo exato todos esses requintes”. (SADE, [1785] 2015, p. 36, grifo nosso).

Em uma conjunção entre **experiência e relato**, essas quatro mulheres — descritas como devassas e malditas pelo caráter excessivo de suas vivências libertinas — eram vistas e interpretadas como profundas conhecedoras da **língua da libertinagem**. Barthes (1990) afirma que há na literatura sadiana uma espécie de **nova língua, a língua do crime**. Essa **língua** seria construída por meio da combinatória de ações específicas da “luxúria” “de maneira a fazer dessas

sequências e agrupamentos de ações uma nova ‘língua’, não já falada, mas agida; a ‘língua do crime’ ou novo código do amor, tão elaborado quanto o código cortês” (BARTHES, 1990, p. 29).

Se, na literatura de Sade, as quatro mulheres foram descritas como profundas conhecedoras da “língua da libertinagem”, a partir do século XIX, a medicina e o direito foram vistos como vozes autorizadas a enunciar sobre o sexo, a sexualidade e as práticas sexuais. Sob a forma massiva de patologização do desejo e dos sujeitos considerados “desviantes”, o sexo foi administrado, organizado e classificado por esse modelo de enunciação dominante (as obras de Lombroso e de Krafft-Ebing talvez sejam os exemplos mais conhecidos). Segundo Roudinesco (2008), ocorreu, nesse momento histórico, um esvaziamento do aspecto “pornográfico”, e as práticas sexuais julgadas como perversões são rebatizadas de acordo com uma terminologia sofisticada.

Na literatura médica do século XIX, não se fala mais de foder, de cu, de xoxota, nem das diferentes maneiras de tocar punheta, fornicar, enrabar, comer merda, chupar, mijar, cagar etc. Inventar-se, para descrever uma sexualidade dita “patológica”, uma lista impressionante de termos eruditos derivados do grego (zoofilia, necrofilia, exibicionismo, pedofilia, coprofagia, travestismo, voyeurismo, onanismo, sadismo, masoquismo etc.) e, inclusive com frequência, para dissimular a eventual crueza da qualificação de um ato, fala-se latim. (ROUDINESCO, 2008, p. 78).

É diante desse quadro propusemos anteriormente um estudo acerca dos discursos (médico-jurídicos e literários) sobre a prostituição na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX (RIBEIRO, 2016). Nesse trabalho, deparamo-nos com o mesmo impasse apresentado pela historiadora Margareth Rago. Sendo uma das maiores pesquisadoras sobre prostituição no Brasil, Rago (1991, p. 28-29),

comenta que não encontrou **nenhum documento** desse período histórico escrito por prostitutas. Assim, começamos a nos interrogar não só pelos enunciados disponíveis sobre a prostituta, mas, principalmente, pelas formas discursivas de ausência de seu lugar de enunciação nessa rede de enunciados.

Tomamos um trecho do livro *Eu, mulher da Vida*, de Gabriela da Silva Leite como enunciado fundador que deu ensejo a nossa discussão. Gabriela Leite foi uma prostituta que militou pela regulamentação da prostituição e fundou a ONG Davida e a grife Daspu, que “começou como uma grife de roupas, mas logo se tornou um movimento cultural que vem ocupando cada vez mais os espaços urbanos para tratar de temas relacionados à sexualidade, gênero e cidade” (DASPU, 2017, s/p). O trecho descreve um encontro entre a Pastoral (grupo católico de viés marxista que visava apoiar grupos “socialmente oprimidos”) e as prostitutas.

Num desses encontros da Pastoral, fiz uma **pequena rebelião: as freiras não deixavam as poucas prostitutas presentes falarem**, e elas não reagiam, aceitavam pacificamente. Sob o peso da culpa **silenciavam**. Já de saco cheio dessa história, argumentei que minhas colegas deviam falar e que aquela **organização dos trabalhos não estava permitindo a livre expressão**, então eu propunha fazer uma reunião separada, numa outra sala, onde nós decidiríamos o que fazer.

Fomos para um quarto do casarão onde estava acontecendo o Encontro, e **fizemos um manifesto que foi lido na plenária final**.

[...]

Uma das coisas que as meninas reclamaram no quarto foi que havia todo aquele discurso de se trabalhar com as prostitutas, mas nos Encontros da Pastoral não podíamos nos aproximar das prostitutas locais, nem beber ou falar palavrão. Ou seja, **as prostitutas deveriam falar e se**

comportar como freiras (e putas na cama? Até hoje faço essa irônica associação...). O fato **delas só falarem isso no quarto** me abriu os olhos. (LEITE, 1992, p. 114-115, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que as freiras possuem “todo um discurso de se trabalhar com as prostitutas”, elas não queriam que as prostitutas falassem. É como se elas fossem autorizadas a falar pelas prostitutas em público e que o espaço das prostitutas se restringisse ao âmbito privado. Destacamos não só a atualidade da interdição ao lugar social de enunciação da prostituta, mas a interdição à dimensão erótica que esse lugar supostamente representaria: “as prostitutas deveriam falar e se comportar como freiras”.

Assim, iniciamos uma discussão sobre os livros (auto)biográficos contemporâneos escritos por prostitutas brasileiras, pensando os modos de constituição, formulação e circulação dessas “putagrafias”. Propomos um debate sobre a dimensão erótica da literatura (auto)biográfica contemporânea de prostitutas brasileiras. Abordaremos, particularmente, os livros *O doce veneno do escorpião* (2005), de Bruna Surfistinha; *O prazer é todo nosso* (2014), de Lola Benvenuti; e *E se eu fosse puta* (2016), de Amara Moira. Não faremos uma análise dos elementos narrativos e das especificidades que constituem cada romance, mas partiremos de certas regularidades linguísticas (como a *dêixis* “eu” e a *léxis* “obscena”).

Nosso trabalho está organizado em dois eixos. No primeiro, a partir das reflexões de Foucault, Agamben e Spivak, questionamos o estatuto do “eu” na escrita (auto)biográfica das prostitutas. No segundo, considerando a relevância do enfoque das narrativas nas descrições sexuais a partir de um saber sobre o sexual,

faremos um gesto de leitura do “efeito obsceno” (MORAES, 2003) e das figuras imaginárias da língua (GADET, 2016) produzidos no interior dessas narrativas.

Questionando as regras de funcionamento da autoria e da obra, Foucault (2009) parte de um enunciado de Beckett (“que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”) para levantar a problemática ética em torno da relação entre quem fala e aquilo que é dito/escrito. Nesse texto, Foucault argumenta que a escrita moderna, não se confundindo com a expressão da subjetividade do autor, já não se obriga a nenhuma forma de interioridade, mas se identifica com sua própria exterioridade desdobrada.

A escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; **trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.** (FOUCAULT, 2009, p. 269-270, grifo nosso).

Seguindo o caminho delineado pelos escritos de Foucault, o filósofo italiano Agamben (2008) afirma que a experiência poética e a glossolálica apenas radicalizam uma experiência dessubjetivante presente no mais simples ato de palavra: o ato de se dizer “eu”. Se a língua dispõe de uma série de signos, nada há, no interior da própria língua, que permita prever e compreender por quais operações esses signos entram em funcionamento no discurso. No entanto, especialmente a partir dos desdobramentos da teoria enunciativa proposta por Benveniste, pôde-se observar que toda língua dispõe de uma série de signos (que os linguistas chamam *shifters* ou indicadores da enunciação [*dêixis*], como os

pronomes “eu, tu, isso” e os advérbios “aqui, agora etc.”) capazes de permitir que o indivíduo se “aproprie da língua” para pô-la em funcionamento. Característica comum de todos esses signos é que eles não possuem, como as outras palavras da língua, um significado lexical definível em termos reais. **Os dêiticos só podem identificar seu sentido remetendo-os à instância de discurso que os contém.** Nesse sentido, segundo a leitura de Agamben, a enunciação não se refere **ao texto do enunciado**, mas ao fato de **ter lugar** na enunciação. Segundo a perspectiva de Agamben, Benveniste iria propor que “o indivíduo pode pôr em funcionamento a língua sob a condição e identificar-se no próprio acontecimento do dizer, e não no que, nele, é dito” (AGAMBEN, 2008, p. 120).

Dessa série de apontamentos, o filósofo delinea duas questões ao deslocamento crucial que irá propor à teoria enunciativa em sua “fenomenologia do testemunho”: “O que significa, então, ‘apropriar-se da língua’? Como, em tais condições, é possível tomar a palavra?”

“Eu falo” é, por conseguinte, um enunciado tão contraditório quanto “eu sou um poeta” de Keats, porque não apenas **eu**, com respeito ao indivíduo que lhe empresta a voz, é sempre já **outro**, mas nem sequer tem sentido dizer, a respeito deste **eu-outro**, que ele fala, pois – à medida que se sustenta somente no puro acontecimento da linguagem, independentemente de qualquer significado – ele se encontra, antes de tudo, na impossibilidade de falar, de dizer algo. No presente absoluto da instância de discurso, subjetivação e dessubjetivação coincidem em todos os pontos, e tanto o indivíduo em carne e osso quanto o sujeito da enunciação calam totalmente. Isso também pode ser expresso dizendo que quem fala não é o indivíduo, mas a língua; isso, porém, nada mais significa senão que – não se sabe como – a palavra atingiu uma impossibilidade de falar. (AGAMBEN, 2008, p. 121, grifo do autor).

Em nosso ponto de vista, o deslocamento central que Agamben produz em sua leitura se constrói ao mostrar que a passagem da língua ao discurso é **um ato paradoxal** que implica, ao mesmo tempo, **uma subjetivação e uma dessubjetivação**.

Tendo em vista esse lugar paradoxal do “eu” e se o sujeito não cessa de desaparecer na escrita, poderia, então, o subalterno (em nosso caso, a mulher prostituta brasileira) falar? Retomamos o título da comunicação de Gayatri Chakravorty Spivak: “Pode o subalterno falar?” O subalterno em Spivak (2014) não é tomado como um ponto de partida, mas como efeito de uma relação de dominação no Ocidente, em que a história da Europa aparece como Sujeito narrada pela lei, pela economia política e pela ideologia do Ocidente, como não tendo “nenhuma determinação geopolítica”. E ainda perguntamos: como o “eu” enunciado diz sobre um “outro”? A seguir, analisamos brevemente aspectos que a dêixis “eu” é inscrita na materialidade das (auto)biografias (todos os grifos são nossos):

[1] O que ele [o pai de Bruna] queria, de verdade, era me fazer desistir de ir embora. Ouvi tudo calada. Meu silêncio alimentava sua verve. Puta... Vagabunda... Piranha... As frases sucediam, como se ele nem parasse para respirar. Abatido, terminou a conversa deixando escapar um desejo (será?), uma quase sentença de morte: “Toda puta tem Aids. Eu lamento muito que vá morrer sozinha, aidética, no Emílio Ribas”. Então tá: **se para ser livre, tivesse de ser puta, era o que eu seria. E se tivesse que morrer, que assim fosse.** (SURFISTINHA, 2005, p. 83).

[2] Dar prazer foi meu destino amargo, dar, mas também receber. **E se sentir prazer naquilo com que se trabalha** for critério pra escolher profissão, a minha já está escolhida. **E se eu fosse puta? Bom, agora eu era.** (MOIRA, 2016, p. 26).

[3] **Assumir quem somos e o que gostamos no âmbito do universo sexual demanda coragem. Eu faço o que faço porque gosto, porque sou mulher, porque sou humana e**

tenho direito de traçar meu próprio caminho. A liberdade está em se fazer as próprias escolhas, de forma autônoma. É preciso, pois, pulverizar diariamente preconceitos e mitos que incorporamos cotidianamente. (BENVENUTTI, 2014, p. 12).

Em [1] e [2], vemos que a dêixis *eu* (ligado a expressão “ser puta”) funciona no enunciado a partir de uma relação com o condicional (*se*). No primeiro caso, o condicional está ligado à **liberdade** (“se para ser livre, tivesse que ser puta, era o que seria”) e, no segundo, ao **prazer** (“se sentir prazer naquilo com que se trabalha for critério pra escolher profissão, a minha já está escolhida”). Além disso, temos no trecho de Amara Moira um jogo temporal marcado pelo **agora** em que o locutor já se encontra na posição enunciativa de prostituta/puta: **se eu fosse puta? → agora eu era (puta)**. Já em [3], há um enunciador coletivo marcado pela 1ª pessoa do plural. (Assumir quem **somos** e o que **gostamos**).

Se lemos em Sade a **figura imaginária** (GADET, 2016) de uma **língua da libertinagem** ou de uma **língua do crime** associada a uma espécie de saber transmitido pelo relato e pela experiência, de forma semelhante, em nosso *corpus*, fala-se de uma **língua da sedução**: “Começa a me devorar a ideia do ‘e se eu fosse’, vontade de peitar a noite com meus peitinhos de hormônio, o cabelo ainda curto, toda aprendiz nas lábias do olhar, na **língua da sedução**” (MOIRA, 2016, p. 31). Assim, nos perguntamos como a dimensão erótica se constitui nessa **língua da sedução**? Como são descritas as cenas e os relatos das práticas sexuais?

A partir de um ensaio sobre a obscenidade em Henry Miller, Moraes afirma que o obsceno não existe em si mesmo, mas sim ocorreria a partir de um efeito. Nesse sentido, “a obscenidade seria fundamentalmente um ‘efeito’. Daí a dificuldade de

delimitá-la neste ou naquele livro, [...] o que seria confirmado [...] pela diversidade de obras consideradas pornográficas em tal ou qual época” (MORAES, 2003, p. 129). No trecho a seguir, podemos ver uma relação complexa com o “efeito obsceno”:

Cliente tosco, cavalo, mas tentou ser bacana. Definitivamente, não rolou química, muito menos afinidade. No começo, o programa foi em **clima de putaria**, mas depois ficou mecânico. Muito mecânico. Meu, eu fiquei com nojo dele, principalmente da língua dele, e quase chorei. Juro. Daí, respirei fundo e lembrei que quem está na chuva é para se molhar... **Ele me chupou, mas eu não consegui gozar de jeito nenhum, por causa do nojo que eu estava da língua dele. Como ele demorou para gozar, dei um jeito de contornar a situação: chupei um pouco o cara e depois fiquei de quatro. Ele gozou na minha bu...** (SURFISTINHA, 2005, p. 128).

Em *O doce veneno do escorpião*, temos uma descrição paradoxal da relação sexual. Ao mesmo tempo em que podemos ler a descrição da cena sexual (“Ele me chupou”; “Chupei um pouco o cara e depois fiquei de quatro”), temos uma “censura” sobre a palavra compreendida como obscena por meio das reticências: “bu...”.

Em *o prazer é todo nosso*, Lola Benvenuti traz uma explicação sobre o que ela compreende enquanto fetiche e relações BDSM: *Bondage, Disciplina e Dominação, Submissão e Sadismo, e Masoquismo*. Apesar de se usar a terminologia médica oitocentista, especialmente em relação aos termos sadismo e masoquismo, podemos observar uma diferença e um deslocamento na obra da escritora:

Em práticas sexuais, o objeto do fetiche representa a penetração, mas também a dominação ou submissão. O **fetiche** é apenas o “disparador” de todo **um universo** que são as relações BDSM. Mais do que desejo ou culto por algo, as

práticas desse universo compõem um modo de vida que **permite várias maneiras de explorar e vivenciar os desejos. Existem tantos fetiches que torna a tarefa de enumerá-los em sua totalidade praticamente impossível. BDSM é a sigla comumente utilizada para fazer referência às práticas e jogos sexuais que envolvem, respectivamente, *Bondage, Disciplina e Dominação, Submissão e Sadismo, e Masoquismo*. Todas essas categorias estão circunscritas em uma **identidade cultural** regida pela consciência em ingressar em **uma espécie de jogos sexuais** de maneira sempre segura e consensual.** (BENVENUTTI, 2014, p. 141).

Enquanto na literatura médica do século XIX há uma patologização do sadismo e do masoquismo, no trecho analisado, podemos ver que esses termos são ressignificados: não são mais compreendidos como doenças sexuais e nem como perversões, mas sim enquanto identidade cultural e espécie de práticas e jogos sexuais. Nesse sentido, são lidos como fetiches dentro de um complexo universo que envolve o sexual.

Para finalizar nossa análise, trazemos um trecho do livro *E se eu fosse puta* em que podemos notar uma associação entre a escrita, o relato, a escritora, o corpo, o sexo e a puta:

Sentada no ônibus a caminho de casa, quase de madrugada, noite vazia e fria, celular em mãos, é assim que **ganham corpo meus relatos**, é assim que ganham cor, ganham vida. **O que acabei de viver, tudo ainda fresco na memória, a maquiagem borrada, gosto de camisinha na boca, o cheiro do cliente no meu rosto não importa o que eu faça, o seu cheiro de homem já tão diferente do meu – serão os hormônios? Palavras-chave marcantes vindo à tona assim que me ponho a escrever, dentes, línguas, dedos, lábios, uma puxando a outra meio que naturalmente, o texto saindo do encontro delas**, mas também desde antes, desde eu já na rua tramando amores, namorando olhares: travesti que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora. (MOIRA, 2016, p. 19).

No trecho podemos observar que corpo e relato são indissociáveis, as palavras-chave são parte do corpo que descrevem em pedaços as experiências sexuais: dentes, línguas, dedos, lábios se tornam escrita, ou melhor, “sext” (CIXOUS, 1997), ao conjugar ao mesmo tempo o sexo e o texto, a escritura e a puta.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunho** (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BENVENUTTI, Lola. *O prazer é todo nosso*. Araraquara: MosArte, 2014.
- CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. In: WARHOL, Robyn R; HERNDI, Diane Price. **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism**. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. p. 347-362.
- DASPU. 2017. Disponível em: <<http://daspu.com.br/>> Acesso em 23 ago. 18.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética, literatura e pintura, música e cinema** (Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.
- GADET, Françoise. Trapacear a língua. In: CONEIN, Bernand; COURTINE, Jean-Jacques ; GADET, Françoise ; MARANDIN, Jean-Marie ; PÊCHEUX, Michel (Orgs.). **Materialidades Discursivas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 185-200.
- LEITE, Gabriela Silva. **Eu, Mulher da Vida**. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1992.
- MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo, 2016.
- MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 20, 2003, p. 121-130.
- RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- RIBEIRO, Karine de Medeiros. **Perigos e prazeres: discursos sobre a prostituição na literatura oitocentista do Rio de Janeiro**. 2016. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- SADE , Marquês de. **120 dias de Sodoma**. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- SURFISTINHA, Bruna. **O doce veneno do Escorpião: o diário de uma garota de programa**. São Paulo: Panda Books, 2005.

Biografia dos autores

Karine de Medeiros Ribeiro: Graduada em Letras pela Fundação de Ensino e Pesquisa de Itajubá (FEPI). Mestra em Linguística (UNICAMP), com ênfase em Análise de discurso (bolsa CNPq). Atualmente cursa o doutorado em Linguística (UNICAMP), com ênfase em Análise de discurso (Bolsa CNPq). Participa do grupo de pesquisa *Mulheres em Discurso*.

Thales de Medeiros Ribeiro: Graduado em Letras pelo Centro Universitário de Itajubá (FEPI) e mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (bolsa CNPq). Atualmente, cursa o doutorado em Linguística (Unicamp) com bolsa CNPq.

O CORPO FEMININO EM *CELESTE*

Laila Correa e Silva

Délia (1853-1895), pseudônimo de Maria Benedicta Camara Bormann, teve uma carreira literária relativamente curta, mas intensa em termos de produção. Ela escreveu durante dez anos para os principais jornais do Rio de Janeiro. Iniciou n´O *Sorriso*, jornal dedicado ao sexo feminino, com o folhetim *Madalena* (1882), depois colaborou para o *Cruzeiro*, com contos breves e folhetins, ainda no mesmo ano e nos dois anos seguintes, escreveu para a *Gazeta da Tarde* de José do Patrocínio, publicando *Aurélia* (1883), e na *Gazeta de Notícias* de Ferreira Araújo, com *Carta à Noêmia* (1884) (TELLES, 2000, p. 567ss).ⁱⁱ Além dessas obras, mapeamos, até o momento, vários outros contos breves publicados no jornal *O Paiz*, *Gazeta da Tarde* e *A Família*, no início dos anos 1890. *Celeste* foi o último romance publicado por Délia, ao qual temos acesso.

O romance narra em terceira pessoa a vida de Celeste, uma moça carioca pertencente a uma família burguesa da Corte na segunda metade do século XIX. A narrativa, porém, não segue uma cronologia linear e, na segunda parte, toma a forma de flashback, retornando ao ponto inicial após alguns capítulos, depois que Celeste separa-se de seu marido e começa suas várias aventuras amorosas.

Inicia-se, portanto, com uma briga violenta entre Celeste e seu marido, o médico pernambucano Artur; este agride a esposa e a ameaça de morte. Porém, segundo Rita Terezinha Schmidt, *Celeste* “ainda está atrelado à concepção do enredo

romântico”, pois, “delineia, em sequência cronológica- da infância à maturidade- as diversas fases da formação e aprendizado da protagonista” (SCHMIDT, 2017, p. 319). Para Schmidt a narrativa de Délia seguiu um padrão básico para o que se esperava da vida de uma mulher no século XIX: casamento, adultério, loucura e morte. Porém, isso se deu de modo combativo e subversivo na narrativa de *Celeste*. Délia expôs diretamente em sua narrativa o tema que irá permear todo o desenvolvimento do drama de *Celeste*: a posição social da mulher no Brasil de fins do século XIX. Todavia, gostaríamos de acrescentar à caracterização dada por Schmidt um elemento que não encontramos de modo tão *explícito* em outros romances, notadamente de autoria masculina, no mesmo período: a posse e a violência sobre o corpo feminino, que inclui a agressão física e sexual descrita de modo direto e incisivo.

Ademais, como Schmidt apontou com extrema propriedade, Délia promoveu deslocamentos semânticos a partir de um padrão narrativo desejável em relação à trajetória de uma mulher burguesa no Brasil do século XIX. A cronologia da vida de Celeste, com base nos eixos: casamento, adultério, loucura e morte adquirem outro sentido que seria o de resistência aos valores pressupostos:

Isso significa dizer que Celeste inscreve atos narrativos que apontam a não submissão do texto à coerção ideológica do *script* [sequência de ação e resposta pautadas em padrões de comportamento] imposto pelo contexto histórico social e pelo código estético e cultural de seu tempo. Sob essa perspectiva, a representação, quer das relações de poder e da violência presentes no processo de construção do sujeito feminino, quer do desejo e sexualidade desse sujeito no quadro do contrato heterossexual, emerge como um campo de forças onde a autoridade discursiva da narradora dá forma e desdobra posições não congruentes em relação aos valores da gramática do coletivo no contexto no qual a romancista está inserida em função de seu pertencimento (SCHMIDT, 2017, p. 320-21).

Délia, portanto, problematiza os padrões seguidos pela literatura de seu período para representar a personagem feminina, a qual estava diretamente influenciada pela escrita masculina. Com base na narrativa e no olhar feminino sobre a condição social da mulher, a escritora narrou não apenas as inúmeras violências físicas e morais sofridas pela personagem principal, mas, também, as mazelas pelas quais outras personagens do sexo feminino passaram, vivenciando situações limite nas quais o corpo feminino foi vergastado e tolhido de sua liberdade. Para exemplificar como isso se manifesta na narrativa de Délia, iremos explorar, sucintamente, as construções de três personagens femininas em *Celeste*: Cândida, Benvinda (Bá) e Celeste.

Cândida, a mãe de Celeste.

Cândida e Venâncio de Lima não se casaram “por amor”. Na noite de núpcias Cândida “compreendeu que totalmente se sacrificaria, encarando horrorizada a dura perspectiva de viver para sempre ao lado daquele homem. A sua carne, virgem ainda na véspera, tinha contrações de susto ante a brutalidade daquele amor físico e sedento, que não compartilhava” (DÉLIA, 1988, p. 21).

Venâncio tratava a esposa como um troféu, levando-a para festas, “cheia de brilhantes e de rendas, orgulhoso de possuí-la e de mostrá-la”; todavia, ao sair das festas “desde o carro, começava a injuriá-la na sua linguagem tarimbeira (...) empurrava-a sobre os móveis e nodoava-lhe o belo corpo, amargurando-lhe a alma” (DÉLIA, 1988, p. 23).

Aos 24 anos, Cândida deu à luz Celeste. A partir do nascimento da filha, Venâncio mostrou-se menos “egoísta” e mais calmo; mas, a forma pela qual Delia se refere à

mansidão do pai de Celeste é no mínimo irônica: “Muitas vezes, entrando de algum baile, enfurecido pelo ciúme (...) batia-lhe menos do que de ordinário, a fim de não despertar a pequena. Mas, sempre brutal, em outras ocasiões dava-lhe de rijo, ao ouvir chorar a filha, estando a mãe a banhá-la” (DÉLIA, 1988, p. 24).

Enquanto Celeste crescia, assistia também a muitas brigas entre seus pais, ouvindo-os injuriar-se mutuamente. Um dia, “vira (...) o pai esmurrar a mãe (...). Trêmula de dor, metera-se entre eles, puxara o pai pelo casaco, em uma exacerbação nervosa (...)” (DÉLIA, 1988, p. 27).

E assim foi o casamento de Cândida, a certa altura, quando Celeste tinha 12 anos, Venâncio não batia mais na esposa, “mas não a deixava de injuriar”: “- Ah! Se não fosse esta menina, esta cadeia que me prende, dava-te um ponta-pé e enviava-te ao inferno, fúria!” (DÉLIA, 1988, p. 37).

A infância da protagonista passou-se assim, envolta pelas manifestações de brutalidade de Venâncio. Cândida, apesar do nome sugestivo, não foi caracterizada como uma mártir sofredora, boa esposa ou ótima mãe. Segundo a narrativa, tratava-se de uma mulher extremamente vaidosa, fria e distante da filha, inclusive infiel ao marido. Ainda assim, o seu comportamento nunca foi evocado como justificativa para as atitudes violentas de Venâncio. Délia, portanto, conseguiu construir uma narrativa equilibrada que descreve a “covardia” própria a “todo homem que espanca a mulher” (DÉLIA, 1988, p. 43).

Bá, a ama-seca de Celeste.

A escravizada Benvinda, a ama-seca de Celeste, sofria com a violência de sua senhora, Cândida, a qual tinha ciúmes do apego e carinho que Celeste manifestava por Bá. Assim, como uma espécie de transferência da brutalidade que Venâncio

desferia sobre o corpo de Cândida, esta vergastava a escravizada na presença de Celeste, com seis anos de idade:

O outro desgosto que a convulsionara foi ver vergastar a sua Bá, sem poder valher-lhe depois de uma questão de engomados, correr a mãe à despensa, voltando com um chicote e desancando a preta sem dó.

Assombrada, quase desconhecera a mãe naquela fúria (...) perdendo os foros de senhora para torna-se uma carrasca (DÉLIA, 1988, p. 27).

O campo da violência cotidiana e do exercício do poder sobre o corpo da mulher escravizada foi explorado com maestria na narrativa de Délia. Bá começou a “perder as formas roliças, a enfraquecer, a gemer na lida” (DÉLIA, 1988, p. 36). Enfraquecendo-se e adoecendo, o corpo de Bá já não apresentava atrativos para Cândida, pois dali não poderia extrair a força de trabalho outrora utilizada à exaustão. Por isso, Cândida decidiu vender Bá. A ama-seca, sendo escravizada, caracteriza-se como o sumo exemplo da objetificação do corpo feminino, que se torna então descartável: Bá, enquanto escravizada, era uma propriedade que poderia ser vendida e assim foi feito, Cândida livrou-se dela.

O paralelo que poderíamos estabelecer entre as atitudes de Venâncio para com Cândida e entre a senhora e sua escrava são reveladores dos diferentes níveis de sujeição ao qual o corpo da mulher estava passível, inclusive conforme sua classe social e status jurídico, recaindo de modo mais violento sobre o corpo da mulher escravizada.

Celeste de Lima Medeiros, a protagonista.

Celeste era uma moça sonhadora e romântica até determinado ponto da narrativa. Enquanto ainda estava casada com Artur, correspondia ao estereótipo das heroínas da literatura do século XIX e ao padrão social esperado para uma mulher. Contudo, como salientamos no início desta comunicação, o romance apresenta como

abertura uma cena de agressão, destoando completamente de uma narrativa romantizada na qual o herói e a heroína, por assim dizer, anseiam pela concretização do amor. Isso estava apenas nos devaneios de Celeste, ao analisar o casamento dos próprios pais:

À sua natureza delicada feria aquela ligação de dois seres discordantes nos sentimentos e nas ideias, eivada de rancores e de desestima, em que no homem só predominava o laço físico e bestial e na mulher uma abjeta sujeição calculada. Protestava jamais casar por despeito, como a mãe, julgando que o amor felicita os cônjuges, ministrando-lhes essa recíproca indulgência, mantenedora da paz doméstica (DÉLIA, 1988, p. 37).

E foi imbuída de tal ideia que Celeste se casou com Artur. Porém, logo após o casamento o moço mostrou-se extremamente ciumento, bruto e vil. A descrição da primeira noite do casal mostra a violência sexual praticada pelo próprio marido, que “sem atender aos protestos” de Celeste, despindo-a e cingindo-a com tal ardor, despertando na moça virgem “uma contração de medo” (DÉLIA, 1988, p. 76-77). Tal sentimento se perpetuou na vida do casal e foi exatamente depois de uma agressão brutal que Celeste deixou o marido e retornou para a casa dos pais.

Artur ameaça Celeste, dizendo, “toma cuidado, reflète, não me leves a praticar alguma loucura. Não sou homem com quem se brinque, e não consentirei de boamente na desonra de meu nome!”. Ao que a moça responde “Nunca mais te pertencerei viva”. Artur, furioso, lança mão de seus direitos de esposo: “Quem sabe? Sou teu marido, tenho direitos sobre ti! Vociferou ele, sacudindo-lhe o braço e esmurrando-lhe brutalmente os ombros e as costas, como já tantas vezes o fizera”. Celeste, humilhada responde ao agressor, “miserável! E queres possuir a mulher em que bateste!”. Artur reivindica mais uma vez seus direitos sobre o corpo da mulher: “-Anda, repete agora o que disseste, se és capaz!”. Celeste, altiva não se deixa

dominar: “-Nunca! Nunca!... É o meu corpo que tu queres; pois bem, jamais o terás, juro-te!” (DÉLIA, 1988, p. 15-16).

Artur, tomado de fúria, tomou “um chicote de montar”. Celeste, apesar do medo, “ergueu-se (...) soberba de audácia e de desprezo, arrancou o casaco, desnudando (...) o colo e (...) bradou: - Aqui me tem! Pode vergastar à vontade!” (DÉLIA, 1988, p. 16). Artur então cai em si e começa a chorar, arrependido. Celeste continua na mesma posição altiva, contrastando-se com a fraqueza moral do esposo. Celeste corre para a casa dos pais e é a mãe, Cândida, quem toma as medidas mais práticas, exigindo que Artur pague uma mesada para Celeste, o que o médico de fato fez, sustentando a mulher e afastando-se, partindo para Pernambuco.

Celeste, no entanto, não poderia fugir ao desejo sexual aflorado após o casamento, “dos ardentes transportes que a convulsionavam nos braços de Artur, fazendo-a gritar e soluçar, delirante de volúpia, em um espasmo violento e doloroso que lhe puxava a nuca, paralisando-lhe o cérebro e secando-lhe a garganta” (DÉLIA, 1988, p. 111). Após a separação, a moça encontrava-se sempre arrebatada por desejos sexuais que se traduziam em imagens “de algum homem” para as quais Celeste “resistia, lutava, com medo da queda e das fatais consequências” (DÉLIA, 1988, p. 103). Não resistindo a tais impulsos da “carne”, Celeste entregou-se à volúpia de seus desejos sexuais, “-Por Deus, que não serei mais tola! A vida é tão curta e talvez já estejam contados os meus dias! Escrúpulos! Acaso os sentem outras? E que sintam, a mim que importa” (DÉLIA, 1988, p. 104).

As menções de Celeste aos desejos da carne e da volúpia, bem como o fim trágico da protagonista, tomada de loucura erótica e morta aos 34 anos incompletos foram interpretadas pela crítica literária como uma narrativa “naturalista indisfarçável”

(SCHMIDT, 2017, p. 319). Há de se notar que, tendo-se em conta o potencial crítico de *Celeste*, padecemos de irrisórios estudos na historiografia literária sobre esse romance. O que encontramos, de modo geral, é uma espécie de estigma crítico por parte de seus contemporâneos. Isso talvez tenha se iniciado com a escritora baiana Ignez Sabino no livro *Mulheres Ilustres do Brasil* (1899) e, posteriormente, com uma assertiva pobre em termos de análise literária, do consagrado crítico Araripe Junior. Ignez Sabino disse que *Celeste* teria sido uma obra “desastrosa”, “livro, incompreensível, tresloucado (...) um livro mau de psicologia” (SABINO, 1996, p. 197). Araripe Junior, por sua vez, simplificou demasiadamente a narrativa de Délia, deslegitimando-a completamente:

Celeste é a história de uma moça (...) que aspirando ser amada e arrebatada por salteadores, casa-se com um estúpido que a chicoteia e acaba por separar-se e cair na vida livre. Como heroína que é, essa moça compraz-se em discutir o seu temperamento e explicar as suas falhas. Por mais, porém, que se esforce, a sua eloquência não chega a dar-nos senão a impressão de uma erotomaníaca, mal dissimulada, de moça doida, uma avoadada, como se diz vulgarmente, mal ensaiada e ainda pior descrita (SCHMIDT, 2017, p. 322).

Pode-se depreender desses julgamentos que a literatura naturalista escrita por uma mulher não atingia credibilidade e era estigmatizada, sobretudo, se ela pretendesse subverter a lógica da própria narrativa naturalista que imputava à representação feminina o aprisionamento a uma suposta herança biológica de patologia e exacerbação sexual (hereditariedade, temperamento e organismo):

A rigor, para a jovem atraente e inteligente, dotada de habilidade domésticas e algum tipo de pendor artístico, o despertar para a sexualidade deflagra um processo de fragilização físico-emocional devastador, para o qual o script oferece duas possíveis saídas. De um lado, finaliza com o casamento, que significa a canalização do desejo para a sexualidade normatizada por papéis femininos tradicionais dentro das relações de reprodução da família burguesa e de seus códigos de virtude e moral. Nesse caso a narrativa assume seus resíduos românticos, pois resolve miticamente a dicotomização mulher-anjo\mulher-demônio, reiterando a relação benévola da mulher com o mundo da natureza via maternidade (SCHMIDT, 2017, p. 335).

Podemos identificar um interesse patente em circunscrever o âmbito social da mulher à esfera da reprodução, dentro do modelo familiar burguês, o qual estava informando a produção de romances naturalistas em fins do século XIX. Dessa forma, o estético e o político estavam em harmonia em romances como *A normalista* (1893), de Adolfo Caminha (“um bom útero equivale a um bom cérebro”). Como argumenta Regina Felix, “no cenário da República das Letras” despontou-se uma “delimitação ideológica” que “se sobressai na literatura e no ensaio crítico através dos quais os homens de letras procuraram forjar um ideário brasileiro” (FELIX, 2007, p. 31). Tal ideário poderia variar de autor para autor, promovendo diferentes visões sobre os caminhos que a nação deveria tomar. Todavia, existe algo que pode ser sintetizado nesse contexto: a ausência da mulher entendida como cidadã e ator político nas transformações sociais almejadas. Desconsidera-se a sua atuação em âmbito cultural e político e encerra-se a mulher ao quadro da família e da reprodução de cidadãos para a República. Na contramão desse projeto, existiram outras propostas políticas que demonstraram a importância e a urgência de inserir a mulher no processo de mudança social que se vislumbrava: projetos pensados e escritos pelas próprias mulheres.

Maria Benedicta Bormann não compartilhou da proposta política e estética dos “homens de letras” de seu tempo, na medida em que provocou e promoveu uma tensão e um deslocamento narrativo em vários de seus romances, o que não foi diferente em *Celeste*, demonstrando com isso a proposta de uma ampliação da experiência feminina manifesta pelas protagonistas de seus romances e contos, as quais apresentam uma propensão para a reflexão, o estudo e o desenvolvimento da escrita, como em *Lésbia*, publicado em 1890, por exemplo.

Com *Celeste*, Délia narrou o ato de sair de casa como um rompimento da relação de posse imposta pelo casamento, a “escravização” imposta à esposa pelo homem, mostra que seria possível à mulher vivenciar outras formas de vida para além da esfera familiar. Ao mesmo tempo em que a narrativa se inscreve dentro de diretrizes do romance naturalista brasileiro de fins do século XIX, com referências claras ao discurso científico, o faz justamente com propósitos de subversão e deslocamento de representações da personagem feminina.

Referências Bibliográficas.

Fontes:

DÉLIA. *Celeste*. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

DÉLIA. *Lésbia*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SABINO, Ignez. *Mulheres Illustres do Brasil*. Edição Fac-similar. H. Garnier, Livreiro-Editor, 1899. Florianópolis: Editora das Mulheres, 1996.

Bibliografia secundária:

FELIX, Regina R. *Sedução e heroísmo: imaginação de mulher entre a República das Letras e a Belle Epoque (1884-1911)*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2007.

TELLES, Norma. “Maria Benedita Câmara Bormann (Délia)”. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos\convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

Laila Correa e Silva: Doutoranda em História Social, UNICAMP/IFCH, sob orientação do Prof. Dr. Sidney Chalhoub, com pesquisa financiada pela FAPESP, vinculada ao projeto temático desenvolvido pelo CECULT/ IFCH. Principais trabalhos: “Dos projetos literários dos homens de letras à literatura combativa das mulheres de letras: imprensa, literatura e gênero no Brasil de fins do século XIX”. *Caderno Espaço Feminino* (UFU), v. 30, p. 204-220, 2017 e Monografia premiada em 2016 no XXIII Concurso Fausto Castilho de Monografias, IFCH/ UNICAMP, “*Cousas Futuras*” em *Machado de Assis: conflitos e incertezas em torno de 28 de setembro de 1871*. E-mail: lailacorreaesilva@gmail.com

A BUSCA PELA IGUALDADE NAS RELAÇÕES SOCIAIS DE GÊNERO NA ESCRITA DE FÁTIMA BETTENCOURT

Leticia Gabriele Drey

INTRODUÇÃO

A evolução feminina acompanhou a história e a política de Cabo Verde: primeiramente, a mulher deveria se deter somente ao trabalho doméstico, já que as decisões sobre o lar e a educação dos filhos eram tomadas pelo homem. Com a emigração em massa e a ausência do homem, a mulher passava a ser chefe da casa e da família. Enfim, é reconhecida pelo seu bom desempenho nessas tarefas e, assim, consegue efetivar-se no espaço público.

O feminismo traz uma mudança para o rosto feminino. Elabora temas de escrita, colocando não só aquela mulher mãe, avó, filha, mas sim, faz com que o olhar sobre a feminilidade sofra uma expansão onde se tem a mulher como a louca, a bêbada, a drogada, a lésbica, a solteira, a vencedora, entre outros perfis que conseguem ser aceitos como sendo parte da literatura. Através da literatura, as mulheres tentam emergir para outro espaço que não seja aquele tradicional em que eram inseridas simplesmente por serem mulheres.

Muitas autoras Cabo-verdianas colaboraram para inserção do feminino na literatura. Entre elas está Hirondina de Fátima Bettencourt Santos Lima, mais conhecida somente por Fátima Bettencourt, nascida em 16 de fevereiro de 1938, na Ilha de Santo Antão, Cabo Verde, e cresceu em São Vicente, onde fez o Liceu.

Diplomada em Magistério Primário, estagiou em Comunicação Educacional na Universidade Nova de Lisboa e na Escola Superior de Educação de Setúbal, em Portugal. Exerceu sempre a profissão de professora. Paralelamente seguiu também a via jornalística, tendo trabalhado como locutora e produtora de programas radiofônicos em Cabo Verde, Guiné-Bissau e Angola.

Como escritora, publicou contos e crônicas. Sua primeira publicação foi o livro de contos, “Semear em Pó”, em 1994. Em 2001 publica outro livro de contos intitulado, “Mar, caminho adubado de esperança”. Como cronista, também em 2001, veio o livro “Um certo Olhar”, e em 2008, “Lugar de suor, pão e alegria”. Além dessas obras, Fátima tem também um livro juvenil, “A cruz de Rufino”, de 1996, além de várias colaborações em jornais cabo verdianos e estrangeiros e em manuais pedagógicos.

Fátima participa da luta das mulheres por igualdade social de gênero, e dentro de suas obras, é perceptível essa característica. Foi diretora do Departamento de Informação e Relações Exteriores da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV). Faz parte da Academia Cabo-verdiana de Letras, e das seguintes associações: Associação Cabo-Verdiana de Escritores, Associação Zé Moniz, Associação dos Amigos e Naturais da Angola, da Fundação Baltasar Lopes e do Conselho de Comunicação Social.

FORTUNA CRÍTICA

A escrita de Fátima Bettencourt, iniciada na década de 90, traz consigo traços da contemporaneidade. As conquistas das mulheres cabo-verdianas em relação a outras épocas, engloba o passado retratando lembranças de períodos

ruins pelos quais passou o país, mesmo sendo de uma forma não tão caracterizadora e sim mais informativa, traçando o caminho para que o leitor adentre no contexto exposto.

Fátima Bettencourt (1938, Santo Antão), em *Semear em pó: contos*, também constrói as narrativas a partir da presença feminina, colocando-a sempre em relação com personagens chave do círculo familiar ou do mundo crioulo. O fio condutor centra-se na menina ou adolescente que narra, compondo um vitral de fragmentos de recordações, “quadros vivos” em que a figura da mãe domina o universo familiar e se expande para comunidade: “Oh menininha de Deus, tua mãe é uma santa (...) tomou conta da escola, tomou conta de todos nós desta ribeira e já não sabemos passar sem ela” (BETTENCOURT, 1994, p.16). (GOMES, 2008, p.9)

Esse trecho demonstra a importância da mulher para o desenvolvimento da sociedade cabo-verdiana. Quando obteve o seu espaço aproveitou-se disso para contribuir para os aspectos que necessitavam de atenção no cotidiano das pessoas. Do seio familiar, deixa de ser somente a protetora dos filhos e passa a se dedicar à comunidade.

Tem-se novas masculinidades, quer dizer, o homem já não é aquele ser que enxerga a mulher somente como objeto, e que se põe no lugar de superior. Esse homem está amadurecido e sua mentalidade já é diferente tratando-se do feminino, quer dizer, ele divide o espaço com a mulher, que é dona de si mesmo e procura fazer seu papel na sociedade. Isso tudo, graças a essas lutas enfrentadas a partir da década de 90, como criações de medidas para garantir direitos mais igualitários entre os gêneros.

Fátima Bettencourt, em “*Semear em Pó*” procura manter uma equivalência, ou seja, em seus contos coloca o protagonismo feminismo sobre o masculino,

tendo em 11 dos 12 contos personagens femininas como protagonistas. Já levando em conta a intitulação dos contos como tendo nomes femininos ou masculinos, percebe-se que Fátima utiliza em 6 de seus contos nomes masculinos nos títulos e 6 nomes neutros, ou seja, sem especificação de gênero. Não tendo nenhum nome feminino nessa conta. Por isso, diz-se que se tem uma equidade entre um e outro.

Logo no prefácio do livro “Semear em pó”, Moacyr Rodrigues coloca que é através das recordações da infância que Fátima tenta fazer com que o leitor percorra esse universo das ilhas de Cabo Verde.

“Como diz Simone Caputo Gomes, cabe à mulher cabo-verdiana a função de transmitir a cultura de seu povo e, no que tange a Fátima Bettencourt, será esse “contar histórias” a marca mais visível em suas narrativas, daí, inclusive, o tom de “crônicas”. Contudo, do mesmo livro não emerge uma voz engajada na problemática feminista. Fátima, em Semear em pó, de certo modo, aliena a consciência crítico-feminista, transportando para a maioria dos textos uma identidade que remonta à infância e que, por isso, impede a manifestação de uma reflexão só cabível à mulher madura que problematiza sua condição humano-existencial. Contudo, em termos de revelação de uma cultura, em que as mulheres figuram como sustentáculo para a perpetuação da identidade pátria, as narrativas de Fátima deixam em aberto possibilidades de reflexões crítico-feministas sobre as condições existenciais dessas mulheres. (RAMALHO, 2009, p.49)

Mesmo com essa visão de contadora de histórias que é colocada sobre Fátima, é de muita valia as circunstâncias históricas em que se pode inserir essas mulheres ou esses fatos descritos nos contos. Ou seja, dentro de cada um dos contos tem-se características talvez não tão reivindicatórias, mas que mostram o papel que a mulher tinha perante a sociedade e os filhos, e mostram justamente como elas já estavam conseguindo inserir-se dentro do âmbito social com menos preconceitos e em uma relação mais igualitária com o masculino.

Vovô (Uma história de amor e morte)

(...) “– Psiu meninos, vosso avô morreu e não podem estar nesta brincadeira, admoestou Marcelino” (...). A autora do conto, desde o início, deixa exposta a ideia principal que é sobre a morte do avô das crianças e sobre a forma que as mesmas enfrentavam a situação. O texto fala também sobre como a seca ocasionou a saída da família de um lugar para outro e como ocorre uma mudança radical na vida de quem passa por um processo como este. O caminho até a casa do avô era palco de algumas brincadeiras como a caça ao gafanhoto. Além disso, o personagem Marcelino insistia em manter-se sério e acabar com a farra das crianças por respeito à morte do avô. Quanto mais se aproximavam, aquela lembrança de serem recebidos com alegria era transformada em medo de agora somente encontra-lo morto e perceber que tudo havia acabado. E ainda tinha a proteção que Juninho pedia à irmã e que só foi encontrada quando se abraçaram e choraram até sentirem um alívio. Depois a irmã mais velha toma as rédeas da situação e transforma a história predileta do vovô em uma forma de aliviar o medo e a dor tanto sua, quanto de seu irmão. O amor não foi transformado em morte porque ficaram vivas as lembranças boas de seu ente querido.

Nesse conto, é explicitado uma característica marcante nas escritas de Fátima Bettencourt, a personagem principal do conto tem a função de narrar a história. Tem-se uma menina como personagem principal, porém, a autora não dá nome a ela. São colocadas algumas dificuldades do cotidiano cabo-verdiano, como a falta de água, a falta de espaço e o carvão de baixa qualidade,

recordados pela menina. Percebe-se ainda, que a personagem principal, que é feminina, aparenta ter certa responsabilidade sobre a situação e principalmente sobre o seu irmão mais novo. Demonstrando a maturidade, mesmo que ainda em formação, daquela personagem.

Boa Raça

A história de Prima Antônia, mulher sofrida, trabalhadora e corajosa que não tinha papas na língua, se julgava algo errado, falava sem medo. Sofreu um tanto trabalhando na roça e acabou adoecendo, teve tuberculose, assim recebeu os cuidados de uma prima do interior que lhe trouxe comida, roupas limpas e remédios. Ficou internada no hospital e ganhou a todos lá, tanto que depois de boa, ficou trabalhando de servente até que um dia ameaçou bofetear um médico e acabou sendo demitida. Era orgulhosa, passou a viver com uma parente mais velha e tinha um sobrinho que as amparava, quando a outra senhora morreu, passou a viver sozinha e ia sempre no trabalho do sobrinho que conhecendo – a, sabia que não aceitaria a humilhação de somente pegar o dinheiro e sentia que ela precisava de algo a mais, por isso a recebia no gabinete, conversavam e aí ela pegava o dinheiro. Quando morreu, Prima Antônia deixou o legado de mulher corajosa que não se conformava com pouco, e aparentemente deixou que sua nobreza fosse passada de geração em geração como ensinamento em sua família.

Mostra como eram tratadas as mulheres negras nas fazendas, caso fossem de “boa raça” trabalhariam na casa e as outras na roça. Prima Antônia, fora julgada de boa raça, porém não aceitou que falassem isso dela e retrucou, com isso, levou uma bofetada e foi colocada para trabalhar na roça. Não podiam ter voz ativa e nem sequer responder ao colono. Trabalhavam de sol a sol, em um enorme

sofrimento. Tem uma vida sofrida e é castigada pela fome, assim como muitos cabo-verdianos, e vê uma esperança com a emigração para as roças de São Tomé e Príncipe.

“Fátima Bettencourt, na caracterização da personagem protagonista, constrói uma figura feminina que afirma a insubmissão e a rebeldia das mulheres frente a um mundo de dominação simbólica masculina (representado pelo capataz colono, que usa da violência verbal e de gênero). ” (MONTEIRO, Pedro Manoel, 2015, p.162)

A personagem é caracterizada como uma mulher de casa, que servia aos filhos e ao marido. Ter de se submeter a tal situação de ser escolhida como de “boa raça” ou não, não a intimidou nem a fez demonstrar passividade, pelo contrário, teve força o suficiente para retrucar o insulto. Mesmo com a pobreza ela nunca deixou de ser nobre e rebelde. Nesse conto, é a personagem feminina que fica em uma situação de desamparo e por isso, um sobrinho passa a ajudá-la.

Como bem é colocado ao final do conto “(...) ela deixou um legado de coragem e inconformismo, um patrimônio de dignidade e nobreza que é dever de cada um conservar intacto e passar às próximas gerações. ” (BETTENCOURT, 1994, p.32)

Secreto Compasso

História de quando uma jovem vira empregada na casa da família, moça alegre que não parava de cantar. Todos os fatos da história se davam a partir da cantiga da moça, primeiro “esse frio que tenho no corpo só tu consegues tirar”, logo engravidou e deixou a casa da família. Mais tarde voltou com o filho nos braços, passando necessidades e morrendo de fome, as crianças imploraram para que a mãe a deixasse ficar e assim conseguiram convencê-la. Então logo se viu a

alegria da moça voltar e ela começou a cantarolar “Ó Maria Giralda, Maria Giralda, que é pai do teu filho? ” Que deu a entender, ao olhar da mãe, que a moça já não queria mais nada com homens e tivera criado juízo. Um dia Augusta saiu cantarolando “ Fui eu que pus o pé num chão frio/ ontem à tarde ao tomar um duche”, a mãe logo desconfiou que alguma coisa estava por vir, e algum tempo depois Augusta desapareceu deixando seu filho para trás e fora com um homem que arranjou para Santo Antão trabalhar na estrada, e lá sofreu com uma tuberculose e morreu.

“A matriarca e Augusta se opõe diametralmente no conto: aquela representa a retidão e a honra, aos moldes patriarcais; Augusta, considerando o mesmo modelo, situa-se no polo oposto, pois assume um comportamento condenado pela masculinidade hegemônica, numa dicotomia pecadora X santa. ” ((MONTEIRO, Pedro Manoel, p.164)

Esse conto é um bom exemplo para demonstrar a falta de liberdade das mulheres, visto que, a figura de Augusta, perante a sociedade, seria vista como errada, pecadora, já que a mesma não segue aquele padrão imposto, que pode ser caracterizado pela figura da mãe. Mesmo tendo seus princípios e a tal honra, teve compaixão pela moça, e com seu sábio olhar percebeu tudo o que estava ocorrendo.

O conto pode ser tomado como exemplo de um problema real da sociedade cabo-verdiana. Quando não se tinha grande participação nas lutas pela emancipação feminina ocorria, principalmente nas classes mais pobres, problemas de maternidade precoce, muitos filhos de diferentes pais, causa da desinformação e da marginalização.

A personagem Augusta cantava, e sua “cantiga cristalina”, além de, no contexto do conto, aumentar sua sensualidade, também expõe a arte popular de Cabo Verde, com os ritmos da morna e da coladeira.

As Mulheres Que Meu Pai Amou

Tem o único narrador homem da coletânea, contando a história de seu pai e das mulheres que ele “amou”. Esse narrador faz uma viagem para visitar os irmãos em outras ilhas. Descreve todas as mulheres que se relacionaram com seu pai, e como tudo aconteceu. Segundo ele, seu pai amou todas as mulheres com quem teve algum relacionamento e isso é o que importa.

Nesse conto podemos perceber vários aspectos. Esse caso de todas as mulheres que ele amou pode ser visto como aventuras poligâmicas, mas que é justificado pelo narrador masculino como um comportamento vindo do amor desmedido que deixa consequências para as mulheres. Tem-se a estrutura patriarcal, onde as mulheres têm uma breve passagem pela história. A figura do pai é colocada como alguém que não consegue exercer uma paternidade responsável, e daí recorrem os abandonos.

O conto retrata três tipos diferentes de perfis das mulheres que o pai amou. A personagem vista como mulher perfeita, isso nos moldes do patriarcado. Também as mulheres transformadas em guerreiras, capazes de construir um futuro por si só, o que inverte o modelo patriarcal, pois, não seguirão o estereótipo de honra, pureza, beleza, que devem ser submissas ao homem. E a mulher livre, que leva em si a sua liberdade e não abre mão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modo de concluir este estudo, deve-se expor que as personagens femininas dos contos de Fátima Bettencourt, no livro *Semear em pó*, revelam não serem aquilo que o patriarcado quer, pelo contrário, todas já estão em um compasso avançado em relação a isso. Mesmo algumas sendo de classes sociais mais baixas, têm a sua rebeldia ou liberdade, que as fazem escapar desse modelo. Esses elementos formam um tipo de resistência que, pouco a pouco, leva a uma igualdade social.

Tendo uma descrição quantitativa para demonstrar que Fátima persegue essa igualdade, deve-se dar atenção à montagem da obra. Em relação a nomeação dos personagens, é visto que se tem números iguais, contando com seis nomes masculinos e seis nomes neutros, não tendo incidência de intitulação feminina. O protagonismo nos contos com nomes neutros é quase totalmente de personagens femininas, com exceção de “As mulheres que meu pai amou”, inominadas ou não. O que mostra que a autora consegue manter uma paridade entre os papéis femininos e masculinos.

Se levarmos em conta alguns dados da ficção dessa autora, e os traços contemporâneos em que ela se encaixa, vamos perceber que em relação à outras escritoras, ela chega a uma certa neutralização da nomeação textual, isso porque nessa época a luta das mulheres estava ocorrendo e por mais que as dificuldades no dia a dia prevaleçam, a autora tenta levar através da sua literatura, o seu intuito de inserção da mulher na sociedade.

Sabemos que não existe um paraíso, muito menos uma Eva, talvez na visão do patriarcado deveria existir. Porém, sendo assim, a salvação está no fruto

proibido, o qual as mulheres provam e se tornam donas de si, livres para serem o que bem entenderem. O conhecimento. A informação, o engajamento e a união, são exemplos desses frutos capazes de libertar, e atribuir sentido a uma vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTENCOURT, Fátima. **Semear em Pó**. 1º ed. Ministério da Cultura e Comunicação e Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco/ Praia, 1994.

GOMES, Simone Caputo. **Literopintar Cabo Verde: a criação de autoria feminina**. Universidade de São Paulo/ Revista Crioula, Nº3, maio. 2008.

MONTEIRO, Pedro Manoel. **Os caminhos da ficção cabo – verdiana: Resistência e representação**. Universidade Federal de Rondônia/ *Os caminhos da ficção cabo-verdiana*. Errâncias do imaginário Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, p. 356-377, 2015.

RAMALHO, Christina. **“As mulheres que meu pai amou”, Mulher e cultura cabo-verdianas no conto de Fátima Bettencourt**. Universidade Federal do Rio Grande do Norte/Revista Ártemis, V.10, p.45-58, 2009.

Leticia Gabriele Drey, acadêmica de Letras-Português e Espanhol na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), campus Cerro Largo, RS. Bolsista voluntária do projeto “Mulheres fortes: O conto africano de língua portuguesa de autoria feminina”. leti_drey@hotmail.com.

***O MARTELO*, DE ADELAIDE IVÁNOVA: DA POESIA, ÀS IMAGENS, AO CORPO**

Luana da Silva Marques

Adelaide Ivánova (Recife, 1982) é uma poeta e fotógrafa brasileira, autora do livro *O martelo* (publicado inicialmente em Portugal, em 2016, e no Brasil em 2017, pelas Edições Garupa). Este livro apresenta 29 poemas cujos temas são sexualidade feminina, violência e corpo, narrados pela voz de uma mulher sem nome. Os poemas estão divididos em duas seções: na primeira, a voz feminina apresenta sua experiência do estupro sofrido e da burocratização dessa violência por instituições que deveriam acolhê-la, e na segunda, a voz poética é a da mulher adúltera, a qual ao se colocar como sujeito sexual, dotado de desejo, é condenável. A poeta enlaça os lugares ocupados pelas duas figuras femininas – lugares de desprestígio social e condenação, estabelecidos por uma sociedade marcadamente misógina.

Ao analisar a construção poética d'*O martelo*, notamos certa relação entre as atribuições artísticas de Adelaide Ivánova: de poeta e de fotógrafa. Os poemas são constituídos a partir de palavras diretas e possantes, as quais atuam como lampejos que compõem as cenas formadas ao longo de um continuum na disposição desses poemas, conferindo à leitura uma experiência poético-visual. Assim, na poesia de Adelaide as palavras se convertem em imagens, e tal articulação entre linguagens distintas contribui para a apreensão de instantes –

sejam poéticos, já que “A poesia é uma metafísica instantânea” (BACHELARD, 1986, p. 183), sejam visuais.

A noção de corpo em Adelaide é símbolo da batalha constante vivida pelas mulheres entre o anseio de exercer por si as próprias vontades, enquanto sujeitos autônomos, e a tentativa contínua e histórica da cultura patriarcal de subjugar o gênero feminino, afinal “para as mulheres o corpo pode ser tanto uma fonte de identidade quanto uma prisão” (FEDERICI, 2017, p. 34). As duas vozes poéticas existentes no livro vivenciam permanentemente o ímpeto de emancipação enquanto sujeitos, seguido pelo impedimento desse passo pelas instituições burocráticas e pelas relações estabelecidas. A teórica Silvia Federici nos indica, ainda, algo a respeito do deslocamento que se deu desde Michel Foucault até os dias de hoje, com os estudos feministas, sobre as reflexões acerca da “política do corpo”, que é percebido nos poemas d’*O martelo*:

[...] as feministas colocaram em evidência e denunciaram as estratégias e a violência por meio das quais os sistemas de exploração, centrados nos homens, tentaram disciplinar e apropriar-se do corpo feminino, destacando que os corpos das mulheres constituíram os principais objetivos — lugares privilegiados — para a implementação das técnicas de poder e das relações de poder. (FEDERICI, 2017, p. 32)

Passemos à leitura e análise de dois poemas que ilustram as ideias desenvolvidas nesta comunicação. O primeiro se encontra na seção inicial do livro:

o urubu

corpo de delito é

a expressão usada

para os casos de
infração em que há
no local marcas do evento
infracional
fazendo do corpo
um lugar e de delito
um adjetivo o exame
consiste em ver e ser
visto (festas também
consistem disso)

deitada numa maca com
quatro médicos ao meu redor
conversando ao mesmo tempo
sobre mucosas a greve
a falta de copos descartáveis
e decidindo diante de minhas pernas
abertas se depois do
expediente iam todos pro bar
o doutor do instituto
de medicina legal escreveu seu laudo
sem olhar pra minha cara
e falando no celular

eu e o doutor temos um corpo
e pelo menos outra coisa em comum:
adoramos telefonar e ir pro bar
o doutor é uma pessoa
lida com mortos e mulheres vivas
(que ele chama de peças)
com coisas.

Este poema é bastante significativo; na distribuição dos poemas da primeira parte do livro, ele ocupa a posição central, está no meio, indicando que há um antes e um depois que o cerca, assim podemos pensá-lo como uma ruptura ou como a passagem de um momento a outro na escalada da violência que permeia o livro. Os poemas que o antecedem versam sobre violências, principalmente físicas, sofridas pelo eu lírico e por outras mulheres (algumas até têm seu nome registrado), até que a voz poética inicia o processo de denúncia do estupro do qual foi vítima, depara-se com a burocracia, com o esvaziamento do seu relato, e culmina em o “o urubu”. Após este poema, as violências passam a ser subjetivas.

No poema em questão, o título faz analogia entre o urubu, enquanto ave que se alimenta da carcaça de animais mortos, e a postura desumana assumida pelos homens que são responsáveis pelo atendimento da mulher durante a cena do exame de corpo de delito. Essa imagem construída pela poeta, de associar um bicho ao ser humano, carrega em si a percepção do horror que circunda a mulher na situação descrita: um corpo violado e negligenciado por homens desinteressados durante o exame constrangedor.

Nas três estrofes de “o urubu” notamos a presença de palavras e expressões que, juntas, causam estranhamento e desconforto, porque contrapõem coisas, objetos ao corpo e à pessoa da mulher. Na primeira estrofe, após o título “urubu”, temos imediatamente “corpo” x “delito”, em que é possível relacionar a noção de que um corpo, o feminino, já denota um erro em si; em seguida, os pares “evento” x “infracional” também são associados a “corpo” e “delito”, que por sua vez são relacionados a “ver”, “ser visto” e “festas”, delineando a espetacularização do momento a que está sendo submetida a voz poética. Na segunda estrofe, a mulher se percebe preterida diante dos médicos que a tratam como coisa; novamente, a poeta se utiliza de expressões que dão conta de transmitir a banalização do sujeito: “mucosas a greve”, “copos descartáveis”, “diante de minhas pernas”. Por fim, na terceira estrofe, a afirmação de que tanto o médico quanto ela possuem um corpo, além de certos gostos em comum, porém ele é “uma pessoa”, dotada desse título e, portanto, de vontade, e a enxerga como “peça”, que é como se refere a “mulheres vivas”. A forma é livre, portanto a riqueza desse poema está na elaboração das imagens criadas por meio da combinação das palavras mencionadas.

O próximo poema a ser apresentado, da segunda seção do livro, chama-se “o bom animal”. Nos poemas dispostos na segunda parte, há um deslocamento dos lugares ocupados pelo eu lírico, pois observamos uma inversão quanto à abordagem e vivência do desejo e da sexualidade pelo corpo da mulher:

o bom animal

quantos palmos

de largura tem
o seu quadril?
desconfio que
o meu seja
mais largo
ao menos
foi o que senti
ao sentar
em você
queria eu
ter sentado
na sua cara
gentil
como um bom animal
e submissa
como um bom animal
eu me alegraria
com sua língua em mim
e grata
como um bom animal
eu lamperia
sua cara
molhada
pegajosa

cheirando a mim
mas minha língua
minha pobre língua
só lambeu suas
pálpebras
Humbert Humboldt
eu não sou nenhuma
Henriette Herz
me deixe pousar
a cara em seu pau
e me afogar no
silêncio entre
suas coxas e testículos
sua magreza me insulta
Humboldt
mas para cada osso
Humboldt
me deixe lembrá-lo
há a carne
correspondente.

Novamente o título do poema apresenta uma metáfora com animais, porém neste poema o procedimento da animalização acontece porque a voz feminina urge

pela realização de seus impulsos sexuais, coloca-se como sujeito sexual que reivindica a expressão dos seus desejos íntimos de modo próximo ao irracional.

Abertamente erótico, por meio de linguagem coloquial e direta, este poema, como ocorre em outros da segunda parte do livro, evidencia a superação da dor e do estigma de mulher violentada; se inicialmente o sexo e o desejo foram transmutados em ferramentas para a execução do estupro pela figura masculina, como manifestações da cultura patriarcal e misógina, criando um trauma na vítima, agora a voz feminina recobra o lugar de ser sexual, e assim se assume.

O poema é composto por uma única estrofe de versos curtos, nos quais o eu lírico descreve o ritual do encontro sexual com o amado, Humboldt – personagem que simboliza o apaziguamento e o encontro amoroso e físico da voz poética com o outro gênero. O corpo está circunscrito a todos os versos, dando-nos a precisão da intensidade da paixão e da ânsia de entrega do sujeito poético ao amante. O corpo, outrora despossuído de humanidade pela violência, agora se apresenta como o centro do próprio desejo.

A produção poética de Adelaide Ivánova representa uma das vozes mais potentes da poesia brasileira contemporânea de autoria de feminina, justamente por dar à violência, ao corpo e à sexualidade feminina espaços de destaque na poesia e nos discursos cujo intuito é desmonte da ordem que aprisiona e subjuga as mulheres, recriando cenas e imagens por meio das palavras.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. In: _____. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1986. p. 183-189.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

IVÁNOVA, Adelaide. *O martelo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2017.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Biografia da autora

Graduanda em Letras: Português – Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é monitora de Poesia Brasileira do Setor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da UFRJ e desenvolve pesquisa de iniciação científica em poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, sob orientação da professora Anélia Montechiari Pietrani.

EROS DANDO CORPO À MEMÓRIA, THANATUS E O NÃO ABRIR À PORTA em “O BELO ADORMECIDO” de Lúdia Jorge.

Luana Vasconcellos Teixeiraⁱⁱ

A pluralidade da alma e por que não dizer do corpo, e que está presente em “*Orlando*” faz liga com o enredo de “*O Belo Adormecido*”, pois ambos exploram as possibilidades de dar cor ao corpo e dar corpo as subjetividades. Levando em consideração todos os

conflitos e embates que esses processos de “expansão de si” abarcam, “Thanatus e Eros”, e toda a pulsação de vida e morte que permeiam a paixão e as desmedidas que envolvem as paixões.

Essas diversas camadas necessárias para si construir, para dar vasão ao desejo e a sua importância, a hybris, e a evidência da incompletude compõem a persona e a personagem e nos fazem entender o envolvimento tanto da atriz com o seu papel quanto com o universo ao seu redor. Nesse universo, encontra-se Francisco um rapaz intrigado e encantado por essa tentativa de Berta Helena dar corpo a “*Orlando*”.

Eros - “Dando corpo à memória”

“São necessárias várias vidas para fazer uma só pessoa. ”

(*Carlos Fuentes*)

Conforme a epígrafe acima escolhida por Lúdia Jorge para abertura de “*O Belo Adormecido*” (2004) de fato é preciso que haja esse não esgotamento da vida, e de suas possibilidades, para que o pathos e a forma como o ser confere sentido ao mundo possam ser extravasados, sentidos, experienciados. É nesse sentido que

entramos no campo das emoções, no momento fulgurante da paixão e na castração do desejo.

“ [...] acontece com frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representá-la para nós. Ela age sobre mim mas, ao mesmo tempo está além de mim. Ela está em mim, mas fora de mim.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.26)

Essa externalização das interioridades, do íntimo, do particular, na qual a exposição de si tem sede por narrar e não necessariamente o consegue. Há uma espécie de testemunho alheio, em que o outro sendo expectador vê e é visto, e quem sabe não possuído, não tido, de acordo com as reflexões de Huberman.

“[...] a emoção é um “movimento para fora de si”: ao mesmo tempo “em mim” (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e “fora de mim” (sendo algo que me atravessa completamente para, depois se perder de novo). É um movimento afetivo que nos “possui” mas que nós não “possuímos” por inteiro [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.28)

“[...] o conceito de testemunho desloca o “real” para uma área de sombra: testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato [...]” (SELIGMANN-SILVA, s.d., p.47)

Em “*O Belo Adormecido*” Lídia Jorge realiza uma tentativa de dar corpo à memória através dessa busca interior das emoções e fatos que se tornam úteis para a atriz Berta Helena desenvolver o tom de seu texto, compor seu “*Orlando*”. Esse resgate dos elementos da memória que lhe serão úteis é algo quase orgânico, material, o corpo e a carne.

“ Pois no meu caso, decorar sempre significou caminhar com um papel na mão, os olhos semicerrados, repetindo alto, até

uma parte das falas ficar gravada no corpo. Decorar sempre consistira em impregnar de palavras o organismo inteiro, transformando-as numa coisa orgânica, uma coisa carnal. As plantas dos meus pés em movimento sempre serviram de máquina de impregnação das palavras. Os meus braços, as minhas mãos em movimento, unidos, sempre souberam mais do que o meu pensamento. A minha memória sempre foi alguma coisa mais ampla do que um tecido associado ao labirinto do cérebro[...]" (p.19)

O processo de dar corpo a essa memória é feito de apagamento e reescrita, em camadas superpostas, articulando o externo e o interno, resgatando vozes inaudíveis.

"[...] o teatro ensina que seremos feitos para oscilar entre o grande e o exíguo, como se tivéssemos dois corpos. Um deles que se encobre e disfarça, se curva sobre si mesmo até se aninhar entre um robe e uma lareira, e um outro, aquele que nem com o rasto dos Planetas se contenta [...]" (p. 7)

"[...] Tal memória involuntária, de base proustiana, provoca, por vezes, a perda de nexos das palavras, que ora se fragmentam, ora se revestem de um sentido plural, imprevisível e indiscernível, tal como as ações vividas [...]" (FARIA, 2014, p.107)

Conforme as exposições dadas pela professora Ângela nas aulas presenciais do curso, esse resgate da memória é algo quase olfativo, incontrollável, quando se percebe um cheiro ou aroma ele já foi sentido, já trouxe à tona a lembrança, buscando do íntimo, do esquecimento, a reminiscência, a lembrança, etc.

A polifonia e todas as vozes não atribuíveis, audíveis e inaudíveis, a própria "polifonia da memória" ganha corpo através dos homens, do grupo, dos sons, da

representação do todo, os sotaques, particularidades, os detalhes que trazem as lembranças, as nuances que envolvem o memorar.

“[...] Mas eu não seria capaz de atribuir a qual dos meus vizinhos forçados correspondia cada uma das vozes que de vez em quando se demarcavam das demais. E os demais eram portugueses. Era português o franzino, o que tinha o problema na perna, era português o atarracado, o que usava um casaco tirolês verde-garrafa. Era português o homem corpulento, aquele que se vestia de claro, com chapéu de aba de tela, o mais alto, aquele em torno do qual os outros se sentavam [...] o que então me interessava não era cada um desses meus vizinhos intocáveis, era o grupo. E o grupo, meio sentado meio em pé, em volta da mesa, parecia prolongar um tempo monárquico antigo, que remontasse aos tempos das caçadas do Imperador Francisco José, alguma coisa entre o decadente e o sofisticado que me atingia profundamente.[...] (p.15)

“[...] Alguma coisa do tempo vitoriano de quando havíamos feito [...] ou o tempo austríaco [...] um tempo qualquer de quando ainda as mulheres deixavam crescer o cabelo até às bainhas das saias, e nunca folheavam um livro inteligente, e os homens enluvados, se matavam uns aos outros, com tiros ao amanhecer. Uma coisa do tempo dos vapores nos mares, dos planadores nos céus, uma abstracção fora da memória das décadas e das guerras mundiais. Um tempo antes do nosso tempo, mas de que a Arte, sobretudo a Arte de Representar, continua povoada, senso sempre mais fácil conviver com a beleza dos monstros precedentes do que com as nossas próprias faces [...] ” (p.15)

Thanatus - “e o “não abrir” à porta”

“[...] a porta é uma figura de abertura- mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou de tudo tomar de volta [...] a abertura da porta- o acesso do desejo a seu objeto, o acesso do olhar à “sua” coisa enfim desvelada- permanecerá virtual, e num certo sentido, interdita.[...]”(DIDI-HUBERMANN, 1998, p.234-236)

Ao longo da narrativa a castração da onipotência do desejo, as imaterialidades do sentimento ganham corpo através da figura da porta. Dessa espécie de barreira, de ruptura, de bloqueio que impede a aproximação entre Berta e Francisco. O rapaz não pode entrar, está sob a condição da porta fechada, que por vezes se abriu, contudo, em dado momento não mais foi aberta, gerando a hybris incontrolável da dor, do desmazelo de si, o phatos inevitável que o levou ao suicídio. Tendo para o rapaz apenas a morte como redenção, como consolo.

“[...] a noite da existência que abre nosso olhar insone à questão da perda, da falta e da ausência; a morte que se aproxima e que consistirá numa libertação, evasão ou fuga do confinamento do presente [...]” (FARIA, 2014, p. 112)

Para Francisco foi impossível lidar com a negativa, uma vez que já havia entrado outras vezes pela porta, com o não lugar, com a destruição, e a impotência do desejo.

“[...] Lembro-me de ter ido à porta, tê-la aberto e lembro-me também de ele ter entrado [...] (p.29) ”

“[...] << Anda, não tenhas medo. Sai da porta, vem...>> - dizia ele, mantendo-se a meio do espaço.[...]” (p.36)

“[...] Eu não me levantaria do lugar. Que batesse na porta fechada, pois era por si mesmo que batia. Quase me sentia orgulhosa por essa decisão. [...] (p.52)

Thanatus e a pulsão de morte imposta ao rapaz sobrepuseram Eros e a pulsão de vida. Não ser “visto” e o sentimento de “ver é perder” ficam nítidos nesse desconcerto, nessa porta que bloqueia a materialização da paixão e do desejo, de acordo com as palavras de Huberman:

“[...] desorientados diante de cada porta, diante de cada signo de orientação. Estamos de fato entre um diante e um dentro. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos.[...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.234)

Esse olhar e a sensação de perda ao ver e ser visto, num espelhamento de si, compõem o desconcerto tanto para Francisco quanto para Berta Helena, que também não pode evitar o “enxergar”.

“[...] Olhava, não como uma espiã, mas como alguém que não podia deixar de reparar no que se passa à sua frente de forma inevitável [...] como poderia evitar? A realidade entrava pelos olhos [...]” (p.14)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica evidente a importância de enxergar a pluralidade da arte, suas intertextualidades, e a subjetividade que as permeia. Lídia Jorge em “*O Belo Adormecido*” nos faz apaixonar pelo teatro, com a paixão humana, com o desejo, e

a complexidade do indivíduo. Ter o privilégio de realizar a leitura do conto me permitiu ampliar os horizontes e ser tocada pela forma única que a autora nos proporciona de se aproximar da história.

É a desmedida, o entre lugar, a incompletude, o ver e ser visto, dando corpo de certa forma a memória e ao passado, ao personagem que podemos ser diariamente, múltiplos, plurifacetados, metamorfoseando a si e ao mundo. Lídia Jorge traz em *O Belo Adormecido* o amor que não encontra concretude, que leva a morte do outro, para o qual a porta não se abre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 26-28

DIDI-HUBERMAN, Georges. O interminável limiar do olhar. In:___ *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.231-255.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. A Libertação de corpos sitiados: O Feminino e a Guerra Colonial. (Org) Carmen Lucia Tindó R. Seco. Faculdade de Letras UFRJ/Cátedra Jorge de Sena, 2005. p.8. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/64543-2.pdf>. Acesso em 15/11/2017.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. A (im)possibilidade de dar corpo ao passado em *Não é meia noite quem quer*, de António Lobo Antunes. In: Revista do CESP, Belo Horizonte, v.34, n.52, p. 105-112, 2014. ISSN 1676-515X. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/8360/7191>. Acesso em 15/11/2017.

JORGE, Lídia. *O Belo Adormecido*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p.201

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão – A literatura do trauma. In:____. (Org.) *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, s.d. p.47

WOOLF, Virgínia. *Orlando – Uma biografia*. Coleção Grandes Romances. Tradução de Cecília Meirelles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire, a tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Revisita a “Celeste & Lalinha”: Por cima de toda a folha de Cardoso Pires

LUCIA MARIA MOUTINHO RIBEIRO

Datado de 1978, o conto **Por cima de toda a folha** do ficcionista português José Cardoso Pires retrata o contexto dos “retornados” a Lisboa, vindos de Angola, “*UM CORAÇÃO A ARDER NO OCEANO*” (PIRES, 1979, p. 123) ⁱⁱ, na ocasião da guerra colonial. Vários núcleos ocupam o cenário de um acampamento, onde mora a família da menina Celeste, formada por sua mãe, a avó e a boneca Lalinha também; as vizinhas faladeiras; os meninos a brincar de guerra; os homens a jogar baralho no improvisado “Bar Quibala”. Pretende-se, pois, abordar o enfoque do narrador quanto a tais personagens, a adesão ou censura que lhes nutre, em relação ao apego da menina à boneca que, não por acaso, é preta.

A narrativa reporta a guerra na África que os brinquedos simbolizam: a boneca preta, as armas, o caixote com as “presas”, o colar de orelhas pretas, troféus de guerra. Os meninos fingem guerrear como os pais e investem contra a menina, “mãe” da boneca inimiga, que pretendem eliminar. Mesmo longe do campo de luta, as mulheres e os jogadores empunham a bandeira dos valores que sustenta o combate – o racismo, o império e o saque. O texto cardosiano traduz como a expulsão do colonizador, que trouxe o movimento pós-colonialista, inspirou “histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos”, e mudou o arranjo geopolítico do planeta (BHABHA, 1998, p. 33).

Negra, a boneca perturba tanto que é motivo dos comentários maldosos das vizinhas. Incomoda principalmente à antifrásica Dona Natividade, porque Celeste e a boneca reproduzem a relação entre mãe e filha, que aquela “mãe sem filhos” (p. 145) não tem e inveja. O recurso linguístico da antífrase significa o oposto da palavra empregada, como no Cabo das Tormentas, “cujo nome, para fugir-se ao mau agouro, foi trocado para Cabo da Boa Esperança”, segundo o dicionário *Aurélio*.

O afeto do narrador pela “pequenita” contrasta com a repulsa por Dona Natividade, “a enlutada”, “em voz de passarinho tutinegro”, “o olho mortiço”, “a dona matrona” (p. 149), cujos termos pejorativos a ela dirigidos o sublinham; enquanto à mãe o narrador dedica palavras conciliadoras, “concha amiga” (*ibidem*), apesar da insegurança diante das vizinhas, que exigem “expelir o mal” (p. 148). Essas, merecem desaprovação, porque representam o disse-me-disse do senso comum, ao reduplicar o ideário dominante masculino, presente na fala dos jogadores que, mesmo marginais, não transgridem o padrão: “A tua mãe não ia te dar uma filha preta” (p. 131). Nem brincando se infringem as leis sociais: “o racismo [faz] parte dos colonialismos em todas as latitudes. Não é uma coincidência: o racismo resume e simboliza a relação que une colonizador e colonizado” (MEMMI, 1967, p. 68), que Lalinha no conto expressa.

Negra, perturba tanto que enfim a mãe de Celeste a substitui por outra banca e loura, impecavelmente vestida como menina de classe média, apesar da defesa da avó: “ZABEL, A LOURA. Gostas? Perguntou à filha. Agora estima-a bem e não a sujes.” (p. 168). Para Celeste, aquela não é só brinquedo, é quase gente e sente “aflição” (p.170) diante da mãe autoritária que quer o seu fim. Mães e

mulheres também sabem exercer poder. O epíteto “mãe-viúva” (p. 144) enfatiza a ausência de homens na família. Terão morrido na guerra e as mulheres assumiram a função de chefe.

Porque é boneca, Lalinha permanece muda e, por isso, “remete à circunstância que o colonialismo criou em que o nativo não é ouvido, não é sequer visto” (PEIRUQUE, 2006, p. 6). Um diálogo misto de nostalgia e ironia demonstra como as donas sabem valorizar os bens africanos, mas parecem ignorar aqueles que os extraem e produzem: “Criados”, no fim da conversa, sem mais adjetivações.

“Lá no Malange usávamos muito o azeite dendém em certos bolos,” contou a Dona da casa. “Ficavam uma delícia.”

“E aquele melaço que a gente lá comia?”

“O mel, Dona Lídia. Só aquela cor lourinha, Dona Lídia.”

“As tâmaras. Tão amarelas, tão docinhas.”

“Refiro-me ao mel, Dona Lídia. Havia um que vinha do jasmim, recorda-se?”

“Se recordo”, suspirou a Dona da casa, voltada para Malange, Angola.

Pegavam nas chávenas, de dedo espetado, e bebiam fazendo boquinhos em cu de pomba, cada golo sua sentença. Estavam sobrevoadas por palavras: Mel, Malange, Dendém, Criados (p. 145).

O tempo em que decorre a história – “aquele Verão dos desesperados” (p. 151) – denota a situação de pessoas fugidas que mal têm onde morar e continuam a sofrer a saudade da maternal África distante tanto que os objetos africanos ainda decoram seus improvisados lares portugueses, “uma rede para a sossega”, “dente de elefante”, “retorcidos de pau santo”, “zagaias, bastões gungunhana e outras armas de tanga” (p. 144).

A prosa de *Por cima de toda a folha* carregada de poesia desde o título não desmente a dicção contida das primeiras publicações (os contos de *Os caminheiros* e *Histórias de amor*, reunidos mais tarde sob o título de *Jogos de azar*, os romances *O anjo ancorado* e *O hóspede de Job*), impregnada da técnica de cortes cinematográficos, em que já se reconhecia uma camada lírica.ⁱⁱ

O termo “*Por cima de*” sugere o afeto por quem quer que seja acima de todo e qualquer preconceito. Por isso, não deixa o narrador de ter um olhar complacente sobre aqueles que critica, como ao compreender as contradições do comportamento dos tipos femininos retratados na narrativa.

O sintagma “*toda a folha*” condensa em metonímia a superfície do solo africano tão disputado, onde “o preto [...], tanto quanto sonhavam conquistadores do mato, traficantes e outros que tais, andava a pé descalço por cima de cascalhos de ouro e diamantes sem dar por isso” (p. 124). É um processo linguístico comuníssimo, a catacrese, próprio da expressão coloquial “pé da mesa”, nos leva a considerar “folha” como “folha de papel”, sobre a qual repousam as inúmeras metáforas com que se confecciona o texto. *Por cima de toda a folha*, assim, indica ao leitor a possibilidade de voar, de ler acima do que está escrito, de delirar, sair do texto, contar outras histórias...

A narrativa recorre a uma linguagem perifrástica, adequada às crianças e à poesia e, logo, infantojuvenil:

a) “dragão de prata” (p. 123) por avião;

-
- b) “como se ela tivesse aparecido por ali por obra e graça do entardecer, trazida no voo duma folha ou a cavalo numa pena de corvo” (p. 129), para descrever a aparição de Celeste no Bar Quibala;
- c) “o suor corria manso e nascia em pérolas” (p. 131); “Celeste cravejada de borboletas” (p. 132), em que a visualidade das imagens desperta a fantasia infantil. E assim por diante.

O suspense e certa atmosfera de terror, que cercam a perseguição à boneca, remetem aos contos de fada, mas sem os traços moralísticos destes. Como um *griot*, o contador de histórias José Cardoso Pires se permite manifestar preferência ou repulsa declarada por esta ou aquela personagem. *Griot*: são assim chamados, na África, os contadores de histórias. Embaixo de árvores ou ao redor de fogueiras, ouvem-se seus relatos e cantos sobre as tradições africanas (<http://ensinarhistoria.blogspot.com/2013/05/quem-sao-os-griots.html>).

Enfim, a boneca, apesar de, junto com Lalinha, resistir, perde-se e vai “direita ao mar, aos oceanos” (p. 175), como tem sido o destino de muitos emigrantes africanos, náufragos, em fuga e em busca de sobrevivência, como o do pequeno sírio Aydan, cujo corpinho aportou na praia mediterrânea.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MEMMI, Albert. Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

PEIRUQUE, Elisabete. Lalinha e Celeste: era uma vez o colonialismo. Nau literária – revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Dossiê: o conto, PPG, Letras,

UFRGS, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 1-7. Jan./jun. 2006. PDF. Acesso em 16/04/2018.

PIRES, José Cardoso. Por cima de toda a folha. In: O burro em pé. Lisboa: Moraes, 1979. p. 121-174.

RIBEIRO, Lucia Maria Moutinho. A decifração da narrativa cardosiana. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 1989. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa.

Lucia Maria Moutinho Ribeiro doutorou-se em Letras Vernáculas pela Faculdade de Letras da UFRJ com tese sobre o escritor em tela, intitulada *A decifração da narrativa cardosiana*. Foi professora e pesquisadora de Literatura Portuguesa, na mesma universidade. Lecionou esta disciplina, na então SUAM – Sociedade Universitária Augusto Motta, e Língua Portuguesa, no Ensino Fundamental do Município do Rio de Janeiro, bem como em universidades particulares. Atualmente, é professora da UNIRIO, onde ministra disciplinas de leitura e produção de textos, e coordenadora de Português Instrumental do curso EAD de Licenciatura em Pedagogia da Lipead/Cederj/UNIRIO.

DOIS CORPOS EM CONFRONTO: A DINÂMICA DO OLHAR EM “O BÚFALO” DE CLARICE LISPECTOR

Luciana Braga

Claudicélio Rodrigues da Silva

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da humanidade, a conceituação de corpo vem se desenvolvendo em diversas áreas do saber. Na Filosofia, percebemos que, segundo Platão, “o corpo é uma traição da alma, da razão e da mente que são aprisionadas pela materialidade corporal.” (XAVIER, 2007, p.16). Em outras palavras, a mente é valorizada em detrimento do corpo. Além da Filosofia, o Cristianismo, por exemplo, deixa bastante clara a oposição entre a mente e o corpo, de forma que a primeira não possa controlar o segundo.

Xavier (2007), por sua vez, criou uma tipologia da representação dos corpos nos textos de autoria feminina, agrupando as personagens em torno dos vários tipos encontrados em narrativas do início do século XX até hoje. Dentre as categorias abordadas por Xavier (2007), gostaríamos de chamar a atenção para a *do corpo imobilizado* e a *do corpo erotizado*.

O corpo imobilizado se refere a um corpo que já sofreu tantas formas de imposição de disciplina que toda e qualquer iniciativa se torna completamente anulada. A rotina é a característica mais marcante desse corpo. Enquanto que o corpo erotizado “trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que

busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica.” (XAVIER, 2007). Na obra de Clarice Lispector, o corpo merece um destaque especial, visto que é uma temática bastante recorrente, tanto nos romances quanto nos contos, assim como o erotismo.

Aliás, entendendo erotismo conforme Bataille (2017), como “a aprovação da vida até na morte” (p.10); o que, segundo o próprio autor não chega a ser uma definição propriamente dita, mas dá o sentido que ele deseja para este que não é um mero vocábulo nem tampouco se restringe ao ato sexual. Curioso que Bataille (1987) tenha associado a ideia da morte ao erotismo, pois acreditamos que há sim uma linha tênue entre ambos, apesar de paradoxal.

Outro elemento importante na obra clariceana é “esse algo que não se consegue dizer e, no entanto, se busca dizer é justamente o que impulsiona o movimento paradoxal realizado a partir do que denominamos “silêncio”: a falta impulsionando a escrita, que procuraria, então, significar a inapreensível totalidade do vivido.” (HOMEM, 2012, p. 33). Nesse ponto, o texto de Clarice Lispector se revela ainda mais desafiador, pois nele transita alguma coisa de inominável em nossa cultura; algo que se esconde não como um mistério transcendente, mas como parte inseparável da estrutura interna das coisas e do mundo. Há algo na vida que, simplesmente, não pode ser representado nem conceituado, e que, mesmo assim, insiste em aparecer em sua obra. Barthes (2015), em *O Prazer do texto*, diz que

o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestiário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) Não há ‘zonas erógenas’ (expressão aliás, bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a

psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento – desaparecimento. (p.15-16)

O lugar mais erótico ou fascinante na escrita de Clarice é nesse breve espaço, nesse caos, nesse inominável, nesse surgir e ocultar. O erotismo está exatamente nesse jogo que a linguagem faz, ora verbalizando, ora em silêncio. E muitas vezes, é nesse silêncio gritante e ofuscante que o encontro entre o Eu *versus* o Outro acontece.

Esse encontro que propicia o desvendamento do Eu a partir do Outro, em que a parte que eu não vejo ou não compreendo em mim cintila no outro e eu me entendo. Esse contato com o outro é tão sutil quanto o do corpo e o do vestiário descrito por Barthes. Sendo assim, ele, portanto, “um processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim” (BEZERRA, 2005, p. 194).

Esse encontro é feito sem palavras porque elas não são capazes de expressar o anseio desse corpo que se pronuncia na narrativa clariceana; a comunicação se faz de uma maneira diferente. Ela se faz, como no caso do conto “O Búfalo” (1960), através do “olhar”.

Dessa forma, o objetivo do presente trabalho é analisar a dinâmica desse olhar em “O Búfalo”, de *Laços de Família* (1960), de Clarice Lispector a partir da personagem principal feminina que entra em confronto mudo com o animal, de forma que a presença desse *outro* contribui para o desvendamento do *eu* perdido que vai a um zoológico em busca de aprender a odiar.

DOIS CORPOS EM CONFRONTO

O conto “O Búfalo”, presente na obra *Laços de Família* (1960), de Clarice Lispector possui um enredo aparentemente simples, mas promove reflexões bastante complexas. Isso porque a essência da narrativa não se encontra no que é dito, mas no silêncio gritante da personagem que se resume no olhar.

Esse silêncio representado pela personagem feminina que busca entender o Eu através do Outro é repleto de tensão, visto que o Eu não compreende a natureza do Outro e na tentativa de entender esse outro, ela entra em choque ao ver a si mesma. Ela, uma mulher em conflito existencial e o Outro marcado pelo caráter selvagem dos animais. Cabe salientar que

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, capturar em sua alteridade radical. (MACIEL, 2016, p.13).

E é exatamente por conta desse aspecto fugidio, arredio e livre que o animal possui que ele se faz tão importante na obra de Clarice, pois ela busca em sua escrita também essa “alteridade radical”.

Inicialmente o conto já traz uma indicativa temporal: “Mas era primavera” (p.126). Tal estação já nos remete a um clima romântico, singelo e ideal. Paradoxalmente, no entanto, a personagem vai ao zoológico com um objetivo bastante peculiar: Ela quer aprender a odiar com os animais que estão em cativeiro. Os animis estão presos no conto, mas a representação deles é de

liberdade; é, pois, a fuga dos padrões e dos valores pré-estabelecidos pela sociedade.

No entanto, enquanto que lá fora é primavera, o inverno reina dentro da mulher sonolenta e triste que se desloca vestida em um sóbrio casaco marrom. Até a cor do casaco é simbólica dentro desse texto, ou seja, tudo parece contribuir para a formação desse caos interior externado em um silêncio constrangedor.

A primeira jaula que a mulher observa é a do leão. Os olhares da personagem clamam por carnificina, “mas era primavera e dois leões se tinham amado.” (LISPECTOR, 2009, p.126).

A segunda jaula é a da girafa, “a virgem de tranças recém-cortadas” (LISPECTOR, 2009, p.126). A girafa é a representação da calma e da submissão. A girafa é como aquela adolescente do século XIX que aceita o casamento arranjado sem questionar. Silencia porque não aprendeu a gritar, porque se sente incapaz de reagir. É difícil aprender a odiar com a girafa; que segundo ela é mais “paisagem” que um “ente”.

Em seguida, a mulher observa o hipopótamo roliço. O grande e úmido pedaço de carne que não fazia mal a ninguém, preocupado apenas em manter seu aspecto grande e gentil. O encontro com os macacos é ainda mais curioso, pois a macacada traz a alegria e a festa. A mulher se sente tão incomodada com a alegria dos macacos que sente vontade de matá-los. Até que ela se depara com o olhar de um macaco velho. Um olhar cansado e humilde, coberto por um véu branco. Um olhar triste e doentio. No silêncio dos olhares, ela entende e apressa os passos.

O motivo de tal sofrimento é explicado através da frase: “Eu te odeio, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la.” (LISPECTOR, 2009,

p.127). Daí percebemos que a motivação da mulher não é o desejo de odiar, mas é a vontade de amar, porque ela é amor, mas é o pior tipo de amor; é o amor sem retribuição, pois “se o coração está no outro, se o amante é o amado, aquele não pulsa, não vive senão através deste, cuja recusa significa a morte.” (MILAN, 1983, p.23). Todavia, esse amor é bem diferente do observado por ela no zoológico.

Ela não encontra o que viera buscar nem no elefante, nem no camelo. Então resolve buscar sozinha sua própria violência. O ódio que ela busca é a própria libertação e essa sensação de liberdade não está presente nas jaulas que ela observa. Então, a mulher, presa a sua condição humana. A mulher incapaz de odiar, resolve ir ao parque e se perder na liberdade da montanha-russa.

Apesar de a mulher lutar para manter o comportamento inabalável; o vento e a velocidade do carrinho nos trilhos a invadem. Em outras palavras, a mulher parece indecisa entre o *sagrado* e o *profano*; de forma que é a montanha-russa que aguça as sensações eróticas dela, pois não é “apenas através dos canais de sexualidade explícita que Eros se fará ouvir.” (BRANCO, 1984, p.69).

No entanto, para a própria surpresa, a mulher se vê entregue àquela felicidade momentânea. Todo o instante descrito na montanha-russa é de pura entrega e prazer, mas “ela que poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto.” (LISPECTOR, 2009, p.129), ou seja, a oportunidade de liberação, de confissão de todas as aflições que a acometiam estava perdida. A mulher se recolhe à sua sobriedade e ao seu silêncio, mas de maneira ofendida.

A imagem criada é a de uma expulsão da igreja, como se o prazer vivido fosse um pecado. Mas tudo é impreciso; o que nos remete o próprio caráter do

fenômeno erótico que, segundo BRANCO (1984, p.65) “não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços”. A mulher precisa sofrer a punição de ir além do esperado. A mulher que levantara a saia, agora é punida e tenta inutilmente ajeitar as saias, mas o mal já estava feito. “Por um momento a mulher quis, num cansaço de choro mudo, estender mão para a terra difícil: sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo. Mas como se tivesse engolido o vácuo, o coração correspondido.” (LISPECTOR, 2009, p.130).

Novamente, o silêncio é retomado nessa narrativa através da expressão “choro mudo”, em que a personagem se resigna ao sofrimento contido. Se ninguém se importa, ela também não externa. Os sentimentos não podem ser expressos por palavras. A mulher é um corpo contido de uma tensão silenciosa. Trata-se, portanto, de um corpo imobilizado, pois “aqui, a disciplina se impõe de tal forma que anula toda e qualquer iniciativa, ficando a protagonista totalmente imobilizada” (XAVIER, 2007, 78), portanto, em silêncio.

Em seguida, ela se encontra com o quati enjaulado e curiosamente quem se sente presa é ela. Presa no silêncio que a reprime, presa até soltar um gemido que assusta o quati, mas não comove mais ninguém. Frustrada pela insatisfação de não saber ainda como odiar, a mulher apressa o passo até encontra o seu duplo: o búfalo. A comunicação entre a mulher e o búfalo é a mais simbólica do conto. Ela esgotada, observa-o ao longe. Ele preso em uma jaula e ela presa no casaco marrom e em sua condição humana.

Nesse sentido, a compreensão do outro não descansa apenas na compreensão de si, mas se justifica a partir da situação do homem como desconhecido de si para si mesmo. Ou seja, a coexistência é também co-estranheza. O outro fornece um modelo para a construção da imagem de si. Por ser outro, contudo ele também revela que a imagem de si

comporta uma parte igual de alteridade (AUGRAS, 1986, p. 56).

Dessa forma, a contemplação do búfalo pela mulher é também um conflito, um encontro de desconhecidos com características semelhantes. O que choca essa relação de alteridade é exatamente a percepção de que ambos estão presos. Ela o observa e se vê. Ela não o entende e não entende a si mesma. No entanto, o outro fornece pistas para a compreensão de si, então ela continua a observá-lo perplexa. Mais uma vez o silêncio é evidenciado ao longo do conto: “A mulher talvez fosse embora mas o silêncio era bom no cair da tarde” (LISPECTOR, 2009, p.133). E essa insistência dele nos permite entendê-lo conforme Olga de Sá (2000, p. 152), “como única possibilidade de alcançar o indizível.” Todavia, o búfalo parece notá-la. Enquanto que os outros a ignoravam, o búfalo a percebe. De repente inicia um jogo de percepção entre a mulher e o búfalo, algo a prende perto da grade; é o búfalo negro. O búfalo é a própria representação masculina. O búfalo remete a imagem do homem que ela tenta odiar, mas não consegue.

O diálogo que se estabelece entre esses dois não pode ser descrito. Observando o búfalo, a mulher percebe a própria solidão. Então, “uma coisa branca” se espalha dentro da mulher e ela se afasta do próprio corpo. A mulher é puro devaneio ou contemplação. Esse silêncio que se estabelece entre mulher e bicho é extremamente sensual. Nesse momento, o corpo feminino antes “imobilizado” se torna “erotizado”. A mulher encontra-se tomada pela “coisa branca”; ela é uma representação inflamada do corpo erotizado, conforme XAVIER (2007).

Acreditamos que o búfalo traz à tona a imagem do homem que prende a mulher e a invade com seu próprio corpo. É bem verdade que o contato entre mulher e búfalo é na atmosfera do fantástico. Ela está tomada pela “coisa branca” que se espalhara dentro dela. É como se agora os dois fossem um só. O silêncio os une, o desejo, o amor, a solidão e a dor. E tudo através do olhar.

Existe uma linha tênue entre amor e ódio, “pois o amor é sublime e cruel” (MILAN, 1983, p 15) e de repente ela sente o primeiro fio de sangue negro, porém a dor não a afasta. Pelo contrário, ela se alegra e o búfalo continua a notá-la. Até que o silêncio é rompido pela declaração paradoxal da mulher: “Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo.” (LISPECTOR, 2009, p.134).

O embate conflituoso entre mulher e búfalo chega ao seu ápice ao final quando o búfalo se aproxima da grade e a mulher fixa o seu olhar no olhar do animal. Essa comunicação ultrapassa o limite das palavras e se fortalece no silêncio do olhar.

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (LISPECTOR, 2009, p.135)

O trecho supracitado é o mais representativo para o nosso propósito no presente trabalho, à medida que o narrador praticamente abandona a narrativa e se concentra no silêncio instaurado no olhar das personagens. O olhar selvagem, duro e exploratório do búfalo vai de encontro com o olhar tonto, melancólico e carente dessa mulher que aparentemente buscava odiar, mas provavelmente necessita amar.

Clarice utiliza da repetição que conduz ao esvaziamento da palavra “olhar”, a nosso ver ampliando o significado e gerando um sentido ainda mais forte. “Os olhos olharam seus olhos” e a mulher “entorpeceu”. As palavras são limitadas demais para descreverem o que se passa no corpo e no espírito dessa personagem que se entorpece com um simples olhar. “O olhar do búfalo leva, dessa forma, a mulher ao limite abissal do humano, como se desvelasse, colocando-a em situação de perda e vertigem.” (MACIEL, 2016, p.86). Simples por assim dizer, mas complexo em sua essência, já que o búfalo representa o masculino no conto.

A narradora utiliza a expressão “sono profundo” para designar o estado em que o búfalo a deixara. A mulher sai do plano terrestre e se transforma em uma inteira divagação. Ela é abalada pelo silêncio desse olhar que diz mais sobre ela do que ela mesma julgara que sabia e o seu corpo não aguenta; durante esse transe ele quase cai.

A boca da mulher fica “entrecortada” como uma alusão ao desejo de falar o que a entorpece, mas não há palavras capazes de expressar; então ela silencia. Ela está presa ao olhar do búfalo; presa à necessidade de amar um homem; presa aos padrões que a sociedade a impõe. Essa mulher se sente responsável pela própria aflição. Afinal, ela se declarou para o homem; ela se aproximou do búfalo, mesmo

ele sendo estranho; ela permanece ali parada junto à grade. No entanto, “Se o animal é o estranho que nós, humanos, tentamos agarrar e que quase sempre nos escapa, ele também é o nosso duplo, o que está aqui, com sua presença inquietante e por vezes assustadora.” (MACIEL, 2016, p.101).

Ao final, a personagem sucumbe e deixa o leitor com a imagem do céu azul. Curioso, no entanto, nessas linhas finais é que “o búfalo” deixa de ser um animal salientado a partir do uso do artigo definido, representando o próprio homem e passa a ser “um búfalo”; um animal comum no zoológico. O olhar se desfaz e a mulher finalmente cai; é o silêncio que a invade e ultrapassa.

CONCLUSÃO

Através da análise do conto “O Búfalo”, de Clarice Lispector, presente na obra *Laços de Família* (2009), concluímos que a dinâmica do olhar desenvolvida a partir da personagem principal feminina em confronto mudo com o animal, em um jogo de alteridade, contribui para o desvendamento do *eu* perdido através desse *outro* representado pelo búfalo, “homem metamorfoseado”.

Nesse conto, frente ao enigma do desejo do outro, a personagem principal se imobiliza e se deixa envolver por essa fantasia do búfalo; ela é o corpo imobilizado, sem ação alguma, sufocada pelos seus juízos de valor e conflitos existenciais, em torno do medo de sucumbir ao profano ao invés do sagrado. O profano é o prazer, o gozo, “a coisa branca” surgida após o passeio de montanha-russa. O búfalo, no entanto, é o seu duplo, é a partir dele que o drama de fato se instaura na narrativa e compõe o clímax angustiante; a plena manifestação erótica arrancada de um significativo olhar.

Olhar o outro, perder a noção do próprio corpo, permitir-se, sentir-se. Esse texto instaura-se naquilo que no dizer de Barthes é “semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza.” (2015, p.12).

REFERÊNCIAS

- AUGRAS, Monique. *O ser da compreensão: fenomenologia da situação de diagnóstico*. 9ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 1 ed. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, B. Bakhtin: conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. In: O que é: amor, erotismo, pornografia. (Coleção Primeiros Passos , 11). São Paulo: Círculo do livro, 1984.
- HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra*. São Paulo: Boitempo/ Edusp. 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MILAN, Betty. Amor. In. O que é: amor, erotismo, pornografia. (Coleção Primeiros Passos, 11). São Paulo: Círculo do livro, 1984.
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. São Paulo: Paulus, 1997.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ªed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed.Mulheres, 2007.

Tércia Montenegro: corpo feminino no conto contemporâneo

Lúcio Flávio Gondim da Silva

O corpo é uma das principais temáticas da obra da contista e romancista cearense Tércia Montenegro. Em minha comunicação no *I Encontro Internacional - Escritas do Corpo Feminino* apresentei algumas das reflexões que venho desenvolvendo sobre as noções de corpo, gênero e gênero literário em minha pesquisa de mestrado na Universidade Federal do Ceará sobre esta autora. Neste trabalho, analiso com ênfase seus contos “Esboço de sangue e cinza”, “Aquarela com bonsai” e “Cartografia de instantes”.

Montenegro parece desenvolver um estudo imagético da “corporeidade” (Takahashi, 2010) em quatro livros autorais, participações em coletâneas, bem como em seu romance, o *Turismo para cegos* (Companhia das Letras, 2015). Minha análise aqui será concentrada em três contos do livro *O tempo em estado sólido* (Ed. Grua, 2012), finalista dos prêmios Jabuti e Portugal Telecom e vencedor dos prêmios Governo do Estado de Minas Gerais e Prêmio Nacional Ideal Clube de Literatura, ambos de 2010.

Ao dar voz a personagens femininas e masculinas em relatos em terceira e, predominantemente, em primeira pessoa, Montenegro assume a fragmentação do corpo como potência artística. Nas narrativas, os conflitos centrais se desenvolvem fundamentalmente a partir do confronto do desejo de leveza – metaforizado pela arte, pela liberdade ou por outras abstrações - com a imanência de uma

materialidade que se pode associar ao conceito de “corpo sem órgãos”, traçado por Antonin Artaud e recuperado por Deleuze e Guattari (2012).

Mulher que fala e cria outras falas, Tércia Montenegro rompe silêncios convencionais e toca importantes dimensões do feminino pois coloca o corpo literário – muitas vezes aproximado do corpo biossocial da autora – como centralidade nas narrativas. As mulheres de Tércia se apresentam num espectro diverso que vai contra a universalidade e uma ideia de essencialismo feminino problematizado por teóricas da terceira onda feminista (anos 90) como Judith Butler. Sem ser enquadrado numa “escrita feminina”, o conto da autora pensa relações duais, dando polifonia ao corpo, como nos diz Elódia Xavier em seu *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*:

Além da oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber. (XAVIER, 2007, p,20).

Montenegro assume corpo e gênero como fonte, veículo e meta de conhecimento em prol de uma política de linguagem. O conto é sua performance literárias e social pois “o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra.” (BUTLER, 2016, p. 56). Os corpos de papel e tinta da escritora, especialmente os femininos, fragmentam-se e ao mesmo se montam para fazer ver rupturas e pontes de desejo nas quais há um

espanto com o mundo. “Como inventá-lo” parece ser um tema pertinente para as seus personagens, inventoras de si mesmas numa sociedade ainda repleta de práticas machistas que ainda as atingem.

Imersa em momentos de intenso realismo, numa tendência da literatura brasileira contemporânea, a escrita de Montenegro também promove uma tensão com a memória, o erotismo, o corpo social e o tom lírico das descrições. Como os contos da autora narram a mulher brasileira do século XXI? Há violências e rupturas também no objeto literário, forma e linguagem? Que lugares femininos são reafirmados e quais são revistos no mercado editorial nacional? Mulheres que se escrevem, fotografam e são fotografadas, violentam e sofrem violência: o que meu corpo-leitor sabe e poderá dizer delas/com elas?

O conto “Esboço de sangue e cinza”, do livro *O tempo em estado sólido*, traz a fala de uma artista. Alguns indícios levam a crer que se trata da mesma narradora-personagem de outros contos da obra: a profissão de fotógrafa; o varal de retratos na sala da casa; as narrações descritivas e, principalmente, a estrutura geral da obra cujas narrativas se desenvolvem em mais de um conto. Assim o corpo feminino se desdobra aqui para seguir se contando; ganha, portanto, reflexos de uma imagem que o projeta multifacetado.

Centro narrativo, o encontro do corpo que narra com um corpo masculino é tão palpável e carnal quanto a relação da narradora e fotógrafa com sua câmera: “Ele era irrelevante, um homem comum, mas eu estava sensível, com a câmera presa ao pescoço (uma força), e procurando um motivo (uma cena).” (MONTENEGRO, 2012, p.39). Assim, presa à imagem e à sua captura, a narradora encontra no objeto de desejo uma dupla motivação erótica, a de ver/contemplar e

a de capturar/realizar-se artisticamente: “Então foram cliques e ângulos sucessivos, o coração afoito: tomara que ele não saia agora, quero capturar o seu perfil, seu descanso com os braços cruzados, a expressão distante, e quero aproveitar que não sou vista [...]”

De seu lugar de invisibilidade, a narradora constrói um lugar de potência. A câmera lhe confere o poder de inverter a lógica representacional e objetifica. O homem se torna alvo de sua pulsão de ver (FREUD, 2013), construindo, tal como em “Cartografia de instantes” um corpo que fura as máscaras de silenciamento e passa a existir, atuando de modo diretivo. Djamila Ribeiro fala das potências do corpo invisível em seu *Quem tem medo do feminismo negro?* A reflexão sobre os corpos femininos negros também contempla as circunstância dessa cena em que o feminino se impõe:

O fato de sermos estrangeiras nos possibilita estar num espaço de fronteira, num “não lugar” que pode ser doloroso, mas também um lugar de potência. Reconfigurar o mundo por meio de outros olhares pode ser uma perspectiva poderosa, já que é capaz de gerar algum pertencimento que não seja a uma sociedade doente e desigual. (RIBEIRO, 2018, p. 139).

A rebeldia reconfigura o corpo da mulher do conto. Da imaginação apenas narrativa a personagem passa a uma performance direta de intervenção em prol do seu desejo. De tal forma, “ter uma câmera transformou uma pessoa em algo ativo, um *voyeur*, só ele dominou a situação. [...]” (SONTAG, 2004, p.21). A ação dura até o homem-objeto se levantar e sumir por instantes até que a fotógrafa se dê conta da mão dele a segurar seu braço. O toque é prova de que, no conto, como fala Susan Sontag: “Tirar fotos estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o

mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos.” (p.21). Começa, então, o diálogo, o confronto, o conflito narrativo.

“O homem comum, agora perto, com seus cabelos grisalhos [...] O que eu estava fazendo com a câmera? Era contratada de quem? As marcas no antebraço, que ele poderia quebrar, se o gesto não fosse tão concentrado e a voz não saísse entre dentes.” (MONTENEGRO, 2012, p.40). A iminência da agressão revela tanto a insurgência do corpo padrão diante da atitude transgressora da mulher como o componente híbrido de prazer e dor que o desejo incide sobre ambas as personagens.

Pressionados e excitados mutuamente, eles voltam ao restaurante e finalmente usam da palavra para tirar os véus que as imagens lhe impuseram. Ele, um diplomata que passa poucos dias na cidade. Ela, uma professora de fotografia cujo contrato empregatício está prestes a se romper. O encontro (e a futura relação), do contrário, está prestes a ser assinada com os corpos dos dois: “E ele sorrindo de novo, lembrando os retratos: tinha o direito de ver como saíra, não? Naturalmente o convidei para meu estúdio, meu quarto e sala que eu gostava de chamar assim, estúdio” (p.41).

O encontro carnal acontece no banheiro da narradora e o vermelho do estúdio caseiro, onde ela revela as imagens, toma conta do conto que atinge seu ápice erótico:

E foi ali que ele mal esperou ver o próprio rosto surgindo avermelhado, o perfil na bacia – abraçou-me com seus braços de luz sanguínea, e eu na verdade não queria mas deixei, deixei que ele me beijasse e me pusesse sentada sobre a pia, minhas mãos calçadas em luvas, e meu vestido levantado, e minha boca colada à sua. Só bem depois que ele me disse seu nome, pouco antes de me perguntar se eu

não queria sair do país com ele. Para onde?, indaguei. E vi seus lábios se abrirem feito asas, a respiração no fôlego soprado – tão semelhante ao ímpeto que se toma antes de um mergulho: para a África. (MONTENEGRO, 2012, p. 41)

Os nomes são os últimos elementos que os corpos conhecem um do outro. No conto, a intimidade sai do imagético para o eminentemente físico com algumas informações básicas, mas sem adentrar em demasia no que se é abstratamente. Tal entrega se mantém na viagem instantânea e instintiva que os dois começariam a realizar, pouco depois do beijo. Iriam à África, um continente longínquo onde o desconhecimento mútuo parece se manter, ainda que a entrega corporal se intensifique.

A história dos dois segue sendo contada em “Aquarela com bonsai”, conto do mesmo livro. Nele, tudo gira em torno de uma tentativa de ménage à trois com uma mulher negra: “Se fossem dois homens, seria mais fácil, eu disse. Com outro homem eu não admito, ele respondeu. Mas com outra mulher, eu não, poderia ter dito. Mas cedi” (p.50). O ato machista e dominador masculino rompe com o prazeroso duo passivo-ativo de Freud (2013), ao negligenciar e sobrepor-se ao desejo feminino.

Aparece aqui na narradora uma aversão ao corpo negro e desconhecido com o qual ela divide o homem, atualizando o par amor-ódio e sublinhando certa misoginia: “A mulher afastava o vestido, caminhava a mão pelo púbis, num sorriso de caverna líquida. Era nojo, repulsa o que me punha rígida” (p.50). Tércia Montenegro mostra então a atitude comparatista entre mulheres, um mal ainda evidente e fecundo: “A negra tinha curvas perfeitas, e eu de repente senti um pudor incrível de tirar a roupa; eu, que ficava tão à vontade em praia de naturismo, agora receava comparações.” (p.51).

Ao mesmo tempo em que é parte operante e até certo ponto “natural” dos circuitos do desejo, a objetificação do corpo da mulher negra pelo da mulher branca aponta aqui para a pluralidade e divergência entre os feminismos. Sem fala, tal como em outros contos do livro, o corpo feminino negro acaba subalternizado caindo em estereótipos, problema histórico apontado por Djamila Ribeiro: “Não temos problema algum com a sensualidade, o problema é somente nos confinar a esse lugar, negando nossa humanidade, multiplicidade e complexidade.” (RIBEIRO, 2018, p.143).

O olhar repulsivo faz com que a mulher não consiga participar do ato em grupo e almeje apenas ser voyeur, num novo paralelo com a fotografia: “Participar era pior; eu queria ter uma função distante, continuar vestida naquele quarto, com a minha armadura, o meu tripé. Se houvesse fotografias, depois eu poderia me excitar em casa, sozinha.” (p.51) e em “Ficasse distante, fotografando com o olhar, ou mesmo com qualquer coisa, com aquela abertura que tivesse, caixa preta em que brilhava um brinco, gota de pérola presa ao clitóris.” (p.52),

A narradora se mostra, portanto, bastante presa a conceitos corporais arcaicos como ao mito da rigidez masculina e ao da fragilidade feminina, ao tentar justificar sua indisposição ao corpo da africana: “Não me acostumo a um corpo que só consegue ser fluido, que não enrijece, não tem o poder das coisas sólidas. [...] Mulheres nunca seriam feitas de mármore; nunca teriam a cristalização compacta do corpo de um homem.” (MONTENEGRO, 2012, p. 53).

Talvez por tais arcaísmos, em “Cartografia de instantes”, terceiro conto em que aparece, a personagem está só. Nele, a narradora conta, após secar uma taça de vinho, os sentimentos que seu corpo experimenta. Num misto de desejos e

sensações, a mulher parece sentir falta de alguém amado, imagina-se dentro da noite agitada de uma boate e promove uma descrição de si por meio de uma fala pictórica:

Ai, ai, que me embriago, e amo você com a calma de quem espera o que realmente vem. Sorrio para um desconhecido que chegou, não quero dizer meu verdadeiro nome; a música está tão alta... amo você devagar, para que tão cedo não passe, para que demore...É boa ocasião para criar um personagem, sim; sorrio, mas não estou disposta para camas hoje. Quero apenas que me desejem, quero me sentir viva pelos olhares, pois amo você simplesmente, para que dure o bastante, para que saiba que a verdade está sempre muito além do que se pensava entender. E eu não entendo nada, querido, estou bêbada. Por que você me escolheu? Ah, por isso? Não te escuto, esse barulho é o fim. (MONTENEGRO, 2012, p. 58, 59).

O excerto, sinestésico e metalinguístico, aponta para o momento de início da jornada em forma de palavra a que a narradora tenta começar. Mesmo na espera de alguém amado e ainda bastante preenchida pela dor e esperança de um reencontro, ela dá início a uma nova narrativa tendo como metáfora do novo um homem outra vez desconhecido mas agora ficcional que se chega num sonho que a personagem declara estar construindo.

O erotismo marca presença no texto, sendo marcado pelas pretensões díspares entre os personagens da cena. Pela negação da narradora que se diz indisposta para camas hoje, sabemos que homem, outra vez centrado no sexo, tenta se aproximar da mulher bêbada, mas seu diálogo é infértil. “Quero apenas que me desejem, quero me sentir viva pelos olhares” afirma a única dona da voz do conto e assim sabemos que, embora não esteja sóbria, a protagonista está consciente de si, de seu entorno e de suas escolhas.

A postura afirmativa segue nos parágrafos seguintes em que descobrimos, junto com a narradora, a fragilidade e falsidade do corpo masculino, certa, ainda que em seu delírio ébrio: “Do lado de fora da boate, percebo que o desconhecido não tem olhos azuis de verdade; são lentes de contato. [...] O cabelo também deve ser pintado. Vou escutar um pouco sua conversa, apenas para não fazer grande desfeita.” (p. 59).

Num corte, a narradora pinça uma imagem do espaço real em que está – seu apartamento – e transfere ao sonho o varal de fotos de nuvens que possuía e o faz virar palavra na conversa fictícia com o desconhecido de corpo falsificado. Ele imediatamente a desconsidera como portadora da voz e então temos o posicionamento definitivo da personagem frente a este homem que, na verdade, parece ser imagem de muitos outros:

Ele finge se interessar, mas nem eu mesma tenho disposição e continuar com o tema. Já entramos na madrugada, e apesar do vinho e do nada-a-fazer de amanhã cedo, tenho de voltar. Sim, meu querido, foi um prazer e adeus. Nada de carona, gosto de andar pelo asfalto negro da noite, com essas ocasionais poças, as surpresas dos desvios: são pontas de pedras, relíquias de lixo mínimo, alfinetes que vejo, moedas; até fios de cabelos consigo distinguir à luz dos postes. (MONTENEGRO, 2012, p.59)

Ao dispensar o desconhecido imaginário e tomar para si sua trajetória psicológica e geográfica, a narradora caminha pela noite. Entre as trevas, sua sensibilidade apenas se fortalece e a faz ser um radar de “afetos e perceptos” segundo Deleuze e Guattari (1992). A posição de fotógrafa da personagem é ressaltada a partir de então no retorno à descrição da casa e seus painéis fotográficos, mas, principalmente, pelo fechamento do conto em que a solidão é ressaltada em relação à companhia desqualificada. Ela se autoafirma como o

sensível, o corpo, o todo, já que “O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 216).

Essa portadora da palavra e da imagem que rompe padrões – como os de desejo e de comportamento social, do conto “Cartografia de instantes” – é a máquina de sensações aberta à ruptura e antissistemas como nos indica ser o “corpo sem órgãos”, conceito debatido por Deleuze e Guattari. Fragmentada e aberta à desconstrução do tempo-espço que a rodeia, a narradora toma a fratura como potência, encontrando na solidão, no desamparo escolhido e na noite imaginativa dentro de casa um portal para a transcendência enquanto Sujeito. Seu corpo tem, portanto, *poder*:

Qualquer coisa vira monumento: faço arte com pilhas de lençóis, ou com esculturas de louça suja na pia. Dou uma olhada no varal de fotografias: nenhuma é de nuvens. Mas basta sabão, um pouco de espuma, e forjo uma dança contemporânea de seres abstratos. Agora, porém, estou muito cansada. Vou voltar a dormir neste sofá, depois do breve sonho da boate e do desconhecido de olhos falsos. A taça permanece no chão, como metade de um globo transparente, ou seio frágil. (MONTENEGRO, 2012, p.60.)

Será este corpo que sonha e/ou fantasia o sonho da libertação em forma de arte à corporeidade? A fronteira, em que se dá o “outro lugar” entre o tangível e o inexistente, é a taça e a condição de embriaguez? Onde (des)habita o “seio frágil” no corpo desta mulher? A arte contemporânea, problematizada pela autora no trecho faz monumento dos cacos e nisso dá forma a um modo visível e invisível, de lençóis e de espuma, como no conto. Nessa leveza insustentável, Tércia Montenegro solidifica sua voz.

Em *Minha história das mulheres*, a historiadora Michelle Perrot fala da relação entre as mulheres e as imagens a longo dos anos. Para a autora, num período em que as mulheres ainda não eram produtoras das figuras sobre si mesmas, “a imagem é, antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar.” (PERROT, 2007, p.25). Ao assumirem o protagonismo de seus registros, aqui simbolizados tanto pela imagem visual como pela literária, as mulheres se dão vida por meio da autoapresentação.

Nesses três exemplares da produção de contos de Tércia Montenegro, verificamos a diversidade de perfis de corpos apresentados pela autora. Múltiplos, eles se diferenciam mesmo numa personagem que experimenta sentidos e sensações que a estranham interna e externamente. A cada conto, a fotógrafa revela seus afetos e interditos, rompe e sustenta paradigmas, humaniza-se, por fim. Também ela se conecta com outros espaços e tempos. Nem heroína, nem vilã, a mulher das narrativas apenas se conta e isso é tudo para que possamos com ela ler, sentir e escrever o corpo.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 12° ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** 2° ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol.3. 2° ed. Tradução de Aurélio Guerra Neto et ali. Rio de Janeiro: Ed 34, 2012.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. 2° ed. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, [1915] 2013.

MONTENEGRO, Tércia Lemos. **O tempo em estado sólido**. 1° ed. São Paulo: Grua, 2012.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 1° ed. Tradução de Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1° ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SONTAG, Susan. **Sobre a Fotografia**. 2° ed. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

XAVIER, Elódia Xavier. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. 1° ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

POR UM LIRISMO BREJEIRO: AS ANINHAS E LUCRÉCIAS DE BRUNO SEABRA

Marcelo Maldonado Cruzⁱⁱ

Paraense, nascido em 6 de outubro de 1837, Bruno Henrique de Almeida Seabra se configura num desafio, ainda hoje, a quem se dispuser tentar escrever-lhe a biografia, por conta da escassez de informações. Sabe-se que frequentou o seminário em sua terra natal, estudando humanidades e revelando um pendor natural para o aprendizado de idiomas. Concluídos os estudos, ingressou numa carreira militar, já no Rio de Janeiro, sendo, no entanto, posteriormente julgado inapto para o serviço, por motivos de saúde.

Aos 18 anos estreia com um poemeto (*Um fenômeno do tempo presente ou Lembrança de cenas passadas a bordo da galera defensora*) e passa a colaborar, logo após a baixa do serviço militar, em diversos jornais da corte. Entre os anos de 1861 e 1863 publicou suas obras mais significativas, entre elas o volume de poesias *Flores e fructos*. Membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, secretário das províncias do Paraná, de Alagoas e da Bahia, Cavaleiro da Ordem da Rosa e sócio de inúmeras entidades culturais brasileiras, tornou-se bastante popular à época da publicação de *Flores e fructos*, o que lhe valeu uma nota do jovem crítico Machado de Assis, considerando o livro “uma prova mais séria para admissão no lar das musas” (ASSIS, 1862, p. 1).

Para Sílvio Romero (1980), o sentido desta popularidade reside no fato de que Seabra foi profundamente brasileiro, vivendo a “rir-se galhardamente”, enquanto os outros poetas românticos “choramingavam perpetuamente”. Muito do mérito de sua poesia está no sentido do riso e da máxima expressa pelo *carpe diem*, que se encontra em:

Eia, amigos; Proudhon, tu me-conduze!
Para o inferno que vás – irei contigo.
Se tivermos intrada no palácio
Onde Satan é o rei, e os padres-mestres

Archeiros e bediés, que regalada
Vida de eternidade alli teremos?!
E tu, mestre Savedra, tu me-ensina
A rir e a fazer rir á custa alheia,
Que este mundo de condes e marquezes
Não se-póde levar d’outra maneira. (SEABRA, 1862, p.
219)

O projeto vital de rir e fazer rir à “custa alheia” estende-se ao fazer literário, unindo o sentido do riso ao que enunciou o princípio da ironia romântica. Assim, a obra poética de Bruno Seabra é, logo de início, uma contradição aos princípios canônicos, antes mesmo de enveredar pelos temas campestres. Apoiada no riso e numa expectativa hedonista perante a vida e o mundo, apresenta uma espécie de recusa à maioria das características particulares da poesia canônica, intrinsecamente pessimista e sombria.

Quanto à ironia, o poeta a utiliza à sua maneira, num inteligente amálgama entre as particularidades do riso satírico e os princípios irônicos do Romantismo. Neste amálgama aparecem, no texto propriamente dito, as particularidades inerentes à sátira, que serão pontuadas posteriormente por comentários em notas finais, estes já impregnados de um discurso irônico, questionador das formas e do fazer literário, consciente da existência de um leitor potencial e que com ele dialoga, estabelecendo o “jogo”, a “trama” de construção do texto.

Um bom exemplo disso é a explicação do título da primeira parte do livro, *Anninhas*, que dá margem a uma hilariante anedota de (des)encontro amoroso. A historinha nos revela, mais uma vez, a posição do poeta perante as ilusões e idealizações do amor. A ficar chorando e se lamentando pela amada (uma das *Anninhas*) inatingível, ele logo se liga amorosamente a uma vizinha, muito mais próxima dele e da realidade – a uma de suas *Lucrécias*, não por acaso o título sob o qual serão reunidos os poemas da segunda parte do volume. E complementa: “Ufa!... ahi stá como todos os poetas deviam ser! francos, ingênuos e leaes como êste (dirêis por ventura)” (SEABRA, 1862, p. 230).

Outra nota ilustrativa é a que se segue:

O seo desdem não mereço...

Olhe... vê... como ingordeço ? (...)

Não foi a força da consoante que alli pôz aquelle *ingordeço*, acreditem.

O facto deu-se e a ingénua não sabia *grammatica* (o que não admira porque *grammatica* não é para todos). Aqui tinha eu panno para mangas se quizesse tomar contas a certos *litteratos a barbas enxutas*, como chama o snr. Alexandre Herculano a êsses *quidams* da familia os parlapatães. Mas, Deus lhes perdôe, já que, como diz ainda o mesmo snr. São *eruditos que lendo ainda por baixo, passam nas trévas como a coruja*. (SEABRA, 1862, p. 236-237)

A ênfase na forma verbal *ingordeço* serve para realçar a particularidade coloquial do discurso poético, quebrando a sisudez gramatical, ao mesmo tempo que suaviza as rígidas regras poéticas, conferindo-lhes uma plena possibilidade de reinvenção de vocábulos, sempre à maneira popular. A nota, propriamente dita, é um jogo entre o fato real e a invenção poética, ponteados de comentários sarcásticos sobre a possível censura aos “escorregões” gramaticais nos versos, por parte de certos “*litteratos a barbas enxutas*”.

Esta feição coloquial é parte integrante da poética de Bruno Seabra como elemento constitutivo dos personagens que a habitam. Com ela, o poeta construirá seus tipos e lhes dará vida, fazendo-os se moverem através das situações comuns do cotidiano campestre, não raro repletas de elementos cômicos. Com ela nascerá, igualmente, a conexão com os modelos líricos medievais, fixos na memória popular.

Bellos tempos, segadôres,

Os bellos tempos da mésse

Da amêna sasão de amôres!

Máguas – ninguem n-as-conhece!

Intristecer fôra em vão!

Alma e vida se-deleita
Nas conquistas da colheita,
Nas lides do coração!
Vai-se um dia, outro amanhece,
E, após elle, outros melhores,
E de fuctos e de flores
Mais se-reveste a sasão! (SEABRA, 1862, p. vii)

Termos como “sazão”, “messe” e referências mais diretas à atmosfera trovadoresca, são largamente utilizados, trabalhando para construir a ligação entre as imagens da vida no campo a um outro imaginário, já perdido nos desvãos do tempo, como se quisesse recuperá-lo.

No poema *Thereza*, toda a proximidade das fórmulas de Bruno Seabra com os modelos medievais, em especial os do lirismo amoroso, tanto na forma – a redondilha maior utilizada para dar maior musicalidade e um gosto popular à composição – quanto no conteúdo, traduz-se no trecho abaixo:

Já não veste saias curtas,
Como outr’ora a colhêr murtas,
Jambos ou maracujá,
Pelos declives dos montes
la, e depois vinha às fontes,
E nós estávamos lá... (SEABRA, 1862, p. 90)

A evocação de imagens campestres e da infalível fonte, lugar preferido para encontro dos amantes, recupera a visão das cantigas de amigo a respeito da maior liberdade que havia nas relações entre homem e mulher, ao contrário dos rígidos códigos do amor cortês.

A mulher, por sua vez, recebe um tratamento igualmente diverso, sendo fielmente retratada de um ângulo bem mais próximo ao real, em vez do distanciamento comum, tanto nos domínios das cantigas de amor, quanto no lirismo amoroso canônico do Romantismo. Há lugar para suas nuances de comportamento, suas artimanhas de sedução (e para fugir à sedução masculina,

como no caso do poema *O calote*) e outras facetas, sensivelmente observadas pelas situações descritas nos poemas de Bruno Seabra.

– Anda cá... ouve um segredo...
– Ai, pois quer fiar-se em mim?
Deus o-livre; eu falo muito,
Toda a mulher é assim...
E um sêgrêdo... ora um sêgrêdo...
Pelos modos que lhe-vejo
Quer o meo beijo de graça,
Um sêgrêdo por um bejo!? (SEABRA, 1862, p. 100)

A estrofe acima nos dá a dimensão desta percepção do poeta sobre as atitudes de uma mulher diante do galanteio, na graciosa e divertida esquiva que empreende, com certeiras, engenhosas argumentações. Nestas ocasiões, sempre nos diálogos, à mulher é dada oportunidade de voz. Porém, a ela jamais cabe, nos poemas de Bruno Seabra, uma completa autonomia, como a que havia nas cantigas de amigo. Essa particularidade se deve, em primeiro lugar, à própria diferença de contexto histórico entre as duas realizações poéticas. Depois, há o fato de que as cantigas de amigo ocupavam, no seio da sociedade rural do medievo, uma função social definida, aproximando jovens moças e rapazes no ritual do cortejo e convidando-os à união amorosa. Era bastante comum essas cantigas serem utilizadas como uma forma de se declarar o amor, por parte das mulheres, recorrendo-se à ajuda de um outro homem, no caso, o trovador.

O que ocorre com a poesia campesina, no entanto, é diferente no que concerne ao objetivo prático da produção poética, que, à época do Romantismo, já não é cantiga, e, sim, algo que se apresenta à sociedade por escrito, e nem tem como fim básico a aproximação amorosa de dois seres de fato (embora esta aproximação exista e seja expressa de forma bem mais livre do que a cantada no período medieval). Principalmente na poesia de Bruno Seabra, a observação de fatos cotidianos do campo torna-se diferente daquela produzida pelas cantigas de amigo pela inclusão de um único fator, que as diferencia profundamente: o fingimento. O trovador não dispunha, em sua criação poética, de tal artifício, que

surgirá ao longo dos séculos subsequentes e, por isso, canta o que a realidade lhe oferece de forma simples, sem preocupações de outra ordem. No Romantismo, o poeta, já imbuído de, pelo menos, quatro séculos de sucessivas invenções e elaborações poéticas, por mais realista que se pretenda em suas observações do cotidiano, esbarra na sua consciência do fazer poético e reelabora o real, num eterno jogo de verdade/mentira no qual se embrenhará profundamente.

Dessa forma, o poeta está sempre a fingir, não importa se ele toma, como no caso de Bruno Seabra, uma nova concepção de fingimento como veículo para a sua representação artística, que o afastará definitivamente dos modelos do cânone romântico, como, nos fragmentos abaixo:

Meo futuro é dormir as quentes séstas
Sob a grama dos prados e boninas;
Andar ahi com fome pelas ruas
Mendigando os amôres das meninas!

Amor... falo em amôr?...

Lembro-me agora...

Eu já tive uns amôres... ha dois annos,
Amei uma donzella... innocentinha...
Ella amava, commigo, a tres maganos!

Dois rivaes para um! não fui covarde,
Tive juizo, abandonei a praça;
Vim para casa, fiz uns versos tristes,
E d'ahi... fui poeta... que desgraça! (SEABRA, 1862, p. 186)

Mais uma vez o princípio do *carpe diem* se enuncia, na fome com que o poeta sai à procura do amor. Porém, ao mesmo tempo em que deixa entrever seu lirismo comovente, expresso na primeira quadra, ele, quase que imediatamente, transmuda o discurso lírico em discurso irônico (à maneira de Álvares de Azevedo?), como se consigo mesmo falasse, num constante fluxo de consciência

– a consciência poética, senhora do fazer literário e de suas artimanhas –, e estabelece a definitiva diferença entre o “amar” e o “ser poeta”. As duas quadras que se seguem são uma reviravolta completa do discurso e do conteúdo poéticos, uma vez que o poeta faz desmoronar por completo os próprios conceitos de amor – aquele, visto pelos olhos dos românticos –, de inocência e valentia, valores sagrados para o Romantismo. De forma irônica e divertida, o poeta critica a validade destes valores e os recontextualiza, relativizando-os completamente. É a voz do anticânone, o distanciamento crítico revelado pelas suas fórmulas de humor.

O lirismo amoroso, visto por este ângulo, ganha uma nova perspectiva, igualmente anticanônica com Bruno Seabra. Mais uma vez, a mulher é figura central neste jogo entre verdades e mentiras estabelecido entre os aspectos canônicos e não-canônicos da poesia. Já vimos que a figura feminina é retratada bem mais fielmente, com todas as suas nuances e artimanhas de sedução. O fingimento, um dos elementos responsáveis pela diferenciação entre a figura feminina na poesia de Bruno Seabra e na poesia canônica, servirá ao poeta como matéria-prima para engendrar situações humorísticas, impregnando-as de elementos críticos e as construindo de acordo com uma bem dosada mistura de influências herdadas das cantigas de amigo e das cantigas de escárnio e mal-dizer. Nessa mistura, os elementos se tocam e se completam, como é o caso de *Flora*:

Agora... agora!... murmurei baixinho

Nos ouvidos de Flora, a gentil Flora!

Não ha tempo a perder, é pouco o tempo!

Agora... agora! dá-me o beijo... agora!...

Agora... agora!... que o propicio instante

Para o beijo de amôr que Amôr implora!

Esconde o rôsto por detrás do leque,

Como quem não me-viu... agora... agora!...

Ha mais de um anno que este amôr faminto

Na esperança de um beijo se-vigora!

Ha tanto tempo!... meo amôr... meo anjo!

Dá-me o beijo de amôr... agora!... agora!...

Voltou seo rosto: por detrás do leque

Por um triz eu beijára a gentil Flora,

Se o maldicto do pae não vem saúdar-me,

Perguntando a sorrir – não dança agora?!

Ha mais de um anno que este amôr faminto

Na esperança de um beijo se-vigora;

E quando cuido havel-o bate as azas...

Leve-te a bréca o pae, querida Flora! (SEABRA, 1862, p. 115-117)

Aqui, Bruno Seabra novamente nos brinda com o mote do beijo a furto – o que, logicamente, representa a possibilidade de concretização erótica dos desejos – e o faz inserindo no contexto do poema a cena social, ou seja, o antigo ritual do namoro sob as vistas dos pais da moça, que, é óbvio, pretendem o quanto antes o casamento entre os namorados. Na pergunta que o pai da moça dirige ao rapaz – “... não dança agora ?!” –, assim como nas artimanhas do moço, que por um beijo, por trás do leque, implora, estão todos os mecanismos de cortejo vigentes nos salões da época.

Independente do lugar onde se passe a cena, no campo ou na cidade, o

ritual de cortejo e de entrega era o mesmo e burlá-lo equivaleria a uma transgressão da ordem. Na divertidíssima tirada final, o poeta desmascara, através da voz do desventurado e ardente rapaz, todo o significado desta antiquíssima representação social, cujo mecanismo de privação dos desejos era tão somente um artifício para assegurar a futura união conjugal.

Em *Quiproquo*, novamente temos um retrato das manhas dos salões, em que vários tipos são apresentados e satirizados, entre os quais, o maior deles, o do velho “Jão-Ratão” sempre à procura de alguma mocinha para satisfazer-lhe o desejo e a vaidade. Convencido a atrair uma delas para que dance com o ancião, eis que o rapaz se surpreende com o desfecho da aventura, quando toda a farsa se revela:

Apresento a dama ao gebo,

Mas, oh! fatal maravilha!

Ella ri-se; elle gagueja:

- ‘Essa não... que é minha filha!... (SEABRA, 1862, p. 176)

A grande qualidade do poema é a sua percepção da técnica narrativa, quase como se fora uma câmera de cinema, captando num *travelling* as diversas situações que ocorrem ao mesmo tempo. O humor característico de um caso contado, como o próprio poeta nos alerta no início do poema, soa-nos como uma anedota extremamente bem comportada, falseando levemente e de maneira astuta seu conteúdo satírico.

A *filha do mestre Anselmo* representa outro exemplo de sátira, agora mais voltada para o aspecto social, porém sem esquecer, ainda que como pano de fundo, a temática da sedução, da atração pelo belo. Criticando a ganância do velho sapateiro, que põe a bela filha ao balcão de sua loja para atrair fregueses, o poeta retoma a tradição do mal-dizer das cantigas, sem utilizar, no entanto, o conteúdo pornográfico ou ainda pontado por palavrões destas últimas, retomando igualmente sua feição popular nos versos em redondilha maior.

Esta mistura de influências, herdadas das tradições lírico-satíricas das cantigas medievais, fará com que a obra poética de Bruno Seabra rejeite a ênfase

romântica, preferindo o distanciamento crítico e brejeiro com que constrói suas situações e as expõe ao leitor.

Retomando os motivos campestres, as relações homem/mulher e a alegria inerente ao universo campesino, o poeta encontra-se com as tradições e o falar do povo, extraíndo-lhes a sutil percepção do real através do humor e da emulação de uma certa brasilidade pretendida pelos próprios mentores do movimento romântico brasileiro, porém até então representada através de modelos e influências do movimento romântico europeu.

Olhando para o passado, a poesia de Bruno Seabra volta renovada no que tem de mais especial: a espontaneidade e simplicidade popular no trato de seus temas mais caros, em particular nas figuras de suas *Aninhas* e *Lucrécias*, o que acaba por antecipar elementos bastante valorizados pela estética modernista.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Flores e fructos. Poesias por Bruno Seabra. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 30 jun. 1862.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comichão*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 1ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: _____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Cadernos de Pesquisa, NAPq / FALE / UFMG, nº 15, fev. 1994. p. 54-78.

FREITAS, José Antonio de. *O lyrismo brasileiro*. Lisboa: Typographia das Horas Românticas, 1877.

LEMAIRE, Ria. As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer – O papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita. In: GOTLIB, Nadia Battella (Org). *Mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Tomos I, III e IV. Transição e Romantismo. 7ª ed. Organizada e prefaciada por Nélon Romero. Livraria José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 1980.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SEABRA, Bruno. *Flores e fructos*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862.

UMA ESCRITA DOS CORPOS FEMININA NA POESIA DE PAULA TAVARES

Marcelo Pacheco Soares

É de 1985 a primeira compilação poética publicada pela angolana Paula Tavares. Intitulado *Ritos de passagem*, esse seu livro inaugural traz poemas produzidos no contexto da primeira década de uma Angola independente e ex-colônia. Dentre os *ritos* descritos no livro, portanto, estão aqueles que representam a *passagem* de um estado político-administrativo para o outro. Evidenciando que esse é um tempo de sentimentos, se não cega e ingenuamente eufóricos, de um indubitável otimismo e grávido de expectativas de mudanças positivas, encontramos em sua primeira seção (logo após um isolado poema inaugural), nomeada “De cheiro macio ao tacto”, um conjunto de peças marcadas pelos prazeres dos corpos em sobreposição às delícias alimentares providas pela fertilidade da terra, tudo isso a revelar um contexto de liberdade cujo primeiro sintoma e alegoria é a forma livre como cada um pode lidar com o seu corpo e a intimidade que pode alcançar na relação com o corpo do outro. Dentre essas composições, destaquemos inicialmente o poema “O mirangolo”.

O MIRANGOLO

Testículo adolescente
 purpurino
corta os lábios ávidos
com sabor ácido
 da vida
encandesce de maduro
 e cai

submetido às trezentas e oitenta e duas
feitiçarias do fogo
transforma-se em geleia real:

ILUMINA A GENTE.

(TAVARES, 2011, p. 25)

Trata-se da descrição erotizada de um fruto típico de Angola. Dessa maneira definimos sua construção porque, a despeito do discurso aparentemente denotativo predominante no texto, a atribuir características de fato pertinentes ao mirangolo, a palavra que abre o primeiro verso, *testículo*, deixa explícito um jogo metafórico que se estenderá por todo o poema: a aproximação entre a fruta e o órgão sexual masculino. Assim é que o movimento de levar a fruta à boca pode se limitar com um ato de sexo oral, e daí os lábios dubiamente ávidos, por sabor e por volúpia; assim é que, nesse sentido, o fogo que transformaria o fruto em geleia é o mesmo que representa o orgasmo alcançado após a carícia recebida, que leva aliás a um movimento de queda explicitado dubiamente no sétimo verso (*e cai* — a fruta, que vem ao chão quando madura, e o pênis, que perde enrijecimento após o ápice da relação sexual); e assim é que, por fim, a geleia em questão seria consequência desse mesmo orgasmo, produto natural do gozo masculino, e daí esse *sabor ácido da vida* em que perfeitamente se traduziria tanto o fruto (abrigo das sementes da árvore) quanto o sêmen (abrigo das sementes da vida humana).

“O mirangolo” é também fruto do poder subversivo da pena da poeta angolana, na medida em que, sendo mais comum a descrição da mulher pela poesia do homem, nesse poema se promovia exatamente o oposto — e os demais textos similarmente compostos, via de regra com efetiva referência feminina, construirão para “O mirangolo” um contexto que amplifica a sua subversão. Semelhantemente observou Laura Padilha: “Inverte-se, em dado momento, com o

‘O mirangolo’, o sentido do gozo que emigra do masculino para o feminino, passando a ser aquele o pretexto para este, e não o usual contrário. O objeto muda sua posição na grande frase histórico-cultural.” (PADILHA, 2001, p. 123).

O procedimento utilizado nesse poema, como dizíamos, não é isolado, estendendo-se por toda a mesma seção do livro, em que outros vegetais (notadamente frutas) serão aproximados de imagens masculinas e femininas na latente manifestação de suas sexualidades. A sinestesia do nome da seção (reiteremos, de *cheiro macio ao tacto*) então se justifica: o odor que é reconhecido não somente pelo olfato mas também pelo toque, nele descobrindo característica que não lhe é evidente (a maciez do cheiro), representa as duas vertentes de todo esse conjunto poético, quais sejam, a do cheiro das frutas e a das relações sexuais que, tendo nas fragrâncias um catalisador que antecipa o seu resultado final, concretizar-se-á exatamente pelo tato, nos contatos possíveis de partes dos corpos, incluindo, em instância última, o estabelecido entre os órgãos sexuais, efetivação do ato em si.

Assim, o percurso desse conjunto de nove composições vai, por exemplo, da abóbora menina em que *deságuam todos os rapazes* à acanhada nocha que *esconde muito tímida o cerne encantado*, passando pela inexperiente nêspira, *doce rapariguinha-de-brincos* que *sabe a pouco*, e pela sedutora manga, cujo *cheiro permanece para que a encontrem os meninos pelo faro* — exposições todas dotadas de incontestáveis dubiedades. “O mirangolo”, descrição masculina que se estrutura metonimicamente sob a referência ao órgão sexual (ou, metonímia da metonímia, a uma parte sua específica), terá sua diametral versão feminina em “O mamão”, que se edifica semelhantemente porque nele, igualmente logo no verso

inicial, há, como no caso do termo *testículo*, a palavra que reforçará que não se deve fazer de seu conteúdo uma pueril leitura puramente denotativa acerca da fruta — *vagina*, signo que se sobreporá a *mamão* para dividir (ou, antes, duplicar) as potencialidades das suas descrições:

O MAMÃO

Frágil vagina semeada
pronta, útil, semanal
Nela se alargam as sedes

no meio
cresce
insondável
o vazio...

(TAVARES, 2011, p. 31)

Reparemos que, tanto no caso de “O mirangolo” quanto no de “O mamão”, os elementos vegetais apresentar-se-iam como sujeito sintático do discurso descritivo através do qual os poemas se desenvolvem. Reparemos que, entre o título e os seus inícios, é possível depreender estruturas predicativas que, com o verbo de ligação implícito, desse modo se organizariam: “O mirangolo” [é] *Testículo adolescente / purpurino*; “O mamão” [é] *Frágil vagina semeada*. Porém, não tardamos a descobrir que tal opção sintática promove um embuste. Logo fica evidente para o leitor que se trata de uma estratégia mais sofisticada: ao destacar o nome dos frutos em seus títulos, fornecendo-lhes inicialmente certo estatuto central, Paula Tavares simultaneamente se desobriga de citá-los no desenvolvimento dos poemas, elipsando-os, e o desaparecimento do sintagma no texto em si demonstra dessa forma que apenas por inocência deve-se pensar que realmente tais versos tratam de frutos, quando a sua real matéria são as

sexualidades humanas (reforcemos, metonimicamente) e a menção às frutas funciona como forma de identificar na discussão um cenário tipicamente angolano para as discussões empreendidas.

O signo da *fruta*, todavia, não manterá na obra de Paula Tavares o frescor de *Ritos de passagem*. Acompanhará, pelo contrário, o contexto histórico angolano, cujo prolongamento da Guerra Civil pós-colonial até 2002 irá gradativamente sufocar os sentimentos otimistas ainda possíveis no fim dos anos de 1970 e no início dos de 1980 sob os escombros do país. Sobre esse contexto de guerra, aliás, pertinente é citar (porque nos será oportuno logo adiante) uma composição do livro *O lago da lua*, publicado por Paula Tavares 1999:

O meu amado quando chega e enquanto despe as sandálias
de couro

marca com o seu perfume as fronteiras do meu quarto.
Solta a mão e cria barcos sem rumo no meu corpo.
Planta árvores de seiva e folhas.
Dorme sobre o cansaço
embalado pelo momento breve da esperança.
Traz-me laranjas. Divide comigo os intervalos da vida.
Depois parte.

.....
.....

Deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro.
(TAVARES, 2011, p. 81)

Estamos diante de uma espécie de alba, poema de origem medieval que desenvolve o tema da separação dos amantes ao amanhecer após o pernoitamento do casal. Nessa criação tavariano, fica também a lembrança de uma relação amorosa marcada pelo contato com a natureza (o homem que colhe laranjas, por exemplo, frutas que ainda conseguem promover prazer nos *intervalos da vida* compreendidos entre os momentos de morte). O que temos é um discurso

francamente erótico que descreve suas mãos masculinas a passearem como barcos no corpo feminino e precisamente nele *plantar* (palavra de impacto que denota a cópula) suas *árvores de seiva* — metáfora explícita cujo plural, ademais, reforça a intensidade da atividade sexual nesse citado curto *intervalo*, que pode ter durado alguns dias mas, mais radicalmente, quiçá não passe, como nas albas tradicionais, de uma única noite.

As *sandálias de couro*, vazias que se encontram dos pés, surgirão como lembrança constante do amado que partiu para essa guerra. Portanto, a presença do objeto desocupado de seu dono torna-se uma metáfora da ausência e será imagem recorrente na obra tavariana, como vislumbramos no poema “Meu pau de mundjiri...”: *tropeço nas sandálias de couro de boi / morro porque estou ferida de amor*. E, perpassando a publicação de 1999, ressurge no livro de dois anos depois, publicado no auge da Guerra civil, convenientemente intitulado *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, obra em que o conflito se torna motivo ainda mais constante e cujo poema inicial chama-se, mais concisamente, “Amargos como os frutos”:

AMARGOS COMO OS FRUTOS

“Dizes-me coisas tão amargas como os frutos...”
Kwanyama

Amado, porque voltas
com a morte nos olhos
e sem sandálias
como se um outro te habitasse
num tempo
para além
do tempo todo

Amado, onde perdeste tua língua de metal

a dos sinais e do provérbio
com o meu nome inscrito

onde deixaste a tua voz
macia de capim e veludo
semeada de estrelas

Amado, meu amado
o que regressou de ti
é tua sombra
dividida ao meio
é um antes de ti
as falas amargas
como os frutos

(TAVARES, 2011, p. 119)

Ora, dentre as consequências sociais e afetivas dessa guerra, está o retorno (quando regresso há, conforme outros muitos poemas desse volume marcarão) de uma figura masculina agora transformada pelas desgraças marciais e, portanto, já destituída da *língua de metal / a dos sinais e do provérbio* ou a voz / *macia de capim e veludo / semeada de estrelas*. Pois aqui estaremos diante de um amado que volta *com a morte nos olhos / e sem sandálias*, segundo o poema, curiosamente invertendo a metáfora inicial (não mais as sandálias sem o homem mas o homem sem as sandálias) a evidenciar o negativo fotográfico do ser humano pós-guerras em relação à sua matriz inicial, levando a voz poética à conclusão de que *o que regressou de ti / é a tua sombra / dividida ao meio*.

Ao contrário, portanto, do livro publicado dez anos após a independência conquistada e ainda composto sob a égide de um país recém-liberto que saboreia a doçura da vida entre mirangolos e mamões e outras frutas, na virada do século, após quase trinta anos de Guerra Civil, a mesma vida aparece *amarga como os frutos* serão inevitavelmente nesse momento. O apodrecimento desses frutos não se revela, no entanto, irreversível. Em 2007, meia década após o fim da guerra,

será interessante observar como, em um contexto afinal de reconstrução da sociedade angolana, uma tentativa de resgate de um prazer catalisado pelo erotismo surgirá na obra *Manual para amantes desesperados*, ainda que, como o título sugere na palavra que adjetiva tais *amantes*, longe estejamos ainda do clima eufórico de *Ritos de passagem*. Não estaremos cercados de frutos ainda nesse momento, mas sua ausência é significativa. Ao invés de cercar os poemas de árvores frutíferas, a metáfora que aqui mais se repetirá será a do espaço marcado pela ausência dessas árvores: o do deserto. Podemos sonhar aqui com frutas a haver.

Mas essa é análise para oportunidade hora.

Bibliografia

CHAVES, Rita. “O lago da lua - Ana Paula Tavares”. In: *Revista Metamorfoses*. Lisboa: Caminho, nº 1, 2000, p. 271-4.

MACÊDO, Tania. “A delicadeza e a força da poesia”. In: *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, nº 4, 2011, p. 38-43.

PADILHA, Laura. “Um jogo de dissimulações: a fala poética de Paula Tavares”. In: JORGE, Sílvia Renato; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira (org.). *A palavra silenciada: estudos da Literatura Portuguesa e Africana*. Niterói: Vício de Leitura, 2001.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “As veias pulsantes da terra e da poesia”. In: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos - poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 261-81.

———. “Indelévels rumações da memória”. In: ———. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008, p.197-208.

TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos - poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

Marcelo Pacheco Soares é Doutor e Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com Pós-Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense; desde 2008, é Professor efetivo de Língua Portuguesa e Literaturas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, onde é docente da cadeira de Literaturas Africanas e Afro-Brasileira do Curso de Especialização *Lato Sensu* em Ensino de Histórias e Culturas Africanas e Afro-Brasileira, do qual foi coordenador, por dois mandatos, entre os anos de 2014 e 2018.

CARTOGRAFIAS DO CORPO E DO DESEJO DE CARMINHA EM *O DIA DOS PRODÍGIOS*, DE LÍDIA JORGE

Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

“O escritor não pode se colocar a serviço daqueles que fazem a História; ele está a serviço daqueles que a sofrem”.

Albert Camus

Embora seja muito mais sedutora para os tributários das relações objetivas, a proposta de ler *O dia dos prodígios*, o primeiro romance de Lídia Jorge, lançado em 1980, acionando a força do seu fundo histórico-contextual, pode também, em igual medida, distribuir vultosos dividendos aos interessados em processos de *subjetivação*. Essa espécie de paradoxo, motivado pelo interesse numa abertura de alternativas às leituras cujo fim exclusivo seja o de captar sentidos totalizadores da metáfora revisionista contida no romance, já se apresenta na cena inicial de *O dia dos prodígios*, na qual a personagem Carminha desempenha uma ação aparentemente banal que, no entanto, uma vez explorada como resultante dos processos de *subjetivação*, sugere a potente carga de significações contida no romance.

“Carminha parecia fazer adeus, mas apenas lavava as janelas” (JORGE, 2010, p.11). Assim, de forma quase despretensiosa, começa a narração de *O dia dos prodígios*. A aparente trivialidade da cena, porém, não deve embotar o olhar

para o seu caráter de gesto desdobrado, de tensão dialética que o efeito das escolhas cria na linguagem ficcional. Ao opor aparência e ação, a opção narrativa abre uma fenda na banalidade do gesto, por onde os possíveis significados inscritos na história deste corpo físico cindido formam seu poder de “contaminar” toda a cena e, conseqüentemente, todo o romance.

Através destes possíveis significados, o aparente trabalho de Sísifo, intranscendente, para o qual a personagem demonstra empregar grande e concentrado esforço com o fim de obter resultado próximo da perfeição, não se encerra nos seus limites físicos. Se a moldura da janela parece recortar uma geografia, dentro da qual a extirpação dos minúsculos pontos de sujeira acumulados no vidro tem valor de uma obsessão, o gesto do corpo, então, pode ser associado a um desejo de fuga, de superação dos limites impostos pelas margens que a circunscrevem a um espaço imposto.

Deste modo, o gesto aparente de Carminha pode ser lido com a chave da história portuguesa. O “fazer adeus” indiciando o irresistível e incontornável desejo de exílio, de expansão de horizontes, tão bem afeitos ao modo português de se encontrar no mundo e de suas histórias de errâncias mares e terras afora. Com um pouco de boa vontade, poderemos reconhecer no mesmo gesto também os rastilhos da história portuguesa recente. Afinal, ainda permanecem vivos na memória coletiva os quarenta e dois anos de um regime que fez muitos portugueses desejarem “fazer adeus”, procurarem outros lugares, novos caminhos para uma emancipação, ou mesmo imaginarem, simplesmente, poder se despedir do jugo autoritário da PIDE, da censura, da alienação imposta pelo salazarismo.

Mas, reconhecendo a fundura da fenda aberta e, por consequência, a grande possibilidade de mergulhos sem volta numa espiral de associações infinitas, a mesma cena trata de nos resgatar e de nos conduzir de volta à realidade material do gesto. Somos informados a seguir, não sem forte carga de desmontamento dramático e de redução potencial dos sentidos, de que Carminha “apenas lavava as janelas”. Porém, a esta altura, o desdobramento do gesto já está dado.

Como se estivesse exposta numa vitrine, embora protegida pela redoma de vidro que a transforma numa espécie de miragem inacessível aos pretendentes locais, Carminha agora parece talvez desejar sublimar no esforço os apelos inarredáveis instaurados no seu corpo, com o qual ela se faz notar. Sobretudo nas primeiras páginas do romance. Um corpo ativo, em pleno exercício da sua materialidade, porém fatiado. A julgar pela distribuição das referências aos seus braços, pernas, pés, dedos, seios e costas, salpicadas pelas páginas, sem direcionarem-se para a formação de um todo completo. Contudo, logo somos informados de que Carminha não é “dona” desse corpo. Eles pertencem às narrativas da alteridade, que a informam, tanto das suas possibilidades desconhecidas quanto das conhecidas impossibilidades. Sentido e gesto entrando numa relação de oposição. Dizemos isso porque quando o gesto “parece” transmitir uma ideia de “desejar” “fazer adeus”, sua significação explode para fora de si, para uma *cartografia* afetiva que encontra, em contrapartida, suas raízes fincadas num universo composto de trivialidades cotidianas. Esse que é mantido por inextrincáveis relações de proximidade, responsáveis por manterem afastados os sentidos dos acontecimentos decisivos para a compreensão da necessária

dissolução de um sistema pautado na imposição da força e na alienação de seus contornos impositivos e impeditivos. A questão torna-se, então, sob este aspecto, inevitável. Afinal, uma vez reconhecida a oposição entre aparência e gesto, “fazer adeus” deixa de referir-se apenas à mecânica para inserir no gesto algo, de qualquer modo, anterior ou mesmo posterior a ele. É nesse momento que constatamos que fatiamento e exibição formam parte da estratégia para ressaltar o componente da sensualidade intensa, responsável por guiar Carminha pelos estreitos caminhos do seu aprendizado, tanto dos prazeres quanto dos dissabores da vida. Tal como se seu capital pessoal estivesse todo investido para render dividendos ao desejo de ser admirada, cobiçada e, por suposto, conquistada pela ordem ditada pela obediência aos ritos que a conduziram ao matrimônio:

Carminha pousa o pano branco já listado de borras de pó e mosca, e escancara a janela diante do sol de fogo. Vê-se no espelho de vidro. Branca e lisa, sem resíduo de fogagem nem impingem. Sobrancelha rala, longe dos olhos escuros, e o escuro dos olhos sobre o azulado do branco, vidrado e transparente como verdadeiro vidro. Cabelo escorrido e pesado como uma cauda de cavalo. Preto, azulado e brilhante, reflexo de uma asa de corvo. O espelho imperfeito não lhe devolve as cores, e sim os contornos. (JORGE, 2010, p.13)

Gradativamente, a excitação narcísica funde-se à excitação do empenho com a limpeza. E cresce-lhe o desejo de romper os limites da casa, de “fazer adeus” à moldura da janela:

Apetece-lhe estender-se. Mostrar-se e sacudir o pólen da sua meninice. Abrir a blusa, desapertar os atilhos que lhe seguram os seios. Adejar as ancas e dizer aqui aqui. Mas isso dentro do seu casulo de pedra, telha, tijolo e uma janela de vidro. (JORGE, 2010, p.14)

Não será demasiado lembrarmos-nos de que Freud reconhece no narcisismo uma etapa fundamental para o processo de *constituição do eu*. Essa etapa se situaria, segundo ele, entre o autoerotismo e o amor objetal. Ainda de acordo com ele, será necessário atravessarmos essa fase para que possamos estabelecer laços com os outros. Muito embora tenhamos a sensação de que, desse modo, o narcisismo seja uma espécie de “etapa preparatória”, Freud o considera como um dado estrutural do sujeito. (FREUD, 2010, pp. 18-19).

Em *Introdução ao Narcisismo*, Freud observa que:

Com a puberdade, a maturação dos órgãos sexuais femininos até então latentes parece trazer um aumento do narcisismo original, que não é propício à constituição de um regular amor objetal com superestimação sexual. Em particular quando se torna bela, produz-se na mulher uma autossuficiência que para ela compensa a pouca liberdade que a sociedade lhe impõe na escolha do objeto. (FREUD, 2010, pp. 33-34)

Antes da introdução do termo *narcisismo* na teoria freudiana, o conflito psíquico se reduzia à uma simples oposição: de um lado as pulsões de autoconservação, as forças recalcantes, o princípio de realidade. De outro, as pulsões sexuais, as representações recalcadas. Desse modo, as pulsões sexuais seriam inconciliáveis com o Eu e, portanto, geradoras de desprazer, enquanto as pulsões de autoconservação estariam a serviço da inserção desse Eu no plano da realidade. No caso de Carminha, há muito mais dados a impedir-lhe a expansão e as escolhas baseadas no prazer do que em facultar-lhe o trânsito a elas, pois, como supõe a teoria freudiana, o sentimento de culpa nasce simultaneamente com o

Super-eu. Fundamental na articulação da vida individual com o convívio social, sua origem parece ser a explicação desse sentimento. Filha da união carnal da mãe com o padre da aldeia, pesava sobre ela uma expectativa de “degeneração”, como resultante dessa “impureza”. Com a alcunha nada sutil de “a parda”, foi empurrada, junto da mãe, para o exílio da casa incrustada no alto da colina, com o acesso dificultado pela via empedrada rumando a uma ladeira íngreme. Essa mesma casa na qual ela se esforça por obter da “transparência reverberante” todo o seu fascínio e, talvez, reduzir, desse modo, a intransponível distância que parece querer separar para ela, com requintes de nitidez, os significados dos seus espaços de atuação. Divididos por balizas experimentadas no próprio corpo, o nível de exigência para as máscaras cotidianas parece pesar de forma mais incisiva no espaço público:

Saindo para a rua a sombra do seu pai incógnito paralisa-a, gela-lhe o arquejar, e perdida na fímbria da sombra das casas, passa o dedo pelas paredes para não trocar o passo, não enrodilhar as pernas nos panos da saia. Uma condenação. Sair de casa rua abaixo com a certeza de que nenhuma excrescência lhe nasceu que precise esconder, entaramelar-se-lhe no terceiro degrau do lajedo os olhos e os artelhos. Um mau desígnio. (JORGE, 2010, p.14)

Já no âmbito privado, o discurso materno, projetado sobre uma espécie híbrida que reúne expectativa de redenção e desejo de superproteção: “Quando alguém aqui chegar verdadeiramente há-de ser por ti. Há-de. Por mim? Que loucura, mãe”. (JORGE, 2010, p.18) tem o poder de infantilizar a percepção da sua condição e alienar Carminha das possíveis dores de uma iniciativa rumo à construção do seu destino.

Porém, nos dois espaços, notamos que Carminha não logra senão uma conformação às exigências dos discursos das alteridades, das narrativas que circundam e circunscrevem sua existência. Somente depois de reconhecer o malogro de suas esperanças de emancipação pela união com os seus pretendentes soldados, que possibilitaria a ela, de fato, “fazer adeus” aos limites de Vilamaninhos, Carminha assume um lugar de sujeito do discurso, das suas vontades quando toma as rédeas da escolha do lugar no qual ela deverá se entregar sexualmente pela primeira vez. No entanto, Macário, o escolhido para a sua entrega, significa a sua permanência irremediável no lugar de origem.

Ainda que a proposta de leitura até aqui possa transmitir uma impressão inicial de querer gravitar somente em torno dos subterrâneos da bela jovem, nascida sob o manto da profanação, ao processarmos uma *cartografia* dos percursos do *corpo* e do *desejo*, veremos que os processos de *subjetivação* têm muito a ver com as relações estabelecidas com a realidade exterior, da qual não escapamos senão por movimentos dolorosos de desmontagem e remontagem de sentidos.

Iniciemos, pois, a difícil tarefa de conceituar *cartografia*.

Uma das questões que mais tem marcado os debates no campo das ciências humanas recentemente refere-se à verdadeira operação de guerra com a qual as transformações socioeconômicas vêm interferindo nos processos contemporâneos das *subjetivações*. Afinal, “tornar-se sujeito” num mundo cada vez mais materializado tornou-se tarefa bastante complexa.

Era compreendermos um pouco desta complexidade, na qual a noção de indivíduo se limita com a decomposição dos sistemas e instituições, quando o sociólogo americano David Riesman publicou, no ano de 1950, a primeira edição do hoje clássico *A multidão solitária*, ainda estavam distantes os tempos em que *visibilidade* e *conexão* se transformariam em *valores* capazes de definir os padrões de comportamento social, ao substituírem, por exemplo, a *introspecção* - um dos pilares comportamentais elevados à categoria de referência pela revolução burguesa que consagrou a moderna noção de indivíduo.

Mesmo assim, Riesman já atribuía às relações com a alteridade uma importância decisiva para a compreensão das alterações nos vetores das subjetividades contemporâneas. Seu principal argumento era que a sociedade passava pela transição de um estágio "orientado para dentro" para um estágio "orientado para o outro". As pessoas, antes influenciadas pelos pais e outras autoridades mais velhas, passavam a depender, cada vez mais, da aprovação de seus pares. Assim, se os indivíduos se tornavam cada vez mais *auto-dirigidos*, segundo a sua formulação, as sociedades estavam cada vez mais *alter-dirigidas*. Portanto, como decorrência desse combate, não será exagerada a afirmação de que temos experimentado, como nunca antes havíamos, uma “crise da interioridade”.

Quase duas décadas depois, o filósofo francês Guy Debord publicava *A Sociedade do espetáculo*, uma crítica feroz à sociedade do consumo, da cultura da imagem, que era invadida e atravessada pela economia em todas as suas esferas. Seu conceito de *espetáculo* apontava para uma “relação de pessoas mediada por imagens”. Essas imagens seriam representações imediatas que adquirem

autonomia e fazem das pessoas meros espectadores contemplativos. Um exemplo desse fenômeno pode ser observado na conformação da moral religiosa, sempre colocada como natural, divina, absoluta e inquestionável, de maneira que sua imposição não possa ser percebida como uma construção social, mas somente como um conjunto de prescrições para ser contemplado e obedecido à risca. No entanto, foi com os trabalhos desenvolvidos em parceria por Suely Rolnik e Félix Guattari, que os processos de *subjetivação*, quando considerados dentro do espectro contemporâneo, serviram para redirecioná-los, deslocando-os do âmbito da pura natureza humana para o da natureza industrial e maquinica. No entendimento posto em funcionamento pela dupla, as *subjetivações* contemporâneas passam pelo confronto com os processos de fabricação, de modelagem, de recepção e de consumo. Ou seja, tanto a produção quanto as representações da *subjetividade* no mundo capitalista acusariam a presença dos influxos da extrema materialização da vida moderna. Tal expediente passou a ser considerado a ponto de não se poder mais tratar do conhecimento das relações sociais como *ideologias*, mas como *subjetivações*.

Para Rolnik, diferentemente do mapa - que segundo os geógrafos seria a representação de um todo estático - a *cartografia* constitui-se de “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 2016, p.23).

As *cartografias contemporâneas*, por causa das suas possibilidades relacionais e da sua abertura transdisciplinar, possibilitam conferir “poder de representação” aos afetos nesse contexto de “crise da interioridade”. Uma vez que a vida moderna nos obriga a “não deixar rastros”, podemos perceber que há um

movimento de se conduzir o homem ao apego muito maior aos seus hábitos do que a si próprio.

Por causa deste percurso de indagação, que aproxima Riesman, Debord, Rolnik e Guattari, trouxemos as paisagens psicossociais para o centro das nossas preocupações para a leitura de *O dia dos prodígios*. A *cartografia* das paisagens psicossociais nos promete a necessária mobilidade para escavar o universo que Carminha guarda nos subterrâneos do inconsciente, sem descuidarmos da atenção à paisagem incisiva do Salazarismo e do seu poder de enformar, conformar e de deformar. Para tanto, nossa tarefa de cartógrafo será aqui:

(...) dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (ROLNIK, 2016, p.26)

Pela afirmação destacada, parece não haver dúvida de que a *cartografia* não se faz sem uma proposta transdisciplinar, cujo desenho os autores arrolados até aqui já deixam entrever. Porém, longe de intentarmos um embate que, sem dúvida, nos conduziria ao beco sem saída das abstrações, gostaríamos de pensar que podemos nos apropriar dessa estrada aberta pelo trabalho dos autores citados e proceder a uma espécie de evantamento dos pontos de tensão que dão rosto e forma à Carminha, transformando-a numa espécie de janela, através da qual possamos enxergar as linhas de sustentação do romance *O dia dos prodígios*.

Do mesmo modo que a concomitância inserida nos processos de desmontagem e reconstituição de percursos subjetivos nos interessa a torrente de “vozes” embutidas na formação do universo psicossocial de Vilamaninhos, a aldeia na qual se desenvolve o romance. Através do exame dessas “vozes”, podemos perceber o modo de operação com que as forças advindas do regime salazarista criam os seus rizomas nos percursos da *subjetivação* dos habitantes da aldeia.

Contudo, dentre as personagens do romance, Carminha será aquela em que instabilidade da sua condição parece conduzi-la da posição de objeto de um discurso oriundo de alteridades conflitantes até à tomada de posição como sujeito, embora de uma vontade condicionada às suas limitadas possibilidades. Ela então cumpre ao longo da narrativa um interessante percurso, partindo da sua submissão às construções discursivas que tentam informar, limitar e direccionar o seu *desejo*, para, num expediente, apenas aparentemente emancipador, processar uma “escolha”. As “alternativas” que a ela são apresentadas, podem ser consideradas somente em razão de circunstâncias que vão fazer pesar as pressões, exercidas tanto por sua “origem impura” a que o isolamento lhe condena quanto pela geografia, física e humana, além, é claro, das vicissitudes da história. Se, de um lado, para a mãe, ela é uma beleza que precisa ser “conhecida”, aos olhos dos habitantes da aldeia paira sobre ela, como marca indelével, a origem “maculada” pela impureza do pecado de ser “filha do padre”. E, entre a promessa contida no primeiro discurso e o cerceamento imposto pelo segundo, a única constância é uma paixão devotada pela qual o incerto Macário a considera.

Em um mundo no qual todos parecem reivindicar protagonismos, em que todas as vidas parecem fascinantes, o gesto desdobrado de Carminha nos

confronta com a banalidade espetacular do *eu*, ensimesmado, preso à instabilidade dos vazios referenciais para aferir e afirmar seus códigos de conduta perante o “outro”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas – Vol. 6 – Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Obras Completas – Vol. 12 – Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e outros textos (1914 – 1916)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2013.

JORGE, Lídia. **O dia dos prodígios**. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental – Transformações contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

RIESMAN, David. **A multidão solitária**. Trad. Rosa Krausz e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira é Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras e no Programa de Pós Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

NOTAS SOBRE DANÇAR E SER DANÇADA - ESCRREVENDO SOBRE O LUGAR DAS MULHERES NOS CABOCLINHOS DE PERNAMBUCO

Maria Acselrad

O campo disciplinar da antropologia da dança tem como uma de suas características mais recorrentes o fato de sua escrita ter sido feita com os corpos. Fato marcante também é que esta escrita foi desenvolvida por mulheres, muitas vezes profissionais da dança ou amantes desta arte (Citro, 2012). Estudar a dança, dançando, isto é, através de um engajamento corporal é um aspecto metodológico relevante na atuação de muitas antropólogas mulheres, interessadas na desconstrução de parâmetros hegemônicos acerca daquilo que se compreende por dança.

Já no que diz respeito a uma antropologia do gênero, no contexto da produção antropológica, pode-se identificar uma evidente contribuição, geralmente feita também por mulheres cujo engajamento desta vez político, comprometido com uma perspectiva feminista, colaborou para a correção do que se disse sobre as mulheres, revisando categorias, questionando e desconstruindo separações (Clifford, 2016).

Para Marilyn Strathern (2006), o feminismo provém do fato inicial e inaceitável da dominação. Mas a tentativa de simplesmente incorporar as visões feministas a uma ciência como a antropologia, como uma nova retórica do diálogo, incorre no risco de reproduzir mais um ato de violência.

A antropologia, quando se dedica a pensar o lugar das mulheres na sociedade, mais do que melhorar um paradigma, está tentando redirecionar um discurso, alterando "o assunto da conversa pela forma como permite que os outros falem - sobre o que se fala e com quem se fala" (Marcus, 2016:350). Assim, "os relatos etnográficos de outras sociedades não podem ser vistos como simples elucidações mais ou menos imparciais a respeito da subordinação ou da liberdade das mulheres. Eles dividem o campo entre os que consideram a desigualdade como universal nas relações entre os sexos e os que a vêem como um produto de formas sociais particulares" (Strathern, 2006:50).

No interior da produção acadêmica feminista, nos interessa a sua ênfase nas relações entre os mais variados pontos de vista, que refletem as múltiplas experiências da condição feminina. Por mais divergentes que sejam tais pontos de vista, eles estabelecem também em certa medida uma unidade de propósito (2006). Muitas das questões levantadas pelas escritoras feministas têm ligação com os tipos de relação que preocupam os antropólogos, e uma contribuição significativa da antropologia foi justamente sua insistência sobre a natureza convencional dos construtos de gênero. Se tudo é construído, então nada é inevitável, visto que a relação entre a convenção social e a natureza intrínseca das coisas é completamente arbitrária (2006). Daí se desdobra, conseqüentemente, uma reflexão sobre a natureza cultural do corpo, aspecto que aproxima a antropologia da dança de uma antropologia de gênero.

A experiência da dança entre as caboclas dançarinas de Goiana, envolve uma complexa negociação que concilia a capacidade de dançar com a possibilidade de ser dançada. Em jogo encontram-se a partilha de um corpo por forças visíveis e

invisíveis, o que envolve a ampliação dos limites corporais e a aquisição de uma força extra-ordinária.

Caboclinhos: dança e guerra

Os caboclinhos são agremiações carnavalescas formadas por homens, mulheres e crianças, que vestidos de índios e munidos de arco e flecha, saem dançando e tocando pelas ruas do Recife e cidades da mata norte de Pernambuco, como Goiana. Seus dançarinos são índios guerreiros, organizados em *cordões*, disposição espacial em que duas fileiras paralelas desenvolvem movimentos simétricos. Os líderes desses cordões são os *puxantes*. Suas danças, chamadas *manobras*, evocam movimentos de guerra, com avanços, recuos, saltos e rodopios, além do gesto de atirar com o arco e flecha.

Embora pouco tematizada, a dimensão agonística é um aspecto central para muitas danças populares e tradicionais brasileiras. O entendimento do “mundo como combate”, a respeito da estética popular do Nordeste, já foi considerado categoria chave para compreensão do ethos desta região (Lagrou e Gonçalves, 2013).

Durante tanto tempo consideradas práticas heréticas e pagãs, essas danças ocuparam o lugar daquilo que precisava ser combatido ou cristianizado (Monteiro, 2011). Evocar o clássico debate sobre a guerra enquanto motor da vida social proposto por Pierre Clastres (2004) contribui aqui para o desvelamento desta dimensão pouco discutida nos trabalhos sobre dança e, que no nosso caso, desdobra-se numa reflexão sobre como a experiência de um corpo atravessado por

forças de oposição, pode ser decisiva para o entendimento do papel das mulheres nesta tradiçãoⁱⁱ.

Compreender a dança dos caboclinhos como *manobra* é um primeiro passo nesta direção. Em primeiro lugar, pela relação dança e guerra que enunciam. Uma dança pode ser movida por sentimentos de alegria, devoção e diversão, mas também por confrontos, lutas e enfrentamentos. Em segundo, porque parece residir aí, nas forças de oposição mobilizadas pelos corpos em movimento, pelas evoluções coreográficas dos cordões e, ainda, pelo sentimento de disputa que toma conta dos diferentes caboclinhos antes, durante e depois do carnaval, uma força motriz importante.

O carnaval é considerado uma batalha. Na parte invisível, os caboclos não se dão. E preciso trabalhar para enfrentar essa guerra e este trabalho se dá pela dança. Muito do que se passa nas ruas, costuma ser atribuído à relação que estes grupos mantêm com as forças espirituais, os caboclos que protegem a manifestação.

Os caboclos fazem parte de um conjunto de entidades espirituais que passaram diretamente desse mundo para um mundo mítico, sem conhecer a experiência da morte (Prandi, 2001), através do encantamento. Encantar-se significa transmutar-se: numa árvore, num cipó, numa semente, numa raiz. Cultuados no âmbito da jurema, complexo religioso de origem afroindígena, presente em todos os estados do nordeste, os caboclos são entidades espirituais que dão nome aos caboclinhos e a quem se deve obrigação.

Dançar e ser dançada

A princípio, dançar é algo que não se pode fazer por outra pessoa. Eu danço, ela dança, nós dançamos. Uma dimensão agentiva emoldura a ação de dançar, individual ou coletiva, mas sempre circunscrita aos limites de um corpo que coincide com os limites da pessoa. Assim, a dança é própria de quem dança, mesmo que se dance acompanhado de outras pessoas. É muito difícil definir o que é dançar, e aqui não cabe fazê-lo.

Refletir sobre o corpo em movimento, tendo como referência a experiência das caboclas dançarinas Jeane do Caboclinho Sete Flechas, Laudicéia do Caboclinho Carijós e Charlô do Caboclinho Canindé, por sua vez, nos convida a repensar a noção de dança, através de uma experiência corporal que, antes de mais nada, sugere perguntar quem dança. Aqui o ato de dançar está em relação de tensionamento com o ato de ser dançada. Enquanto os puxantes, liderando seus respectivos cordões, traçam suas manobras pelas ruas da cidade, abrindo espaço para uma guerra no plano do visível, as caboclas em meio aos cordões, estabelecem uma relação com o invisível, que também dança.

A cabocla Jacira veio falar comigo. Veio conversar e dizer que queria dançar. No caso eu vendo ela falando com meu pai. Ele disse: então, ela vai dançar. Mas ela quer dançar que nem eles já fizeram várias vezes nas apresentações. Eu saio em mim, mas dentro da federação não sou mais eu. São eles que tomam conta do meu corpo pra dançar. Eu disse pro meu pai: ou entra eu, ou entra ela. Mas ela disse que quem vai dançar é ela. E eu também quero dançar. Aí eu não sei como é que a gente vai fazer. Eu visto a fantasia, me maqueio, me arrumo todinha. Mas na hora que eu entro pra dançar, ela quer tomar a vez, quer dançar em meu lugar. Não é meu corpo dançando, é ela. Ou então ela divide como eu fiz no carnaval passado: metade meu, metade dela. Ela dançou com um lado e eu dancei com o outro. Ela domina uma parte do corpo e eu domino a outra. Uma parte eu sei que ela vai dançar os passos que ela quer fazer e eu não vou ter controle. Mas já tem outra que eu digo: é

a minha vez e aí controlo com ela. Quem sabe é quem tem o domínio. "Jeane dançou com uma perfeição, não era Jeane", já me disseram.

Os limites impostos pelas fragilidades de um corpo cotidiano são compensados pela força extraordinária dos caboclos que dançam através delas. Existe aí uma relação de reciprocidade. Seus corpos atravessados por forças invisíveis lançam-se no espaço de forma ampliada, assumindo uma capacidade incomum de expressão e deslocamento. Para isso, no entanto, é necessário abrir mão parcialmente do controle sobre seus corpos, sob o risco de vê-los transformarem-se num campo de batalha, segundo Jeane.

Eu mesma não tenho o preparo físico pra dançar, não. Já eles que ajudam eu dançar. Eu tenho problema no joelho. Já dependi no povo pra me locomover. Já estive em cadeira de rodas. Muitas vezes eu digo que não vou dançar. Mas aí eu chego aqui, aquilo me joga de repente. Eu sinto aquela quentura, como se saíssem tochas de fogo de dentro de mim. (...) Eles vêm quando acham que deve. A sua mente está ali pedindo força pra alcançar a dança. Se você tiver preparada eles chegam. Se eu ver que tá chegando e não pegar de uma vez, eu domino. Ela dança comigo, mas eu vou dançar também. Ela vai querer guerrear mais do que eu, e eu vou querer fazer minha parte junto com ela. Se eu sentir as pancadas dela, eu sei que ela vai chegar, eu tomo conta junto com ela. Mas se ela me pegar de uma vez, tem como não.

Nesta disputa entre quem vai ou não dançar, uma sensibilidade muito particular precisa ser acionada. Trata-se de um tipo de consciência ampliada que permite perceber os movimentos de algo que se encontra para além dos limites do próprio corpo, que se projeta para o espaço. O reconhecimento de vibrações, impulsos, pressões, arrepios, dormências anunciam a chegada dos caboclos. A forma desta aproximação varia tanto pela intensidade, quanto pela velocidade. A maneira como

a dançarina percebe e se relaciona com esses índices é o que permitirá uma conciliação entre dançar e ser dançada.

Lá em Recife, dançando, eu incorporei. Ela chegou em mim, mas deu pra controlar. A gente sente o arrepio, ao mesmo tempo que tá perto, tá longe. É mais ela do que eu. Às vezes, ela tá em mim. Eu não perco a dança, não. Ela que dança. Menos nos ensaios, mas nas apresentações é sempre ela. Quem me conhece, vê que os meus lábios incham, eu fico mais diferente. Realmente, quando eu vou dançar, vou com muita fé. Aí não sinto mais as pernas, a pressão é maior, me arrepio toda. No ano retrasado, depois da apresentação eu fiquei tão bêbada, que parecia que eu tinha bebido cachaça. Ela me deixou desorientada, sem saber o que tava fazendo. O pessoal teve que me acudir. Quando eu tava dançando, eu já tava passando mal. Tava vendo tudo girando. Mainha disse: tu bebeu escondido! Mas eu não bebi álcool nenhum. Às vezes eu tento dançar por mim, não quero dançar por ela, mas ela quer tomar à frente. Ela percebe que eu não quero ela, então ela me deixa bêbada. Porque eu queria me ver dançando, é difícil eu me ver dançando na passarela, ver a multidão. Minha mãe de santo quando me vê na passarela grita, mas eu não vejo e não escuto, sou louca pra ver essa vibração. Mas quando diz: os carijós vão entrar, já não é mais eu.

A resistência à partilha do corpo expressa através da imposição do próprio desejo de dançar e da afirmação de uma auto-suficiência, como nos revelou acima Laudicéia, inviabilizam a conciliação entre os "dançares". Assim como as dançarinas percebem um movimento que as transcende, os caboclos são igualmente sensíveis ao que se passa em seus corpos. O desejo de dançar dos caboclos pode chegar mesmo a impedir a experiência da dança das caboclas dançarinas, como forma de cobrança no caso de obrigações espirituais não atendidas a contento. No entanto, é possível dançar junto. Já quando as dançarinas resistem à conciliação, os caboclos tomam conta dos seus corpos, de forma abrupta, num rompante.

Conciliar aqui implica, de fato, numa relação de tensionamento que põe em contato forças opostas. Por isso, perguntar quem dança leva imediatamente a perguntar onde se dança. Uma vez considerada a possibilidade de uma natureza incorpórea dançar através de outro corpo, o que se experimenta aqui são camadas interdimensionais que fazem do corpo, espaço, como nos ensinou Charlô.

Todo ano tenho que dar de comer ao meu caboclo. Como é que eu vou poder dançar meu caboclinho, sem dar de comer ao meu caboclo. Meu caboclo é oxóssi. Corre o risco dele manifestar na avenida. A finada Budí percebeu que eu tava manifestada e não podia fazer nada. Quando eu me lembrei eu já tava no chão. Parecia que eu tava na geladeira. Meia hora manifestada. Pra um caboclo é muito tempo. Passei três dias doente. Minhas pernas, era muita dor. Fui pra casa de meu pai de santo, ele lavou minhas pernas e melhorei. Senão fosse isso eu tava assim até hoje. Às vezes eu me irradio, mas eu tiro da mente. E acabou-se.

Ao dançarem e serem dançadas, as caboclas experimentam através de uma espécie de vulnerabilidade sensível ao mundo e aos outros, um processo de desidentificação em que "a permeabilidade dos contornos da subjetividade desierarquiza as partes, reparte o peso, desconstitui a forma" (Bardet, 2014:125). Superando dicotomias, o dançar e ser dançada dessas caboclas dançarinas, conjuga as dimensões visível e invisível. Seus corpos são o lugar da alteridade. As forças do mundo invisível o atravessam. Elas têm o poder de curar e proteger. E cada parte ocupa seu lugar num todo, de acordo com a disponibilidade também em desocupar.

A presença das mulheres nos cordões ou como destaque entre os caboclinhos é relativamente recente. Mário de Andrade, em *Danças Dramáticas do Brasil* (1982),

afirmava categoricamente ser a brincadeira um divertimento exclusivamente masculino. Durante muito tempo, realmente, esta foi uma realidade comum dentre a maioria das brincadeiras da região, como maracatus e cavalos marinhos. Atualmente, além de ser presença marcante nos cordões, e entre eles nas posições de destaque, também encontramos mulheres à frente de caboclinhos, em cargos de liderança política ou religiosa, na mesma medida em que homens.

"A maneira de escrever, a escolha de uma grafia contribui para a evidência da significação de uma mensagem" (Fraenkel, 2006:13). Aí reside o que Beatrice Fraenkel chamou de força gráfica. Por força gráfica podemos compreender o peso que se dá e a quê exatamente, numa pesquisa científica. O ato escrito é um dizer e, também, um fazer. Chamar a atenção para o lugar das mulheres nos caboclinhos, onde dançar é guerrear, ocupar uma posição, enfrentar perigos, superar desafios, demandas e desafios significa reconhecer uma especial capacidade de afecção.

Afetar-se não se resume a colocar-se no lugar do outro, nem experimentar uma comunhão afetiva, numa espécie de fusão sentimental. Afetar-se, de acordo com Favret-Saada (2005) significa correr o risco de participar, de experimentar intensidades específicas, mobilizadas por cargas energéticas. Ao dançarem juntos, as caboclas dançarinas deixam-se afetar. Dançar e ser dançada faz parte de uma mesma condição de possibilidade. Nesta guerra dançada, as mulheres têm papel crucial.

Maria Acselrad é dançarina, antropóloga e professora do Depto. Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE. Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ.

Bibliografia:

ANDRADE, Mario. Danças Dramáticas do Brasil, 2º tomo, Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

BARDET, Marie. A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (org.) Cuerpos em movimiento – antropologia de y desde las danzas, Buenos Aires: Biblos, 2012.

CLASTRES, Pierre. 2014. Arqueologia da violência. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

CLIFFORD & MARCUS, James e George. A escrita da cultura, Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2016.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Cadernos de Campo, São Paulo, nº 13, 155-161, 2005.

FRAENKEL, Beatrice. Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture. Dossier Performativité: relectures et usages d'une notion frontalières, Nº 29, 69-93, 2006.

LAGROU & GONÇALVES, Elsje e Marco Antonio. L'art populaire brésilien: un art de la relation. Perspective, la Revue de l'INHA, p. 355-363, 2013.

MONTEIRO, Marianna Francisca. Dança Popular: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

PRANDI, Reginaldo (org.). Encantaria Brasileira: o Livro dos Mestres, Caboclos e Encantado, Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

STRATHERN, Marilyn. O Gênero da Dádiva, Campinas: Editora Unicamp, 2006.

A ESCRITA PO-ÉTICA DO CORPO FEMININO: DA MAÇÃ DE MARINA COLASANTI À MANGA DE ANA PAULA TAVARESⁱⁱ

Maria Elizabete Nascimento de Oliveiraⁱⁱ

Marcia Elizabeti Machado de Limaⁱⁱ

Carla Patrícia Marques de Souzaⁱⁱ

I PRIMEIRA CENA

No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor, da qual, segundo Michelet, elas ‘detêm o sacerdócio’.

Michelle Perrot

A epígrafe vai ao encontro das discussões que teceremos nesta trajetória discursiva no intuito de apontar possibilidades de desconstrução do discurso forjado pela/na linguagem convencional, sugeridas pela/na sinestesia proveniente da arte literária. O objetivo é mobilizar a ideia sobre o “fruto do pecado”, considerando as perspectivas poéticas de Marina Colasanti e Ana Paula Tavares. Para tanto, *abusaremos* das palavras descritas pelas autoras nos poemas *Frutos e Flores* e *A manga*, textos que dialogam em torno da maçã, a fruta do pecado na mitologia cristã, e por intermédio da mediunidade da poesia injeta no corpo feminino uma poção considerável de erotismo e/ou pornografia, de tal modo, que o (re)veste de plusrissignificação.

O texto, assim, aparece como um tecido vivo e/ou se (trans)forma no próprio objeto que, neste caso, é o corpo feminino e seus labirintos. Com isto sendo dito, nos reportamos ao título do trabalho: A escrita po-ética do corpo feminino: da *maçã* de Marina Colasanti à *manga* de Ana Paula Tavares trata de uma tímida reflexão sobre a linguagem, essencialmente, metafórica das autoras que fisga o leitor e lhe oferece reflexões sobre o erotismo e a sensualidade do corpo feminino, de modo a incitar para os lugares ocupados pela figura feminina no curso da História.

Por orientação teórico-metodológica consideraremos as proposições de Davi Arrigucci Jr, no *Ensaio sobre a Maçã (do sublime oculto)* (1990), em que em análise sobre o poema de Manuel Bandeira, o autor apresenta a fruta como centro de devaneios poético-históricos. Dialogaremos com George Bataille (1987) ao apresentar as discussões teóricas sobre o erotismo e as interrelações sobre a possível fuga da linguagem comum, na busca pelos recônditos lugares na qual as palavras fazem eco retumbante – o corpo feminino. Buscaremos, ainda, a contribuição de outros autores nas discussões e relações supramencionadas que interagem com a construção poética das respectivas autoras, diálogos que têm como premissa ressaltar a perspectiva dialética em torno da organização estrutural e discursiva dos poemas.

A figura feminina, historicamente, foi tecida sob a égide do silêncio e do ocultamento, em que não só o corpo, como também o rosto deveria manter-se coberto, escondido, como um eco que deveria ser mantido abafado, mas as mulheres não se permitiram manter-se caladas diante do “mantenha a boca fechada e seja linda! *Foram à luta!*” (Perrot, 2005).

As mulheres não respeitaram estas injunções. Seus sussurros e seus murmúrios correm na casa, insinuam-se nos vilarejos, fazedores de boas e más reputações, circulam na cidade, misturados aos barulhos do mercado ou das lojas, inflados às vezes por suspeitos e insidiosos rumores ou flutua nas margens das opiniões. Teme-se sua conversa fiada e sua tagarelice, formas, no entanto, desvalorizadas da fala. Os dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História. Imagina-se, sabe-se que as mulheres não deixaram de fazê-lo. Frequentemente,

também, elas fizeram de seu silêncio uma arma (PERROT, 2005, p.).

É do ressoar de uma das armas citadas por Michele Perrot que teceremos as proposições de que na/pela arte poética as mulheres, tardiamente, se apoderaram e registraram seus sussurros e vozes, embora ainda, de certa forma, sufocadas pelos blocos de representações que foram construídos sobre elas com o pensamento e os olhos de seus dominadores – os homens. Como discorre Michelle Perrot (2005), vários dos autores que fizeram estas descrições questionaram se as figurações que apresentavam sobre a figura feminina eram as imagens que as mulheres fariam delas mesmas se expostas às mesmas circunstâncias. Na trajetória sócio histórica e cultural, muitas conquistas foram tecidas pelo desbravamento e lutas das mulheres em prol de igualdade de direitos e, embora tenham muito a lutar por outros que ainda não foram respeitados, são as vitórias de algumas delas que nos possibilitam agora, analisar com suas próprias lentes, alguns reencontros da mulher com ela mesma, corpo e espírito, no curso da história.

II O corpo feminino na fronteira entre o literário e o percurso histórico-social

Nestes tempos de grandes mediatizações, as mulheres correm o risco de ser mais do que nunca uma imagem-tela, ao mesmo tempo máscara lisa das identidades particulares, e tela oferecida para a projeção de fantasias mais diversas. E quando elas criam – pois acontece cada vez mais – qual é seu grau de liberdade? No reino das imagens, qual foi, qual é o poder das mulheres?

Michelle Perrot

As indagações de Michelle Perrot (2005) nos afetam para olhar à arte de autoras que escrevem sobre o corpo ao reinventar a figura feminina e contribuir na reconstrução da própria imagem, desconsiderando, de certa forma, as amarras do

poder convencional, que ainda teima em perpetuar a égide do patriarcalismo. Assim, apresentamos possibilidades de sentidos que plasman dos poemas: *Frutos e flores*, de Marina Colasanti e *A manga*, de Ana Paula Tavares.

A fim de contextualização, apresentamos abaixo o objeto de nossas proposições, na crença de que essa metodologia proporcionará melhor visualização dos aspectos que buscaremos enfatizar, bem como, atribuirá ênfase aos elementos que favorecem o diálogo de que as regras e as rupturas ao processo sócio-histórico e cultural são processos complementares e indissociáveis na poética moderna:

apresentado no presente “meu amado me diz”, ou seja, ele está ali no momento, portanto, faz parte da cena.

O título do poema nos convoca à curiosidade, pois somente na última estrofe há possibilidades de compreensão dos sentidos evocados pela autora “mas se em abril floresce a macieira [...] em brancas flores”, fragmento que sugere que a macieira projetará os frutos e as flores. Observamos que o título incita certa cumplicidade ao trabalhar com dois substantivos, um no masculino os *frutos* e outro no feminino as *flores*, como se os dois se fundissem em um só ou, no mínimo, se complementassem, possibilidade apresentada por meio da conjunção aditiva e da união propiciada pelo ato sexual. O eu poemático personifica a maçã ao trazer a comparação da fruta com a figura feminina “meu amado me diz que sou como a maçã cortada ao meio”, a partir daí a narrativa poética é conduzida por intermédio das análises existenciais.

A maçã, fruto da cultura europeia na mitologia cristã, é o fruto do paraíso com o qual Adão comete o pecado, crime e, portanto, é expulso do jardim do Éden. Ao inferir: “maçã cortada ao meio”, o eu-poemático incita a aproximar a imagem da fruta ao órgão genital feminino que é reforçada com a saliência ao destacar: “as sementes eu tenho é bem verdade”. A estrutura do texto trabalha com a regra, norma que se convencionou na sociedade patriarcal de que a mulher se restringe ao sexo e a procriação, porém, a imagem da maçã cortada ao meio representando o órgão genital feminino pressupõe a sinestesia produzida com as palavras que, vai aos poucos, construindo uma perspectiva de sensualidade da figura feminina. Ao se entregar à comparação descrita, percebemos que não se trata de qualquer mulher, mas de uma experiente, vivida, que conhece os labirintos do próprio corpo. Afirmativa reforçada nos seguintes versos “tive um certo rubor na pele lisa que não sei se ainda tenho” ou “[...] eu pra lá de madura”. Neste sentido, Nelly Novaes Coelho (1993), ao inferir sobre a nova mulher destaca que:

[...] da submissão ao ‘modelo’, ela passa gradativamente à sua *transgressão* e, nos anos mais recentes, à busca de uma *nova imagem* que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança. Na área da poesia, do teatro ou da ficção, vem sendo esse caminho seguido. Caminho que explica também a exacerbação do erotismo como marca inequívoca de nossos

tempos. De um *bloqueio* absoluto do sexo (sociedade sexófoba herdada), passa-se à *liberação* desordenada (COELHO, 1993, p. 17)

Ao verso “ainda me desdobro em brancas flores” podemos aludir, tanto à macieira florida, quanto ao orgasmo feminino, já que a *faca* da forma como é descrita sugere o órgão genital masculino, o falo, incitando que após a relação sexual a mulher rejuvenesce. Se retornarmos à mitologia cristã, de que Adão comeu a maçã, o *eu poemático* ao fazer a aproximação entre a maçã e a mulher promove a interpretação de que esta desconstrói a história anterior e assume posição ativa no discurso/ação. Tal inferência nos faz lembrar da personagem do romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles (1975) “sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer quem somos” (apud, Coelho, 1993). À maçã/mulher é dada a possibilidade de florescer, de dar frutos e, portanto, não é objeto passivo de uso perverso dos homens. Embora o poema siga certa estrutura linear, própria do contar história, a autora ao mobilizar outros sentidos extratextos desconstrói, discursivamente, a aparente linearidade.

Existem brechas discursivas no poema que nos permitem abordar que trata-se da descrição de uma relação amorosa sexual entre dois amantes, analogia implícita no jogo de palavras dos versos: “eu maçã feita e pra lá de madura ainda me desdobro em brancas flores cada vez que sua faca me trespassa”. O leitor é levado à cena, como em uma peça de teatro, em que a narradora em pleno palco, o *eu poemático*, projeta a imagem da relação amorosa em um delírio incandescente que envolve o leitor para que acompanhe o ritmo sedutor do corpo.

O poema de Colasanti dialoga com as considerações de Arrigucci (1990), quando discorre que: “o *eu poemático* confere à fruta um traço de humanidade, envolvendo-a na interioridade subjetiva, da mesma forma que ela parece objetivar os traços do modo de ser do sujeito” (Arrigucci, 1990, p. 23). Destacamos que, de acordo com Arrigucci, Manuel Bandeira trata a maçã em sua forma exterior comparando-a com partes do corpo humano; já em Marina Colasanti é a parte interior da maçã que é convocada e se projeta de modo a ser o próprio *eu poemático*. Assim, “o lugar comum da tradição cristã medieval” (Arrigucci, 1990), é

posto em xeque, especialmente porque, nesse caso, a figura feminina sente o prazer propiciado pela relação sexual e, não é, portanto, um ser assexuado, desta forma em partes contraria a tese de que:

O corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve possuí-lo com sua potência viril. Mais tarde a seus filhos que as absorvem inteiramente. Na sociedade, ele pertence ao senhor. As mulheres escravas eram penetráveis a seu bel-prazer. [...] o senhor tem direito sobre a virgindade das servas. [...] evidentemente, com o tempo, a interiorização dos valores religiosos, os progressos da civilidade, o aumento do sentimento amoroso ligado a um uso dos prazeres que supõe a preocupação consigo mesmo, as coisas mudaram. Mas lenta, incompleta e desigualmente, segundo os meios sociais. (PERROT, 2005, pp. 447-448)

Com Marina Colasanti, o corpo das mulheres existe, é a evocação da própria feminilidade que pulsa, independentemente das convenções e estigmas conservadores. O *eu poemático* ao projetar-se para fora de si mesma exterioriza-se, é como se libertasse das amarras que a prendem ao corpo original e, que somente na abstração de si mesma pode inferir os sentidos de sua feminilidade.

No início do poema somos convocados a sermos expectadores da cena, não se trata de cenas estanques, como na maçã de Bandeira apresentada por Arrigucci, mas de cenas em movimento frenético. Em Colasanti, a maçã é personificada em corpo do *eu poemático*, é a ação que desencadeia cenas que projetam o leitor para dentro dela mesma, neste sentido a fruta não é apenas figurativa, é a própria cena. Arrigucci (1990) destaca que é possível nos poemas percebermos o método de construção e reconstrução de sentidos trazidos pela arte poética moderna com todas as evocações e, aqui confessamos, há para além do exposto muitas outras complexidades que a pequenez crítico-teórica que nos assola ainda não consegue desvelar, pois a estratégia discursiva,

[...] implica um acentuado trabalho pessoal do poeta, sua longa aprendizagem das palavras e das relações de sua poesia com outras artes e esferas da realidade, contendo, a uma só vez, o

mais íntimo de sua experiência poética e o mais aberto para diversas saídas da arte moderna. (ARRIGUCCI, 1990, p.29)

A *manga*, de Ana Paula Tavares apresenta um deslocamento do objeto original da fruta do paraíso ao atribuir destaque à fruta tropical do oriente, ou seja, deturpa o sentido do fruto do pecado e propõe uma miscigenação da cultura, sem perder a nuance discursiva anterior, ao destacar no texto “fruta do Paraíso”. Rompe, mais uma vez, com a perspectiva do cristianismo ao destacar “companheira dos deuses” ao acionar outras divindades para além da religião cristã, especialmente ao destacar que não se trata de um Deus no singular, mas de vários deuses, religiosidade plural, portanto, contraria o mito original da maçã que gira em torno do cristianismo. A imagem da maçã, como já impregnado no imaginário sociocultural, é desmobilizada.

Ao realizar o deslocamento de sentidos, Tavares realiza uma ruptura com a concepção do mito do cristianismo e sugere que a manga, pela popularidade e facilidade que alcança em terras brasileiras, propõe a degustação *democrática* de si mesma, pois pode ser “comida” por todos, o que salienta certo tom de promiscuidade.

No poema *A manga* não há possibilidade de interpretação de que a relação conjugal se dá pela via de que esta é duradoura e/ou pela vertente do casamento, antes se apresenta como um momento fugaz, passageiro; assim é uma relação ao avesso das tradições religiosas cristãs e, segundo Bataille (1987), é no avesso que “revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha. Insistamos nisso: esse aspecto, que parece alheio ao casamento, nunca deixou de ser aí sensível” (Bataille, 1987, p.72).

A rapidez sugerida no ato sexual é contundente no poema *A manga*, particularmente ao observarmos o ritmo das palavras e sua sonoridade quando realizada a leitura em voz alta. Elementos que conotam os sentidos de que o *eu poemático*, ao mesmo tempo em que realiza a transgressão aos moldes religiosos, ressalta a libido de forma pervertida e promíscua. Há no poema de Tavares uma desconstrução de arquétipos religiosos cristãos acionada pela libido no seu alto grau de desenvolvimento: “surge à carne chegadinha fio a fio”. Assim, é apresentada a animalização do ser humano que convoca a percepção de que se

trata de sexo sem amor, algo que gira em torno do prazer carnal: “o cheiro permanece para que a encontrem os meninos **pelo faro** (grifo nosso)”.

Os encadeamentos expostos são dados conhecidos, as autoras apresentam elementos da tradição para reforçar os traços da modernidade e/ou dos recônditos segredos da existência humana, mais, especificamente, da figura feminina. Davi Arrigucci (1990), ao analisar a maçã de Manuel Bandeira apresenta alguns distanciamentos com os poemas aqui em inferência, mas também algumas similaridades, especialmente quando discorre que:

[...] no poema não se produziria nada de novo; antes, pelo contrário, ele seria rigorosamente a transposição metafórica do sabido, como se recobrisse pela imagem poética o pré-dado. Na verdade, porém, uma leitura como essa é incapaz de dar conta da real complexidade do texto; deixa de lado uma quantidade de detalhes significativos fundamentais; não percebe o essencial: a força de revelação e conhecimento da forma nova, verdadeiramente nova. Para que a leitura seja um ato de invenção, é preciso transgredir, diante de uma maçã tão simples, a real complexidade do poema como um todo significativo. (ARRIGUCCI, 1990, p.24)

Em *A manga*, o ritmo de versos do poema propicia a interpretação de algo rápido, sem compromisso: “Surge a carne chegadinha fio a fio ao coração: leve morno mastigável”. Afirmativa aludida sobre a hipótese de que o último verbo do poema está descrito em terceira pessoa do plural, quem a encontrem? Os meninos. Portanto, é carne de todos eles e, por ser de todos, é, também, de ninguém.

IV ÚLTIMA CENA

Esta é, por ora, a última cena! Entre a perspectiva poética de Marina Colasanti e Ana Paula Tavares há similaridades, já que ambas descrevem a relação sexual. Porém, as autoras assumem morais diferenciadas na trajetória poética. Enquanto a primeira apresenta uma versão sensualizada da relação sexual, a segunda apresenta uma moral pervertida. Ambas em nada se enquadram nas

morais descritas pela égide do cristianismo, pois à mulher era negado o direito de sentir seu próprio corpo, ou seja, além de aprisionar sua libido deveria ser fiel ao companheiro.

O *eu poemático* das duas narrativas mobilizam pelo ato sexual o jogo dialético entre o dito e o não dito, ou seja, encadeia na articulação do texto uma noção de mistério que incita à curiosidade pelo que está implícito e no extratexto. Ao mesmo tempo, apresenta uma obscenidade que gera escândalo pelo fato de, repentinamente revelar a face do ocultado (Paes, 1990), jogo este que propicia a não estagnação, antes incita o espírito à busca dos recônditos lugares onde por muito tempo permaneceu inerte os segredos dos corpos femininos.

Os poemas parecem fazer as cenas saltarem ao encontro do leitor, é nesse contexto que reafirmamos a peça teatral em apresentação, na qual o enredo poético se emaranha às cenas do cotidiano, com todo o fervor e labirintos propiciados pela trajetória da vida real. Assim, as autoras parecem nos convidar a permanecer na camada imaginária que, aparentemente, parece se sobrepor e encobrir a realidade histórica (Candido, 2014). Porém, como salienta Arrigucci (1990, p.25): “o ser que momentaneamente se descobre como guardião das sementes da vida não destoa da simplicidade com que se integra em seu pobre ambiente cotidiano”.

Enquanto em Marina Colasanti aparece a forma vagarosa do ato sexual que possibilita um conhecimento profundo dos labirintos secretos do corpo, em Ana Paula Tavares a narrativa se dá de forma apressada, é como se esta compreensão não fosse necessária, o movimento apressado quase animalesco sugere o não possibilitar do êxtase e do prazer desejado em uma visão romântica do ato sexual. Há, portanto, uma antítese construída pelo jogo da linguagem, mas produzida na síntese do percurso histórico, elementos com os quais as autoras articulam a força erótica e sedutora do corpo feminino.

Ao considerar a maçã cortada ao meio e, que o *eu poemático* começa a analisá-la pelo lado interno das sementes, percebemos a astúcia simbólica pautada na questão existencial da figura feminina. Entretanto, no caso da manga, a degustação inicia de fora para dentro, junto com toda complexidade que se apresenta. Nesse viés, há movimentos contrários que legitimam nossas arguições

sobre duas morais diversas expostas nos poemas estudados, mas que ao jogá-las no curso da História, tais partes se complementam para incitar outras reflexões sobre a trajetória silenciosa e ensurdecadora da figura feminina no processo sócio-histórico e cultural, bem como, é possível instigar que a linguagem dos corpos transcritos nos poemas podem nos ajudar a compreender algumas destas fendas. Quem sabe mais que isto, possa gerar reflexões abrangentes sobre os problemas existenciais que nos afetam no mundo contemporâneo, como destaca Nelly Novaes Coelho (1993):

A presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites do seu próprio Eu (tradicionalmente voltado para si mesmo em uma vivência quase autofágica) para mergulhar na esfera do Outro – a do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu-que-fala, na literatura feminina mais recente, se revele cada vez mais claramente como Nós. O que quer dizer que os problemas limitadamente ‘femininos’ têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente ‘humanos’. (COELHO, 1993, p. 16)

O estudo aprofundado sobre as tradições e as rupturas acerca da representatividade feminina na poesia contemporânea poderá contribuir para, quem sabe, responder Michelle Perrot (2005), quando questiona a figuração da mulher na ótica dela mesma: “quando elas criam – pois acontece cada vez mais – qual é seu grau de liberdade? No reino das imagens, qual foi, qual é o poder das mulheres?” (Perrot, 2005, p.432). Por isso, damos pausa a esta cena com os questionamentos de Michelle Perrot, por acreditar que nos veios da linguagem poética de Colasanti e Tavares ainda permanecem, em suas estratégias poético-discursivas, enigmas da representação lírica da mulher em transição na cena literária contemporânea.

Referências

ARRIGUCCI JR. Davi. **A poesia de Manuel Bandeira**: humildade, paixão e morte. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 21-44.

BATAILE, Georges. O interdito e a transgressão. In.: **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos viana. – Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 19-26.

BATAILE, Georges. A transgressão no casamento e na orgia. In.: **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos viana. – Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 72-76.

CANDIDO, Antonio... [et al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLASANTI, Marina. *Rota de colisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PAES, José Paulo Paes. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In.: **Poesia erótica em tradução**. 1990.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos**. Rio de Janeiro, Pallas, 2011, p. 33.

MULHERES COM CORPOS ESCRAVIZADOS E VOZES DE LUTA PELA LIBERDADE

Maria Inês Freitas de Amorim

A obra *Um defeito de cor*, da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006, narra a trajetória de Kehinde, capturada em África e trazida para o Brasil escravizada. O romance apresenta o protagonismo de personagens negros na reconstrução da História da escravidão no país, além de aprofundar momentos históricos pouco debatidos, como a Revolta dos Malês, na Bahia.

Ao assumir a voz da narrativa, a protagonista do romance apresenta a perspectiva daquele que vivenciou a escravidão. Daquela pessoa que tinha sonhos, vontades, afetos e uma história, quando um dia, de repente, é aprisionada e passa ser vista como mais um objeto, como uma mão de obra a ser vendida e possuir um dono.

A protagonista é levada de sua terra, passa por tragédias em um navio durante a viagem. Ao chegar ao Brasil, é obrigada a trocar de nome e de religião. Entretanto, ao perceber o que estava para acontecer, Kehinde pula no mar, pede proteção a Iemanjá e escapa do ritual. Não é batizada e permanece a se chamar Kehinde, apesar de se apresentar aos brancos como Luisa:

Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por Oxum, pelos Obêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (GONÇALVES, 2017, p.73)

As lutas pela manutenção do nome, pelo direito de ser quem é e exercer sua fé acompanham a narrativa. A protagonista exerce sua resistência em proteger e em manter a sua identidade. Apesar de escravizada, possuir um dono que acredita possuir seu destino, a personagem demonstra que em sua mente e em sua potência de vida, sempre foi livre. Mesmo quando achavam que a possuíam.

Na obra, Ana Maria Gonçalves apresenta a voz dos escravizados. Apesar de serem vistos e entendidos como objetos, como seres de pouco valor e sobre os quais seus “senhores” poderiam fazer o que quisessem, são dotados de subjetividade, senso de luta e esperança de dias mais justos.

A narrativa apresenta aqueles que foram silenciados, aqueles que estavam impedidos de assumir sua voz por uma força opressora. Entretanto, como afirma Spivak (2010, p.85) “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” Além de uma voz silenciada, a representação da mulher “subalterna” passa por séries de estigmas e estereótipos, que persistem ao longo da narrativa histórica oficial.

Aquele que detém o poder da voz é o responsável por narrar a história oficial, e quem detém o poder é quem possui o monopólio da interpretação oficial dos fatos e, conseqüentemente, pode determinar quem são os heróis e quem são os vilões.

As personagens femininas são usualmente representadas como meras coadjuvantes na construção da História Oficial, ou como as responsáveis por desgraças e fracassos. A mulher negra escravizada assume a posição de mero objeto, seja para o trabalho ou para atender ao desejo sexual masculino. Sua

subjetividade e sua pulsão de vida são apagadas para que sua existência seja regida pelo seu “senhor”.

Nesta relação de poder reside o que a escritora Chimamanda Ngozi Adichie chama de “perigo de uma única história”. Segundo ela,

(...) é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é ‘nkali’. É um substantivo que livremente se traduz: ‘ser maior do que o outro.’ Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do ‘nkali’. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. (ADICHIE, 2014, s/p)

A linguagem, portanto, se configura como a principal ferramenta para consolidar as relações de poder. Assim, quando Ana Maria Gonçalves utiliza a construção das memórias da personagem, fazendo com que assuma sua voz e sua interpretação dos fatos narrados, ela faz com que os leitores possam ouvir a voz daqueles silenciados, a perspectiva daqueles que sempre foram “objetos” e não “sujeitos”. Desta forma, ao se tomar consciência de que “el lenguaje no es vehículo impersonal – neutro y general – que postula el discurso maestro masculino para defender su trascendente universalidad impuesta” (VELASCO MARÍN, 2007, p.551), se torna possível repensar as relações de poder, visando o empoderamento da voz silenciada.

A Literatura cumpre, assim, um papel essencial para provocar reflexões sobre as interpretações da História Oficial. Ao dar voz e protagonismo, sobretudo à

mulher escravizada na construção da narrativa, a autora desloca o eixo do poder e contribui para reflexões sobre os conhecimentos instituídos e cristalizados no imaginário coletivo.

Seguindo as definições elaboradas por Linda Hutcheon (1991), considera-se que tanto a Literatura quanto a História são construídas a partir de narrativas e a metaficção historiográfica busca na poética da ficcionalidade formas de questionamentos da própria narrativa da História Oficial. E nesse ponto, consideramos a obra *Um defeito de cor* como uma metaficção historiográfica. Ao recriar a narrativa, deslocando o protagonismo e mudando a perspectiva dos fatos narrados para a voz feminina escravizada, a obra contribui para uma ampla reflexão sobre o que é ficção e do que é aceito como fato. Até que ponto aquilo que aprendemos como “História” ou os textos que analisam o nosso passado e a nossa cultura também não são ficção?

Vela lembrar a forma como Gilberto Freyre (2005, p.515) em *Casa Grande & Senzala* apresenta a mulher negra: “O clima, não, mas a presença de negras e mulatas pareceu-lhe uma excitação ao pecado, difícil de resistir-se no Brasil”. A naturalização da exploração de mulheres negras é recorrente nas narrativas.

Angela Davis (2016, p.19) afirma:

Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas.

A violência e a desumanização refletem as relações de poder nas quais as mulheres foram subjugadas ao longo da história. E o silenciamento atual é fruto de uma construção da memória pautada na invisibilização de todas aquelas que romperam ou lutaram para romper com a relação de opressão. Que é o caso da Luisa Mahin, personagem brasileira apagada, mas que serviu de inspiração para a construção da narrativa de *Um defeito de cor*. Para contrapor essa narrativa, a literatura assume um papel importante na mudança de perspectiva na construção da memória. Segundo Erll (2011, p.155): “A literatura trabalha para que também se mude a perspectiva da realidade, e portanto – através da ação dos leitores, que podem ser influenciados por modelos literários – mudem a prática cultural e a realidade em si mesma”. A autora defende que o deslocamento do protagonismo na representação literária de fatos históricos e de personagens subalternizados pela narrativa hegemônica provocam nos leitores uma mudança de perspectiva, o que contribui para que o grupo social oprimido historicamente seja olhado de outra forma: mais igualitária e menos opressiva.

Ao questionar a posição dos silenciados, assumir a voz representa mudança, construção de sentidos, apropriação de sua História e de sua própria narrativa. Anzaldúa (2009, p.312) afirma que: “A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua”. Ela também afirma que a liberdade de utilizar a língua é uma expressão da liberdade e da afirmação da legitimidade de uma identidade.

Desta forma, uma das maiores formas de demonstrar relações de dominação é pela imposição idiomática, pois mais do que obrigar um povo a se

expressar a partir de outro código linguístico, há a imposição de uma nova forma de estruturar o imaginário e a concepção do mundo. Segundo Femenías (2013, p.96): “(...) la pérdida de una lengua implica una pérdida de diversidad, de un sistema de conocimientos y de identidades; en fin, de una cosmovisión”. Ela também defende que a perda da língua materna constitui um processo de desidentificação para se adquirir uma nova reidentificação. E assim, “la destrucción de las estructuras lingüísticas identitárias contribuye a la destrucción de otras estructuras organizativas de los grupos y de las personas, influyendo en sus relaciones económicas pero sobre todo en su horizonte comprensivo y en su ethos” (FEMENÍAS, 2013, p. 98)

Como uma forma de marcar a resistência linguística é a inserção de termos originários nas narrativas. Em *Um defeito de cor*, por exemplo, a autora constrói a narrativa com diversos termos em iorubas, língua original da personagem Kehinde, a narradora da história, como na passagem: “O meu nome é Kehinde porque sou uma ibêji” (GONÇALVES, 2017, p.19). A narrativa é construída na língua do “dominador”, mas há elementos que sinalizam a identidade cultural daquele narrador representado. Há, assim, um apoderamento do código, construindo um sistema próprio, resultado de opressões e resistências.

Ao se apoderar do sistema linguístico, o grupo silenciado passa a apresentar sua perspectiva da realidade. O que é cristalizado como verdade, como norma e padrão, se torna objeto de questionamento. Anzaldúa em seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* conclama todas as mulheres, principalmente “as de cor”, para se tornarem escritoras, a apresentarem ao mundo quem são, o que sentem, o que pensam.

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como 'outro' – o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado 'normal', o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele 'outro' e umas as outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado. (ANZALDÚA, 2000, p.232)

O ato de escrever é entendido como uma expressão de resistência. Ao narrar suas histórias há uma apropriação da própria voz e as experiências vividas ganham protagonismo na construção da memória.

Ao assumir sua voz, as mulheres têm a possibilidade de reescrever a história de opressão que vivenciam e resignificar suas experiências. A Literatura é um importante território de produção de sentidos e significados. Pelo texto literário é possível vincular novas ideias, que buscam desconstruir estigmas segregacionistas cristalizados na sociedade pelos grupos hegemônicos.

(...) uno de los objetivos de la crítica es replantear las practicas mediante las cuales una cultura ha guardado unos textos como memoria de su propio pasado o como la conservación de una identidad mantenida. El debate de la crítica se centra en gran parte en cuestionar la hermenéutica tradicional con el propósito de sujetar a escrutinio los métodos normativos, las totalizaciones y las universalizaciones. De ahí que la insistencia en desmitificar figuras históricas hasta ahora inamovibles, prácticamente santificadas, y de reconsiderar el estudio de periodos históricos cruciales, son ya reveladoras de una crisis en el consenso. (VELASCO MARÍN, 2007, p.553)

Desta forma, ao se dar voz aos grupos subalternos e a crítica literária incluir estas produções no cânone faz com que tais grupos tenham visibilidade. Ao serem vistos e apoderados de suas próprias vozes, constroem uma nova forma de entender a história, “dessacralizando” conceitos e provocando uma revisão do papel de cada personagem.

A escravidão no Brasil deixou marcas de opressão na construção da nossa história que ainda não foram desfeitas. O racismo ainda permeia as relações sociais e a mulher negra ainda é vítima de uma dupla forma de preconceito: por ser mulher e por ser negra. Por isso, a produção literária de mulheres negras também sofre esse estigma e não recebe muita divulgação e visibilidade. Um exemplo desse silenciamento é o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859, considerado por muitos estudiosos, como Eduardo Duarte (2004), como o primeiro romance abolicionista brasileiro, mas permanece pouco divulgado e longe das páginas dos livros didáticos sobre Romantismo.

Tais silenciamentos são reflexos da violência vivenciada por mulheres, principalmente por mulheres negras no Brasil de hoje. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), o país ocupar a 5ª posição em taxas de feminicídios no mundo:

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), o número de assassinatos chega a 4,8 para cada 100 mil mulheres. O Mapa da Violência de 2015 aponta que, entre 1980 e 2013, 106.093 pessoas morreram por sua condição de ser mulher. As mulheres negras são ainda mais violentadas. Apenas entre 2003 e 2013, houve aumento de 54% no registro de mortes, passando de 1.864 para 2.875 nesse período. Muitas vezes, são os próprios familiares (50,3%) ou parceiros/ex-parceiros (33,2%) os que cometem os assassinatos. (MARTINS, 2017)

A opressão vivenciada pelas mulheres reflete uma realidade que precisa ser amplamente debatida. A violência contra a mulher é resultado de uma sociedade que ainda percebe a figura feminina como objeto, como propriedade, cuja vida tem um valor inferior. Dessa forma, a voz dessas mulheres, as histórias que elas construíram, a participação delas na História do país é apagada, invisibilizada. Mulheres ainda são vítimas de violência doméstica. Líderes de movimentos sociais ainda são mortas e seus assassinos não vão para cadeia. Mulheres negras em favelas ainda são assassinadas e seus corpos feridos são arrastados pelas ruas em carros de polícia. Vereadoras que denunciam a opressão são executadas e seus assassinos ainda gozam de liberdade.

Resgatar a História da Escravidão no país a partir da mulher negra escravizada é uma contribuição para que a história do país como um todo possa ser (re)pensada. Uma narrativa como *Um Defeito de Cor*, construída a partir da voz feminina e que enfatiza a liberdade que o ato de escrever a própria história (literalmente e metaforicamente) proporciona, possibilita uma ampla reflexão sobre quem somos e para onde vamos.

Referencial Bibliográfico

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. Trad. Erika Rodrigues. Disponível em <
http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br> Acessado em 20 jul 2015.

ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Trad. Édna de Marco. Revista Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, 8(1): 229-36, 2000

_____. *La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência*. Revista Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, 13(3): 704-719, setembro-dezembro/2005.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Eduardo Assis. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. 4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004. p. 265-281.

ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. Trad. Sara Young. London: Palgrave Macmillan, 2011.

FEMENÍAS, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Bernal/Buenos Aires: eUniversidad Nacional de Quilmes, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2005.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção; Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

MARTINS, Helena. Taxa de feminicídios no Brasil é a quinta maior do mundo. In: *Agência Brasil – EBC*. Brasília, 27 ago 2017. Disponível: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2017-08/taxa-de-feminicidios-no-brasil-e-quinta-maior-do-mundo>> Acesso em 10 out 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VELASCO MARÍN, María Adriana. La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario. In: GUARDIA, Sara Beatriz (ed). *Mujeres que escriben en América Latina*. Peru: Centro de estudios de la mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), 2007. p. 551-62.

Biografia da autora:

Maria Inês Freitas de Amorim é graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa e Letras pela Universidade Federal Fluminense. É mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e é doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

CONTRADIÇÕES NA FRAGILIDADE DO CORPO DE SÁ AMÉLIA

Mariana Temoteo

Na obra *As visitas do Dr. Valdez* (2004), o escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho (JPBC), recorre a distintos elementos estilísticos e possibilita ao leitor a percepção da importância do gênero feminino. Para isso, a cena narrativa é dividida entre três personagens que traduzem a “morte lenta e inevitável do universo colonial”, segundo a escritora e crítica Dóris Graça Dias (2004).

A narrativa é sobre as vidas das quatro personagens principais: Sá Amélia, Sá Caetana, Vicente e Dr. Valdez, personagem criado por Vicente. As duas protagonistas femininas (Sá Amélia e Sá Caetana) são irmãs portuguesas, e filhas da mulata Ana Bessa. Sá Caetana transforma-se na Grande Senhora, enquanto Sá Amélia torna-se a dependente da atenção do Vicente. Esse, por sua vez, é o criado que modifica a estrutura da casa, a partir de uma ameaça de Sá Caetana, subvertendo a relação entre colonizador e colonizado. Com essa interferência, entendemos que a convivência entre as mulatas e o criado desenrola-se em torno da vida da personagem Vicente, que, por três vezes, traveste-se de médico, um homem branco colonial, cujo nome é Dr. Valdez, uma representação criada por Sá Caetana e o criado Vicente para levar ânimo à debilitada Sá Amélia como lembrança e tentativa de interromper a desistência com que essa personagem vive o cotidiano, dentro do pequeno apartamento. Para o estudioso e professor Nazir Can, em seu livro “Discurso e poder nos romances de JPBC” (2014), “na teatralização do criado, não só o colonizador ou o passado, encarnados no Dr. Valdez, são parcialmente representados e postos em derrisão. Os dois tempos – passado e presente – e as duas personalidades – Valdez e Vicente – cruzam-se e desfiguram-se mutuamente. AVDV atualiza, desse modo, as estratégias da

máscara, da ambiguidade, da polissemia e da *mimicry*, teorizadas por Homi Bhabha. (p. 19)”

Dessa forma, entendemos que o suposto retorno do médico transforma definitivamente o cotidiano das demais personagens principais, pois, através dessa criação, Vicente procura seu espaço próprio e passa a ser visto e ouvido. Essa personagem herdara do seu pai, Cosme Paulino, uma ‘tradição’ de subserviência, porém, travestido de Dr. Valdez, subverte a ordem criando novos espaços e desestabilizando as possíveis verdades fixas estabelecidas pela história.

A narrativa ocorre durante a transição para a independência (1975), período marcado pela tenacidade à violência e a imposições de culturas coloniais assinaladas como padrões de alusão à cultura e à identidade que desencadearam uma consciência identitária dos povos que constituíam o espaço – Moçambique –. Com isso, percebemos que há uma relação metonímica de que o espaço mínimo, circunscrito pelo apartamento das irmãs, demarca um espaço macro, coletivo e histórico, e o questionamento acerca de arranjos identitários.

A obra, *As Visitas do Dr. Valdez*, é iniciada com a aterrissagem de um avião, em um dia chuvoso, no Aeroporto Sacadura Cabral, na Beira, cidade ao sul de Moçambique. A chegada das irmãs, acompanhadas pelo criado Vicente, dá-se por conta da fuga deles da ilha do Ibo, norte de Moçambique, devido ao avolumar das tensões que conduziriam, mais tarde, à guerra de independência, para a Beira. Esse aeroporto é inicialmente marcado pela presença da contradição entre o barulho, ruído de motores de avião, e o silêncio, medo, por parte das personagens, daquilo que está por vir.

Esse medo marcado inicialmente demonstra a fragilidade do colonizador, representado, principalmente, por Sá Caetana, a Grande Senhora, frente às mudanças que estão sendo anunciadas. Ou seja, ao iniciar a obra com o desembarque do avião, o autor moçambicano apresenta inicialmente um não-lugar – conceito proposto pelo antropólogo Marc Augé: uma definição do espaço sendo apenas de passagem, sem condições para formar uma identidade, ou seja, é um lugar que serve apenas de transição – espaço cujo ambiente é de mudança, de possibilidade de troca tensa e contínua. Com isso, JPBC nos mostra, com a abertura da obra, que há uma condição indeterminada, o aeroporto, lugar de passagem, que é uma marca da fragilidade das personagens, pois, ao fugirem da guerra, as irmãs se mudam para a Beira com o sonho de reconstrução, mas sem a certeza de um futuro promissor.

A partir desse espaço rico de possibilidades, há a percepção de que o foco da narração não será o branco europeu, mas, segundo a professora Agripina Carriço Vieira (2005), nesse romance, “para além de privilegiar o ponto de vista de Vicente, retratando as restantes personagens de modo diacrônico, fato que ‘dá origem à construção de uma imagem subjetiva e estereotipada’, o narrador inscreve também um espaço híbrido, ‘onde as personagens se constroem, a vários níveis, pela mediação do Outro, numa apologia clara da mestiçagem não só racial como social e cultural’”.

Somado à importância e à disponibilidade espacial, estudamos o corpo e o discurso das personagens. Portanto, para fortalecermos a relevância do conhecimento da linguagem e das experiências femininas que serão investigadas, entendemos que o autor entrelaça a vida das personagens da narração e nos

possibilita a compreensão crítica de que a mulher não está apresentada como “*um luxo para o homem, servindo como modelo para o pintor e musa para o poeta, e também como arrimo emocional, enfermeira, cozinheira, mãe de seus filhos, secretária e assistente de produção literária.*” (Adrienne Rich in BRANDÃO, 2017: 64). Pelo contrário, Sá Amélia é a figura feminina que motivará, através da dicotomia do seu gênio e do seu corpo frágil, a presença da teatralização do criado Vicente, e, assim, será feito o questionamento da estrutura sócio-racial da obra. Por consequência, essa personagem, filha mais velha da mulata da ilha do Ibo, Ana Bessa, e de um despachante indiano, possui, para além da sua própria riqueza literária, a dimensão subversiva, que faz-nos pensar além do cotidiano caseiro das personagens. Ela é uma jovem de 24 anos, é considerada feia e casou-se por interesse com Ernestino, homem branco, ambicioso e cruel. As características físicas da Sá Amélia se contrapõem à imagem codificada da mulher erótica. Isso porque o corpo da mulher é nos apresentado de acordo com o fluxo da história não havendo paralização da ação para o contemplamento erótico.

Portanto, a visão da mulher como imagem apenas contemplativa não existe nessa narração. Pelo contrário, as irmãs, representadas aqui pela personagem Sá Amélia, apresentam simbolicamente a deterioração colonial. Desse modo, as mulheres, nessa obra, possuem extrema importância, visto que a partir dessas figuras, o autor demonstra o declínio da colonização branca ao trabalhar a linguagem corporal enquanto um meio de materialização de falas, atitudes e procedimentos que emergem ao longo do romance. Segundo Rita Chaves, a personagem, em destaque neste estudo, possui um corpo que clama por cuidados e atenção por ser ele frágil e doente, contudo, essa situação não disponibiliza a

personagem para ser uma mulher sem um importante significado. Ela é uma personagem complexa exposta a análises profundas do tempo e espaço.

Dessa forma, a fragilidade de Sá Amélia, percebida já nas primeiras páginas do livro, para além da importância corporal presente ao longo de toda a obra, será o mote para as aparições da dupla personagem (Vicente/Dr. Valdez), que, com suas visitas, dará o título à narração.

Com Vicente, Sá Amélia estabelece uma relação muito próxima e de contradição. Os dois lembram as brincadeiras da infância e se mostram, por vezes, cúmplices, contudo, ambigualmente, esse encontro destaca a hierarquia existente entre eles.

Há, então, a partir desse corpo frágil uma ação decidida que entrelaça os dois mundos: colonizador e colonizado. Essa personagem, através da escrita do autor, costura polos: sociais (colonizador e colonizado), raciais (negro e branco) e, principalmente, temporais (passado e presente). Observamos com o trecho: “como se os quisesse comparar, como se tentasse fazer uma ponte entre um passado distante que quase já nem sequer alimentava recordações e um presente que, como o relógio, deixara já de funcionar” (BORGES, 2004: 189) que a personagem está imbuída de uma busca tanto do espaço e do tempo, que não lhe pertencem mais. Dessa forma, o presente e o passado estão sem vida, sem graça, embora haja o empenho fracassado para manter os dois tempos através da sua própria corporização. Mesmo estabelecendo uma ponte incompleta, Sá Amélia é, conforme afirma Nazir Can, “velha e criança, pesada e leve, cega e clarividente – assume uma posição muito relevante na economia do texto, dado que se converte

progressiva e conscientemente em um corpo desgovernado, isto é, em uma vida de impossível adesração –.” (CAN, 2017: 62)

Isso posto, buscamos comprovar que João Paulo Borges Coelho trabalha duas realidades através do corpo feminino de Sá Amélia: a figura colonial europeia e a degradação do colonialismo. Reflete-se, assim, a importante escolha de uma personagem feminina para perpassar a tensão entre esses dois mundos. Para isso, essa personagem existe de forma quase silenciada. Ela desenvolve uma relação através de sobressalto constante e de uma reminiscência de um passado de memórias lúcidas e palpáveis. É uma personagem de um mundo interior em conflito com o tempo. Por conseguinte, essa personagem simboliza o hibridismo, nascente da realidade dialética, ora com traços inquestionáveis de aculturação, ora com traços de ruptura.

Nosso trabalho, então, observa a relação entre o corpo da personagem Sá Amélia e a geografia de Moçambique, um país liberto do colonialismo português e marcado, ao longo do tempo, pela destruição de uma guerra civil. Além desse espaço macro, Moçambique, pesquisamos o espaço microcosmo que estabelece fronteiras internas, a divisão entre norte e sul, a partir do corpo da personagem. Para isso, buscamos a representação do passado e do presente da personagem feminina, de um corpo frágil, em contraposição ao seu grande significado para o romance. Isso posto acreditamos que a Sá Amélia está aprisionada em um corpo debilitado que possibilita a revelação da consciência do viver em um país deteriorado.

Sua debilidade começa pelos pés, como representação do norte moçambicano e vai se concretizar na perda da visão como símbolo do sul, também

de Moçambique. Essa personagem, que faz a ponte entre os dois demais principais personagens, Sá Caetana e Vicente, morre deixando que os demais concluam seu ciclo de convivência para que o novo tempo comece de forma mais questionadora.

Sá Amélia estava cega. Cegara já há dias, quiçá há semana. Nem ela saberá ao certo pois é esta uma difusa transição. Figuras reais movendo-se pela sala, fantasmas desenterrados do fundo do tempo, obscuros objectos do desejo recuando do futuro, todos se confundem na mente da velha senhora sem que ela possa distinguir uns de outros, destrinçar hierarquias, saber quem prevalece em que momento, e quem se deixa submeter a um papel mais secundário. Impossível percebermos tão subtis diferenças, antes vendo e pensando já não vemos, depois deixando de ver mas convencidos de que ainda são reais as sombras que à nossa volta dançam. Sá Amélia inclinava a cabeça, ajeitando o ouvido para escutar melhor as palavras que ainda ouvia, palavras de um Dr. Valdez já calado, de um Dr. Valdez já ausente. Fazia-o semicerrando os olhos baços e mortícios de onde o olhar emigrara, ante o olhar perplexo da Senhora Grande e de Vicente. (BORGES, 2004: 167)

Segundo Terezinha Taborda Moreira, como a narração ocorre em terceira pessoa, a voz narrativa não pertence a nenhuma personagem, mas sim a um narrador que descortina para o leitor a trajetória das personagens, desde a infância até a idade adulta. Em meio aos *flashbacks*, o leitor pode entender que entre marcas, sonhos e desencantos, há uma personagem cujo presente é marcado pela fragilidade e pela dependência. O autor, então, constrói uma narrativa que nos mostra um país sendo inquirido pelos mais fracos. Através do João Paulo Borges Coelho, enxergamos a pluralidade de ‘eus’ que falam uma pluralidade de vozes. Entretanto, o que fala pelo autor, o que está por detrás da ordem dos discursos, antes de qualquer coisa, são as estruturas econômicas, ideológicas e políticas de um grupo social. (FARIA, 2011: 153)

Falar de memórias leva-nos, uma vez mais, para o interior do ser humano como ser individual, mas também à consciência de alguém integrado no campo da memória coletiva e implica ter consciência de si, a noção de identidade e a de temporalidade.

Por conseguinte, historicamente, as populações negras, principalmente a população feminina, sofreram e sofrem com as violências cometidas pelo colonialismo propagando uma perspectiva única sobre a história. Ainda hoje, as narrativas sobre as populações negras que prevalecem são as que as representam sob a condição de subalternidade. O romance nos mostra uma narrativa que confronta e desestabiliza a perspectiva divulgada pelo empreendimento colonial. Buscamos, então, a leitura do corpo feminino frágil que nos faz desvendarmos e pensarmos Moçambique.

Percebemos que o autor, pela sua formação em História, desenvolve uma obra que está para além da cartografia desenhada durante a guerra civil em Moçambique. Isso porque ele nos possibilita a identificação das fronteiras territoriais: as internacionais (Zimbabwe e Zâmbia) e nacionais (norte e sul), que são demarcadas por Sá Amélia ao longo da obra. Com isso, os possíveis conflitos entre representações no seio de espaço e de grupos sociais diferentes, apresentados nessa obra, ilustram não apenas a estratégia de adaptação a contextos históricos, mas também como possibilidade de uma resposta à dominação já tão enraizada entre colonizadores e colonizados. Diante do crescimento da importância da personagem Sá Amélia, no desenrolar da trama, entendemos o valor e a necessidade de nos debruçarmos sobre a interferência dela na vida dos demais integrantes da narração.

Tentamos demonstrar, ao longo dessas linhas, que Sá Amélia, embora muito debilitada, apresenta a importante contradição da época do pós-guerra moçambicano e ultrapassa a imagem frágil ao provocar, a partir da representação de seu corpo, um questionamento político, social e espacial apresentado pelo autor.

REFERÊNCIAS:

ALVES, Isabel Maria Medeiros. (2011) **Ser velho em *As visitas do Dr. Valdez***, de João Paulo Borges Coelho, Tese de Mestrado, Aveiro, Universidade de Aveiro, disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/6876/1/tesefinal.pdf> (consultado em 13-10-2017)

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Aufmg. 2013.

BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da cultura, perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Santa Catarina. Ed.: UFSC, 2017.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. SP.: Ed. Ática. 1989.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. Maputo: Marimbique. 2010.

CAN, Nazir Ahmed. **Discurso e poder nos romances de João Paulo Borges Coelho**. Maputo: Alcance. 2014.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. **Marcas da diferença**. SP: Alameda. 2006.

COELHO, João Paulo Borges; **As visitas do Dr. Valdez**. Lisboa: Caminho, SA, 2004.

FARIAS, Francisco Ramos de; PITNO, Diana de Souza, (orgs.) **Novos apontamentos em Memória Social**. 2011. Rio de Janeiro: 7Letras.

GOODMAN, N. **Modos de fazer mundos**. Lisboa: Edições ASA, 1995.

GOULD, Isabe A. Ferreira; ALMEIDA-SIMAS, Leonor; CAN, Nazir Ahmed; SANDRA, Sousa; SHEILA, Khan. **Visitas a João Paulo Borges Coelho. Leituras, diálogos e futuros**. Lisboa: Colibri. 2017.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Civilização Brasileira S.A. 1967.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária**. São Paulo: Kapulana. 2015.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro. Imago Ed. 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização brasileira, 2002.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

O EMPENHO DO CORPO EM *FIBRILAÇÕES*, DE ANA HATHERLY

Matthews Carvalho Rocha Cirne^{II}

Na poesia de Rilke, no que tange às relações amorosas, não há dúvidas de que Lou Andreas-Salomé, sua amada, é figura central e que participou ativamente no processo de origem de suas *Elegías de Duíno*. Já na poesia de Ana Hatherly, existe uma busca pelo outro, e sob essa ótica, temos estabelecida uma relação amorosa com a própria escrita e com os poetas com os quais dialoga. Em sua poética, as relações amorosas são impossíveis e tal problemática se encaminha para a comunicação humana. Além da preponderância deste tema em *Rilkeana* (1999), existe a obsessão pelo jogo de impossíveis em outras obras da autora. Lemos, primeiramente em *Eros Frenético* (1968), poema que dá título ao livro, os seguintes versos:

Seus corpos mecanicamente equivaliam os satélites
que certamente percorriam o espaço.
Seus motores internos tinham ali sido colocados
com o fim específico de darem notícia do que encontrassem
em sua trajectória no tempo espacial nunca esquecendo
que interesse significa distância.
O seu interesse era avaliar a distância que separa
todos os corpos e todas as coisas umas das outras
de modo que o espaço deixando de ser incomensurável
pudesse tornar-se mensuravelmente fasto para as
interessadas trocas gasosas digo frenéticas

etimològicamente espirituais ou etéreas.

(HATHERLY, 1968, p. 49)

Nestes versos, a poeta já prenuncia a impossibilidade, o distanciamento entre os seres, como tema fundamental para a compreensão de sua obra poética. O interesse, no valor positivo da palavra, aproxima, e no sentido contrário, distancia, incomensuravelmente. Quando nos detemos sobre a problemática comunicacional, nos damos conta do poder das palavras, o que nos ajuda a compreender que a aproximação com o outro se dá por meio da palavra, escrita ou falada, haja vista a ênfase na oralidade à qual os seus poemas nos remetem. Leiamos outro poema, que também abrange o tema aqui abordado:

As palavras aproximam:
prendem-soltam
são montanhas de espuma
que se faz-desfaz
na areia da fala

Soltam freios
abrem clareiras no medo
fazem pausa na aflição

Ou então não:
matam
afogam

separam definitivamente

Amando muito muito
ficamos sem palavras

(HATHERLY, 2003, p. 31)

O poema *As palavras aproximam*, do livro *O Pavão Negro* (2003), é outro exemplo que une o ato de escrita ao amor. O aspecto visual da penúltima estrofe representa bem o gesto de separação e aproximação das palavras como base desse ato amoroso. Nesse sentido, o amor, posto em evidência, recebe uma revisão crítica da autora, que salienta a comunicação como base de contato com o outro. Amar demasiadamente acaba por perpetuar a distância, que é objeto primordial do jogo poético de Ana Hatherly.

Seguindo este percurso de leitura amorosa que passa pelo erotismo, leiamos a seguinte passagem d'*O Erotismo*, de Georges Bataille:

Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade. Esse abismo se situa, por exemplo, entre você que me escuta e eu que lhe falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma diferença primeira. Se você morrer, não sou eu que morro. Somos, você e eu, seres descontínuos. (BATAILLE, 2014, p. 37)

Sabe-se que uma das problemáticas que nos desperta o interesse em *Rilkeana*, reside na linguagem, especificamente na dicotomia distância e proximidade que daí emerge. Infere-se que é a palavra o fator responsável por identificarmos no outro aquilo que nos afeta direta ou indiretamente, é na palavra que está a origem das relações afetivas e do contato físico entre os seres, caso queiramos generalizar. Bataille nos esclarece sobre a distinção entre os seres e o abismo existente entre um e outro. O mais interessante é a peculiaridade em apontar também aquilo que Hatherly exercita em sua escrita, a comunicabilidade, conforme já dissemos, contudo, trata-se de uma comunicação que não suprime em momento algum o abismo que é a diferença, e ao invés de suprimir aquilo que distancia as pessoas, Bataille nos revela que somos descontínuos e no outro buscamos a continuidade. Ao dizer "É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo." (BATAILLE, 2014, p. 41), temos a confirmação, pelo filósofo, de que a atividade erótica passa pelo estágio comunicacional, daí supomos que o elemento voz, na poesia de Ana Hatherly, possui esta significação, pois é a voz do Anjo Terrível que o sujeito poético procura ouvir, nos poemas de *Rilkeana*. O Anjo aparece como uma metáfora das coisas impossíveis, daí a preocupação em esboçar uma outridade impossível de ser conquistada, pois não se pode ouvir a voz da figura alada.

A perspectiva erótica presente nas variações poéticas de Ana Hatherly, podem se referir ao estado conflituoso refletido na poética de Rainer Maria Rilke. Estar em descontinuidade é o ponto central de sua escrita, e a busca por uma continuidade se dá através de Lou Andreas-Salomé, e através da própria escrita,

como reflexo dessa busca. Neste sentido, atentemos para o fato de que a própria escrita é uma tentativa de suprimir distâncias, seja através de correspondências entre Lou e Rilke, seja pela escrita de poemas. Em suma, nos poemas de Ana Hatherly e Rilke, a palavra poética é uma tentativa de estar no movimento de continuidade que, indubitavelmente, é um gesto erótico. Podemos perceber melhor o jogo entre distância e proximidade nos versos da terceira variação elegíaca, intitulada "Como cantar o amado?", na qual o sujeito poético busca a proximidade com o Anjo por meio do canto. Na sedução cantada, lemos os versos:

Quem ama
fica cheio de não-saber
não pára de procurar

(HATHERLY, 1999, p. 40)

Os versos não deixam explícito o que se procura. Mesmo na intencionalidade de alcançar o Anjo, alvo do sujeito desejante, aquele que ama está fora de si, pois não sabe o que deseja do outro. Logo de início, temos os efeitos do estar amoroso, e isto se dá no corpo. O amor, neste sentido, pressupõe o conhecimento do outro, o preenchimento de um vazio, pois como escreve Hatherly em *A Neo-Penélope* (2007): "Sem amor andamos errantes / de nós mesmos desconhecidos." (HATHERLY, 2007, p. 26).

Neste poema, a questão amorosa demonstra mais claramente a inversão de valores da tradição que a poeta subverte. Aqui percebe-se a mudança de uma atmosfera sagrada, para uma outra mais secularizada.

Entrevendo o fulgor do êxtase
percorre o rio do sangue
conhece os horrores da guerra íntima
toda vermelha e crua
fértil em rupturas
incessante nos ataques

(HATHERLY, 1999, p. 40)

A segunda estrofe que lemos nos mostra o êxtase provocado pelas sugestões sexuais identificadas na escrita visceral de Ana Hatherly, que explora o corpo percorrendo "o rio do sangue", e demonstra a crueza dos corpos no encontro desejado pelo eu lírico. Pode-se compreender o estado "fértil em rupturas / incessante nos ataques" de quem ama, como demonstrações de uma via erótica para o qual o poema encaminha o leitor. Contudo, estas expressões, ao invés provocarem prazer, causam o efeito contrário. É o erotismo sendo expressado numa perspectiva negativa diante da impossibilidade da não realização do desejo.

Ao dizer, na estrofe seguinte, que "nenhum rosto materno sobre o nosso debruçado / nos consolaria" (HATHERLY, 1999, p. 40), e mais adiante "Nada nos pode consolar / do excessivo peso do amor" (HATHERLY, 1999, p. 40), o sujeito

poético indica que para cantar o amado, é necessário desvincular-se do que é sagrado, pois "essa ternura impossível de entender" (HATHERLY, 1999, p. 40) não é compatível com as expressões eróticas que o ato sexual exige.

Mais adiante, identificamos a mesma condição do Anjo, "divino e inventado" (HATHERLY, 1999, p. 41), permanecendo no campo da idealização angustiante. Na estrofe seguinte, lemos:

De facto
não amamos como as flores
totalmente simples na sua entrega
Quando amamos
deixamos de ser o que somos
transfigurados pelo desejo
que mata
destrói
violenta tudo

(HATHERLY, 1999, p. 41)

Nesta estrofe, a poeta destaca por meio do conhecimento empírico, que o homem é o próprio causador do seu insucesso amoroso, este marcado pelo acaso. Apesar do estado de não-saber do sujeito que ama, existe uma tentativa de trazer poeticamente um aprendizado, uma lição amorosa, ainda que esta seja uma lição de impossibilidades. Vale ressaltar nos versos "Quando amamos / deixamos de ser o que somos / transfigurados pelo desejo", uma alusão à condição amorosa

descrita por Camões, na qual o amor impossível se torna possível "no pensamento como ideia":

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minh' alma transformada,
que mais deseja o corpo alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia
que, como um acidente em seu sujeito,
assi com a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:
o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples, busca a forma.

(CAMÕES, 1980, p. 265)

Dando sequência a esta terceira variação de *Rilkeana*, lemos as duas últimas estrofes:

E perscrutando a noite

que a si própria se escava e aplaina
amando
fitamos a intermitência das estrelas
deslumbrados por um brilho extinto
que fere com lentidão sideral
o ermo íntimo do nosso coração

Inatingível sempre
e como tal desejado
o verdadeiro amado

(HATHERLY, 1999, p. 41)

Existe, neste poema, um jogo amoroso que não é superficial, mas composto por profundidades, pois implica, uma busca por sentidos. Por isso a obscuridade da noite e a profundidade do mar deixam as suas marcas nas variações elegíacas. Cabe-nos reforçar que claridade e obscuridade não são mais do que regras de um jogo barroco, do qual a poeta lança mão. O sentido existencial que o sujeito do poema se questiona desde o primeiro poema de *Rilkeana* é como o *brilho extinto* das estrelas, furtivo, trata-se de uma aparição violenta, "que fere com lentidão sideral o ermo íntimo do nosso coração". O caminho de busca é aquele que a poeta escreve em outro poema de *O pavão negro*, intitulado *As aves do apetite*: "O buscador de sentidos / torna-se o objecto de sua própria busca" (HATHERLY, 2003, p. 54), o que faz esse caminho uma tentativa para desvendar os enigmas poéticos e amores que Ana Hatherly instaura em sua poética. As repetições, que são acentuadas em tons de prece, reforçam a impossibilidade de cantar o amado,

porque na concepção da poeta, não existe amor, só desejo, conforme verifica-se nas *Tisanas de amor e desejo*, publicação independente de algumas de suas narrativas poéticas em cartilhas do *PEN Clube Português*: "O amor é impossível mesmo quando possível." (Tisana 249); "O verdadeiro amor é um acto indisponível." (Tisana 285) (HATHERLY, 1997, p. 2).

Da mesma forma que ocorre em *Rilkeana*, no que diz respeito ao empenho do corpo na busca amorosa, a ação corporal se encaminha para um *corpo de escrita* na obra *Fibrilações*, publicada em 2004. Leiamos o poema:

Pensar
é como tactear uma sombra
entrar de rastos
numa profusão de escuros
(HATHERLY, 2004, p. 11)

Numa jarra vermelha
uma rosa vermelha
Na página branca
o coração indelével

(HATHERLY, 2004, p. 33)

Destacamos aqui as palavras de Pedro Serra, que no ensaio *Fibrilações ou a febril ação: a figura do "coração tardio" em Ana Hatherly*, ao jogar com o título da obra, nos diz: "Recordava há uns instantes, na breve entrada lexicográfica e lexicológica, que a fibrilação cordial independe do humano, como se de um

artefacto maquinal se tratasse. Mas, ao mesmo tempo, essa máquina é autômata, é automóvel, "espontaneidade" que encontrasse em si a causa própria do seu movimento." (SERRA, 2015, p. 159)

As palavras de Serra corroboram a elaboração de um corpo escritural, expondo as visceralidades dos poemas de Ana Hatherly e o vigor de seu gesto poético, ressaltando o movimento espontâneo do coração, que assemelha-se ao movimento ao pensamento no ato da escrita. Se em *Rilkeana* existe um empenho do corpo do sujeito poético que se detém na busca por um objeto de desejo impossível de ser conquistado, em *Fibrações* o pensamento também escapa às tentativas de sua apreensão. Ainda nesta obra, mais dois poemas nos chamam atenção para a figuração de tal corpo escritural:

O desejo é uma chama
que insistente chama:
A tela de Penélope
surge de seus dedos mudos

(HATHERLY, 2004, p. 40)

Há palavras
que só vivem de noite
Só falam surdamente
sem lábios

(HATHERLY, 2004, p. 41)

A figura de Penélope, muito cara à autora, seria o elo entre o desejo e a escrita. A busca amorosa presente em *Rilkeana*, em que existe a tentativa de materializar um corpo para a figura do Anjo, é convertida, em obra posterior, como uma tentativa de expor o corpo empenhado à serviço da palavra. Os "dedos mudos" que tecem a tela, seriam as palavras que falam durante a noite, "surdamente".

Percebemos, portanto, que além do empenho corporal da poeta, exigido pelos seus trabalhos performáticos como um exercício de liberdade, há o intuito de também trazer a maleabilidade para a palavra através do movimento e plasticidade em sua escrita, cuja culminância está na imagem do coração, enquanto órgão pulsante, que sustenta o corpo humano, bem como o corpo da escrita.

Finalizo esta reflexão com uma passagem de Hannah Arendt, em *A Condição Humana*, na qual identifica-se a relação entre a *ação* e *liberdade*, e que se relacionam com os poemas lidos: "o surgimento da liberdade, assim como a manifestação de princípios, coincide sempre com o ato em realização. Os homens são livres – diferentemente de possuírem o dom da liberdade – enquanto agem, nem antes, nem depois; pois *ser* livre e *agir* são uma mesma coisa." (ARENDT, 2016, p. 199).

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad.: Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

HATHERLY, Ana. *Eros Frenético*. Lisboa: Moraes Editores, 1968.

_____. *Fibrilações*. Lisboa: Quimera, 2004.

_____. *O Pavão Negro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Rilkeana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

SERRA, Pedro. FIBRILAÇÕES ou a febril ação – A figura do "coração tardio" em Ana Hatherly. In: ALVES, Ida; BARBOSA, Rogério. *Encontros com Ana Hatherly*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

CORPO FEMININO: O LUGAR DE DIZER

Mirna Lúcia Araújo de Moraesⁱⁱ

José Guilherme de Oliveira Castroⁱⁱ

Wellington Valente dos Reisⁱⁱ

Para este artigo, ratificarei ideias relacionadas a um projeto feminista de conscientização de novos passos que deverão ser dados em relação a mudanças de comportamentos humanos, no que tange a possíveis versões de feminilidade. Versões estas que direcionem-se para reformulações do cenário prescrito pelo sistema tradicional, que se justifica pela hierarquização sexual.

Esta reavaliação não se trata apenas de desconstruir as convenções ideológicas impostas aos homens e às mulheres, mas possibilitar uma relação humana em que se respeite a experiência de vida de cada indivíduo, admitindo as transformações e mudanças advindas de cada novo momento histórico e cultural da sociedade.

A este projeto feminista propõe-se abolir o discurso do ressentido, para deixar claro que não apenas às mulheres são impressas convenções, aos homens também, o que se constitui, na verdade, num aprisionamento das representações da humanidade.

Neste percurso que tenta aprisionar as relações sociais a convencionalismos, surgem vozes animadoras apontando para a emergência de outras narrativas, em que homens e mulheres, junto ou separados, apropriam-se da palavra, bem como da linguagem corporal e apresentam discursos múltiplos, desencadeando outras estruturas relacionais.

Estas outras estruturas de relação humana são expressas pelo olhar, num silêncio enganador, num corpo combativo, num corpo desejante, num corpo insatisfeito.

Para refletir sobre este último elemento, destaquei os contos “Corpo Inteiro”, da escritora Maria Lúcia Medeiros (1994), para esboçar algumas considerações sobre eles e ressaltar que alimentam o desejo, que não é apenas pulsão, mas que com ele rompe com as estruturas cotidianas.

Com o advento do feminismo dos anos 70 sentir-se-á a importância da história do corpo implicando em novas formas de relação humana, percebendo o desempenho do corpo como um fator de comunicação e não de opressão. Como se pode observar, as relações mente/corpo são dependentes de uma ordem discursiva imposta pelas práticas culturais.

O corpo não pode ser entendido simplesmente como biológico, deve ser encarado como mediado por sistemas culturais. E o mais interessante, observar o seu comprometimento e intimidade com a história das mentalidades.

Não há nada mais absurdo para o patriarcado do que o direito ao corpo . Assim como é importantíssimo que as mulheres sejam donas da própria sexualidade e de todo seu corpo [...] O feminismo nos ensina a lutar por isso, a lutar por um mundo em que os corpos e, com eles , a dignidade das pessoas possam ser resgatados (Tiburi, 2018)

Não se pode esquecer que é no corpo que as experiências se ritualizam e, dada a condição de tensão e enfrentamento vivenciada pelas mulheres, na busca por uma identidade e reconhecimento é o corpo feminino lugar de luta já que os atos de poder não se inscrevem apenas sobre o corpo mas também e ainda dentro do corpo.

Com este projeto feminista possível de se entrever nos textos de Maria Lúcia Medeiros, conjugar-se-á tensões no espaço masculino/feminino, configuradas pela diferença que se interpõe entre eles. Não diferença biológica hierarquizante, do qual os dois são submetidos, sim a diferença nas experiências vividas por cada ser humano, o que implica nas diferentes formas de construção de um sujeito social em movimento.

Não se pode deixar de dizer ainda, que a todo tempo há um diálogo da autora por intermédio de seu personagem, a qual revela toda sua memória discursiva. Pois, a menina naverdade é a voz de um grupo social, nesse caso, da mulher, tendo em

vista que se coloca em cena várias vozes. O que dá a fala da menina um caráter polifônico.

O Dialogismo nessa perspectiva marcará então, a posição dos interlocutores, considerando-se que a menina se coloca quase sempre no lugar das mulheres, dialoga com seus pares de forma a desvendar as nuances da feminilidade da mulher, bem como as regras de condutas em que são colocadas. Revelam-se as tramas sociais que orienta a vida em sociedade.

Dialoga-se com a memória sob a qual a história das mulheres tem se desenvolvido. É através dele que se marca a temporalidade de como o comportamento feminino foi se demarcando ao longo do tempo. É via o Diálogo que os sujeitos se colocam e se fazem por meio de enunciados que reproduzem determinados contextos, que só são possíveis via interação verbal.

As tensões colocadas através da voz da personagem dão conta da produção de uma teia de ideias que nos permite entender o lugar sob a qual fala a personagem, bem como a memória discursiva que orienta seu dizer. Até porque, há aí um sujeito discursivo, uma vez que a personagem é colocada como um ser social, apreendida num espaço Coletivo.

Tomando como base essa premissa cabe destacar como ferramenta para análise da obra o Dialogismo, como forma de entender os sentidos que emanam no âmbito do discurso, claro que sob a perspectiva da Análise do Discurso.

Corpo Inteiro - retrato de um corpo desejante

A personagem feminina presente no conto “Corpo Inteiro”, da escritora Maria Lúcia Medeiros, nutre o corpo como um lugar da representação, de sua subjetividade, o qual se manifesta o desejo, os conflitos, as frustrações. A este corpo desejante, da menina, que se descobre para o prazer, imprime-se um discurso que representa a mulher como sujeito. Neste sentido, no conto, o corpo feminino tem as fraquezas da carne, não admitindo as dependências da Lei.

Na personagem de “Corpo Inteiro”, instaura-se um processo moral que contraria a dita “moralidade cultural” filiada à memória social herdada, por se tratar de uma transgressão, pois sendo ainda menina, tem uma relação erótica com o corpo; ela não anula nem mascara a sua sexualidade, simplesmente vibra, transparece a sua eroticidade sem culpa. Não há morte de seus desejos, há libertação. Acontece

assim, o que poderíamos chamar de bovarismo - a fantasia de ser (ou tornar-se) um outro e a crença no livre arbítrio, tornando-se nas ações dela, formas delirantes do pensamento.

Michel Foucault (2008, p. 32) fala da capacidade de pelo sonho se fugir da realidade da vida, apostando nele como um dos primeiros requisitos impulsionadores de todas as formas de ascensão e progresso individuais característicos das sociedades burguesas. Para ele - o corpo - é um dispositivo institucional e de estratégias discursivas, logo

É possível que se tenha escamoteado, aos próprios adultos e crianças, uma certa maneira de falar do sexo, desqualificada como sendo direta, crua, grosseira. Mas, isso não passou da contrapartida e, talvez da condição para funcionarem outros discursos, múltiplos, entrecruzados, sutilmente hierarquizados e todos estreitamente articulados em torno de um feixe de relações de poder. (Foucault: 2008, 32)

Dentro dessa perspectiva, a Literatura surge como válvula de escape para as frustrações femininas, possibilitando as pulsões da personagem para dar sentido à sua existência, ocorrendo assim a travessia do lugar comum para o lugar desejado. A Literatura opera esta façanha e as ações tornam-se possíveis de se realizar por meio das palavras.

Pela palavra articula-se o desejo da personagem quanto ao que ela gostaria de ser, ou mesmo representar. Pela linguagem, a crítica da autora aos preconceitos já consumados, construídos pela sociedade, cultura e história de uma determinada época.

A linguagem não é apenas uma força que nos controla; toda nossa vida social depende do modo como nós manipulamos a linguagem - a menina, personagem do conto, diverge de outras pela linguagem que faz transpirar os seus desejos incontestáveis de vir a ser identificada pela diferença de seu comportamento e não pela diferença de seu sexo.

A Literatura, mais uma vez, constitui-se num lugar de onde se pode falar. Escrever não garante, mas permite uma elaboração do vivido para além do plano puramente

ideológico. A narrativa tangencia a realidade e revela a que memórias discursivas suas posições se filiam.

Nesta narrativa, a personagem vai se construindo como o elemento em diferença. A menina é uma encenação, uma pretensão da escritora para invadir um território mascarado pela realidade, realidade esta que tenta convencer, pelos moldes da sociedade de hoje (atual), de que a mulher é absoluta, tanto quanto o homem, na ocupação de seu espaço, o que nem sempre é possível perceber.

Observa-se então, a verdade sempre obscura sobre a mulher e o querer feminino, nos discursos da representação artística em geral, e literária em particular. Dominique Maingueneau (2008, p.18) comenta, em relação ao caráter da corporalidade que se enfrenta contemporaneamente no campo do saber.

[...] o ethos implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita ao corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações que a enunciação contribui para confrontar ou transformar (Maingueneau, 2008, p. 18)

Uma das dimensões da feminilidade é esta, de produzir sentidos através dos efeitos fascinatórios beleza e da sedução. Não é se a menina conhece as sensações vaginais e a existência da vagina em seu corpo, mas se a reconhece como órgão sexual diferente do pênis e equivalente a ele. Mulheres e crianças se equivalem não apenas pela condição inferior de seus órgãos genitais em comparação ao pênis paterno, mas por sua condição de culpadas/punidas por sua sexualidade proibida.

A posição feminina se estabelece num eterno jogo de identidade. Quando as mulheres se manifestam, fazem-no frequentemente numa linguagem imprecisa, ambígua, que sempre possibilita uma saída, uma mudança.

Num trecho do conto, o narrador chama atenção para o movimento com o qual a menina personagem busca resignificar o seu corpo desejante: "(...) contorno da nádega no espelho, encontro primeiro, narcisas se encarando, revistas re-vistas agora abandonadas: o ballet começa." (p.18), aqui o ballet traz a perspectiva da dança produzida pelos movimentos do corpo da personagem, como que para dar

início a um ritual - ritual esse de erotização, com o propósito de revelar as possibilidades eróticas do corpo, denunciando anseios, sentimentos e emoções.

A liberdade instituída pelos gestos, pela dança, a partir dos movimentos do corpo da personagem tem o alcance da liberdade de ação/expressão desejada pela menina personagem, como reflexo do seu universo subjetivo. Por aí desencadeia-se a polissemia que o seu corpo assume na perspectiva de um discurso futuro identificatório.

Considerando esta perspectiva, a menina, em "Corpo Inteiro", torna-se-á sujeito desse discurso corporal, atenderá aos seus sonhos, formará sua identidade, construindo sua auto-estima, auto-imagem e se tornará confiante. Com este desejo de mudança centraremos nossa atenção à questão da identidade e da teoria de gênero. Com a teoria de gênero começaremos a pensar as relações como não fixas, mais propriamente, são sujeitos de mudanças históricas e podem ser transformadas.

Ao finalizar o 'conto, o narrador observa a menina, enredada pelo desejo inscrito na vida ativa do corpo que a representa, abordada pela luta travada entre a cultura a que pertence e o saldo positivo dessas experiências vividas, conquistadas ao longo do tempo.

No texto há uma representação do gênero como projeto incessante de reconstrução e interpretação, apontando o corpo como um lugar de possibilidades interpretativas isento de qualquer relação de dominação, além de subverter, faz desaparecer as condições existentes da força jurídica, isto é, a configuração binária de força entre opressor e oprimido.

Cumprir à Literatura o papel de reescrever a distinção constitutiva da identidade sexual a partir das necessidades de outros valores vivenciados por uma mulher na condição de sujeito de suas fantasias, de suas angústias, de suas expectativas, de seu prazer. Sob essa nova ordem discursiva, dá voz a novas organizações da realidade que a realidade cultural não é algo consumado de uma vez por todas e, sim, um fato transitório de escolha. Escolha, neste sentido, significando um processo corpóreo de interpretação em meio a uma rede de normas profundamente estranhas

Esta sociedade da qual a menina é participante lança desafios e diante deles propugna que as relações humanas se redefinam, incorporando e anunciando novas formas de feminilidade e o quanto as personagens femininas materializam em seu corpo, individual ou coletivo, um documento vivo, repleto de significados sobrepostos por inúmeras discursividades.

REFERÊNCIAS.

AMOSSY, Ruth (org). Imagens de si. São Paulo: Contexto, 2005.

BAKHTN, dialogismo e construção do sentido/organização: Beth Brait. 2ª Ed. Ver. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

BHABHA, Homi R. O local da cultura. Trad. Myrian Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. (Org). Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DELEUZE, Gilles. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Gilles Deleuze, Félix Guattri. Trad. Aurélio e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 24, 1995.

EAGLETON, Terry. Teoria da Literatura. Trad. Waltensir Outra. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1983.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: a vontade de saber, vol. 1. Ed. RJ: Graal, 2008.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. Freud e o inconsciente. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1998.

GILBERT, Sandra. Sexual Linguistics: genders, language, sexuality, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. Cenas da Enunciação. São Paulo: Parábola Editoria, 2008.

MEDEIROS, Maria Lúcia. Zeus ou a Menina e os Óculos. 2. Ed. Belém: Ed. Supercores, 1994.

NUNES, José Horta (org.) O papel da memória. Campinas: Pontes, 1999.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Grupo Editorial Letramento. 2017

RICHARD, Nely. Masculino/Feminino: Prática de La diferencia y cultura democrática. Santiago: Francisco Fegers, 1993

STEARNS, Peter N. História das Relações de Gênero. São Paulo: Contexto, 2007.

TIBURI, Márcia. Feminismos em Comum: para todas , todes e todos- 1ª.ed.-Rio de Janeiro:Rosa dos Tempos, 2018

DINA SALÚSTIO E O REFLEXO DA CONDIÇÃO FEMININA EM CABO VERDE

Mithiele da Silva Scarton¹

Demétrio Alves Paz²

INTRODUÇÃO

No que diz respeito às literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente a de autoria feminina, Dina Salústio é uma das escritoras que problematiza a condição feminina em suas obras. Em *Mornas eram as noites* (2002), a autora incorpora inúmeros aspectos da feminilidade em Cabo Verde, opondo-se a uma cultura patriarcal e androcêntrica, que não vê a mulher como parte ativa dela, mas submetida àqueles que são mais ‘fortes’.

O presente ensaio tem por objetivo analisar a condição feminina em oito contos da obra *Mornas eram as noites* (2002), de autoria da escritora cabo-verdiana Dina Salústio. Percebemos que a forma como a mulher é apresentada, acaba mostrando anseios e discussões no íntimo de seu pensamento, procurando o descobrir-se, o revelar-se forte.

VIDA, OBRA E FORTUNA CRÍTICA

Bernardina de Oliveira Salústio, nascida na Ilha de Santo Antão - Cabo Verde, em 1941 é autora das obras *Mornas eram as noites* (1994), *A louca de Serrano* (1998), *A estrelinha Tlim, Tlim* (1998), *O que os olhos não veem* (2002),

Filha do Vento (2009) e *Filhos de Deus* (2018). Além de escritora foi professora, jornalista e assistente social.

Tal como Simone Caputo Gomes (2008) destacou, as obras da autora são um desvendar de Cabo Verde. A cultura, as pessoas, a insularidade, o mar, as mulheres, tudo que diz respeito a esse país é constantemente abordado nas obras de Salústio, que refletem o que é viver nas ilhas, principalmente em Santo Antão, ilha onde nasceu.

Sobre a obra de contos aqui analisada, Gomes (2008, p.219) explica a importância do título ao destacar que

sua coletânea de contos reitera a associação da prosa com o poético ao dar relevo à *morna*, modalidade musical típica de Cabo Verde, que veicula a poesia oral. Tradicionalmente canto de mulher, o entendimento do lugar cultural da *morna* no mundo cabo-verdiano pode derramar outras luzes sobre a significação do título: “música eram as noites” é uma leitura para *Mornas eram as noites*. Música de mulheres, em que a mulher é a peça principal. Para além, música de nacionalidade e identidade. Como preâmbulo à coletânea, a autora assinala: “De como elas se entregam aos dias”.

Dessa forma, nos contos, as mulheres são não só a principal peça, mas também a que adquire voz, pois a maior parte das narrativas está em primeira pessoa, em um foco narrativo feminino. Ainda em relação às mornas, Maria Teresa Salgado (2008, p. 38) percebe o gênero como “verdadeiras crônicas vivas e expressivas da vida do cabo-verdiano, podendo exprimir a dor, a alegria, a nostalgia, os problemas existenciais, a esperança”, temas que aparecem em diferentes contos do livro. Assim, o gênero musical, como outras formas artísticas, também é uma representação da identidade do país.

As mulheres cabo-verdianas, segundo Gomes (2008), estão inseridas em diferentes contextos sociais e dominam, pela quantidade, os setores em que estão

incluídas, seja a agricultura, seja nas poucas indústrias presentes, ou ainda como donas de casa. Essas mesmas mulheres estão constantemente vulneráveis não somente em Cabo Verde, mas na maioria dos países onde a mulher é vista como objeto, ou, como sempre, inferior ao homem, que acaba por usar de sua força ou “capacidade” para estar sempre à frente da mulher. Em Cabo Verde, uma das questões que é trazida por Gomes (2008), é o grande número de mulheres que são chefes de família, que sustentam os filhos sozinhas, que trabalham fora em serviços de construção civil e em tantos outros setores, mas que, apesar de sua persistência, ainda sofrem descaso por grande parte da sociedade.

A questão da violência de gênero é constante nas ilhas, Dina Salústio trata desse assunto em alguns dos contos presentes em *Mornas eram as noites*, o que reflete a incapacidade humana de amar. A temática de gênero é constantemente trazida por Chimamanda Ngozi Adichie, participante ativa de movimentos contra violência e preconceitos de gênero, raça ou cor, ao nos recordar que

O feminismo faz, obviamente, parte dos direitos humanos de uma forma geral- mas escolher uma expressão vaga como “direitos humanos” é negar a especificidade e particularidade do problema de gênero. Seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos. Seria negar que a questão de gênero tem como alvo as mulheres. Que o problema não é ser humano, mas especificamente um ser humano do sexo feminino. Por séculos, os seres humanos eram divididos em dois grupos, um dos quais excluía e oprimia o outro (ADICHIE, 2015 p.42-43).

Nos 35 contos presentes em *Mornas eram as noites* encontramos um olhar de descoberta de Cabo Verde pelos olhos, pelo sentir e pela necessidade de conhecer diferentes condições femininas por meio de histórias ricas em epifanias. Conforme Spínola (1998, p. 206), Salústio “capta os pequenos nada que se geram no nosso íntimo, as grandes contradições a que diariamente somos sujeitos

e os fluídicos pensamentos desconcertantes que nos assaltam constantemente”. Nesse sentido, percebemos que a obra nos faz sentir, ou ainda reconhecer emoções que estão atreladas às nossas vivências diárias.

Narrar em primeira pessoa é transmitir ao leitor uma maior cumplicidade ao que está sendo dito. Deixamo-nos levar pelas palavras que são, em sua maioria, ditas por mulheres. São histórias que expõem a mulher e suas várias facetas. Em entrevista a Simone Caputo Gomes (2008, p. 218), a autora relata que o livro surgiu da

[...] Necessidade de publicar as inúmeras histórias de mulheres, histórias de vida que passam por mim [...]. Não são ficção, é cá um encontro que é verdade, um momento só. [...] Não fiz uma selecção desses textos, só o primeiro foi intencional, para querer mostrar o meu reconhecimento a estas mulheres cabo-verdianas que trabalham duro, que fazem o trabalho da pedra, que carregam água, que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, de acender o lume. Quis prestar uma homenagem a esta mulher. [...] falo de todas as mulheres que dão alguma coisa, e que eu tenho alguma coisa delas. [...] em Cabo Verde, quando nasce uma menina, ela já é uma mulher.

A homenagem que Dina Salústio apresenta na sua escrita reflete o que a sua pequena ilha espera das mulheres que lá nascem, e são essas mulheres que permanecem fortes. Lê-se, a partir de sua escrita, mulheres mães, mulheres filhas, mulheres sofridas ou que ainda carregam em seus ombros o peso de uma vida difícil e que depende tão somente delas encontrar caminhos que as levem para, talvez, uma realidade distinta.

Quando essa realidade reforça o poder feminino frente a um país, percebe-se que a discriminação dessa mulher é de cunho sexista e interfere para o desenvolvimento de uma sociedade igualitária e ainda mais forte. Gomes reforça essa questão ao dizer que “A mulher Cabo-Verdiana, no seu trabalho anônimo, não

é apenas transmissora de cultura, mas o instrumento essencial das instituições, o fundamento sobre o qual repousa o edifício social”. Essa afirmação representa a sua força e a garantia de um país que deve sua cultura, educação e desenvolvimento ao trabalho de mulheres fortes que além de lutar pela própria sobrevivência ainda enfrentam o drama de serem desvalorizadas.

Essa nova mulher, tema e personagem na obra de Dina Salústio, além de estar relacionada à identidade de gênero, também está aliada à identidade nacional (Gomes, 2008). Ao analisarmos o próprio título da obra, que remete a um estilo musical (Morna), cantado por mulheres e parte importante da cultura de Cabo Verde, percebemos um país que precisa repensar o papel da mulher, que luta e vive nesse país de vários rostos e vozes. As obras de autoras cabo-verdianas, tais como Orlanda Amarílis, Dina Salústio e Fátima Bettancourt, ajudam a pensar a mulher contemporânea e a sua contribuição para a construção da nacionalidade, da política e da cultura contemporânea de sua nação.

Dina Salústio, para Gomes (2008, p. 220) “Inaugura uma nova forma de comunicar e um novo modo de percepção do mundo” na ficção cabo-verdiana. Esse novo modo de comunicar está relacionado ao enfoque que a autora proporciona à própria mulher não só relacionada à cultura, mas também às situações sociais e existenciais cristalizadas ou estagnadas no país. Sobre a condição da mulher, principalmente referente à participação econômica Simone Caputo Gomes relata:

A mulher é normalmente chamada a realizar tarefas na agricultura, como a sementeira, a colheita, o descasque e a transformação do produto; por vezes, faz trabalhos pesados, como carregar pedregulhos ou latões de cascalhos à cabeça na frente de abertura de estradas na rocha, ajudando o homem, ao mesmo tempo em que se desdobra para cumprir tarefas domésticas como cuidar do filho pequeno, transportar lenha, recolher água (para o que precisa

percorrer grandes trajetos), ou fazer funcionar o grande fogão de pedra (GOMES, 2008, p.162)

Esses diferentes retratos de mulher veremos nos contos de Dina Salústio.

A CONDIÇÃO FEMININA EM MORNAS ERAM AS NOITES

Para a análise da obra, escolhemos os seguintes contos: “Liberdade adiada”, “A oportunidade do grito”, “E porque havia de não gostar”, “Forçadamente mulher, forçosamente mãe”, “Álcool na noite”, “Please come back to me”, “O que é isso de liberdade?” e “Conversas de comadres”. Daniel Spínola soube sintetizar bem o que a escrita de Dina Salústio transmite. Para o crítico,

Parece-me que a escrita para ela é uma necessidade premente de estabelecer uma ponte entre o interior das personagens que cria a realidade do leitor, muitas vezes ultrapassando pelos pormenores aparentemente insignificantes e desconexos que o rodeia. É uma necessidade, humana, de utilizar a linguagem como veículo de comunicação e de revelar a energia da atividade, da existência, e também como uma forma de preencher o vazio, ou um meio de compensação. Ela é, pois, participante, cúmplice e denunciadora da sociedade em que vive, dos seus agravos e realidade, na medida em que nunca se aliena do real gritante, malgrado as transfigurações que às vezes experimenta. (SPÍNOLA, 1998, p. 206)

Assim, percebe-se na obra da escritora cabo-verdiana uma necessidade de representar o seu país, seus problemas e suas mulheres.

No primeiro conto da obra, “Liberdade adiada”, já é perceptível a trajetória de uma mulher esgotada com as dores que carrega dentro de si: “Sentia-se cansada. A barriga, as pernas, a cabeça, o corpo todo era um enorme peso que lhe caía irremediavelmente em cima.” (SALÚSTIO, 2002, p. 5). Pensa em se atirar de um barranco, pois já não aguentava mais a vida que levava. Pensa nos filhos, aqueles filhos que odiava e “o barranco olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final” (SALÚSTIO, 2002, p.5). Apesar de

pensar em suicídio, é a lembrança de seus próprios filhos, que desencadeia a mudança, ao serem recordados com amor: “Como ela os amava, Nossenhor!” (SALÚSTIO, 2002, p.6). Eles são a única razão para que a sua liberdade fosse adiada.

Em “A oportunidade do grito”, Elsa precisa vencer a tristeza e para isso tem uma amiga que luta, briga para superar as fraquezas. A narradora, amiga de ambas, observa a discussão das duas. Nessa comparação entre uma mulher vencedora e uma que se entrega, temos, nos próprios conselhos, a necessidade de ser forte: “Pedes a Deus? Idiota! Tens é que discutir com ele. Enfrenta-o como mulher. Mostra-lhe as tuas razões. Grita se for preciso” (SALÚSTIO, 2002, p.8). A condição da mulher como inerte frente às circunstâncias da vida é inaceitável, pois, no final do conto, o prazer com que a narradora apresenta o desfecho da discussão das duas: “De repente eu percebi que ela era uma mulher vencedora por que enfrentava com garra todas as situações, mesmo que a situação se chamasse Deus. Encostei-me a mim mesma gozando o prazer da descoberta”.

Dos oito contos selecionados para análise, o único com narrador heterodiegético (GENETTE, 2017) é “E porque havia de não gostar”. Nele, há o eterno confronto entre passado *versus* presente, sonhos *versus* realidade. Sete amigas refletem sobre desejos e o que ficou para trás: “Sete mulheres. Nenhuma delas médica, nenhuma pianista, nenhuma atriz, nenhuma assunto de notícia. Possivelmente nenhuma delas mulher má” (SALÚSTIO, 2002, p. 28). Todas desejaram algo, mas não concretizaram e não conseguem viver o presente sem uma certa nostalgia.

“Forçadamente mulher, forçosamente mãe” é um conto cíclico em que a primeira oração é também a última, demonstrando que o tempo passa, mas certas condições não mudam. Paula, assim como milhares de outras adolescentes em Cabo Verde será mãe, sozinha e despreparada. A jovem, tal como o título do conto, transforma-se, forçadamente, em mãe e mulher. A metamorfose é rápida e extremamente dolorida, pois não há preparação, muito menos vontade.

O álcool é uma fuga, uma possibilidade de esquecer problemas e responsabilidade, ainda que momentaneamente, tal como ocorre no conto “Alcool na noite”. O narrador observa a noite, que estava calma e convidativa a contemplar estrelas. De repente, ele ouve algo que parece “sair dos intestinos de algum bicho do que de uma garganta humana” (SALÚSTIO, 2002, p. 47). Na verdade, são duas mulheres cantando. Ao chegarem mais perto, ele percebe que ambas estão bêbadas, são jovens e mantêm-se equilibradas uma na outra. Escuta, igualmente, uma voz de criança perguntando: “– Mamã, es tu mamã?” (SALÚSTIO, 2002, p.48). E a resposta da mãe: “– Que mania essa de andares atrás de mim feito cachorro? Qualquer dia te desfaço.” (SALÚSTIO, 2002, p.48). O narrador, após presenciar as cenas descritas, questiona o porquê de uma abordagem desigual para as mulheres.

A narradora autodiegética de “Please come back to me” conta a sua história de amor com John. Há um casal, duas línguas: ela falava português, ele inglês, dois mundos diferentes, mas uma linguagem em comum: a paixão. Ela, que assume ter péssimo conhecimento de inglês, quer agradar seu amado. Uma noite, ao pedir-lhe (em inglês) que a abraçasse, ele inicia a bater nela, indo embora em seguida e nunca mais procurando-a. Alguns dias depois do ocorrido, ao encontrar um amigo

em comum, ela conta o que aconteceu naquela fatídica noite. Ele, compreendendo agora o que, de fato, se passou entre o casal, explica que, ao invés de dizer abraça-me, ela tinha dito bata-me.

O reencontro de duas amigas que há anos não se viam é a premissa de “O que é isso de liberdade?”. A narradora encontra uma amiga que fala sobre sua liberdade depois do divórcio. Antes, ela sentia-se presa pelo marido, agora, após a separação, constata que pode fazer aquilo que sempre quis. A amiga relata que mudou completamente de vida: sentia-se livre por não ter mais de fazer as vontades do ex-marido. Entretanto, a narradora, dias depois do encontro, questiona-se: “Terá dançado na passagem do ano ou apenas abriu a janela para imaginar a vida lá fora?” (SALÚSTIO, 2002, p. 52). O título, em forma de pergunta, deixa claro que a liberdade não se conquista facilmente e requer mais do que palavras e mudanças de hábitos.

Ao descobrir “uma verdade grande, bonita e tão minha que a escondia de toda a gente” (SALÚSTIO, 2002, p. 73) a narradora de “Conversas de comadres” passa a ser motivo de preocupação de suas amigas. Qual seria o motivo de tanta felicidade? “- Estamos preocupadas, porque já não és mais a mesma e damos conta de que algo de grave se passa contigo” (SALÚSTIO, 2002, p.73). Depois de mentir sobre o motivo de tanto deleite, ela percebe que as amigas estavam privando-a da sua descoberta. Dessa forma, a narradora age radicalmente: “Levantei-me e arrastei-me para a vida, quase sem ela” (SALÚSTIO, 2002, 74).

As narrativas de *Mornas eram as noites* possuem algo de documental, isto é, apresentam problemas reais de Cabo Verde, de tal forma que Spínola (1998) concebe que

São contos, ou talvez crônicas, crônicas do dia a dia, vividas e não- vividas, imaginadas e não- imaginadas, ora de plangências profundas, ora de deleitantes constatações ou reimpressões de factos. [...] são também histórias, histórias do quotidiano, reais e virtuais, imaginários deste mundo nosso, concêntrico e circular, enrolado sobre si mesmo e sobre suas vísceras (SPÍNDOLA, 1998, p.207).

Tanto as vivências narradas quanto o modo como Dina Salústio apresenta a realidade dessas mulheres faz com que a crônica seja um dos pontos positivos para recriar e fortalecer ainda mais as dificuldades de reconhecimento e emancipação dessas mulheres, sendo possível um olhar mais atento ao contexto histórico-social de Cabo Verde. A partir desse pensamento de construção de uma realidade igualitária e de toda condição feminina analisada nos contos da obra, percebemos que há algum progresso frente à desconstrução de uma sociedade pautada tão fortemente sobre a desigualdade de gênero.

Considerações finais

No decorrer da leitura de *Mornas eram as noites*, destacamos a condição feminina em Cabo Verde e tudo o que as narrativas proporcionam de reflexões acerca da trajetória das personagens. Percebemos a força com que essas mulheres enfrentam o mundo e as difíceis escolhas que têm de fazer ao seu redor. As mulheres de Dina Salústio são mães, são amigas, são adolescentes, mas são, acima de tudo, fortes, mesmo que ainda sejam vítimas de violência, de descaso e de incompreensão. As personagens contam uma história de Cabo Verde, falam da sociedade, dos sentimentos íntimos de mulheres e nos fornecem um pedacinho de pertencimento frente ao pouco que podemos conhecer da sua insularidade e experiências (SALÚSTIO, 1998). Nessa multiplicidade de discursos, visto por

mulheres de diferentes idades e classes sociais, há uma visão panorâmica da condição feminina em Cabo Verde.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Companhia das Letras: São Paulo, 2017.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GOMES, Simone Caputo. Mulher com Paisagem ao Fundo: Dina Salústio Apresenta Cabo Verde. IN: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. **África & Brasil: letras em laços**. São Caetano do Sul: Yendis editora, 2006.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

SALGADO, Maria Teresa. Noites nada mornas de Dina Salústio: a oportunidade do diálogo. Abril, Niterói, v.1, n.1, p. 36-40, ago. de 2008.

SALÚSTIO, Dina. Insularidade na Literatura Cabo-verdiana. IN: VEIGA, Manuel. (Coord). **Cabo Verde: Insularidade e Literatura**. Paris: Karthala, 1998.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. Praia: INL, 2002.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas – Cabo Verde: Ilhas do Atlântico em prosa e verso**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SPÍNOLA, Daniel. Mornas eram as noites. IN: VEIGA, Manuel. (Coord). **Cabo Verde: Insularidade e Literatura**. Paris: Karthala, 1998.

O corpo que flore

Naduska Mário Palmeira

“Trespasar é a sina dos que amam o mar”

(*Fronteira*)

“Proclamo neste canto o tamanho do teu nome.”

(10)

“Entendes porque são verticais as minhas veias?

Essa sugestão de caule nas minhas pernas?”

(25)

O que ora se lê em *Quando florirem salambás no tecto do Pico* (2015) traduz (ou confirma) a proposta da trajetória anunciada em “Circum-navegação”ⁱⁱ, poema que encerra *O país de Akendenguê* (2011). Não posso me furtar a dizer que aquele poema abria em meu imaginário acerca da obra da poeta a perspectiva de uma leitura que, enfim, retornasse às obras anteriores, e, ainda, procurasse as bases do encontro com uma casa sempre anunciada e em construção.

Neste *pico*, o que se encontra é um amor, figurado em toda a obra como um “tu”, cuja face não é exposta a um primeiro olhar e que, entretanto, desdobra-se, transforma-se em terra e em ilha, em mar e em rios e, talvez, em Homens. Ademais, trata-se de uma obra de superação e de conquista da palavra independente, que dialoga com a poesia do mundo e com o *locus* de onde fala o sujeito poético.

Pretendo apresentar esta obra pelas suas pequenas partes, que a transformam em corpo vivo, desperto, como já anunciara Lima em *O útero da casa*: “Quero-me desperta/se ao útero da casa retorno/para tactear a diurna penumbra/das paredes/na pele dos dedos reviver a maciez/dos dias subterrâneos/os momentos idos.” (“Mátria”, Lima, 1994).

A obra é composta por vinte e cinco poemas numerados, sem título. Todos tecem o corpo de um livro denso e lúcido, em que o sujeito lírico, no entanto, não abandona o “regresso fundo da memória e do esquecimento” (Lima, 4, 2015, p. 6), do “assombro da aurora primeira” (*Id., ib.*, 5, p.7) ou de “algo indefinido” que traduzia “a página em branco no livro mais antigo.”(*Id., ib.*, 6, p. 8). Sendo assim, remeto-me, não a dicotomias, mas a possibilidades de sustentar e sedimentar a linguagem e a arte poética, que flui, como “sugestão” dos pés para o corpo, tal qual água, fertilizante da obra e da liberdade.

Antecipado no primeiro poema, o sujeito poético fixa seu lugar ao Sul, em contraposição ou em movimento oposto à imposição do Norte, do Ocidente avassalador e, tantas vezes, devastador das terras africanas. Já não há mais a casa por habitar, mas há o nome da casa que habita o sujeito poético,

Escrevo teu nome na areia nua

Escrevo a Sul, para nomear

A casa que me habita.

(Lima, 2015, 1, p.3)

Desconstrói-se, desta forma, a permanência no útero, que dá lugar à irrupção, o jorro para fora das paredes tenras e frágeis, para aquilo que antes era tão somente aspiração. Já se toca, agora, o ventre da manhã, o fruto inadiável – a arte –, sem amanhã: “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” drummondiana. E, parafraseando ainda mais uma vez o poeta mineiro, o tempo presente é a matéria de *Quando florirem salambás no tecto do Pico*.

No poema 4, relê-se, já sob outro prisma, “O canto obscuro às raízes” (Lima, *A dolorosa raiz do micondó*, 2006) e a história da memória e do esquecimento vem à tona para acender “um” nome sem rosto, mas real no desejo e na arte poética. A construção desse “nome” é um projeto de casa, grão a grão, ou fio a fio, a reinvenção das linhas inacabadas da casa (aludo ao poema “A casa”, da

obra *O útero da casa*), o que revela a possibilidade de reaver, voltar a possuir o “assombro da aurora primeira” (*id.*, 2015, 5, p. 7). Eis que se desdobra, em diálogos, a sedimentação do caule profícuo e fértil de que se alimenta a metonímica perna do sujeito poético,

Vim para acender o teu nome nas pálpebras do poema
O teu nome em excesso e carência geminado
na atônita face de exaustos deuses.

Mas a multidão cavalga o dorso de díspares caminhos
E alguém em mim pergunta pelos antepassados.

Regresso do fundo da memória e do esquecimento.
(*Id.*, *ib.*, 4, p.6)

Da fantasmagoria ou do enigma de que se constituem alguns dos poemas que compõem a obra emergem a conquista e a liberdade. Não se trata mais de um anseio, e, sim, de realização. Ainda que a ilha lembre sempre a dolorosa travessia – que é “a sina dos que amam o mar” – em contrapartida, é devolvida a ela a “transparência das coisas esquecidas” (*id.*, *ib.*, 7, p. 9): é o caminho da figuração poética, memorialística e histórica que se instaura na obra lida. Proclama-se o tamanho do “nome” que ora parece representar a nação, ora nos confunde com o homem-humano, no país-ilha de Conceição, “celeiro de ternura” (*id.*, *ib.*, 10, p. 12).

Não se pode prescindir da leitura política que Lima sempre buscou em sua obra. Em alguns poemas, relembra-se Havana e a Revolução, nomeia-se Sierra e “os sonhos cercados de heroísmo”, a liberdade e a palavra palpitante nos corações que renascem e reconfiguram o olhar sobre as ilhas outrora avassaladas pelos colonizadores europeus. Há um canto de esperança: “renascer” é o olhar para o futuro, para “as novas trovas que se semeiam”.

A ilha é o reino difícil, faminto e belo. Recordo-me ainda de um dos muitos diálogos que Conceição Lima trava com a poesia de Alda Espírito Santo, libertando o grito dos afogados de Batepá, num ilhéu, agora, “inesperado”. Feito de silêncios, o que desejou Alda em sua obra, emerge agora do mar da tortura imposta no fatídico episódio de 1953,

Há velas a hastear
Ignotos promontórios
os cabos da boa esperança.

Não mais timoneiros perdidos
Rotas equivocadas
Se a praia guarda da bússola os segredos.

Vem beijar o sol nas minhas tranças
Desatar a vida nestas algas
Vem indagar dos prodígios desta dança

Vem agora que os corsários partiram
Com espadas de bruma e fantasia

Vem libertar o grito dos afogados
Neste ilhéu inesperado

Silêncio de abrigo à tua chegada.
(*Id., ib., 16, p. 18*)

Em homenagem a Langston Hughes (1902-67), “E eis que um poeta nos fala de rios”, Lima também nos relata conquistas de um poeta que “celebra a

profundidade dos rios ancestrais/quando despimos a solidão no leito do Kwanza.”
(*id.*, *ib.*, 19, p. 21). Explícita a referência, há de se ressaltar a importância de
Hughes no movimento cultural afro-norte-americano da década de 1920, o Harlem
Renaissance ou New Black Movement. A poeta cita o poema “The negro speaks of
rivers” (*The weary blues*), de Hughes, no seu “19”,

E eis que um poeta nos fala de rios.

Um poeta nos fala de rios
anteriores ao percurso do sangue nas veias humanas.

Também em ti as eras do Nilo banhando as pirâmides
Também as vossas veias inundadas pelo Congo...

A voz do Mississippi descendo até Nova Orleães
O Mississippi cantando sempre até Nova Orleães...
(*Id.*, *ib.*, 19, p. 21)

Seguindo uma leitura em linha reta da obra, no poema 22 há, claramente, a
reconstrução do olhar (ou o olhar sob outra perspectiva) voltado para as ilhas de
São Tomé e Príncipe, do que cito alguns versos,

Nada é tão real como esta morada de esplendor e solidão
Onde recusamos atraí-lo a promessa da luz

Uma a uma apagaremos as estrelas de mentira
Removeremos dos caminhos o lixo e os entraves
Abraçaremos as lavras, sacudiremos dos livros a poeira.

Nenhum vestígio dos altares erguidos a deuses absurdos.

Recomeçamos – artesãos da nossa redenção.

(*Id., ib., 22, p. 24*)

Trata-se de um olhar que vislumbra uma casa mais esperançosa do que aquela que emerge tantas vezes em *O útero da casa* ou n'*A dolorosa raiz do micondó*. Repito: artesãos da nossa redenção. É a fala de um sujeito poético a partir de quem nasce um rio, em “ondas mansas / Um rio recôndito como o coração da ilha.//(...)//Rio apenas, irmão de todos os rios” (*id., ib., 20, p. 22*). Seria esse rio o que nasce dos rascunhos que conservara o sujeito poético, “aquela letra adiada, a extensão da rasura” em “O amor do rio”, de *O país de Akendenguê*? Seria esta a escrita fixada, sem o interdito da rasura histórica e dolorosa da memória política e opressora de outrora? Seria a escuta do “som do rio que nos funda e nos reinventa?”, perdida tantas vezes face a face? Enfim, “O amor do grande rio [que, afinal] nos convoca”?

“[Maravilhada] ante a nossa inteireza” (Lima, 2015), maravilhada ante a inteireza da palavra dita e da arte, caminha esta obra de Conceição Lima, em que um sujeito lírico transmutado “em semente [de sua] própria raiz” se anuncia sem mais renúncias. O canto às raízes, que já se veem brotar do solo fértil das ilhas de São Tomé e Príncipe, das ilhas de Conceição Lima, convida a sentir “a fragrância desta oceânica varanda” (*id., 2015*), onde todos os mares explodem, como em circum-navegações, em fronteiras que não mais se afiguram como renúncias. Já se podem, dos fantasmas elementares, decifrar as perdas e o “difícil ofício de lavrar a paciência” (*id., 2011*) dá lugar “ao sol por companhia”

Referências bibliográficas

LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *O país de Akendenguê*. Lisboa: Caminho, 2011.

_____. *Quando florirem salambás no tecto do pico*. Independente, 2015.

Biografia da autora:

Naduska Mário Palmeira estudou Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, e fez seu mestrado em Estudos Literários na PUC-Rio. É doutoranda em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa na UFRJ e seu trabalho aborda a poética de Conceição Lima, poeta são-tomense.

CORPO FEMININO E AUTOR REFERÊNCIA NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTE

Natália Brescancini

INTRODUÇÃO

A proposta trata de uma aproximação entre o próprio processo de criação - em Artes Visuais - e um texto específico de Clarice Lispector - “Água-viva”- para discutir processos de criação autorreferentes em arte a partir da percepção do próprio corpo.

Durante a pesquisa de Doutorado em Artes Visuaisⁱⁱ, em poéticas visuais, desenvolvi diferentes séries de imagens, uma pesquisa conceitual sobre a autorreferência e uma investigação do processo de criação. “Água-viva” permeia toda a pesquisa, auxiliando na discussão sobre o processo de criação de forma verbal e poética. Este trabalho organiza esse encontro, parte do diálogo que ocorre ao longo da pesquisa para discutir a percepção do próprio corpo na constituição de uma poética/escrita feminina. O processo de criação como um estado alterado de percepção do próprio corpo que, no embate com a linguagem, constrói a obra; a criação como processo de recriação de si.

Trata-se ainda de afirmar uma leitura possível para a produção de Clarice Lispector (e a própria produção imagética) que privilegia as narrativas de si, as experiências pessoais e corporais na construção da obra. Afirmar o processo de criação como espaço-tempo para o exercício, imaginação e constituição de outros modos de subjetividade, dialogando com autoras que discutem a existência de uma escrita

feminina (ou de estratégias e formas de representação do corpo feminino comuns entre mulheres nas Artes Visuais), como meio para pensar a construção e reconstrução do conhecimento histórico, a partir das contribuições de Michel Foucault.

Pretende-se explicitar o diálogo entre o próprio processo de criação e aquele escrito por Clarice Lispector, ampliando-se as possibilidades de leitura do texto e das imagens.

A PERCEPÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO AUTORREFERENTE

As pinturas, que compõe a principal série de imagens desenvolvida ao longo da pesquisa de Doutorado, partem da observação do próprio corpo no espelho. Em um tempo estendido, a observação se transforma em contemplação, em um estado alterado de percepção do próprio corpo. Aliando uma observação cuidadosa da imagem especular (formas, volumes, dimensões, proporções, luz e sombra, etc.) e uma percepção interna de diferentes regiões do corpo (rosto, peito, estômago, ventre, membros, etc.) norteadas pela cor, construo/desconstruo/reconstruo meu próprio corpo no tecido pictórico. A cor é o elemento central na percepção do corpo e construção das figuras, entrelaçando sensações, observações, memórias, simbologias. (ANEXO I) Observação do corpo no espelho, percepção interna do corpo regida pelas cores e observação/percepção das cores em relação no tecido pictórico constroem as figuras e o espaço.

Uma grande parte da sensibilidade, a maior parte talvez, incluindo as sensações internas, permanece vinculada ao inconsciente. A ela pertencem as reações involuntárias do nosso organismo, bem como todas as formas de autorregulação. Uma outra parte, porém, também participando do sensório, chega ao nosso consciente. Ela chega de modo articulado, isto é, chega em formas organizadas. É a nossa percepção. Abrange o ser intelectual,

pois *a percepção é a elaboração mental das sensações.*
(Ostrower, 2014, p.12)

A percepção, conforme desenvolve Fayga Ostrowerⁱⁱ em “Criatividade e processos de criação” (2014), é uma ordenação dos dados sensíveis que permite ao homem apreender o mundo na mesma medida em que apreende o próprio ato de apreensão: trata-se de compreender o mundo, articulando o ser dentro dele.

Essa dupla apreensão, do mundo (do que se observa) e do próprio ato de apreender (que é a própria percepção, na concepção de Ostrower) é que constitui o processo de criação.

No processo de criação, a articulação entre aspectos inconscientes (sensibilidade) e conscientes (percepção), por meio da associação entre observação e o uso infirmado e consciente da linguagem visual, torna-se possível a alteração do estado de percepção, em uma elaboração mental/visual/poética das sensações e experiências corporais que irá construir a obra. Trata-se de uma produção autorreferente, bem como da constituição de uma poética feminina, vinculada à própria experiência corporal, às sensações e memórias do corpo feminino.

Na produção da série de pinturas, as relações entre as figuras e o espaço discutem as conexões do próprio corpo com o outro e o mundo. Para desenvolver essa investigação diferentes elementos naturais passam a compor as imagens junto aos corpos: diferentes flores, folhagens, água. (ANEXO II) A representação dos elementos naturais opera como uma mediação entre os corpos e deles com o espaço, ampliando as possibilidades de discussão sobre as próprias experiências e memórias corporais, afetivas, sensíveis.

APROXIMAÇÕES COM “ÁGUA-VIVA”, DE CLARICE LISPECTOR

“Água-viva” se desenvolve como uma carta dirigida a alguém, escrita ao longo de uma madrugada. Trata-se de uma narrativa (fluida, mas não linear) que mescla temas, sensações, estados, tempos, memórias; o tempo é um importante elemento na narrativa. Em uma busca incessante por atingir/apreender o “instante já”, Clarice Lispector parece provocar uma suspensão do tempo, em uma constante tensão que permeia a toda a prosa.

Ainda que não exista linearidade ou cronologia na prosa, e que o texto se construa em uma aparente fragmentação na articulação dos diversos assuntos tratados, é possível perceber um movimento crescente no texto (mesmo que repleto de recuos), de crescente tensão e angústia em uma ‘busca por’: pela vivência de um processo de transformação (morte, felicidade, passagem para “o outro lado”); o momento em que a personagem chega “do outro lado” e vivencia um outro estado; e então um ‘processo de retorno’ (também como morte, renascimento), que parece tratar da finalização da obra, do fim de seu processo de criação.

É na busca da personagem pela vivência de diferentes estados, em estreita relação com a linguagem (visual ou verbal) - por meio da qual os descreve e experimenta -, que compreendo a afirmação do processo de criação como um estado alterado de percepção, ocorrendo por meio da atenção ao próprio corpo, como uma narrativa e recriação de si.

Lispector escreve “Água-viva” em 1973, sendo a narradora uma pintora que se aventura pela linguagem escrita. Clarice desenvolve uma série de pinturas de 1960 a 1976ⁱⁱ. Entre elas, imagens intituladas “Gruta” (ANEXO III); em “Água-viva”, a personagem/autora descreve a construção de uma pintura, a criação de uma imagem com o mesmo tema. Diversos temas tratados na prosa que dialogam com

suas experiências - e os modos de trata-los pelas linguagens visual e verbal - permeiam a produção pictórica e este texto da autora: mesclas entre figuração e abstração, sensações e experiências narradas que intitulam obras e parecem determinar as escolhas de cores, etc. Não se pretende aprofundar em analogias autobiográficas ou leituras da produção pictórica, mas indicar vestígios para o estabelecimento dos diálogos entre a narrativa e o processo de criação, bem como entre o modo de compreender o processo de criação de Clarice Lispector em consonância com minha investigação pictórica autorreferente. Para tanto, organizo a seguir uma reflexão sobre os processos de criação em 3 aspectos fundamentais:

Processo de criação e “Água-viva”

1. A linguagem e alteração do estado de percepção

Atrás do pensamento eu atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso o pensamento e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? É se perder nas essenciais trevas daninhas? (Lispector, 1998, p.65)

Em Clarice Lispector, as alterações do estado de percepção se apresentam de diversos modos: “outro modo de pensar”, “o que está atrás do pensamento”, “o que não tem forma”, o “instante-já”, “felicidade”. Esses modos de sentir-se e perceber o mundo permeiam a prosa em dois momentos distintos: quando a autora claramente discute a escrita e seu embate com a linguagem (a própria formação do texto); em observações do mundo, ocorrendo no cotidiano, em meio a rotina de um dia comum.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranquilidade

felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. (...) O corpo se transforma em um dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta, a dádiva de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente. (Lispector, 1998, p.80)

Em uma mescla de dor e prazer, trata do uso da linguagem como um meio de ‘perseguir’ e atingir esses estados, em um encontro consigo:

“Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és. (Lispector, 1998, p.27)

“Nada existe mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras, e me entrego quando pinto” (Lispector, 1998, p.45)

Assim, é possível perceber a interação com o mundo mediada pela linguagem: ora

sensações e observações do mundo, fatos e situações concretas estimulam e provocam o processo de criação (e a alteração do estado de percepção), ora o processo de escrita, o trato com a linguagem altera sua percepção da realidade.

“Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo e jamais o vi.”

(Lispector, 1998, p.60)

Não se trata de afirmar o processo de criação ocorrendo somente neste movimento dual; sensibilidade e percepção, observação e linguagem, consciente e inconsciente se articulam em diversos níveis de complexidade, em alternâncias, acúmulos, sobreposições.

Neste instante já estou envolvida por um vagueante desejo de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim das sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (Lispector, 1998, p.16)

Elementos naturais diversos, descrições de paisagens, plantas e animais criam imagens e possibilitam a discussão de sensações e percepções do mundo e de si, explorando qualidades de relação com o entorno e com outros seres; vida e morte, comunhão e confronto, mistério e revelações.

2. Percepção corporal e estado/processo de criação

A narradora trata, ao longo de toda a prosa, de percepções corporais para relatar/retratar a alteração de estado que busca - que venho chamando de estado alterado de percepção e processo de criação. O corpo e a percepção do próprio corpo como pontos de partida e meio para a criação “É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro”. (Lispector, 1998, p.10)

O corpo, e a memória de sensações físicas, corporais, alteram estados de percepção e a artista se torna consciente dessa alteração por meio da linguagem; é também por meio dela que vivencia/registra/relata esse estado. Em um processo intrincado, o trato com a linguagem - ora visual, ora verbal-, possibilita à personagem novas formas de perceber o próprio corpo, de vivenciar experiências sensoriais no mundo, de provocar e registrar esses processos.

Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha de seu corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é.” (Lispector, 1998, p.09-10)

Um encontro consigo, com a liberdade, com a própria existência. No corpo, pelo corpo, a suspensão do tempo, a experiência do instante já. A dor do parto, a amamentação, o sexo, a escrita, a pintura; estado de graça e de criação.

3. Processo de criação da obra e recriação de si

“Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? Sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu”. (Lispector, 1998, p.19) A produção artística como experiência, como um modo de compreender e transformar-se, de constituição e imaginação de outras subjetividades. Novas percepções de si e do mundo, em uma busca constante por um estado (de graça e criação) onde é possível existir, ser, com liberdade e prazer. A criação da obra como recriação de si.

Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar. (Lispector, 1998, p.42)

REPRESENTAÇÕES E ESCRITA DO CORPO FEMININO

Início um diálogo com Clarice Lispector e amplio a discussão com autoras que afirmam a existência de uma escrita feminina, ou de estratégias e modos de representação do corpo feminino comuns entre mulheres artistas, propondo outros modos de pensar a construção do conhecimento histórico e artístico.

Segundo Margareth Ragoⁱⁱ (2013), a partir de conceitos como heterotopia, “regime de verdades”, escrita e cuidado de si, Foucault contribui com a visibilidade de outras histórias, fenômenos e processos vividos pelas mulheres, silenciados pela racionalidade masculina. Em “A aventura de constar-se” (2013), a autora trabalha

com narrativas autobiográficas e vida de sete mulheres, em uma escrita ousada e livre (não isenta de rigor), questionadora de modos e padrões acadêmicos: a construção de uma história de mulheres e das lutas feministas a partir de ‘escritas de si’. Segundo Márcio Seligmann-Silva (no prefácio da publicação), o texto de Magareth Rago trata-se ainda de uma “*heteroautobiografia*, ou seja, de uma escrita de si que se dá através da reinscrição das vidas de *outras* mulheres”.

A autora defende a feminização da cultura (2011) como proposição de outros modos de pensar aspectos da vida social, cultural e política a partir da atuação das mulheres nesses espaços. Outros modos de pensar a escrita, a construção do conhecimento histórico.

Norma Tellesⁱⁱ (uma das vozes na escrita de Rago), trabalhando com a abordagem da imaginação criadora (1990), a partir de Bachelard, discute a criação de uma poética feminista, e o poder criativo da imaginação. Para além da afirmação da produção das mulheres pela racionalidade, afirma sua capacidade criativa na desconstrução de narrativas falocêntricas e de identidades femininas pautadas em oposições binárias.

O pensamento que se exprime numa nova imagem se enriquece ao enriquecer a língua. O ser se torna palavra. A palavra é insinuação e fusão de imagens. (Telles, 1990)

No campo das artes visuais, Frances Borzelloⁱⁱ e Withney Chadwickⁱⁱ investigam a produção de autorretratos de mulheres artistas, e seus desdobramentos no século XX e XXI. As autoras afirmam que, na medida em que as mulheres encontram mais espaços de atuação social, sua produção artística se reinventa, chegando mesmo a expandir o próprio conceito de autorretrato. Ao deslocar para a prática do autorretrato questões próprias da experiência feminina (até então rejeitadas pela história da arte), em uma postura de revisão e decisão na construção de sua

imagem, mulheres artistas apropriam-se e reconstróem os sentidos da auto representação, e da representação do corpo feminino.

Norma Telles recorre a essas autoras para a tratar das representações visuais de mulheres artistas, inclusive dos hibridismos e das relações entre animais, mulher e natureza (principalmente no surrealismo), como recorrências nas artes visuais e literatura. Esses temas e imagens estão presentes na produção pictórica que dá início a este estudo, bem como na produção de Clarice Lispector aqui em discussão. Segundo Telles, trata-se de explorar, na temática da natureza e do animal, possibilidades de pensar o ser independente das perspectivas de gênero, das imposições e confinamentos impostos ao corpo feminino.

Em “Água-viva”, a relação com animais e plantas é bastante explorada e a liberdade é uma busca constante, incessante, que ocorre por meio da linguagem, no momento mesmo da escrita (e pintura).

Assim, é pelo corpo, pela sua redescoberta, em uma relação íntima e uma percepção alterada que as mulheres desenvolvem, por meio das linguagens artísticas, uma escrita/representação própria. Reinventando imagens e narrativas de si e do corpo feminino, se reinventam e recriam para si lugares, imagens, papéis, narrativas; a produção artística como um espaço de liberdade e imaginação para a constituição de novas subjetividades, reconstruindo narrativas pessoais e históricas.

REFERÊNCIAS

BORZELLO, Frances. “Seeing ourselves: Women’s Self-Portraits”. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1998.

CHADWICK, Whitney. "Women, art, and Society". New York: Thames and Hudson, 1997

INNACE, Ricardo. "Retratos em Clarice Lispector". Belo Horizonte: ed. UFMG, 2009.

LISPECTOR, Clarice. "Água-viva". Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

OSTROWER, Fayga – "Criatividade e processos de criação". Petrópolis: Vozes, 2014.

RAGO, Margareth. "A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade". Campinas: ed. UNICAMP, 2013.

RAGO, Margareth. "Feminizar é preciso, por uma cultura filógina". São Paulo em Perspectiva, vol. 15, no.3, São Paulo, jul/set 2011.

TELLES, Norma. "A escrita como prática de si". In: RAGO, M.; VEIGA NETO, A. "Para uma vida não-fascista", Belo Horizonte: Autêntica, 2009, pp. 291-304.

TELLES, Norma. "Belas e Feras". Labrys, no.10, jul/dez 2006.

TELLES, Norma. "Literatura e imaginação criadora". Ágora, Ciência e cultura, ano II, nº 4, São Paulo, out/dez 1990.

BIOGRAFIA

Artista visual, pesquisadora e educadora, é doutora em Artes Visuais pela UNICAMP. Investiga processos de criação, representações autorreferentes de mulheres artistas e do corpo feminino nu. Participa de exposições individuais e coletivas desde 2005, como expositora, proponente de projetos e curadora; integra dois coletivos interlinguagens atuantes em Santos/SP. Desde 2014 trabalha como assessora na formação de educadores.

ANEXO I



Natália Brescancini
Sem título, 2013
Óleo sobre tela, 2012
130 x 90 cm



Natália Brescancini
Sem título, 2013
Óleo sobre tela
150 x 70 cm



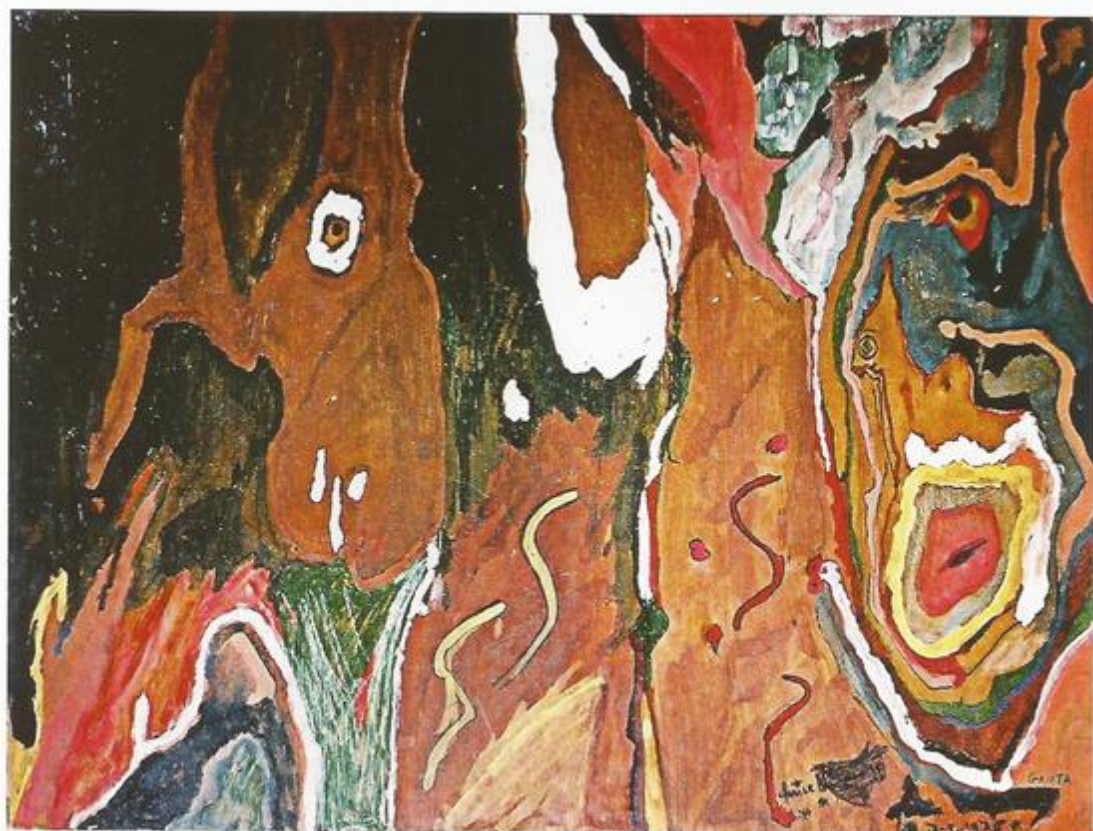
Natália Brescancini
Sem título
Óleo sobre tela, 2015
150 x 80 cm



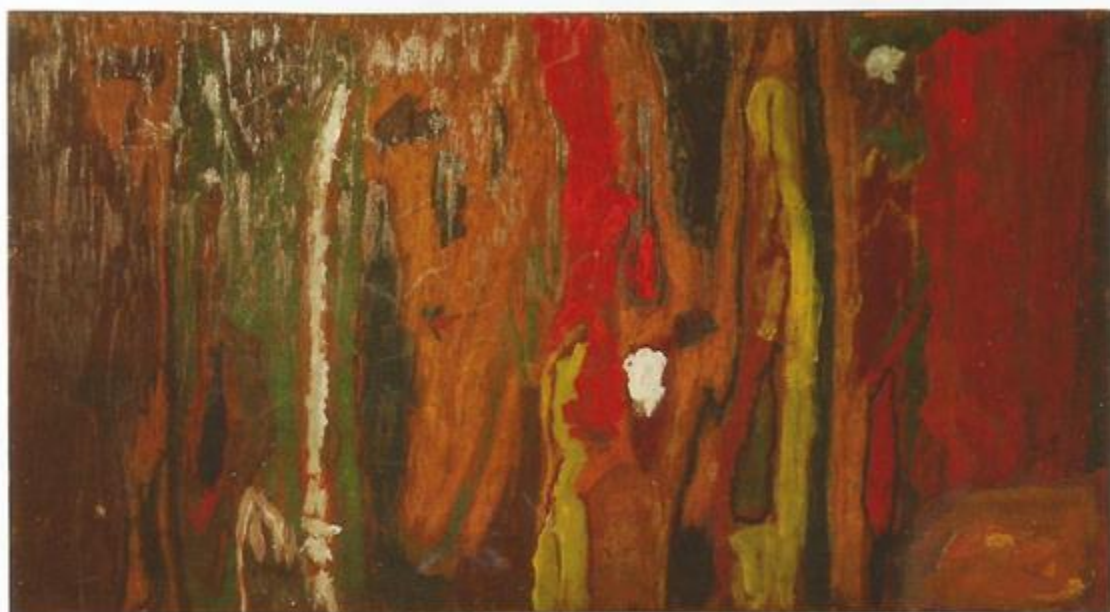
Natália Brescancini
Sem título
Óleo sobre tela, 2015
150 x 170 cm



Natália Brescancini
Sem título
Óleo sobre tela, 2014
150 x 80 cm



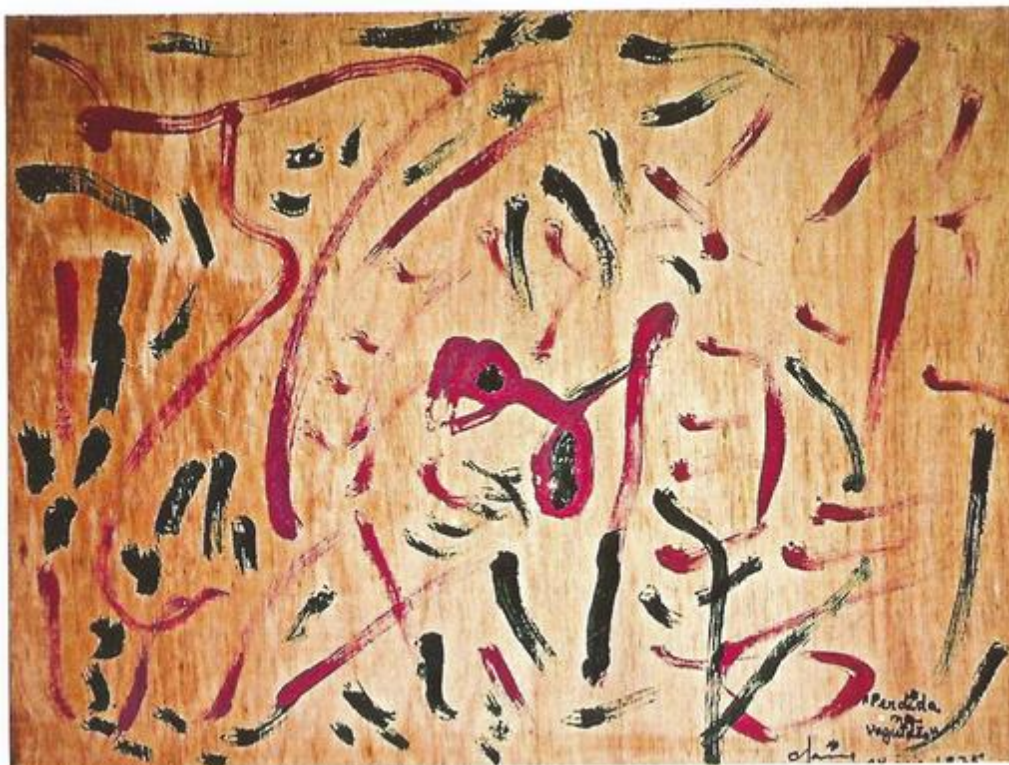
LISPECTOR, Clarice. *Grutta*. 07.3.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.



LISPECTOR, Clarice. *Interior de gruta*. 1960. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm.
Coleção Clarice Lispector / Acervo Instituto Moreira Salles.



LISPECTOR, Clarice. *Ao amanhecer*. 9.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.



LISPECTOR, Clarice. *Perdida na vaguidão*. 14.5.[1975]. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm
Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

GEORGE: UMA REPRESENTAÇÃO DA FIGURA DA MULHER E A BUSCA PELA LIBERDADE

Nathália Rangel de Matos

Este trabalho tem como objetivo a análise do conto “George”, de Maria Judite de Carvalho, ficcionista portuguesa contemporânea, privilegiando-se a figura da mulher representada pela personagem-título em questão. Com base na figura da mulher independente, a proposta do trabalho é mostrar o lugar comum destinado às mulheres e as dificuldades encontradas na busca pela liberdade e quebra de estereótipos. Observaremos a questão da identidade do sujeito fragmentada na pós-modernidade, como afirma Stuart Hall e as limitações que são impostas para o ser feminino com o apoio da teoria de Simone de Beauvoir.

A carreira literária de Maria Judite de Carvalho tem início em 1959, com a publicação de *Tanta gente, Mariana*. A obra da autora é composta por novelas, contos e crônicas e, aclamada pela crítica, recebeu prêmios por alguns de seus escritos publicados, dentre eles: *As palavras poupadas* (1961), *Este tempo* (1991), *Seta despedida* (1995).

O conto “George”, que faz parte do livro *Seta despedida*, discorre sobre a trajetória de George, uma mulher de 45 anos, artista plástica bem sucedida e reconhecida internacionalmente, que regressa à vila onde (pressupõe-se) nasceu e cresceu para vender a casa que recebeu de herança após a morte de seus pais. Durante essa viagem, George terá um reencontro com Gi, ela quando jovem, aos 18 anos, ainda morando com os pais, mas se preparando para o casamento e um

encontro com Georgina, uma projeção dela com quase 70 anos, consciente da morte e sem muita perspectiva de vida.

De acordo com Helena Carvalhão Buescu (2008, p. 215), em *Somos todos Homines Sacri: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho*, as histórias que as personagens de Maria Judite de Carvalho, incluindo George, vivem são da esfera do privado, ou seja, são dilemas que acontecem no interior das personagens justificando sua personalidade, o ambiente e a forma em que vivem. Ainda sobre a autora, Buescu (2008, p. 210) afirma que em seus textos existe uma história, mas não um desenvolvimento, a narrativa é leve e nunca chega a um clímax.

Sobre a personagem é permitido afirmar que se refere à desintegração característica do sujeito contemporâneo. Nessa percepção:

Maria Judite de Carvalho insere em sua produção literária aspectos de seu tempo e, nesse caso, um mundo de valores em transformação, que vai perdendo a rigidez de conceitos, que acomoda a flexibilidade em relação a si e ao sujeito confirmando a fragmentação e o deslocamento do sujeito na concepção de Stuart Hall na qual singularidade pauta-se pelo plural, pelo diverso, pelo múltiplo. (ANJOS; OLIVEIRA, 2014, p. 272)

A constante busca de si mesma vivenciada pela personagem a leva a viver em casas alugadas, já mobiliadas, acreditando que assim não criaria laços com o passado e que, quando decidisse que era tempo de mudar, não teria nada que a mantivesse presa. Por isso, desfaz-se de objetos que trariam memória, como aponta o seguinte fragmento textual: “deixado a vila, viveu sempre em quartos alugados mais ou menos modestos, depois em casas mobiliadas mais ou menos

agradáveis.” (CARVALHO, 1995, p. 34). No texto, *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, lê-se:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 7).

Tal processo de mudança começa quando George, que ainda era Gi, abandona a vila do interior em que vivia com a família e recusa a expectativa que seus genitores, que a criaram para que ela fosse “uma boa senhora da vila, uma esposa exemplar e uma mãe perfeita.” (CARVALHO, 1995, p. 38). George queria ser senhora de si e, para isso, foi preciso retirar-se da vida que estava sendo preparada para ela, uma vez que se sentia enclausurada e sem horizonte, pois constatava que “as relações de poder estabelecidas, nos espaços pertencentes à jovem Gi, [eram], para George, um profundo aprisionamento.” (OLIVEIRA, 2016, p. 199)

De acordo com Oliveira (2016, p. 198), na narrativa de Maria Judite de Carvalho são visíveis as rupturas com o modelo de narrativas tradicionais e uma questão presente em *George*, que se mantém desde os tempos de Camões, é a febre de além. A busca de inovação faz com que essa questão seja fundida com outra, que pode ser considerada como atual e contraventora: a quebra de valores destinados à mulher, possibilitando-a explorar espaços antes só designados aos homens. Oliveira continua:

Conforme citado por Magalhães (1994, p. 189), durante o período das grandes navegações, “[...] estabeleceu-se uma distinção entre a cosmovisão feminina e masculina: os homens partiam e as mulheres ficavam.” A ruptura desse padrão acontece em “George”, no momento em que a protagonista do conto deseja abandonar a sua terra e os padrões patriarcais referentes ao seu lugar de origem. (2016, p. 198)

Torna-se assim admissível afirmar que tais padrões patriarcais subjugam e limitam as mulheres a espaços de controle.

Outro ponto que podemos analisar é no momento que George se depara com o passado e percebe Gi como uma jovem sem possibilidades em um lugar radicado, destituído de oportunidades de conhecimento e crescimento. Simone de Beauvoir (1961, p. 480), em *O segundo sexo v. II*, afirma que as restrições que a educação e os costumes impõem à mulher restringem seu domínio sobre o universo. Dessa forma, a convivência na vila e na casa dos pais traçava seu destino a um lugar comum, assinalado pelo casamento, maternidade e arte como distração, um *hobby*, sem a perspectiva de aperfeiçoamento: “Se não desenhasse dava em maluca [...] Até posso fazer retrato das crianças quando tiver tempo.” (CARVALHO, 1995, P. 38). Como citado por Beauvoir:

Por isso é que da legião de mulheres que tentam bulir com as artes e as letras, bem poucas perseveram; mesmo as que superam esse primeiro obstáculo permanecerão muitas vezes hesitantes entre seu narcisismo e um complexo de inferioridade. [...] Em lugar de se entregar generosamente a obra que empreende, a mulher, muito frequentemente, considera-a um simples ornamento de sua vida; o livro e o quadro não passam de um intermediário inessencial, permitindo-lhe exibir publicamente esta realidade essencial: sua própria pessoa. (BEAUVOIR, 1961, p.475)

Assim, ao perceber que não cabe no padrão de vida de submissão que é sonhado para ela, e, ao ver que os seus pais não conseguiam entender esse seu desejo de liberdade, decide ir embora para a cidade grande – lugar considerado de perdição feminina e de busca de descobertas.

Ao abandonar o lar, a vila, o noivo e os costumes, a personagem feminina rompe com os padrões impostos a ela. De acordo com Beauvoir (1961, p. 452), a mulher rejeita confinar-se em seu papel de fêmea porque não quer mutilar-se. É assim que a personagem se desprende dos padrões comuns impostos às mulheres e segue em busca de si, de sua identidade e de sua história: “Fez-se loiros os cabelos, de todos os loiros, um dia ruivos por cansaço de si, mais tarde castanhos, loiros de novo, esverdeados, nunca escuros, quase pretos, como dantes eram.” (CARVALHO, 1995, p. 33-34). A experiência vivida pela personagem e sua reconfiguração identitária nesse novo espaço proporcionam desenvolvimento cultural, econômico e conhecimento, levando-a sempre a outros países. Assim, ela passa a viver uma relação de poder pleno sobre si, vive diversos amores (“Teve muitos amores, grandes e não tanto, definitivos e passageiros, simples amores, casou-se, divorciou-se, partiu, chegou, voltou a partir e a chegar [...]”) (CARVALHO, 1995, p. 34), e se realiza profissionalmente.

A partir da análise feita em sala de aula pela professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, na disciplina Cultura e imaginário na ficção portuguesa contemporânea no Curso de Especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas, na Faculdade de Letras da UFRJ, foi levantada, entre outras questões aqui incorporadas, a de que o nome George, nome profissional da personagem, é ambíguo, podendo referir-se ao masculino ou feminino, além de ser considerado

um nome estranho à cultura portuguesa, quebrando estereótipos e reafirmando a negação de sua identidade de origem. Ela se mascara socialmente e se recusa a voltar a ser o que era. Essa é uma questão apontada por Buescu no seguinte trecho:

Assim, por um lado, não sabemos (e nunca nos é explicitamente dito) qual o verdadeiro nome que foi negado e se oculta debaixo deste nome masculino e estrangeiro— apenas sabemos estar ele ligado a uma vontade de partida de um espaço enclausurado, a vila limitada, o país fechado, os pais fechados também. (...) O nome dos refugiados é isso mesmo, apenas a sinalização do seu estado de banimento, não uma identidade (que o seu estatuto de refugiados, aliás, torna impossível). Uma condição de não integração. (BUESCU, 2008, 229-231)

A busca de George por liberdade a fez crescer e alçar vãos altos que jamais caberiam no mundo de Gi. A personagem feminina considerada transgressora, apesar dos embates que vive internamente, da sua busca por identidade e de liberdade, mostra também a força de uma mulher que deseja e que se move para exercer suas vontades. De acordo com o ponto de vista da personagem, a futura versão de George, a velha Georgina, pode ser considerada em oposição à Gi, uma vez que “são como [a noite] e [o dia]”. (CARVALHO, 1995, p. 41) No entanto, tal liberdade poderá trazer-lhe solidão. Como proposto por Oliveira, ao citar Ângela Beatriz de Carvalho Faria, segue o trecho:

Apesar de o comportamento da personagem ser, como já vimos uma quebra do vínculo com a tradição, um rompimento de barreiras estabelecidas secularmente, especialmente para as mulheres, George revela-se, momentaneamente, como afirma ainda Faria (2002, p. 10), “[...] um ser melancólico e fragilizado emocionalmente, instável no teatro do mundo, envolvido com vários amores que se sucedem, com ‘uma lágrima no olho direito, enquanto

o outro, que esquisito, sempre se recusa a chorar’.” Desta forma, vemos que George busca (sabemos que inutilmente) “[...] auto iludir-se e diluir, euforicamente, a melancolia que poderia vir a se apoderar dela. (FARIA, 2002, p. 11) (OLIVEIRA, 2016, p. 202)

Para concluir, pode-se dizer que são as escolhas de George que fazem dela alguém sempre em busca de novos horizontes, sempre em movimento. Seu trabalho pode ser considerado seu principal ponto de partida e refúgio, uma vez que a vontade de ser pintora a tirou do seu lugar de origem; através dele sua vida foi transformada em amplos sentidos e ela pensa sobreviver aos dilemas que a afligem internamente, como, por exemplo, quando ela é tomada pelo desânimo durante a conversa com Georgina: “George fecha os olhos com força e deixa-se embalar por pensamentos mais agradáveis, bem-vindos: a exposição que vai fazer, aquele quadro que vendeu muito bem no mês passado, a próxima viagem aos Estados Unidos, o dinheiro que pôs no banco.” (CARVALHO, 1995, p. 43). Beauvoir assegura que somente “pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava de um homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade completa.” (1961, p. 449). E assim, George continua em trânsito.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Marlene dos; OLIVEIRA, Fabiana de P. L. A construção da personagem contemporânea em “George”, de Maria Judite de Carvalho. Cadernos do CNFL, v. XVIII, nº 8, p. 271-279, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo, v. II. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo:

Difusão Européia do Livro, 1961. p. 449-483.

BUESCO, H. C. Somos todos Homines Sacri: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho. In: Duarte, L. P. (Org). De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2008. p. 209-233.

CARVALHO, M. J. Seta despedida. 2º Ed. Lisboa: Europa-América, 1995.

FARIA, Â. B. C. Tempo de afetividades ameaçadas: a melancolia em Antônio Lobo Antunes e Maria Judite de Carvalho. In: Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África. Entre o riso e a melancolia, de Gil Vicente ao século XXI, 3., 2002, Niterói. Anais... Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2002. 1 CD-ROM.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

OLIVEIRA, Renata Quintella. “George”: a errância em busca de liberdade. Itinerários, Araraquara, n. 42, p. 195-203, jan./jun. 2016.

Aulas ministradas pela professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria, na Faculdade de Letras da UFRJ, no primeiro semestre de 2017, na disciplina “Cultura e imaginário na ficção contemporânea portuguesa”, curso “Especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas”.

BIOGRAFIA: Graduada em Letras – Português/ Literatura pela instituição de ensino UNIABEU (2016). Atualmente, aluna do curso de Especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

SENTIDOS CONFLITUOSOS NA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *CRISTAIS PARTIDOS*, DE GILKA MACHADO

Pablo Berned

*Eu escrevi com o corpo e a alma [...].
A minha vida está nos meus versos.
Gilka Machado, novembro de 1978.*

Considerações iniciais

A obra de Gilka Machado tem sido gradativamente recuperada pela crítica acadêmica, valorizando a sua posição de vanguarda, enquanto realizada por uma escritora que reivindica o protagonismo da mulher ao se posicionar como sujeito e não apenas objeto de poesia, expondo desejos e mazelas próprios da condição feminina. Oriunda de uma família de artistas (MACHADO, 2017, p.14)ⁱⁱ, ela nasceu em 1893 no Rio de Janeiro, onde casou-se, teve dois filhos, trabalhou, publicou sua obra, foi tardiamente reconhecida como uma das poetisas mais importantes de seu tempo, e veio a falecer em 1980.

Objetivo deste ensaio consiste em apresentar uma breve reflexão sobre a representação do feminino em seu livro de estreia, *Cristais partidos* (1915), por meio da análise de comparações e de metáforas presentes ao longo da publicação. Tal abordagem propõe-se a contribuir para a compreensão de uma dicotomia da identidade feminina durante o advento da modernidade no contexto brasileiro, entre “o querer e o não poder”, como sintetiza Nádia Battella Gotlib (1995, p.21) a respeito da aflição das mulheres ao longo do século XX e expressas pela lírica de Gilka Machado; isto é, contribuir para a reflexão sobre o desejo de libertação e emancipação feminina e a pressão exercida às mulheres pelos valores patriarcais hegemônicos.

O sujeito feminino representado nos poemas

Cristais partidos é um livro de poesia composto por 53 poemas bastante diversificados. Embora predominem sonetos, há vários poemas de organização

irregular, quadras, quintetos, sextetos e versos livres. Essa configuração dos poemas do livro permite a compreensão de que, embora dialogue com as vertentes parnasianas e simbolistas então predominantes, a poesia de Gilka Machado privilegia a comunicabilidade em seus versos.

Ainda que se possa conceber a presença de uma voz lírica feminina no livro como um todo, são em apenas 15 poemas que essa voz realmente se assume enunciada por uma mulher. Nos poemas restantes, ou não há uma voz lírica – ao modo da despersonalização poética almejada por certas tendências da época, por influência da lírica de Mallarmé – ou o sujeito lírico apenas não apresenta uma identidade de gênero definida.

A voz lírica de Gilka Machado encontra na liberdade poética as possibilidades de expressar sua contrariedade e seus dilemas em um contexto ainda bastante conservador sobre o papel da mulher na sociedade de nossa Primeira República. A recepção nada favorável à sua obra (PAIXÃO, 1995) – embora premiada e consumida – e episódios que depreciavam-na, como o cruel diálogo entre Afrânio Peixoto e Humberto de Campos (SCHUPN *apud* DAL FARRA, 2017), revelam a ela que mesmo no campo artístico ela haveria de se deparar com a falta de empatia em um ambiente predominado por homens, acostumados com a mulher enquanto objeto de interesse, não como sujeito *senciente* que responde ao imaginário social sobre o comportamento feminino.

A respeito do conjunto da obra de Gilka Machado, Sylvia Perlingeiro Paixão já apontava o seu caráter revolucionário, que se insubordina ao fugir dos moldes previstos pela ideologia de sua época, “invadindo o espaço público com sua poesia erótica e social, que refletia o começo de uma nova era na história das mulheres” (PAIXÃO, 1995, p.68-69). O conflito da mulher com a sociedade, assim, é tema contundente desde seu livro de estreia, e pode ser observado, por exemplo, a partir de como essa mulher-poeta expressa-se em relação ao amor, uma vez que esse tema é amplamente abordado pela perspectiva masculina, mesmo quando travestida de feminina (a exemplo das cantigas medievais de amigo).

O desejo de união do sujeito feminino com o amante é bastante presente no livro. A sua voz sedutora no poema “Fala” (MACHADO, 2017, p.92) e seus olhos, “divinamente humanos” (MACHADO, 2017, p.96), são objeto de contemplação

poética, enquanto o sonho com perfume do amante a acorda do tédio no poema “insone” (MACHADO, 2017, p. 128). Portanto, não se trata de um amor pudico, mas um desejo carnal exposto, que revela a expectativa com o contato íntimo, como em “Noturnos VII”:

Toma-me todo o corpo um calor insensato,
fecho os olhos e sinto a alma carícia tua...
— sonho! — é apenas a luz que me amacia o tato,
E qual um pólen, cai na minha cútis nua
(MACHADO, 2017, p.110).

Mesmo que a distância aumente o desejo, o prazer dos corpos revela-se fugaz. Sua poesia, nesse sentido, aborda inclusive a repulsa e a culpa como consequências que pesam sobre a mulher. A repulsa é observada nos tercetos do soneto que encerra a sequência de “Espirituais”:

Dia a dia entre nós mais a distância aumento
para que aquele ideal tanto tempo sonhado
não vejamos fugir num rápido momento;

e sintamos, então, imóveis, lado a lado,
essa náusea, esse tédio, esse aniquilamento
que vem sempre depois de um desejo saciado
(MACHADO, 2017, p.91).

O foco nessa passagem não está na erotização dos corpos ou no ato sexual, mas no depois: em permanecerem lado a lado após a satisfação do sexo. Neste sentido, a representação do amor na poesia de Gilka Machado vivencia o paradoxo de não ignorar o prazer dos corpos mas privilegiar a união mística com o amante: o rosto na memória é apenas um “simulacro vago”, de quem recorda “de um teu sorriso o espiritual afago”, mas que proporciona, portanto, “desse amor gozo supremo e glória”, conforme o primeiro soneto de “Espirituais”. No mesmo poema é assim definida essa sensação:

Este amor sem passado e também sem futuro,
É um amor, meu amor, desprovido de ânsias
Dos prazeres carnavais, efêmeros e escassos
(MACHADO, 2017, p.90).

De modo semelhante, a união mística das almas, “num leve e místico abraço” (MACHADO, 2017, p.130), é expresso na conclusão do poema “Quadras simples”. Pois a união sexual quase sempre vem acompanhada da culpa. Em “Sândalo”, ainda que predomine o tom erótico, o odor exalado dos prazeres sensuais é definido como “infernai aroma” e a embriaguez provocada por esses cheiros é observada pela “velha serpente” (MACHADO, 2017, p.64). Já em “Ao som de um sino”, ao dirigir-se ao filho, a voz lírica expressa remorso pelo crime imenso de ter gerado a vida:

Por um mero gozo da matéria imunda
vieste ao mundo – fruto da volúpia minha,
tua dor será desse prazer oriunda
e hei de ver-te exposto a uma existência imunda,
existência humana de prazer mesquinha
(MACHADO, 1917, p.115).

A preocupação com o futuro do filho, a respeito do seu caráter, também está presente em “Natal” (MACHADO, 1917, p.60). Neste sentido, a sociedade é um espaço destinado a corromper as pessoas, tal como corrompeu a si mesma. Se a mulher do presente culpa-se por ceder ao sexo, ou antes, culpa-se por ser mulher, em “Versos verdes” a infância era o seu momento de fantasias e despreocupações (MACHADO, 1917, p.85); e em “Canção de uma doente”, as ilusões da juventude são contrapostas ao coração que agora não é mais do que um “gélido sepulcro”, de modo que “morre o amor mas nunca morre o pesar” (MACHADO, 1917, p.124). O papel da mulher é condicionado a essas provações, e não por acaso o livro é dedicado à mãeⁱⁱ, e a imagem de proteção está nas distantes lembranças da avó, “anjo protetor”, para quem a voz lírica dirige-se, em “Íntimos” ao expressar que “punge-me a dor de não ter morrido no fofo leito do teu regaço” (MACHADO, 1917, p.119).

Ao considerar a representação da voz feminina nos poemas de *Cristais partidos* de Gilka Machado, temos por objetivo aprofundar as reflexões por meio da análise de comparações e de metáforas presentes ao longo deste livro, observando primeiramente o feminino desdobrado na natureza, e, na sequência, a natureza desdobrada no feminino. Tal abordagem justifica-se sobretudo pela leitura do poema “Ânsia de Azul”:

Eu, como as coisas, sinto indefinidas ânsias
a atração do ignorado
a atração das distâncias,
a atração desse azul,
ao qual meu pobre ser quisera transportado
ver-se, da Terra êxul.

E que gozo sentir-me em plena liberdade,
longe do jugo atroz dos homens e da ronda
da velha Sociedade
— a messalina hedionda
que, da vida no eterno carnaval,
se exhibe fantasiada de vestal!
(MACHADO, 2017, p.57).

Neste poema, a Sociedade, personificada de forma negativa por ser responsabilizada pela situação da mulher, contrapõe-se à Natureza, com quem trava constante diálogo. Inclusive vários poemas de *Cristais partidos* têm como interlocutores elementos naturais como variadas plantas e a lua. A condição feminina, que dá tom à sua poesia, é expressa ainda nesse poema, quando se lamenta: “Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta, / do que existir trazendo a forma de mulher” (MACHADO, 2017, p.59). Observamos, portanto, que o feminino é revelado não apenas por meio das características atribuídas ao eu-lírico, mas inclusive quando a poesia explora o desdobramento desse sujeito para o seu exterior.

O feminino desdobrado na natureza

No soneto “Odor dos Manacás”, a voz lírica questiona-se sobre a “voz vegetal que meu olfato atento / ouve” (MACHADO, 2017, p.66). A sinestesia, do mesmo modo, ocorre em “Aranhol verde” (MACHADO, 2017, p.71-74), conforme a seguinte passagem:

Seu perfume é meloso,
Tem qualquer coisa que emacia,
Qualquer coisa sutil de requintado gozo;
Nos meus sentidos de tal forma atua,
Que a minha pele (incrível coisa!) fica fria:
Como que unto na fragrância sua.
Quando agoniza o Dia,

poem-se os meus sentidos a gozar
esse perfume doce e lamuriento,
alvo como o luar,
mole como unguento
(MACHADO, 2017, p.73).

Tais jogos de sentidos evocam as “Correspondências” de Charles Baudelaire (2006), em que a Natureza é exaltada pela tenebrosa e profunda unidade que perfumes, cores e sons possuem, cabendo à poesia, por consequência, cantar o trânsito entre o espírito e os sentidos. Em Gilka Machado, as correspondências aqui destacadas remetem às comparações e metáforas que provocam sentidos no texto para traduzir os dilemas femininos. Em um dos poemas mais incisivos sobre o tema, intitulado “Ser mulher...”, assim se conclui:

Ser mulher, e oh! atroz, tantállica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(MACHADO, 2017, p.131).

A referência à águia presa inevitavelmente remete novamente a Baudelaire, no paralelo que é traçado entre o poeta e o albatroz, sublimes quando estão nos céus e condenados enquanto exilados no chão. Aqui, no entanto, em ocasião alguma a mulher é vislumbrada em plena liberdade, livre dos grilhões dos preceitos sociais. Sua aspiração de liberdade encontra resposta no voo das aves, no fim de “Ânsia de azul”, desejante “para acima pairar das coisas rasas, /das podridões terrenas” (MACHADO, 2017, p.59), mas sem que a analogia responda possibilidades objetivas na vida cotidiana.

Ainda nas analogias com as aves, em “Canção de uma doente”, a dor do presente, em contraponto às ilusões do passado, é aqui representada por uma coruja empoleirada, “sobre o cipreste da minha alma, /soltando cínica risada, /as asas tétricas espalma” (MACHADO, 2017, p.124-125). Não à toa a alma da voz lírica é representada por uma árvore, condenada à imobilidade, e comumente associada à morteⁱⁱ, e cuja dor é manifestada pela imagem de uma ave de hábitos noturnos, cínica e medonha.

No poema “O beijo” – composto por uma única estrofe de 40 versos e ritmado na sequência de três versos dodecassílabos e um hexassílabo, que

sugerem a leitura em único fôlego cadenciado – os beijos de amor apontam para “o matrimônio das lábios” e o “concúbito das almas” (MACHADO, 2017, p.78). Os beijos são equiparados a ave que se “eleva a paragens etéreas”, mas também à vespa “que infiltra nas artérias / da volúpia o fervente e orgíaco veneno” (MACHADO, 2017, p.77). O desejo de união transcendental das almas não é substituído pelo contato dos corpos, que expressa um conflito entre o desejo e a repulsa. Em um dos poemas mais eróticos do livro, intitulado “Sensual”, ausência do parceiro sugere a masturbação feminina:

Mas, se estás ao meu lado, a barreira desaba,
E sinto da volúpia a escosa e fria lesma
Minha carne poluir com repugnante baba...
(MACHADO, 2017, p.79).

A reação do corpo feminino excitado “polui” a carne e, portanto, reafirma a condenação ao corpo. Sentido semelhante reaparece no último poema de Cristais partidos, “Invocação ao sono”, em que o sono é equiparado ao amante que a seduz, “que no corpo me põe coleios de serpente / e indolências de verme” (MACHADO, 2017, p.133). Aqui, os animais rastejantes são evocados para representar os prazeres corporais do baixo ventre, marcando significativamente a oposição explorada na poesia de Gilka Machado entre o corpo/condenação e a alma/elevação. Essa dicotomia é reiterada em “Ânsia de Azul”, quando indica que a alma “que carrego amarrada, tolhida, / num corpo exausto e abjeto” é “acostumada a caminhar de rastros” com “[...] movimentos / indecisos e lentos, / de humanizada lesma” (MACHADO, 2017, p.58).

As desilusões com a vida aparecem como flores que perdem as vivas cores (MACHADO, 2017, p.125) ou como no seguinte verso: “a alma me parece de uma flor já morta” (MACHADO, 2017, p.115), retirados de “Canção de uma doente” e “Ao som de um sino”, respectivamente. Outra vez, as flores secas de Gilka Machado parecem remeter às flores doentias que dão título ao célebre livro de Baudelaire, ainda que do possível diálogo e da retomada de temas presentes na obra do poeta francês, resulte aqui em uma ressignificação que se volta para a condição das mulheres.

O feminino desdobra-se na natureza, portanto, evocando distintos aspectos, em comparação com animais voadores, com animais rastejantes, com flores sem vida ou árvore de cemitério. Curiosa, portanto, é a seguinte passagem, extraída do poema “Tristeza da Saudade”, ao evocar um animal marinho: “Eu, bem vês como estou, o polvo da Miséria / chupou-me, pouco a pouco, a juventude e o sangue” (MACHADO, 2017, p.103). Talvez pelos seus tentáculos ou pela sua capacidade de camuflagem significando esforço em prejudicar a pessoa do enunciado, o polvo da Miséria assinala a infelicidade no presente, de modo que a voz lírica lamenta justamente a “Saudade no Nada[!] dentro da minha vida” (MACHADO, 2017, p.105), como se a experiência e a memória acumulasse apenas tristezas e remorsos.

A natureza desdobrada no feminino

A contemplação da natureza, na poesia de Gilka Machado, também permitiu reconhecer ali desdobramentos do papel feminino. Em uma sequência de três sonetos nomeada “Rosas”, sua multiplicidade as caracterizam como irmãs, e a diversidade das cores – róseas, roxas, níveas/alvas e rubras/carmim – evocam ora a sedução, ora a pureza das mulheres, ou ainda as carnes juvenis risonhas, palpitantes e sãs quando presas no hastil.

Seja qualquer a cor, por sobre o hastil de cada rosa,
vive a Mulher, nos jardins flor tornada:
- símbolo da Volúpia a excitar o Desejo
(MACHADO, 2017, p.67).

As rosas, portanto, equivalem às mulheres provocantes do desejo, desde que se mantenham no pé, intocadas. A perda do hastil que as conservam, deduz-se, representa uma perda significativa: talvez a juventude, talvez a virgindade. Essa leitura é corroborada pela referência à Volúpia, entidade personificada da mitologia latina como símbolo de prazer, que encontra em Hedonê sua correspondente grega (da qual advém o termo “hedonismo”).

A Volúpia também aparece ao final da seção de nove sonetos intitulada “Noturnos”, suscitada pela “brisa sutil, úmida, fria e lassa”, em “uma noite de bodas”, passando “flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas, / como uma

gata errando em seu eterno cio” (MACHADO, 2017, p.111). Expressa-se novamente uma dicotomia, aqui a respeito da representação do desejo feminino, opondo a rosa – vegetal e assexuada – à gata – animal e sexual, contemplando assim percepções sobre o antes e o depois da iniciação sexual das mulheres.

No tocante à natureza observada que se desdobra em caracterizações do feminino, entretanto, as referências aos seres vivos são exceções. A Noite, ainda na seção “Noturnos”, é imaginada como uma “amiga, piedosa enfermeira do doente do infortúnio”, uma “mãe negra” que alimenta seus filhos com “leite de luar” (MACHADO, 2017, p.106) e é acompanhada pelas estrelas definidas como “ancilas da Noite” (MACHADO, 2017, p.110).

Contudo, à lua é atribuída mais frequentemente essa personificação do feminino. No poema “Falando à lua”, sua luz invoca a imagem, possivelmente ao gosto romântico, de uma “virgem morta” e da “alma de Maria”, enquanto sua posição invoca uma “sultana” (MACHADO, 2017, p.112-113). O corpo cósmico adquire um papel de confidente da voz lírica: “Lua amiga, marmórea Lua-Cheia, / – alma da Noite, mística lanterna, / à minha dor traz luz, de luz semeia / a minha noite eterna” (MACHADO, 2017, p.112). Nesse sentido, a poesia de Gilka Machado indica o reconhecimento da Lua como uma semelhante a si, pois ambas permanecem solitárias em meio às trevas.

A também lua age como testemunha, como sugerido em “Lunar”, e como nobre observadora da alegre e contínua dança das ondas-bailarinas em “Bailado das ondas” (MACHADO, 2017, p.100). Ela é associada a uma velhinha boa e cambaleante em “Lunar” (MACHADO, 2017, p.120); a uma velha carpideira, por também se identificar ou por pena do que observa do alto, em um soneto de “Noturnos”; e a uma velha fiandeira em outro soneto da mesma seção e em “Quadras simples” (MACHADO, 2017, p.129), possivelmente em referência às moiras gregas ou às parcas romanas, responsáveis por tecer o destino das pessoas.

Considerações finais

Ao voltar seu olhar para a natureza, a poesia inaugural de Gilka Machado opõe-se à Sociedade-Messalina, também caracterizada por traços femininos,

porém hedionda e fantasiada de vestal, e, portanto definida pela hipocrisia. Por sua vez, à Natureza remete-se o sentido de originalidade, espontaneidade, infância, tantas vezes evocadas positivamente ao longo de *Cristais Partidos*. As conclusões preliminares deste ensaio apontam que a representação da mulher nesta obra deseja-se tal como as aves, símbolos de liberdade, mas que infelizmente reconhece-se nos animais rastejantes, nas flores secas e nas árvores soturnas.

Por outro lado, ao atribuir características femininas à natureza observada, pouco as associa aos seres vivos, reconhecendo privilegiadamente na lua – ainda que brilhante, presente e admirada, também distante, sem vida, solitária, em meio às trevas - uma equivalência de sentidos da condição feminina. As exceções estão no cunho sexual, que evoca a dicotomia entre a sedução da rosa virginal e da gata no cio.

Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Gilka – a mulher proibida”. In: MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017.

GOTLIB, Nádia Battella. “Gilka Machado: a mulher e a poesia”. In: *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal/RN: UFRN, 1995.

MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. “Gilka Machado e a esfera pública”. In: *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal/RN: UFRN, 1995.

Pablo Lemos Berned é Doutor em Estudos de Literatura (UFF). Mestre em Letras (UFSM). Licenciado em Letras: Língua Portuguesa e respectivas Literaturas (UFSM). Professor Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa (UFFS/Campus Cerro Largo). E-mail: pablo.berned@uffs.edu.br

REPRESENTAÇÕES DA MULHER E DO CORPO NAS AUTORIAS DE PAULA TAVARES E DE LUÍS CARDOSO

Paloma de Melo Henrique*

Alisson Preto Souza**

Introdução

Apesar das diferenças entre as obras *Amargos como os frutos*, de Paula Tavares, e *Réquiem para o navegador solitário*, de Luís Cardoso, um aspecto compartilhado por ambas é a protagonização da mulher nas duas literaturas de língua portuguesa. No momento atual, em que o pensamento binário rege grande parte da opinião pública em mídias sociais diversas, liderado por intolerância e preconceito, tanto os estudos de gênero como os estudos pós-coloniais são áreas vitais de pesquisa à reavaliação de certas tradições e preconceitos vigentes em relação à mulher. De certa forma, este trabalho é revelador de narrativas que tentam abafar ou degradar a mulher como sujeito engajado nas suas práxis sociais. Através de recortes das obras referidas, pretendeu-se explorar de que forma a identidade e o corpo da mulher foram retratados, assim como compreender a influência do homem e do colonizador na produção das duas escritas. Em um jogo de mostra-esconde, o trabalho investigou as narrativas que interpelam tanto a mulher angolana quanto a mulher timorense em relação às representações do amor, como uma imagem que tece o imaginário erótico ou exótico, e influencia a

produção de marcas que singularizam essas identidades. Além disso, propusemos uma observação que expõe os movimentos pedagógicos e performáticos das narrativas que circundam essas identidades culturais. A dupla presença deste tema demonstra um ato de resistência e busca por um espaço para voz feminina nas literaturas de língua portuguesa contemporâneas. Pretende-se explorar, assim, a representação do corpo “mulher” tanto na poesia de Tavares quanto no romance de Cardoso. As análises realizadas partem, especificamente, das representações da protagonista de *Réquiem para o navegador solitário*, Catarina, e da subjetividade feminina na poesia de *Amargos como os frutos*.

Contextualização

Ainda que Luís Cardoso tenha desenvolvido e concluído seus estudos em Portugal, sua escrita literária preocupa-se com o seu lugar de origem: o Timor-Leste. Alguns aspectos geográficos, políticos e históricos estão presentes em sua narrativa, construída tanto por ficção quanto por uma realidade pertinente à consciência coletiva do país recém-liberto. Em *Réquiem para o navegador solitário*, publicado em 2007, Cardoso adentra conhecimentos que demonstram com materialidade os efeitos das interferências e imposições coloniais no Timor.

Aquela ilha perdida no fim do mundo, que os governantes portugueses tão bem tinham sabido esconder da cobiça das potências, da avidez dos ricos, reduzindo-a a uma nulidade confrangedora. Um sítio para deportados, um depósito de esquecidos, uma ilha-prisão cercada pelo mar enfeitado de tubarões e de piratas em busca de pérolas, pedras preciosas e de gatas, donde ninguém podia fugir, nem mesmo para se juntar aos australianos da Brigada Internacional, que estavam a lutar em Espanha (CARDOSO, 2009, p.109).

De acordo com o autor, o Timor é um ser feminino, violentado, maltratado

e utilizado a serviço de interesses estrangeiros. É por meio da voz da narradora-protagonista Catarina, que a ilha é descrita como “um navio encalhado no fim do mundo onde nada havia para fazer e tudo estava por fazer, doce encanto dos territórios do além-mar” (CARDOSO, 2009, p.43). Ao chegar em Díli, Catarina se vê sozinha em uma casa com gatos e descobre que a realidade não é exatamente como seu pai e sua educação europeia a havia descrito. A protagonista depara-se com um lugar no qual é indesejada, estrangeira e degradada: “*Você não devia ter vindo Cathy*”, o que revela um imaginário contaminado por imagens sonhadoras que não constituem de forma alguma a realidade de misoginia e dominância que age sobre o Timor.

As interferências coloniais, principalmente de Portugal, também são marcas da realidade de Angola, espaço esse de sobreposições políticas e culturais que são evidenciadas pela literatura de Paula Tavares. Assim como Cardoso, a autora também vive em Portugal, e sua criação literária produz predominantemente conexões com o seu lugar de nascimento: província de Huíla, ao sul de Angola. Contudo, em vez de se manifestar através da voz de uma sobrevivente às ameaças coloniais - o caso de Catarina em *Réquiem* - Tavares enuncia um eu-lírico feminino que se “liberta” através do resgate tanto entre as sensações de seu corpo e o espaço físico quanto com os ritos que constituem os saberes ancestrais de sua comunidade.

Em *Amargo como os frutos*, sem deixar seus corpos serem narrados e sobrepostos pelo lugar de fala do estrangeiro, a mulher angolana apropria-se do espaço e da natureza para o gozo e autoconhecimento. A autora surpreende o leitor que, assim que abre o livro, encontra uma série de poemas cujos títulos trazem

vegetais. Os vegetais, contudo, funcionam como metáforas ao corpo, uma vez que, sinestésica e simbolicamente, revelam associações eróticas através das funções fisiológicas dos contornos anatômicos e das texturas da pele do corpo feminino. Alguns exemplos disso são “A abóbora menina”, “O maboque”, “A anona”, “O mirangolo”, “O mamão”, etc. Essas sutileza e precisão expressas na criação da subjetividade feminina em *Amargos* está traduzida pelo provérbio da filosofia cabinda, pronunciado antes dos primeiros versos do poema “Dessosaste-me”: “as coisas delicadas tratam-se com cuidado” (TAVARES, 2011, p.55), sublinhando o cuidado com as palavras e a importância do sensorial na estética de Tavares.

Apesar de os dois textos apresentarem manifestações identitárias diferentes devido às suas especificidades culturais, históricas e sociais, ambos trazem a voz da mulher feminina em um processo de maturação e adaptação em seus respectivos contextos coloniais. Dessa forma, pretendeu-se observar de que forma alguns aspectos influenciam a movimentação dessas subjetividades. Os conceitos rastreados para essa análise foram o amor, segundo a leitura de Dóris Sommer, a performatividade e o pedagógico, no viés de Hommi Bhabha, e o conceito de exotismo de Ella Shohat.

O amor como dispositivo regulador do Estado

No texto “Amor e Pátria na América Latina: Uma especulação Alegórica sobre Sexualidade e Patriotismo”, Dóris Sommer coloca o amor como parte importante para a consolidação dos Estados nacionais da América Latina no século XIX. A autora analisa a questão por meio dos romances fundacionais latino-americanos, nos quais constata a presença do amor heterossexual e dos casamentos como

basilares para a formação de idealizações nacionalistas. Dessa forma, há uma acumulação de imagens que retratam uma consolidação não violenta dos inmensuráveis conflitos integradores das nações latino-americanas que se independizavam em meados do século XIX e traziam os impasses gerados pela colonização.

Os romances nacionais latino-americanos são quase todos histórias que trazem amantes representativos de grupos sociais específicos em situação de conflito, de modo que o amor funciona como forma de pacificação e de uma ideia de união frente à desordem social. Assim, “a linguagem do amor, especificamente da sexualidade produtiva do lar, é notavelmente coerente e fornece veículo para uma consolidação nacional, aparentemente não violenta, após longas guerras revolucionárias e civis” (SOMMER, 1994, p. 159). Em outro caminho, em outro continente e em outro século, o romance de Cardoso traz uma personagem que vive uma história em que esse imaginário também é construído nas suas vivências, entretanto, de forma que o autor trabalha para desmitificá-lo e destruí-lo.

Vivendo em um país recentemente assolado pelas guerras geradas pela colonização, Catarina é interpelada constantemente por seus pais sobre a importância de um enlace amoroso para a sua vida. Assim, ela tinha ciência de que só poderia realizar o que almejasse depois de satisfazer o desejo de seus pais “fazendo um príncipe feliz” (CARDOSO, 2009, p. 29). É perceptível que o amor funciona, no contexto da personagem, como ideal romântico de resolução dos conflitos que afetam de diversas formas a vida na sociedade conturbada timorense. O imaginário literário aparece, também, como recorrente para a consolidação desse ideal. A personagem lamenta quando se encontra numa

realidade amorosa opressora para as mulheres, diferente daquela que havia sido idealizada por seus pais e encontrada nos romances: “Lamentei que a minha preceptora não me tivesse dito que os contos de fadas só existem mesmo nos livros” (CARDOSO, 2009, p. 52).

O romance de Cardoso tece, então, elaboradamente, um caminho de denúncia e destruição do ideal de resolução de conflitos coloniais por meio do amor. Nesse sentido, o autor revela o jogo de interesses por trás dessas relações, demonstrando que o amor pode funcionar simplesmente como ficção apaziguadora de conflitos políticos. Há uma ironia latente no romance, que abre espaço às ideias trazidas por Sommer (1994) a respeito do papel dos romances nacionalistas: "bons negócios geram sempre bons casamentos, dizem os cânones entoados com abusivas repetições antes de cada enlace" (CARDOSO, 2009, p. 22). A realidade de Catarina torna-se, no entanto, bastante diferente, uma vez que é violentada pelo marido, apesar de ter seguido o ideal imposto por um imaginário amoroso regulado pelos interesses políticos do Estado.

Em contrapartida, Paula Tavares questiona, em entrevista para o canal Nova Angolaⁱⁱ, os preconceitos em relação ao amor que são dominantes no imaginário colonial. Para a angolana, nas sociedades coloniais, o amor não consegue ser visto como consequência de desejo, não haveria relações de paixão, existindo somente um grande vazio relacionado às questões do amor. O olhar preconceituoso frente às sociedades tradicionais, segundo a escritora, coloca a relação amorosa de forma objetivada, por meio de situações relacionadas à condição social, quando ter muitos filhos, por exemplo, seria em face de se ter mão de obra para o sustento da família.

Com o intuito de preencher esse vazio, a poesia de Paula é enaltecida do amor, desencadeado principalmente pelo forte desejo e paixão. Além disso, a mulher angolana é protagonista desse desejo, é agente, nunca objeto. O eu poético feminino adquire, em muitos poemas, um caráter libertador frente ao que seria imposto enquanto prática amorosa, contrário aos benefícios e interesses sociais relacionados ao enlace amoroso. O poema “Devia olhar o rei” é emblemático, nesse sentido, pois apresenta um eu lírico que se sente interpelada socialmente a amar o rei, e que, no entanto, deseja e realiza o amor com o escravo: “Devia olhar o rei/Mas foi o escravo que chegou/Para me semear o corpo de erva rasteira” (TAVARES, 2011, p. 191). O eu poético feminino é, nesse caso, não apenas sujeito pelo desejo, mas é corpo sujeito de desejo: “O escravo era novo/Tinha um corpo perfeito/As mãos feitas para a taça de meus seios” (TAVARES, 2011, p. 191).

A identidade cultural: o pedagógico e a performatividade

Apesar do texto *Disseminação*, do livro *O Local da Cultura*, trazer muitas noções importantes para a investigação do viés pós-colonial, tais como hibridismo, ambivalência e localismos, neste trabalho, enfocamos apenas em dois conceitos-chave da teoria de Hommi K. Bhabha, que se referem ao movimento das identidades culturais. A esses movimentos produzidos por nações híbridas, caracterizadas por marcas tanto da individualidade cultural quanto da coletividade, o autor nomeia como atividades performáticas e pedagógicas. A importância de Bhabha na articulação das representações temporais é imprescindível para os estudos da cultura, uma vez que estabelece um caminho para lutar contra

determinadas formas de narrativas totalitárias que tendem a construir o imaginário social do *povo-nação*.

A discursividade, as fantasias que habitam o imaginário, os artefatos culturais podem ser entendidos nessa perspectiva teórica como matéria-prima da identidade do sujeito do espaço híbrido. Enquanto, para Bhabha, o movimento performativo é uma marca singular da identidade do sujeito social, capaz de produzir uma heterogeneidade na esfera coletiva, o movimento pedagógico, por sua vez, tenciona as narrativas do sujeito a um modelo ideal, produzindo assim a ideia de homogeneidade e unicidade, que transforma o povo em nação. Sobre o sujeito cultural, o teórico aponta que

O sujeito do discurso cultural, agência de um povo, se encontra cingido na ambivalência discursiva que emerge da disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performativo (DISSEMINAÇÃO. p.210).

Através desse viés, intencionou-se pensar nas tensões entre o movimento performático e pedagógico nas obras de Luís Cardoso e de Paula Tavares. Enquanto em *Réquiem para o navegador solitário*, as práticas pedagógicas estão mais frequentemente sobrepostas às performances, em *Amargos como os Frutos*, o ato performático sobrepõe-se às pedagogias que circundam o espaço.

Em *Requiem...*, ao ingressar em Díli, Catarina entende que, na verdade, os conhecimentos agregados de sua adotiva educação europeia, não servem exatamente à realidade de si e muito menos ao cotidiano que viria a enfrentar. Em primeiro momento, Catarina deixa-se ser narrada, passivamente, por narrativas disseminadas pelo imaginário do colonizador e dos invasores de Timor:

Saber línguas estrangeiras, ler os clássicos, tocar piano e admirar Debussy, um sortido de extravagâncias para ornamentar uma excelente carta de apresentação. No fim seria a perfeita união entre duas culturas. A asiática e a europeia (CARDOSO, 2009, p. 17).

Esses movimentos pedagógicos, que reprimem, violentam e abafam a subjetividade feminina, estão condicionados aos interesses da identidade nacional dos invasores da terra. Mais especificamente, estão sob controle dos homens (detentores do poder de destruir, violentar e dominar) tanto as mulheres e as matérias-primas, quanto a ilha, como um todo. Contudo, ao longo da narrativa, através da ironia, da observação e instinto de sobrevivência em um espaço misógino, Catarina reage contra as narrativas que a impedem da aproximação das práticas políticas.

Um dos atos performativos da subjetividade feminina na obra se dá após os traumas que atravessa na ilha. Mesmo após muitos enfrentamentos, como o seu estupro, o rapto do filho, a perda da casa em chamas e a morte de sua melhor amiga e filha adotiva, Catarina ainda assim não se dá por vencida: desejava recuperar seu filho. Através da memória, retorna aos saberes ancestrais passados pela mãe, que através do poder das palavras, detêm um poder curativo da alma e do espírito, para, dessa forma, superar a dor e a guerra.

Aprendi com minha mãe a domar os meus fantasmas.
Lembrei-me duma recomendação.

- Se não tens todos os meios para lutar contra um dragão, não o enfrentes. Procura antes dotar-te com os meios necessários. (...) Eu tinha a consciência de que eram apenas palavras como tantas outras repetidas pelos devotos nos cantos, salmos e orações, mas naquele momento era um

conforto lembrar-me delas. Ensinaram-me que as palavras curam tanto como os remédios (CARDOSO, 2009, p.54).

Já em *Amargos como os Frutos*, os movimentos performativos estão sobrepostos às pedagogias. O ato performático, por um lado, está ligado ao autoconhecimento dos corpos que se confundem com as frutas, paisagens e elementos locais de Huíla, sublinhando um desejo de si - para si mesma. Por outro, aparece relacionado às práticas de purificação e no retorno ao sagrado. Ambos os traços dessa performatividade estão representados no poema “Cerimônia de Passagem”: “A zebra feriu-se na pedra/ a pedra produziu lume/ a rapariga provou o sangue/ o sangue deu fruto/ a mulher semeou o campo/ o campo amadureceu o vinho/ o homem bebeu o vinho/ o vinho cresceu o canto/ o velho começou o círculo/ o círculo fechou o princípio/ a zebra feriu-se na pedra/ a pedra produziu lume” (TAVARES, 2011, p.15).

O discurso eurocêntrico do exotismo

Catarina, em *Réquiem...*, constantemente se sente como objeto exótico de desejo dos homens estrangeiros que chegam à ilha. A obra destaca muitas vezes a representação do olhar masculino frente ao corpo da mulher oriental. A personagem protagonista desdenha o modo como os homens encaram o feminino como mais um objeto de dominação em terras a serem conquistadas:

Ocorreu-lhe acrescentar que a sedução é uma mulher vestida de seda, saboreando uma chávena de café de Timor e fumando tabaco de Java num salão de homens em Xangai.

O visitante, durante todo o tempo em que esteve em nossa casa, não tirou os olhos nem de mim nem de uma peça amarela que não era de pedra, mas de carne e osso, e representava uma menina chinesa com pretensões culturais exóticas (CARDOSO, 2009, p. 20).

Em *Crítica da imagem eurocêntrica*, Shohat e Stam (2006) colocam o exotismo como “uma das contradições internas do racismo que mascaram com frequência uma atração pelo objeto detestado” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 47). Na obra de Cardoso, essa atração não é mascarada no que se refere às mulheres, dado que a ficção erótica é retratada pelo masculino sem sutilezas em relação a ver as mulheres como exóticas. Para Shohat e Stam (2009), o “racismo pode ser, portanto, adepto da arte do falso elogio, da qual fazem parte o primitivismo e o erotismo” (p. 49).

O racismo/exotismo, que aparece não só na forma de “falsos elogios” às mulheres orientais, é recorrente no meio em que Catarina vive e as conversas masculinas que ouve: “os ingleses amavam a Índia mas detestavam os indianos. Precisamente o contrário dos portugueses, que amavam tanto a terra como as especiarias, sendo a mais picante delas, a morena de Goa mais o seu delicado umbigo onde encostavam a cabeça antes de se lançarem em novas conquistas” (CARDOSO, 2009, p. 33). Como apontam Shohat e Stam, “o exotismo utiliza seu objeto para o prazer do dominador, tomando o outro colonizado como uma ficção erótica que mistifica o mundo” (SHOHAT; STAM, 2009, p. 49). Há uma tentativa, portanto, de apagamento do racismo por meio da ficcionalização erótica do corpo da mulher oriental, que tenta esconder as relações de opressão e violência do colonizador para com essas mulheres.

A obra poética de Paula Tavares, por sua vez, não traz representações exóticas por meio do erotismo, dado que este parte do anseio do corpo feminino, que descobre a si mesmo e celebra o desejo do corpo. Se existe, dessa forma, um erotismo latente, pela representação dos frutos e associação com o corpo, especificamente com os órgãos sexuais, o erótico é de caráter libertador em relação à sexualidade feminina angolana, muitas desprovida de espaço representativo para as mulheres como sujeito de seus corpos.

Considerações finais

As forças reguladoras do corpo “mulher” podem ser entendidas na forma do amor, nas atividades pedagógicas de um espaço cultural, assim como no discurso racista eurocêntrico. Essas forças objetivam silenciar o indivíduo feminino e afastá-lo de suas práticas pedagógicas. Para isso, precisa narrá-lo e destituí-lo de sua subjetividade. Nesse sentido, o corpo da mulher aparece degradado à serviço das narrativas controladoras e homogeneizantes, renunciando suas diferenças e inculcando esses sujeitos femininos com traumas e um complexo de passividade ou aparente passividade. Contudo, a representação desses sujeitos femininos nos dois contextos literários difere-se em alguns sentidos.

Enquanto em *Em Réquiem para o navegador solitário*, a personagem inicia um processo de reapropriação do corpo e agência política, em *Amargos como os Frutos*, a mulher enfatiza o domínio do seu corpo como seu. Este caminho de reapropriação está colocado tanto pelos caminhos do desejo quanto pela busca do sagrado. Apesar de aparentar não ter uma atividade política de resistência, a

subjetividade do sujeito feminino angolano opera infrapoliticamente por meio de uma subjetivação ativa.

A narrativa de Timor, criada por Cardoso, opera distintamente da poesia de Tavares, pois baseia-se em uma denúncia dos horrores coloniais, retratando como vítimas toda e qualquer feminilidade presente no espaço da ilha de Timor-Leste. A mulher é apresentada como um produto exótico a serviço do poder masculino e, desde sua criação, passa por um processo de engessamento para que não questione ou coloque em cheque os poderes vigentes. O exotismo, portanto, pode ser entendido como uma estratégia racista na medida em que ficcionaliza a mulher como mercadoria exótica a serviço do homem branco heterossexual, configurando as mulheres como corpos objetificados, desprovidos de anseios e vida. As mulheres de Angola, como marca Paula Tavares em sua poesia, são conscientes dos horrores e das violências trazidas pela colonização, contudo, através do resgate de sua ancestralidade, pelos rituais de suas comunidades, pelos artefatos locais e pelas práticas do cotidiano tipicamente angolano, desintegram-se das narrativas do imaginário do colonizador, num processo de revalorização de seus corpos e seus povos.

Destarte, a importância deste trabalho vai além de conhecer o espaço e a história de Timor e de Angola, a preocupação, de fato, reside em uma conciliação entre as reflexões sobre o ethos feminino nestas sociedades de caráter misógino com a realidade ocidental e a história da mulher na atualidade. Até onde essas forças reguladoras operam nos melindres sociais que vivemos e afastam a mulher de certas posições de poder? Ademais, de que forma se pode, então, reconhecer e combater o imaginário misógino do homem branco heterossexual? E, por fim, de

que forma essas narrativas possibilitam revelar a opressão para que a mulher possa, efetivamente, apropriar-se de si e buscar, pela transformação, a igualdade desejada?

REFERÊNCIAS:

- BHABHA, H. K. “Disseminação – O Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna”. In: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 198-238.
- CARDOSO, L. *Requiem para o Navegador Solitário*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- SHOHAT, E; STAM, R. “Do eurocentrismo ao policentrismo”. In. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 37-65.
- SOMMER, D. “Amor e Pátria na América Latina: Uma especulação Alegórica sobre Sexualidade e Patriotismo” in: *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Organização de Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- TAVARES, P. *Amargos como os Frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RACISMO, MISOGINIA E A OBJETIFICAÇÃO DO CORPO NEGRO FEMININO NA POESIA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS.

Patrícia Bastos

Considerando a presença de variadas configurações femininas na poesia lírica e satírica atribuída a Gregório de Matos, o objetivo deste trabalho é demonstrar, através de poemas selecionados, as diferenças ou (e) singularidades que tangenciam o lugar das mulheres brancas, negras e mestiças na obra atribuída ao poeta, bem como na sociedade luso-brasileira do século XVII.

A partir dos questionamentos apresentados pretende-se revitalizar a discussão no que diz respeito à origem de perigosas tradições culturais que ainda hoje são perpetuadas através da imagem da mulher negra e mestiça como um objeto sexual e libidinoso.

Para a melhor compreensão desta análise, ressalto a importância de observar a concepção da imagem feminina presente na poesia de Gregório de Matos como um retrato não só plástico e (ou) discursivo, mas também social e cultural. Para isso é necessário investigar em que tipo de sociedade essas mulheres estão inseridas, da mesma forma que é preciso conhecer seus agentes e a quem a produção de Gregório de Matos se destina. Do mesmo modo é fundamental reconhecer o papel do corpo enquanto manifestante da cultura no qual está inserido e como uma ferramenta através da qual é possível entender mecanismos de poder estruturados.

A seguinte citação de São Paulo espelha bem o lugar do feminino nesse contexto colonial do século XVII: “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos, como ao Senhor, porque o homem é cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja”. (São Paulo *apud* Araújo, 1993, p.192). Ainda em Emanuel Araújo, é possível encontrar a seguinte afirmação: “O ideal, na mentalidade da época, resumia-se no provérbio que asseverava haver apenas três ocasiões em que a mulher virtuosa poderia sair do lar durante toda a vida: para se batizar, para se casar e para ser enterrada” (Araújo, 1993, p. 192).

As observações anteriores evidenciam um aspecto crucial da sociedade em questão: trata-se de uma sociedade solidificada através do poder patriarcal e controlada pela Igreja, que pregava a superioridade do homem sobre a mulher.

Sobre isso é fundamental ressaltar o processo através do qual a cultura Cristã se estruturou ao longo da Idade Média, onde diferentes interpretações das palavras e símbolos contidos em textos bíblicos serviram como importantes alicerces:

“Os textos da Bíblia, ricos e polivalentes, se prestam de bom grado a interpretações e deformações de todos os gêneros. A interpretação tradicional afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã a substância que lhes permitiria adquirir uma parte do saber divino. Já que era mais fácil convencer o bom povo de que a ingestão da maçã decorria da copulação mais do que conhecimento, a oscilação ideológica e interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades.”

(Le Goff/ Truong, 2006, p.51)

Dessa forma, o pecado original transformado em pecado sexual, projeta a mulher à condição de venenosa e enganadora, “acusada pelo outro sexo de ter introduzido na Terra o pecado, a desgraça e a morte” (Delumeau, 2009, p.468) ao comer o fruto proibido. “Assim, o medo da mulher não é uma invenção dos ascetas cristãos. Mas é verdade que o cristianismo muito cedo o integrou e em seguida agitou esse espantinho até o limiar do século XX” (Delumeau, 2009, p.468).

É necessário ainda considerar que se no primeiro capítulo da Gênesis, presente no antigo testamento, Deus cria desde a origem homem e mulher : “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele criou, homem e mulher ele os criou” (Gênesis I, 27), o cristianismo irá adotar a versão da criação a partir da costela de Adão (Gênesis II, 21, 22, 23), o que somado às ideias de Aristóteles, para quem a mulher seria um “macho defeituoso” (Le Goff/ Truong, 2006, p.54) contribuiu para a ideia de que a inferiorização e subordinação da mulher, tinham origens não só espirituais como também físicas.

O olhar inquisidor deveria ser, portanto, dirigido com maior atenção às mulheres, em uma tentativa de controlar a sua natureza e de, através de uma postura autoritária e misógina, sujeitar o sexo feminino, considerado “pérfido por definição” (Araújo, 1993 p.190), à avaliação do masculino. Dessa forma, a boa mulher, a mulher virtuosa, deveria ser aquela que ficava confinada em casa, só saindo aos domingos para ir à Igreja, evitando ao máximo expor seu corpo e sua figura. Deveria sobretudo servir, incontestavelmente, aos seus maridos, pais, irmãos e filhos. É claro que essa ótica e esse modelo de mulher submissa, pura e virtuosa, se aplicavam principalmente às mulheres brancas de famílias abastadas pertencentes a classes economicamente dominantes, ou àquelas que aspiravam a

se tornar parte da elite. Para essas famílias, qualquer escândalo poderia ser fatal para sua imagem e seu prestígio. Já “a gente comum pouco ou nada tinha a perder” (Araújo, 1993, p.195), embora pudesse vir a temer a maledicência dos vizinhos e a represália das leis civis e eclesiásticas. Araújo afirma que “suas condições de sobrevivência eram diferentes” (Araújo, 1993, p.195), logo, diferente era a forma como apreendiam todos esses mecanismos de controle pessoal e social inseridos no padrão geral descrito.

Observando as imagens produzidas na construção das mulheres na obra de Gregório de Matos, é possível notar um dualismo no autor, dividindo as mulheres e criando-lhes duas categorias diferentes, diretamente ligadas ao pensamento do seu tempo. Sua poesia mostra faces distintas através da lírica amorosa e da sátira licenciosa, direcionadas a dois tipos de mulheres: aquela que na lírica encarna o amor petrarquista idealizado, a quem o poeta dedica uma linguagem erudita e acadêmica, referindo-se, assim, a uma ideia de decência e modéstia constantemente relacionada a mulheres brancas; e o segundo tipo: o satírico - poesia de amor obscena, na qual Gregório destaca o amor físico através do uso de uma linguagem misógina, mais próxima do descortês, e para além do rude, associado ao material e ao carnal - normalmente direcionado a mulheres negras e mestiças.

A lírica amorosa é constituída através da configuração de um retrato concentrado na parte superior do corpo - o que remete à necessidade da não exposição do corpo feminino -, onde é possível encontrar traços de um conceito de amor que não almeja a realização humana: o amor cortês, inventado durante a Idade Média e que ressignificou a atração física sendo um sentimento convencional

e platônico centrado no culto da mulher, tida como modelo e ideal de beleza petrarquista. A solidificação da imagem no discurso também é estabelecida através de comparações feitas com a lua, o sol, as estrelas... enaltecendo nessa mulher o sublime e o espiritual. Pedras, metais preciosos, e pérolas também são imagens recorrentes; logo, essa sensível composição mineral contribui para a plasticidade e a construção de metáforas bastante convencionais nesse tipo de poema, como podemos ver a seguir no soneto escolhido:

Vês esse Sol de luzes coroado,
Em pérolas a Aurora convertida;
Vês a Lua, de estrelas guarnecida;
Vês o Céu, de Planetas adornado?

O Céu deixemos; vês, naquele prado,
A Rosa com razão desvanecida,
A Açucena por alva presumida,
O Cravo por galã lisonjeado?

Deixa o prado: vem cá, minha adorada,
Vês de esse mar a esfera cristalina
Em sucessivo aljófar desatada?
Parece aos olhos ser de prata fina?
Vês tudo isto bem? Pois tudo é nada
À vista do teu rosto, Catarina.
(MATOS, vol. III, s.d. p. 660)

Embora esse texto não vá abordar com mais profundidade essa questão, é preciso destacar que, embora a técnica utilizada na edificação da imagem feminina na lírica amorosa, amplamente associada às mulheres brancas de famílias abastadas, seja na grande maioria das vezes marcada pela mesura e pela cortesia, há construções que escapam a esse modelo.

Destaco ainda que o amor cortês aqui referido, e presente na lírica amorosa de Gregório de Matos, não inverte as polaridades tradicionais do masculino e feminino, pois, mesmo sendo colocada em uma espécie de santuário, a mulher

continua sendo obediente à obsessão da virgindade vigente no período aqui discutido. Segundo Jean Delumeau em *História do medo no Ocidente 1300-1800*, ele não foi capaz de modificar as estruturas sociais nem mesmo na Occitanie, sua terra de origem.

Nas configurações satíricas, o retrato é construído através da técnica que consiste em traçar um eixo vertical imaginário, da cabeça aos pés, dividido em sete partes, incluindo cabeça, rosto, pescoço, peito, ventre e as partes inferiores do corpo, adicionando os pés e admitindo, portanto, imagens baixas e misturadas. Segundo Hansen, “a técnica corresponde ao *ut pictura poesis* da *Arte poética* de Horácio: pela exageração e deformação das coisas que preenchem as partes e pela mistura delas, produz-se uma indistinção pictórica” (Hansen, 2013, p.414). É como se o poeta fizesse um esboço grosseiro da figura criticada, usando um carvão ou uma brocha. Logo, não há minúcias ou conceituações elaboradas e a sátira utiliza a obscenidade para criar imagens deformadas e grotescas. Sobre isso Hansen afirma: “a obscenidade sexual de estilo sórdido é adequada para descrever partes do corpo e ações indecentes dos tipos viciosos” (Hansen, 2013, p. 418).

A sátira licenciosa de Gregório de Matos, na qual o poeta destaca o amor físico através do uso de uma linguagem frequentemente misógina, é direcionada na grande maioria das vezes às mulheres mestiças e negras. O autor cria, portanto, um retrato no qual o olhar que mantém sobre essas mulheres é convertido em uma linguagem descortês que expõe as partes inferiores do corpo feminino através de metáforas, analogias e imagens bizarras, conforme se verifica no poema a seguir:

ANATOMIA HORROROSA QUE FAZ DE UMA NEGRA CHAMADA
MARIA VIEGAS

Dize-me, Maria Viegas
Qual é a causa, que te move,
A queres, que te prove
Todo o homem, a quem te entregas?
Jamais a ninguém te negas, tendo um vaso vaganau,
E sobretudo tão mau,
Que afirma toda pessoa,
que o fornicou já, que enjoa
por feder a bacalhau
[...]

E ainda:

Não terás vergonha, puta,
De com tão ruim pentelho,
Sobre seres vaso velho,
Tomes a capa de enxuta?
És puta tão dissoluta,
Que diz o moço enjoado,
Que já ficou ensinado,
E nunca mais te veria,
Porque sempre d'água fria
Há medo o gato escaldado.
[...]
(Matos, vol. III, s./d., p.571-575)

Nos exemplos mencionados, fica claro que o retrato da mulher estruturado é bem diferente do visto na lírica amorosa, aqui não há divindade ou a pureza da mulher, não há seu rosto, olhos ou cabelos comparados com astros ou safiras. O jogo verbal é outro, o poeta cria uma imagem obscena em que, através de metáforas como “vaso vaganau”, expõe as partes íntimas do corpo feminino; vale ressaltar aqui que a expressão remete também à ideia aristotélica da mulher enquanto receptáculo. Aliás, a expressão “feder a bacalhau”, associada à genitália da mulher, continua, infelizmente, sendo utilizada até hoje. Em outro verso, “de com tão ruim pentelho”, o poeta novamente utiliza termos baixos para o desenho do tipo retratado, dessa forma, a sátira utiliza a obscenidade para, através dela, imprimir uma imagem tosca ao tipo atacado.

Conforme visto, é possível observar o antagonismo presente entre a configuração de mulheres brancas e mestiças no discurso contido na poesia lírica e satírica atribuída a Gregório de Matos. No entanto, mesmo reconhecendo na obra do autor a recorrência dessa estrutura, bem como das referidas metáforas e associações destinadas em grande parte às mulheres negras e mestiças, assim como no caso da lírica amorosa, inseridas nesse processo de composição, também há exceções das quais não falarei agora.

Gostaria de enfatizar que este trabalho analisa o lugar do corpo feminino como um sujeito na história, bem como a relação que há entre o corpo e a carne, o sagrado e o profano. É preciso compreender que a desigualdade também se encarna no corpo, enxergando a linguagem e as imagens produzidas nas obras seiscentistas através desse ponto de vista. Da mesma forma, considerando o período de produção literária e artística referente ao século XVII como matéria tratada, aponto para importância do estudo de um período tão singular e vasto, pouco visto em uma sociedade que insiste em não ter memória.

Concluo ressaltando a questão da anatomia moral utilizada como ferramenta discursiva e analítica. Segundo Oliveira (2003), anatomizar é examinar até o momento em que se pode, com uma palavra, condensar, definir.

A partir desse olhar colonial inaugura-se uma perigosa tradição que persiste ainda nos dias de hoje: a imagem da mulher mestiça (negra, preta, mulata) como libidinoso objeto sexual.

Desta forma, fica a pergunta : até quando essa realidade se fará presente ?

Referências:

ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.

ARAÚJO, Marcia Maria de Melo e Pedro Carlos Louzada Fonseca. *Mulher Medieval e trovadorismo Galego-Português*. Goiânia: Editora da PUC/Goiás, 2015.

BÍBLIA. Gênesis. In : *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo : Paulus, 2002.

DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã / A mulher. In: *História do medo no Ocidente 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ªed. ver. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

HATHERLY, Ana. *Poesia incurável: aspectos da sensibilidade Barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

LE GOFF, Jacques; **TRUONG**, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*, vol. I. 2ªed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

_____. *Obras completas*, vol. III e V. Salvador: Janaína, s.d.

_____. *Poesia atribuída*, vol. I e V. Belo Horizonte: Autêntica, 2013

OLIVEIRA, Ana L. M. Configurações do corpo feminino na poesia de Gregório de Matos. In. CHIARA, Ana C; ROCHA, F.C. (Org.) *Literatura Brasileira em foco IV*. Rio de Janeiro: Casa Doze, p. 43-53.

_____. *Por quem os signos dobram; uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: Da renascença às luzes*, vol. I. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

Biografia da autora:

Patrícia Bastos é escritora e poeta, graduada em Português / Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Em 2016 publicou o livro de poesia “*Em carne e osso*”; em 2017 recebeu Menção Honrosa pelo trabalho “A

composição do retrato feminino na poesia atribuída a Gregório de Matos, um estudo comparativo das metáforas” na 26ª Semana de Iniciação Científica – UERJ. Atualmente é mestranda em Literatura Brasileira na mesma Universidade e desenvolve junto ao grupo *Palavras Andantes* um trabalho voltado para a difusão da oralidade poética.

CORPO POÉTICO FEMININO: MEMÓRIA, MOVIMENTO, INTERTEXTUALIDADE

Paula Alburquerque

I

A realidade era a poesia mesma, a poesia de vida contida talvez no sorriso daquela mãe, mesmo diante das dificuldades, sorriso que encorajava as crias mesmo diante das adversidades de viver sob efeitos opressores, a fome, o frio, o racismo, a precariedade das condições financeiras. Não precariedade dos afetos. Afeto, a condição do poético. Afeto atravessa até mesmo a insensibilidade dos mares, o horror dos mares. No cotidiano da mãe, no cotidiano da casa, a poesia vinha e pousava cores nas impressões de Conceição Evaristo. Essa poesia do dia a dia representa o diálogo com a poesia do passado e com as resistências que marcam as lutas: ver a mãe trabalhar era como um saber sobre as mulheres de sua etnia que sempre trabalharam - desde as épocas imemoriais, até chegarem ao trabalho de condição escravizada. Quando falamos de literatura feita por mulheres, o plural precisa estar evidenciado, pois a trajetória da mulher preta é diferente da trajetória da mulher branca.

O poema seria um instância para o desaguamento de uma pessoalidade arraigada no mundo e que poderia conter as marcas de uma vivência de lutas - não apenas de um eu, mas também de uma coletividade com anseios semelhantes, como por exemplo, pessoas que se organizam para celebrar a consciência de suas ancestralidades. Mas também a beleza da poesia pousa nos minutos rotineiros do dia. Exalta-se o Ventre do Mundo, África seio de todos os solos. Escrever

recordações e movimentar o oceano. Trazer os antepassados e inscrevê-los em sua escrita configura-se como um perene movimento de Conceição Evaristo.

Neste livro de 2008, reeditado em 2017, a autora trabalha conteúdos como a situação do povo preto no Brasil, da mulher, a temática amorosa, a questão familiar, religiosa. Também a poeta faz uso de intertextualidade, pois o movimento existe entre as linhas de um texto, legado literário de um mar simbólico. Quando Conceição Evaristo inicia o livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, utiliza uma forma em que parece estabelecer um parêntese, confessando às leitoras e aos leitores os motivos primeiros de sua poesia - a mãe, a recordação e a sutileza poética diante dos seus olhos de menina. Há uma dicção diferente, levando em consideração o itálico de tal grafia:

O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia (EVARISTO, 2017, 10).

Recordação é movimento. Recordação é uma navegação que estabelecemos no oceano de nós mesmos, uma tentativa de estabelecer a plenitude do eu. Seria possível uma plenitude na Modernidade? Com o passar do tempo, podemos perceber o que nossos olhos talvez não captassem antes. Sem essa movimentação de contínua busca por tão longínquos fragmentos de si, a voz entoada na abertura do livro não saberia jamais que observar a luta diária de uma mulher, sua mãe, era poesia. A mãe, um meio do caminho entre a própria poeta e aquelas que virão depois. No entanto, todas continuarão a entoar cânticos de uma

resistência que aporta todos os dias pelas navegações existenciais. A contar para cada geração, os horrores reais da navegação capitalista que escravizou o povo preto por 400 anos no solo brasileiro.

A escrevivência recolhe fragmentos, entra em contato com a camada sensível de todas as outras partes, com histórias e percursos diferentes, mas sendo todos parte de uma unidade. A escrevivência, experiência de aliar à escrita e à linguagem as intermitências existenciais, faria do poema um corpo de unidade múltipla, todas as vozes da eu-lírica unidas através do movimento de recordação. A escrevivência poderia ser então uma navegação que descostura os percursos até chegar a todas as suas porções, atravessando oceanos ao avesso, pontuando sempre o presente com tambores que virão e com tambores de outrora, simultaneamente. O percurso começa através de si, passando pelos laços familiares: sua mãe e sua filha. Assim, tendo o próprio ser como ponto de partida, o livro começa com o poema "Recordar é preciso":

Recordar é preciso
O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente naufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas
(EVARISTO, 2017, 11).

O mar vagueia onduloso sob os pensamentos. Onduloso porque não parte de uma linearidade precisa, mas sim de um sinuoso movimento, em que toda a

profundeza de suas lembranças passam por períodos de superfície e imersão. No alcance de suas lágrimas. Oceano de olhos também. Olhos cor de água. Há um pronome possessivo "meus" que qualifica o pensamento: tudo começa na própria "pessoa", a voz do poema, transbordamentos de todos os ontens e hojes e amanhãs, e a dissolução no instante. Mas mãe e filha nesse movimento de recordação elaborado por Conceição Evaristo não assumem a representação de estatutos comportamentais regulamentados pelo sistema tradicional. Trata-se de um descontínuo temporal que é o próprio resgate da ancestralidade, possibilidade de confluir e refluir todos os minutos, semelhante à própria vida. Todas as pessoas estão munidas dos tempos, sendo um pouco mãe, um pouco filha, um pouco poema, Ayná também é mãe porque traz em seu ser o tempo e a ancestralidade. Podemos verificar no poema "Menina":

Menina

Para Ainá, minha filha, ou minha mãe, talvez.

Menina, eu queria te compor em versos,
cantar os desconcertantes mistérios
que brincam em ti,
mas teus contornos me escapolem.
Menina, meu poema primeiro,
cuida de mim. (EVARISTO, 2017, 33).

Sabemo-nos aos pedaços, sempre dilacerados, seja pelo cotidiano, seja pelas distâncias dos tempos. No entanto, essa distância deixa de ser ausência na medida em que cada pessoa sabe e se reconhece como um elo e parte de uma integralidade que se mantém. Com essa noção de fragmento e de todo que desembocam em uma Ancestralidade, vai-se além de uma tensão entre um eu e um tu, trata-se mais de um eu e um nós; do próprio eu como sujeito histórico

imerso em uma coletividade também histórica. Verifiquemos o poema "A roda dos não ausentes":

A roda dos não ausentes

O nada e o não,
ausência alguma,
borda em mim o empecilho.
Há tempos treino
o equilíbrio sobre
esse aquebrado corpo,
e, se inteira fui, cada pedaço que guardo de mim
tem na memória o anelar
de outros pedaços.
E da história que me resta
estilhaçados sons esculpem
partes de uma música inteira.
Traço então a nossa roda gira-gira
em que os de ontem, os de hoje,
e os de amanhã se reconhecem
nos pedaços uns dos outros
Inteiros. (EVARISTO, 2017, 12)

Para manter-se autoconsciente e produzir uma auto-representação que não sucumba às representações racistas, torna-se importante o movimento de estar em contato consigo e com todos os vestígios de seus refazer. No poema Amigas, cada refazer do ser gera uma parte inteira que compõe cada elo de aceitação e amizade por si. O ser e sua outra, mesma de si e igualmente outra:

Amigas

Trago na palma das mãos,
não somente alma,
mas um rubro calo,
viva cicatriz, do árduo
refazer de mim.
Trago na palma das mãos
a pedra retirada
do meio do caminho.

E quando o meu pulso dobra
Sob o peso da rocha

e os meus dedos murcham
feito uma flor macerada
pelos distraídos pés
dos caminhantes,
eu já não grito mais.
Finjo a não dor

Tenho a calma de uma velha mulher
recolhendo seus restante pedaços.
E com o cuspo grosso de sua saliva,
uma mistura agridoce,
a deusa artesã cola, recola,
lima e nina o seu corpo mil partido.
E se refaz inteira por entre a áspera
Intempérie dos dias (EVARISTO, 2017, PP. 31-32)

Também nesse poema podemos verificar a forma de pensar o literário e a consciência de transformar a dor. Fingir, proporcionar forma aos seus próprios pedaços, deságua-los em poesia. Além disso a intertextualidade é bem marcada, estabelecendo diálogo com o fingimento pessoano. O poema “Amigas” então adquire um tom metalinguístico em que Evaristo retrata-se como alguém que finge a dor e molda os silêncios da ausências. Assim, na auto-representação que faz de si nesse texto, não deixa de veicular o seu eu poético. O poema Amigas está no plural, Porque à medida que emana sua individualidade, descobre-se ligada a um todo. No texto *Introduction to American Women Poets in the 21st Century: where lyrics meets language*, Juliana Spahr argumenta que:

From reading the works presented here, I have learned much about how lyric might be an ideal genre for certain sorts of critique, and how the lyric space of intimacy has the potential to be an exemplary space for examining political intimacies, race and gender intimacies, and community intimacies in addition to its relentless attention to more personal intimacy. Berssenbrugge writes of a "collaborative space that is larger and more fertile for me than writing alone" (SPAHR, 2014, 565).

A literatura como instrumento de alinhar memórias e escrevivências em abordagem que seja estética. Escrever sobre si é proporcionar voz às experiências dos antepassados. Mas aí se encaixa uma questão: Se a capacidade criativa da mulher branca é questionada, a da mulher preta é, na maioria das vezes, negada. Cidadania com cicatrizes e marcas de um percurso histórico que tolheu a humanidade e a subjetividade dos africanos escravizados em muitos aspectos.

II

A intertextualidade parecia então um caminho que aproximava mares longínquos, formando linhas de diálogo. O próprio poema funciona como interseção simultânea dos tempos em um corpo que os agrupa em texto. Assim, Conceição Evaristo organiza e tece muitas formas de ancestralidade e o perene reencontro das épocas. Teríamos no movimento intertextual o passeio da voz poética por caminhos que formaram sua consciência de escritora e na sinuosidade dessas ondas, Conceição coloca Clarice em contato com o quarto de Carolina. Quarto de despejo ganha aqui uma conotação de teto do desamparo existencial e material de uma mulher, de uma escritora. Local em que as mazelas materiais e as mazelas existenciais se encontram e se equiparam, quase como um despejo textual de seu lirismo.

O significado de uma literatura escrita por mulheres tem um nível mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente, conforme vimos anteriormente na citação de Norma Telles. A escrevivência alcunhada por Conceição Evaristo está pautada na transformação da vivência pessoal dos negros em estética. Através dos seus textos literários, tentamos estabelecer a

intertextualidade como um movimento de escrevivência, abordando gênero e etnia. Escrevivência do poético feminino, momento em que nos deparamos com a vivência e os desdobramentos da subjetividade como material para a linguagem. Por que a escrita das personalidades e vivências da mulher seriam socialmente menos aceitas? Porque a mulher não é o gênero que "representa" o ser no sentido universal. Seus anseios não são os anseios universais, e sim uma especificidade. No entanto, quando fala-se em anseios do homem, preconiza-se a noção de humanidade, mesmo que as mulheres tenham outras vontades e aspirações. As prerrogativas do homem são justamente as prerrogativas de todos. Assim, as autoras que procuraram seu próprio percurso subverteram as regras impostas ao seu gênero.

Em *Poemas da recordação e outros movimentos*, Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector passeiam no ideário de Conceição Evaristo como predecessoras. Duas escritoras, duas vivências, duas realidades completamente diferentes. O teto de Carolina é o quarto de despejo de uma sociedade, teto do desamparo e da fome cotidiana que enfrenta com seus filhos. As crises existenciais enfrentadas pela autora de *Diário de Bitita* está à beira de suas privações. Tom melancólico que se projeta em uma escrita fragmentária, a performance de uma existência em fragmentos, quase a privação do existir.

Carolina na hora da estrela

No meio da noite
Carolina corta a hora da estrela.
Nos laços de sua família um nó
- a fome.
José Carlos masca chicletes.
No aniversário, Vera Eunice desiste
do par de sapatos,

quer um óculos escuros.
João José na via-crucis do corpo,
um sopro de vida no instante-quase
a extinguir seus jovens dias.
E lá se vai Carolina
Com os olhos fundos,
macabeando todas as dores do mundo...
Na hora da estrela, Clarice nem sabe
que uma mulher cata letras e escreve:
"De dia tenho sonho e de noite poesia" (EVARISTO, 2017, 93)

A hora da estrela é o último livro de Clarice Lispector e conta a trajetória da nordestina Macabea em uma cidade todinha feita contra ela. No poema de Evaristo, podemos verificar que a noção de "macabeando" as dores, convivendo com elas e ultrapassando-as por um senso de realidade doloroso e melancólico. Evaristo constroi uma noção em que Macabea ultrapassa a condição de condição de retirante nordestina e ganha um significado mais amplo, podendo identificar, por exemplo, grupos socialmente oprimidos. A narradora d'*O quarto de despejo* também é uma Macabea: negra, pobre e favelada. Um ser em constante diálogo com o "submundo" da privação, com o lixo - as teias de seu sustento e de seus filhos. Ainda seguindo por esse raciocínio, poderíamos então pensar em como um "macabeísmo" seria inerente a todas as escritoras, tantas vezes marginalizadas em universos reiteradamente machistas.

Ainda em relação ao poema, Conceição Evaristo oferece mais uma referência a um livro de contos de Clarice *Laços de família*. São alguns casos de uma quase descrença existencial que torna tudo letárgico. Mas são laços. Difícil quando é o nó da fome, o nó que não desata, o nó social impregnado de história e luta. A fome não poderia proporcionar um laço, teria, antes que deixar de ser nó, teria mesmo que deixar de existir. Nó porque não se pode apagar o que vai

arraigado na história desigual que nos permeia. A realidade da fome só pode produzir nós. Os mesmos que parecem esvair a vida de João José no instante-quase. Instante-quase repleto de privações, em que a vida é um instante, sempre à beira de se esvair em definitivo.

Referências:

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. "Gênero e etnia: uma escrevivência de dupla face". In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia; Editora Universitária UFPB, 2005. p.201-212.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. "Gender, creativity, and the woman poet" (1979). In: JACKSON, Virginia & PRINS, Yopie (Ed.). *The lyric theory reader*.

SPAHR, Juliana. "Introduction to American woman poets in the 21st century: where lyric meets language" (2002). In: JACKSON, Virginia & PRINS, Yopie (Ed.). *The lyric theory reader*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2014. p.557-567.

TELLES, Norma. "Autor+a". In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.45-63.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Biografia da autora:

Paula Albuquerque é mestranda em Ciência da Literatura. Também interessa-se por questões de Linguagem e Variação Linguística no interior dos territórios.

ANA CRISTINA CESAR: TOQUE E RETOQUE.

Priscila Branco

Até na morte é nosso corpo que sofre. Digo isto pois tendemos a nos separar dele, fazer mistérios sobre nossa consciência, imaginar que saímos por aí descorpados enquanto sonhamos. A verdade é que se um câncer consome o pulmão, somos nós também consumidos. Queremos ser mais que isso, mas somos exatamente membros ambulantes. O que pensou Ana C. enquanto caía de seu apartamento? Quando no chão o estrondo levou não só o sangue mas também a poesia? Um corpo estatelado tem identidade. Há também em todo poema uma forma própria que se esconde por trás das palavras.

Não quero aqui fazer um estudo da poética de Ana à luz do suicídio, mas mostrar que dentro de sua poesia há um toque que fala, transmuta e se move, e ele não anda por um caminho separado da autoria. Está tão presente que se mistura ao ritmo de seus poemas, traz ao leitor o gosto, a visão e o toque de um jeito sinestésico e profundamente palpável. Jean-Luc Nancy, no prefácio de seu livro de ensaios, *corpo, fora*, afirma que “um corpo expõe uma existência” (2013, p. 7-9). A poesia, corpus que é, coloca para fora algo que ainda está, algo que permanece. Este fora exposto perpassa o poeta e quem lê o poema. É, portanto, um ser que expõe, mas que também é exposto.

O leitor ou Ana C. leitora também estão vivos, inclusive fisicamente e ativamente, em sua obra. A alteridade cumpre o papel de transformação de um corpo que só é ele mesmo através de uma forma de contato. Ele é sempre

interrompido ou movido por um endereçamento que retorna para si. É uma via de mão dupla, mas o que enxergamos é o poema e não quem o lê, portanto é a ele que nos dirigimos e escrevemos. Essa movência da poética realizada pelo toque ou pelo olhar de um outro é crescente e ilimitada dentro das possibilidades de interpretação:

Esse corpo se inventa, se recompõe, se coloca em jogo sempre de novo. Ele se re-forma e, no limite, se ex-forma, isto é, se de-forma de tal maneira que nada mais é do que essa exposição de si: corpo valendo enquanto pele tocante e tocada, modulação de uma aproximação sempre recomeçada de seu próprio limite de corpo. Ele toca até o seu limite. Passando para o seu limite, ele ilimita-se. (Nancy, 2013, p. 26)

Interpretar um poema é como interpretar um corpo. À primeira vista, podemos nos apaixonar pelos traços ou simplesmente passar os olhos de forma indiferente, a depender de muitos fatores que nos sejam agradáveis ou não. Talvez, em um segundo encontro, passemos a avistar belezas ou defeitos que não reparamos da primeira vez. A interpretação, que é feita de um olhar que se repete e se repete e se repete, só é possível a partir de uma aproximação. Para ver realmente um corpo e perceber seus mínimos detalhes é necessário que talvez embacemos a paisagem. Vejamos o seguinte poema de Ana C:

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
(2013, p.19)

O sujeito poético segue pelo caminho do que foi dito no parágrafo anterior: coloca uma lupa nas palavras que afasta todo o resto. Toda leitura ou interpretação

é uma forma específica de olhar. Para que entendamos algo dentro de um poema, há muita coisa que não é entendida e deixada de lado. Há, então, uma tomada de forma de um poema a partir de quem o olha, de quem o molda. Todo leitor é também um pouco de escultor. Essa aproximação com o texto só é possível com o afastamento da paisagem externa ao poema, como escreveu Michel Collot: “[...]E que faz com que uma coisa jamais seja percebida senão em sua relação com os outros no interior de um campo, de um horizonte externo.” (2013, p.23)

Quando nos aproximamos de qualquer coisa, perdemos a noção de espaço, e o mundo se torna, para nós, aquilo que está próximo aos olhos. Ao se entranhar com uma lupa no corpo do poema, o corpo de quem lê também é entranhado. Os corpos se misturam. Ler, olhar, interpretar poesia é, portanto, autofágico. Abocanhamos nosso próprio corpo ao entrar em contato com outro. Por isso o sujeito poético morde a própria gengiva, ao estar tão próximo do corpo do poema. É preciso liberar espaço dentro de nós para que o outro possa ocupar.

O poema torna-se, de certa forma, uma paisagem visível, enquanto todo o resto está no campo do invisível para o sujeito poético. O processo de autofagia pode ser explicado, se ainda nos atentarmos às palavras de Michel Collot, como a mistura do sujeito ao próprio poema: “Neste ponto de indistinção entre a consciência e o mundo, não se sabe mais onde se situa o sujeito.” (2013, p.29)

final de uma ode

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das mãos. Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de maneira curta, curta, entendem? Eu estava dando gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento, minhas gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento meio nojento, meio ocasional, sinto um dó extremo do rato que se fere no porão, aí que outra dor súbita, aí que estranheza e que lusitano torpor me atira

de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos - medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo. (2013, p. 21)

Uma ode é um poema clássico feito em versos, para elevar algum objeto, pessoa ou elemento da natureza. No caso deste poema de Ana C., a característica da forma difere bastante do que entendemos como essa composição, o que nos leva a pensar que o sujeito poético, através de um poema em prosa, está fazendo uma reflexão sobre o fim de outro poema que havia escrito anteriormente, ainda mais pela forma como começa: “Acontece assim:”; o que podemos entender como uma tentativa de explicação de algo já feito ou pensado.

Também essa é uma marca poética de Ana, que extrapola os limites do gênero literário definido. Não sabemos muito bem o que é poema, diário, fragmento. Será esse texto uma explicação da última estrofe de uma ode ou pode ele ser chamado de ode? Quais são os limites de um gênero? Vejamos a observação de Maria Esther Maciel referindo-se à Ana sobre essa questão:

A poeta opta por uma poética do precário e do inacabado, mas que, paradoxalmente, concentra uma densa e múltipla expressividade. O movimento dessa escrita, saltando para fora do que se instituiu como poema, desvia-se das imposturas da língua, rarefaz os limites do gênero literário e instaura um espaço híbrido dentro da poesia, no qual a poeta tem, inclusive, a liberdade de encenar sua própria subjetividade. (2010, p. 119)

Todo o acontecimento descrito no poema sobre como se finaliza uma ode perpassa os movimentos corporais do sujeito poético. É uma tentativa de explicar para o outro como é o processo de fim de um fragmento escrito. Primeiro, um mover-se dolorosamente e de forma contorcida, talvez pelo abandono de uma parte de si para que a movência seja possível. Depois, um corpo incontrolável no

processo de mudança até que alcance a morte (o torpor que a atira nas ripas do cais ou do palco ou do quartinho). A morte do sujeito poético, representada através da queda de um corpo, acontece independente da paisagem, justamente como no poema anterior em que vimos que toda leitura se dá pela aproximação do texto e apagamento do entorno, além da abertura de espaço físico dentro de nós para que o outro possa ocupar.

Esse contorcionismo e falta de controle que culmina em sua morte, na verdade é a tentativa de um desejo por um ser fragmentário e que se confessa a alguém. A queda divide o corpo, espatifa-o no chão. Se a escrita sobre o fim de um poema é representada por um corpo e seus movimentos, o desejo de compartilhá-la com o outro é também que a escrita se fragmente: como o querer que o corpo fosse heterônimos. Referência explícita à Fernando Pessoa e suas criações, assim como a localização do sujeito poético em Portugal.

A morte do corpo representa um limite que pode ser ultrapassado. Esse escape se dá tanto pela explicação de como se finaliza uma ode, e toda explicação é uma tentativa de comunicar-se, de endereçar a alguém um conhecimento, quanto pelo desdobramento do eu que é representado por um desejo, uma vontade de ir além de um único corpo:

O que limita quem eu sou é o limite do corpo, mas o limite do corpo nunca pertence plenamente a mim. [...] O fato de o corpo de uma pessoa nunca pertencer completamente a ela, de não ser delimitado e autorreferencial, é a condição do encontro apaixonado, do desejo, do anseio e dos modos de se endereçar e de endereçamento dos quais depende o sentimento de estar vivo. (Butler, 2017, p. 87)

No primeiro poema, vimos que o texto tem um corpo próprio que se mescla com o corpo de quem lê, em um processo autofágico. Neste segundo poema, o

encontro se dá com o desejo por uma fragmentação, um sujeito poético cujo corpo se contorce, sente dor e se suicida para que o outro possa compreender seu processo de criação, até revelar sua vontade por um desdobramento do corpo na própria escrita.

cabeceira

Intratável.
Não quero mais pôr poemas no papel
nem dar a conhecer minha ternura.
Faço ar de dura,
muito sóbria e dura,
não pergunto
"da sombra daquele beijo
que farei?"
É inútil
ficar à escuta
ou manobrar a lupa
da adivinhação.
Dito isto
o livro de cabeceira cai no chão.
Tua mão que desliza
distraidamente?
sobre a minha mão
(2013, p. 106)

Neste poema, há um processo de silenciamento da vontade de escrever do sujeito poético, como se sua escrita fosse algo de difícil convivência: "intratável". Tudo que se repete e é rotineiro pode se tornar insuportável depois de um tempo, inclusive a escrita. Um livro de cabeceira é, normalmente, o livro que mais gostamos e que temos uma maior intimidade, já relido algumas vezes. Ana está cansada de repetir as mesmas coisas em seus poemas, de ser óbvia, como em um livro de cabeceira, quando lida por um outro. A partir daí, tenta mudar seu ar, seu jeito e até o que perguntaria em um poema.

Usa da palavra lupa para falar da interpretação, novamente voltando ao primeiro poema que apresentei aqui. É necessário focar, abster-se do que está em volta, quando se faz a leitura de poesia. Ana chama de adivinhação, e diz que é inútil qualquer manobra interpretativa, pois ela está tentando mudar sua escrita, não se mostrar mais nela repetidamente.

Porém, a obviedade é quebrada, qualquer cenário esperado é destruído, com a queda do livro de cabeceira. Ou seja, a Ana que se repete dentro da poesia já não se repete. Isso se dá pela intrusão, pelo toque de outro dentro de sua escrita. Uma mão que desliza sobre sua mão. Nancy afirma que “um corpo só é penetrável segundo uma das duas lógicas opostas, que são a da assimilação e a da destruição.” (2013, p.42) O leitor, mesmo que despropositadamente, cumpre o papel de derrubar o livro de cabeceira da poeta, pois, é claro, cada pessoa tem seu próprio livro e sua própria cama. O toque do outro descontrói o poema e cria uma nova significação, transformando algo intratável em algo tocável, pois algo novo, reescrito pelos olhos do leitor. Não há destruição do sujeito poético aqui, mas uma assimilação do outro através de um toque. O leitor penetra o corpo do poema.

Comecei este ensaio com reflexões referentes ao corpo de Ana C. e sua poesia, o quanto há de sua presença na escrita. Judith Butler afirma em seu livro *Quadros de Guerra*: “E mesmo quando o corpo não sobrevive, as palavras sobrevivem para dizê-lo. Isso também é poesia como prova e como súplica, uma poesia na qual cada palavra é finalmente destinada ao outro.” (2017, p. 94) Ela se refere a corpos torturados, mas também não podemos nos lembrar do corpo de Ana em queda? Há uma estranheza, uma distância, entre nós e o próprio corpo, e também há esse mesmo abismo entre autor e poesia. Todo poema é uma queda

em ar livre. Quando chega ao fim, também morremos junto com ele. O desejo de ressurreição de nosso corpo só é possível, a partir daí, com o contato do outro, mesmo que esse outro sejamos nós mesmos enquanto leitores.

Assim como o corpo de Ana é dito através de sua poesia, os três poemas aqui apresentados se conectam também nesse renascimento através do endereçamento. No primeiro poema, um processo autofágico; no segundo, uma explicação corporal; e no terceiro, um toque assimilativo. Os três poemas metamorfoseiam a escrita, seja pela forma ou pela significação, sempre através de um movimento de dois corpos que se alimentam, se comunicam ou se encontram. O gesto do outro na poesia de Ana C. é o retoque necessário para sua própria transformação.

Referências:

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra – Quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo da Cunha. 3º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Trad.: Ida Alves. 1º ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schubak. 1º ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

Biografia do autor: Priscila Nogueira Branco é formada em Letras – Português/Literatura e atualmente mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Corpo feminino e violência em Álvares de Azevedo: uma análise à violência às personagens femininas nos capítulos “Solfieri” e “Claudius Hermann”, da obra “Noite da Taverna”, de Álvares de Azevedo

Raphael Raggio

Durante o período romântico, primordialmente adentro do ultrarromântico, tem-se como um dos destaques em seus textos em geral, tanto no verso quanto na prosa, a presença da figura feminina. Apesar de toda a vinculação dada a essa como um ser angelical, puro, perfeito; há também, em mesma quantidade, uma relação forte à violência corpórea, sendo física ou psicológica. Assim, o artigo em questão propõe analisar a relação entre o corpo e violência ao feminino, tendo em vista os capítulos “Solfieri” e “Claudius Hermann”, da obra “Noite da Taverna”, de Álvares de Azevedo, os quais evidenciam o processo de monstruosidade, que desencadeia tais atos de transgressão/violência em seus narradores-personagens ao corpo feminino.

Manuel Antônio Alvarez de Azevedo (1831 – 1852) é visto como um dos grandes precursores da literatura brasileira, além de ser considerado o autor mais bem-dotado de sua geração, o Ultrarromantismo. Apesar do falecimento precoce, aos 21 anos, tal construiu um legado literário único, com obras icônicas que percorrem diversos gêneros distintos, como “Lira dos Vinte Anos”, poético; “Macário”, dramático; e, evidentemente, “Noite na Taverna”, narrativo; sendo esta a qual será trabalhada.

A obra “Noite na Taverna” foi publicada em 1855, sob o pseudônimo de Job Stern, e é considerada uma das obras mais importantes da ficção gótica na literatura brasileira. Narrada inicialmente em 3ª e, ao longo dos capítulos, 1ª pessoa, tem a trama voltada a um grupo de homens, reunidos em uma taverna, os quais relatam algumas experiências voltadas ao contato com mulheres, enquanto se banham em uma orgia alcoólica.

Constituída como uma narrativa moldura, a qual insere, dentro de uma história inicial, outra, a obra é composta por sete capítulos: dentre eles, cinco com nomes de suas personagens masculinas. Entre esses, estão Solfieri e Claudius Hermann, capítulos os quais exploram a violência ao corpo feminino e que serão abordados ao longo deste artigo.

Entretanto, antes de adentrar nos capítulos em questão, é importante expor um dos conceitos primordiais de estudo deste trabalho: o de monstrosidade. Ao analisar o processo narrativo da obra em questão, é visível a importância do efeito estético do medo. Dessa forma, encontra-se um importante componente desse “medo estético”, um tipo de personagem que faz parte da construção de uma Literatura de Medo: o monstro.

Para Mary Douglas, no texto “Purity and Danger” (1966), liga-se a impureza à monstrosidade que se relaciona diretamente à ideia de que o “ser monstruoso transgride ou viola esquemas de categorização cultural.” (FRANÇA, 2012, p. 47). É interessante ressaltar que o monstro é, muitas das vezes, um reflexo representativo das ameaças dos seres “normais”, principalmente aqueles que burlam os limites da moral. Dessa forma, é possível lê-los a partir de suas culturas

e vice-versa. Para Jeffrey Jerome Cohen, em seu texto “A cultura dos monstros: sete teses” (2000), todo monstro seria uma combinação metafórica dos medos, desejos, fantasias e ansiedades de uma determinada cultura em uma época e lugar.

Além disso, o monstro seria um terceiro elemento dentro de um pensamento binário, pois esse desestabiliza todo e qualquer conceito. A grande questão quanto a monstrosidade é simplesmente questionar “os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana” (COHEN, 2000, p. 32).

Ao levar em consideração toda a tradição mundial literária, a presença da monstrosidade, ou seja, de seres não sustentados pela ciência, caracteriza a literatura de horror: “As narrativas que lidam com o medo produzido por causas sobrenaturais são a principal forma de representação, na ficção de horror clássica, do medo do desconhecido, uma das manifestações mais poderosas dessa emoção no ser humano” (FRANÇA, 2012, p. 49).

Contudo, referente à literatura brasileira, não se pode dizer o mesmo, já que “Nossa noção de literatura do medo, porém, não se refere exclusivamente às ficções narrativas que envolvem elementos fantásticos e monstrosidades não explicadas pela ciência contemporânea” (FRANÇA, 2012, p. 49).

Pela ausência de um movimento literário específico, como o romantismo gótico, ou autores exclusivos que trabalham essa temática do medo, como Edgar Allan Poe, na literatura brasileira, o foco na monstrosidade facilitaria esse processo de identificação: Assim, o foco em monstrosidades poderia facilitar esse procedimento, quase arqueológico, de identificar a presença do medo em

temáticas, motivos, enredos, personagens, construções de espaços narrativos e afins (FRANÇA, 2012, p. 49).

São diversas as formas de aparição da literatura de medo na literatura brasileira. No texto “O mal-estar na civilização”, de Sigmund Freud, é organizado um esquema de três possibilidades:

(...) (i) as ameaças vindas da própria natureza local, sublime e terrível, fonte de maravilha e mistério, tanto para o nativo, quanto para o europeu, com seus cataclismos, suas doenças, seus animais ferozes, seus ambientes inóspitos; (ii) as emoções advindas de nossa angústia existencial, da terrível consciência de nossa inexorável finitude, de nossa morte física, da decadência de nosso corpo e de nossa mente; ou, por fim, (iii) os temores relacionados à imprevisibilidade do “outro”, a violência e a crueldade irracionalmente naturais do ser humano, fonte constante de um mal ainda mais terrível por sua aleatoriedade. (FRANÇA, 2012, p. 49)

Ao relacionar à obra “Noite na Taverna”, será posta em questão a terceira possibilidade, onde o medo é relacionado à imprevisibilidade do homem, já que “O derradeiro poder do monstro é o de se revelar tão próximo a nós” (FRANÇA, 2012, p. 51); explorando a violência e a crueldade movidas pelo irracionalismo e impulso do ser humano.

Na narrativa, tais atos violentos e cruéis serão majoritariamente arquitetados e voltados a um tipo específico de personagem: a feminina. Ao adentrar nos capítulos “Solfieri” e “Claudius Hermann”, fica mais que claro os atos de transgressão física e psicológica contra as personagens femininas presentes em suas respectivas histórias.

Em “Solfieri”, o narrador-personagem inicia seu relato contando a respeito de seus feitos em Roma. Após uma orgia de prazeres, perde a consciência e desperta em um cemitério, próximo a uma igreja. Ao adentrá-la, depara-se com um cadáver feminino, o qual o encanta, e, assim, resolve violá-lo.

Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso. (AZEVEDO, 2010, p. 80)

Após tal ato de violência, a donzela começa a dar sinais de vida e, então, conclui-se que ela não estava morta: era cataléptica.

Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. (...) Não era já a morte — era um desmaio. (...) Nunca ouviste falar da catalepsia? (AZEVEDO, 2010, p. 80)

Solfieri, em um ato insano, resolve tomá-la nos braços e levá-la consigo para seus aposentos. No caminho, encontra um guarda, contudo consegue despistá-lo, relatando ao tal que a donzela em questão era sua esposa.

— É minha mulher que vai desmaiada...

— Uma mulher!... Mas essa roupa branca e longa? Serás acaso um roubador de cadáveres? (...)

O guarda chegou-lhe os lábios: os beijos ásperos roçaram pelos da moça. Se eu sentisse o estalar de um beijo... o punhal já estava nu em minhas mãos frias... — Boa noite, moço: podes seguir, disse ele. (AZEVEDO, 2010, p. 81)

Chegando ao quarto do homem, a moça desperta e entra em desespero ao perceber que se tornara prisioneira de Solfieri. Após dois dias e duas noites, entre febre e delírios, vem a falecer: Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. — Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio. (AZEVEDO, 2010, p. 81).

Após a morte da donzela, Solfieri resolve chamar um escultor para fazer uma estátua da defunta e, enfim, resolve enterrá-la embaixo de seus aposentos:

Quando o escultor saiu, levantei os tijolos de mármore do meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele. (AZEVEDO, 2010, p. 81)

No desfecho, Bertram, um dos homens da taverna, questiona o nome da moça e a veracidade do relato de Solfieri. Este, então, afirma não saber a identidade da donzela, por não ser importante, e comprova sua história com um dos pertences que a defunta carregava: uma grinalda. “Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas. — Vedes-la? murcha e seca como o crânio dela!” (AZEVEDO, 2010, p. 82)

Em “Claudius Hermann”, o narrador-personagem inicia seu relato afirmando ser um amante de jogos de azar e que, durante um desses, avista uma belíssima mulher a cavalo e se encanta. No dia seguinte, avista-a novamente, no teatro, e descobre sua identidade: duquesa Eleonora. Mesmo sabendo que era casada, com o duque Maffio, Claudius a deseja desesperadamente e, após seis meses, resolve

tomar uma atitude: invade o quarto da duquesa, com uma chave comprada de um criado, droga-a e a viola sexualmente.

(...) esse homem comprara uma chave e uma hora à infâmia venal de um criado (...) tirou do seio um frasquinho de esmeralda. Levou-o aos lábios entreabertos dela (...) Daí a instantes o sono dela era profundíssimo... A bebida era um narcótico (...) O homem era Claudius Hermann. (AZEVEDO, 2010, p. 105)

Assim, o narrador-personagem passa um mês inteiro violentando a moça: Uma semana se passou assim: todas as noites eu bebia nos lábios à dormida um século de gozo. Um mês! (AZEVEDO, 2010, p. 105). Contudo, numa noite, enquanto esperava escondido na alcova da duquesa, como de costume, é surpreendido pela presença do duque Maffio juntamente à Eleonora. Os dois acabam bebendo do corpo d'água, que estava misturado com o narcótico, e, em seguida, Maffio se retira dos aposentos, deixando Eleonora só. Após o efeito da droga, Claudius, num ato de loucura, resolve, então, sequestrar a duquesa.

Ergui-a do leito: carreguei-a com suas roupas diáfanas, suas formas cetinosas, os cabelos soltos úmidos ainda de perfume, seus seios ainda quentes...

Corri com ela pelos corredores desertos: passei pelo pátio — a última porta estava cerrada: abri-a.

Na rua estava um carro de viagem: os cavalos nitriam e escumavam de impaciência. Entrei com ela dentro do carro. Partimos. (AZEVEDO, 2010, p. 106)

Após um longo tempo na estrada, param em uma estalagem e, ao entrarem no aposento, Eleonora acorda. Ao perceber que estava em um ambiente desconhecido, roga para ser libertada, porém, o narrador a interrompe e se declara

a ela. Após ser rejeitado, Claudius argumenta ao dizer à duquesa que jamais teria sua vida de volta, pois fora violada, e, assim, convence-a.

— Eleonora, ouve-me: deixo-te só; velarei contudo sobre ti daquela porta. Resolve-te: seja uma decisão firme sim, mas pensada. Lembra-te que hoje não poderás voltar ao mundo: o duque Maffio seria o primeiro que fugiria de ti: a torpeza do adultério senti-la-ia ele nas tuas faces; creria roçar na tua boca a umidade de um beijo de estranho. — E ele te amaldiçoaria! Vê: além a maldição e o escárnio: a irrisão das outras mulheres, a zombaria vingativa daqueles que te amaram e que não amaste. Quando entrares, dir-se-á: ei-la! arrependeu-se! o marido — pobre dele! — perdoou-a... As mães te esconderão suas filhas — as esposas honestas terão pejo de tocar-te (...) (AZEVEDO, 2010, p. 111)

Ao final do relato, Claudius revela que, anos mais tarde, ao retornar à casa, encontra Eleonora morta no quarto, coberta de sangue, com uma figura abraçando seu cadáver: o duque Maffio. “Encontrou o leito ensopado de sangue: e num recanto escuro da alcova um doido abraçado com um cadáver. O cadáver era o de Eleonora (...) Mas ele o conheceu... Era o Duque Maffio...” (AZEVEDO, 2010, p. 114-115).

Não há dúvidas quanto às similaridades presentes nos capítulos “Solfieri” e “Claudius Hermann”, da obra “Noite na Taverna”, de Álvares de Azevedo: ambos apresentam claramente a presença de monstruosidade em seus narradores masculinos, os quais praticam atos de violência sexual e psicológica às personagens femininas. Além disso, é evidente o processo de objetificação que as personagens sofrem ao longo da narrativa, onde essas são vistas apenas como troféus, conquistas, abstendo-se completamente de qualquer noção de humanidade.

O que mais choca é que, apesar de todos os atos cometidos pelos narradores ao longo da obra, os dois personagens saem completamente ilesos e, acima de tudo, ausentes de culpa. Durante toda a construção do imaginário da literatura de medo, os seres humanos buscam incessantemente por monstros que os persigam, perturbem, e, acima de tudo, ponham-os num patamar de assombro, quando esquecem o quão os mesmos são assustadores. A humanidade, na verdade, é aquilo que tanto busca: os próprios monstros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AZEVEDO, Álvares de. *Macário e Noite na Taverna*. São Paulo: Saraiva, 2010.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DOUGLAS, Mary. *Purity and danger*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966.

FRANÇA, Júlio. O Discreto Charme da Monstruosidade: Atração e Repulsa em “A Causa Secreta”, de Machado de Assis. In: *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v.1, n. 2. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2012.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In:_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud; edição standard brasileira*. V. XXI. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 73-148.

Raphael José Raggio Fernandes possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estácio de Sá (2014), é também graduado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estácio de Sá (2017) e especializado em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Atualmente, é mestrando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

A POTÊNCIA AFETIVA DOS ENCONTROS E A RESISTÊNCIA FEMININA CONTRA A DITADURA MILITAR EM *OUTROS CANTOS* DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Renata Cristina Sant’Ana

Pensar a ditadura militar brasileira implica rememorar as vítimas produzidas pelo regime de exceção que, oficialmente, se estabeleceu no Brasil no período de 1964 a 1985, de modo que as implicações contidas nesse exercício do pensamento fazem com que os escritos e os trabalhos voltados para o tema da ditadura tornem-se atos políticos em memória de todos aqueles que foram vítimas da violência do estado. Muitos são os trabalhos já realizados por historiadores e jornalistas empenhados em documentar a história da ditadura militar no Brasil, a fim de que seus arquivos pudessem, hoje, estar disponíveis aos interesses e ao conhecimento da geração recente e das que virão. A esses trabalhos soma-se a literatura produzida em torno do assunto, que em função da instância sensível contida no exercício de criação, permite a este tipo de produção, recriar a atmosfera de horror que envolveu a vida dos que foram capturados pela violência do sistema repressor e suas arbitrariedades.

Segundo Vecchi e Dalcastagné (2014) a literatura é um “arquivo surpreendente que guarda de maneira mais incisiva do que a historiografia, a memória ainda dolorida de um tempo áspero e impróprio. Um tempo em que a barbárie antiga mostrou seu rosto dramaticamente moderno e capaz de impor o

regime de horror” (VECCHI; DALCASTAGNÈ, 2014, p.11). Nesse sentido, a produção literária se constrói a partir de uma revisão subjetivada da história, que permite interpretações que ultrapassam os limites estabelecidos pelos objetos oficiais de memória. Estes, em geral, desprovidos de elementos empáticos, necessários à comoção diante do sofrimento alheio, permitem o arquivamento dos fatos, porém em formato inanimado e com efeito anestesiante, que acaba não alcançando o lugar devido na consciência coletiva. Por esta razão, “para contar o vivido é preciso reinventar através da ficção”, afirma Figueiredo (2017, p. 44), autora para quem as narrativas, de cunho ficcional ou não, podem, inclusive, ser consideradas como arquivo por elaborar o “inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram nos brasileiros” (FIGUEIREDO, 2017, p. 45).

Segundo Vecchi e Dalcastagnè (2014), “alguns clássicos da literatura já exibiram repertórios de imagens extraordinariamente eficazes de como as práticas de uma violência de raiz colonial não se extinguiram com o fim da colônia, mas reemergiram cíclicas e inesperadamente” (VECCHI; DALCASTAGNÈ, 2014, p. 11) no entremeio de inúmeras narrativas literárias que fazem a abordagem do tema. Assim, a literatura funciona como um campo de produção criadora, situado à margem das hegemonias midiáticas, onde é possível praticar uma forma de expressão em que “a violência não se eufemiza nos disfarces linguísticos e pode declinar-se em todas as forças que a constituem” (VECCHI; DALCASTAGNÈ, 2014, p.12). Nesse sentido, os autores afirmam que a literatura pode configurar-se como um espaço de potência em relação aos despojos do passado, “proporcionando uma monumentalidade alternativa que, em tempos de embates ideológicos, torna-se indispensável resgatar” (VECCHI; DALCASTAGNÈ, 2014, p.12).

Resgatar um passado histórico colocando em evidência, mais ou menos direta, as fissuras ainda não cicatrizadas, é uma maneira de evitar a calcificação das lógicas oficiais que podem não condizer com a realidade dos fatos em um âmbito mais profuso. Documentos e monumentos são importantes porque comprovam fatos ocorridos subsidiando a escrita da história, no entanto, conforme assinala Figueiredo (2017), essa escrita objetiva tende a homogeneizar e a cristalizar-se como uma versão da história livre de lacunas, “ao passo que a literatura, pelo viés da subjetividade, mostra resíduos de experiências fraturadas pela violência do vivido” (FIGUEIREDO, 2017, p. 44).

Para Vecchi e Dalcastagnè (2014), a literatura pertence ao círculo dos chamados “monumentos por defeito”, objetos de memórias alternativos, capazes de representar a força simbólica necessária para romper os limites do tempo. Segundo os autores, os monumentos defeituosos que se espalham pela literatura possuem uma força singular, capazes de alcançar dimensões de sentidos que permitem “as memórias, inclusive as mais traumáticas, encontram uma forma sustentável, uma inscrição permanente, que resiste à erosão do tempo e dos revisionistas do passado” (VECCHI; DALCASTAGNÈ, 2014, p.12).

O romance *Outros Cantos* (REZENDE, 2016) é um tipo de produção literária que podemos utilizar para exemplificar um “monumento defeituoso” do qual nos fala Vecchi e Dalcastagnè (2014). A obra narra o retorno de Maria a Olho D’Água, um povoado rural no meio do semiárido brasileiro, para ser professora do programa de alfabetização do governo militar (MOBRAL). Trata-se de uma viagem empreendida quarenta anos depois de sua primeira passagem por aquela terra esquecida, cravada no sertão nordestino, onde haveria de iniciar sua missão como

educadora popular. Porém, na verdade, Maria era uma jovem militante, envolvida com as organizações de esquerda, que lutava contra o regime ditatorial, e que utilizou-se da oportunidade de trabalhar no MOBRAL como pretexto para organizar os trabalhadores sertanejos a fim de prepará-los para a chegada de militantes que, como ela, acreditavam que a revolução só seria possível a partir da conscientização e da organização popular, em um movimento que partisse do interior do país e das classes historicamente esquecidas e subalternizadas para daí poder se fortalecer e se expandir para os espaços centrais e de maior poder no país.

II – POR ENTRE VEREDAS E ATALHOS FAZ-SE A HISTÓRIA

O romance *Outros Cantos* (REZENDE, 2016) lança luz à memória de pessoas anônimas que se embrenharam pelo Brasil no auge da ditadura militar por acreditar que a resistência e a transformação só podiam vir de dentro para fora e de baixo para cima, ou seja, a transformação que se pretendia alcançar só poderia acontecer partindo do interior das classes oprimidas. Maria, a narradora e protagonista da história, era uma dentre as tantas jovens mulheres que durante os difíceis anos de repressão se envolveram com os movimentos de resistência à ditadura, abandonando ambientes seguros e confortáveis para perseguirem suas utopias, em defesa da justiça social, da igualdade e da liberdade:

Apostava-se a vida no que acreditávamos ser maior que nossa própria vida. Encher de sentido o tempo era, então, mais urgente pois tão passageiro, urgência de marcar o mundo com nossa existência, mesmo que arriscando-nos a torná-la ainda mais breve (REZENDE, 2016, p. 10).

Imersa no cotidiano daquele “mundo ao rés das raízes” (REZENDE, 2016, p. 18), e sobre o qual nada sabia, Maria seguiu pelas veredas incertas de um território

inóspito, sobrevivendo nos estreitos limites de sonhos, realidades, crenças e utopias que se misturavam em meio às estranhezas percebidas pelo olhar de quem observa de fora, sem saber ao certo se ali começava ou acabava o sonho.

Aprendia eu, a cada dia, muito mais e indispensáveis saberes para a teimosa vida nos mais hostis cantos do mundo do que as letras que eu viera trazer-lhes, úteis apenas em mínimas ilhas de privilégio desigualmente espalhadas no globo terrestre. De tudo guardei mais a beleza das formas e movimentos essenciais do que o custo da aprendizagem [...] eu aprendia a viver ali, retomava esperanças, ia, aos poucos, deixando descansarem em paz meus mortos e perguntando-me quando seria capaz de saber o que fazer para transformar em nova vida as injustiças e dores. Aprontava-me para ficar por longo tempo (Rezende, 2016 p. 28-29).

Com as certezas se dissolvendo e se reascendendo a cada experiência e a cada compreensão sobre a vida das pessoas naquele lugar, Maria seguia por rotas de um tempo hostil, mas também um tempo de sonhos e utopias. “Era tempo de aprender também a ver outras dores escondidas por detrás das paredes de sopapo” (REZENDE, 2016, p. 124). Dentre as muitas lições aprendidas naquele pedaço pequeno e profundo de sertão, destaca-se a revelação de que “tudo era muito mais misturado e complicado” (REZENDE, 2016, p. 125) do que Maria pensava, uma vez que a naturalização das formas de opressão e de dominação geradora da apatia e fundante de determinados preconceitos possuía raízes fincadas alí, de modo que “o caminho de libertação, se houvesse, teria de percorrer inúmeros atalhos e veredas” (REZENDE, 2016, p. 126) por tempo indefinido e espaços incertos.

Maria é uma personagem que ilustra a experiência de um grupo de pessoas consideradas indesejadas pelo poder controlador que colocava suas vidas em

risco, e que, no entanto, permaneciam decididos em seu compromisso com o mundo:

Éramos muitos, decididos a assumir esse caminho, mas onde estariam os outros? Vivos? Desaparecidos, desanimados, apanhados pelos olhos perscrutadores da ditadura, torturados, resistindo ou não? Naqueles anos, para nós a invisibilidade e a incomunicabilidade eram condições essenciais para o êxito. Não havia atalho para cortar o caminho, e toda a nossa pretensa ciência, expressa em linguagem alheia, não encontrava canal de comunicação nem convenceria os pobres e oprimidos, cuja experiência de um mundo duramente concreto contradizia qualquer ideário abstrato, importado de fora pra dentro e de cima pra baixo. Havia que aprender tudo para poder ensinar. Não havia fórmula já testada nem manual a seguir. Inventar fazendo, era o jeito. (REZENDE, 2016. p. 106)

Maria é uma personagem que, a exemplo das mulheres reais que participaram da resistência, apostou na capacidade de reinventar mundos possíveis, investindo na potência afetiva dos encontros, não assumindo postura de vítima, nem de heroína. Uma mulher nutrida pelo inconformismo, pela inquietação e pelo desejo político de partilhar o mundo, e que, corajosamente, assume o compromisso com o seu ideal:

Saberia, sim, abrir uma frente de inserção, preparar pacientemente a vinda dos demais para fermentar, por longo tempo, a consciência, a organização, a longa luta, verdadeiramente popular, de baixo para cima, alastrando-se pouco a pouco por todo o país e o continente, contra todas as formas de opressão. Os que acreditavam nas armas como estopim para que o povo se levantasse e se libertasse iam sendo dolorosamente dizimados. [...] O caminho, que queríamos democrático, seria muito mais longo e diferente, nosso papel, mergulhar 'no seio do povo', tornar-nos como peixes dentro d'água, nas margens, nas fábricas, no campo, nas palafitas, nas serras, desaparecer como o 'fermento na massa', manter e tornar libertadora a fé até então

manipulada e distorcida para transferir a outra vida qualquer esperança, recompensa para quem aceitasse as dores deste mundo (REZENDE, 2016, p. 105-106)

De acordo com Rosa (2013), o desejo de transformar o mundo passava também pela transformação de si, de modo que a militância era encarada como um modo de existir. Mudanças de nome e de fisionomia, distanciamento absoluto da família e dos amigos, e deslocamentos geográficos contínuos faziam parte das ações necessárias àqueles que decidiram participar das organizações e dos movimentos de resistência. Nesse sentido, para conseguir permanecer em ação, as/os participantes dos movimentos acabavam tendo que se tornarem invisíveis, caindo assim na clandestinidade.

“Desterritorialização geográfica, emocional, psíquica, a clandestinidade, enquanto experiência liminar, está estritamente ligada à invisibilidade: tornar-se um clandestino significa tornar-se invisível. [...] invisível para a repressão, invisível para sua família, invisível também para os seus companheiros de militância política que não deveriam saber de sua história. Apenas uma militante – ora Vera, ora Regina, ora Monica, mas nunca Nilse. Além de tornar-se invisível socialmente e morrer para o mundo, habitar o espaço liminar da clandestinidade significa furtar-se à estrutura jurídica e política, transgredir os códigos e as fronteiras demarcatórias, usar mensagens codificadas” (ROSA, 2013, p.49).

Tudo isso na tentativa de sobreviver e poder permanecer na luta política fazendo do próprio corpo uma máquina de guerra. Para Maria, a experiência de clandestinidade é atravessada pelo isolamento, pela aridez, pela experiência do calor, da sede e da fome. Mas também pelo afeto, pela amizade, pela dureza, mas também pela beleza da vida no sertão. A situação demandava paciência e tranquilidade, pois era necessário a criação de ambientes propícios aos bons

encontros, capazes de favorecer a resistência. Nessa atmosfera de pensamento foi que Maria despertou para a potência afetiva do encontro com Fátima, que despertava a alegria, a cumplicidade, o cuidado, a presença amiga indicando caminhos possíveis para prosseguir na vida e por conseguinte na luta. Trata-se do tipo de encontro construído a partir do tecido afetivo, necessário para aumentar a potência de existir em situações vulneráveis. De acordo com Rosa (2013) a rede de afetos que se constrói a partir dos encontros em sua potência positiva é o que permite suportar o sofrimento e resistir aos acontecimentos. “Rede acessível ao olhar feminino, atento aos detalhes, aos microcosmos, aos pequenos acontecimentos cotidianos [...], abertos à captura das expressões, dos afetos e desejos” (Margareth Rago *apud* ROSA, 2013, p. 77). Nesse sentido, a amizade de Fátima era como uma força motriz que impulsionava para a vida nos momentos em que as energias se esgarçavam em meio às incertezas e à solidão, sendo fundamental no sustento da alegria e da esperança necessárias para que Maria se mantivesse em campo de batalha, ainda que não nos porões de tortura, mas no exílio pra dentro, em meio ao isolamento e à incomunicabilidade contidas na vida clandestina em meio à aridez do sertão.

Somente no fim da leitura é possível perceber o propósito da escritora de refletir sobre o sentido revolucionário sonhado por sua geração e sobre o que restou de toda a luta. De acordo com Melo Junior, “*Outros Cantos* é uma reflexão sobre nosso tempo. Um tempo de injustiças e medo que teima em não se renovar, que insiste em cultivar o atraso”ⁱⁱ. Ao resgatar estilhaços de um passado fraturado e obscuro, Rezende, como outras escritoras e escritores que se propuseram a escrever sobre a “história rasurada” dos anos de chumbo, deixa sua contribuição

ao trabalho de “juntar e rearrumar os dados do passado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29). De acordo com Figueiredo, pode-se compreender esta sobreposição de ideias e de informações como um palimpsesto a ser decifrado, recomposto e ressignificado. Para Figueiredo (2017) a literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos, na medida em que, ao criar personagens e simular situações, o escritor conduz o leitor a imaginar e a pensar no que de fato foi vivido por homens e mulheres durante o regime militar no Brasil.

Desta maneira, *Outros Cantos* remete a este tempo de lutas e de incertezas, e, embora não se trate de um romance histórico e nem tenha a pretensão de dar conta do contexto da época, é uma maneira de oferecer aos leitores uma oportunidade para se repensar um momento da história, olhar paras lacunas em branco, questionar o passado, se intrigar, se espantar e se encantar com a vida, os lugares, os tempos, as pessoas. Mais do que rememorar a vida de mulheres como Maria, que se doaram em defesa de um ideal democrático, “Outros Cantos” é um convite a ir ao encontro delas, potencializando a ação, o cuidado, o empenho com o mundo e a luta que não terminou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas das mulheres que participaram dos movimentos contra o regime ditatorial-militar permanecem até hoje atuantes no campo da resistência, “alimentando constantemente a subjetividade revolucionária” (ROSA, 2013, p. 243). Maria Valéria Rezende é uma dentre essas mulheres que permanecem em combate, hoje no campo da literatura, fazendo da escrita sua prática política de

enfrentamento dos poderes estabelecidos, e da palavra sua arma para lutar junto à outras mulheres e aos grupos oprimidos e marginalizados da sociedade. Empenhada com o mundo também se manteve Maria, sua personagem que retornou à Olho D'Água quarenta anos depois: - “Para falar de esperança me chamaram de novo ao sertão.” (REZENDE, 2016, p.12). Mulheres de hoje que trouxeram de ontem, e de longe, tudo o que puderam agarrar, “utopias esfarrapadas, outros fios rotos com que urdir novos sonhos, por certo menores e mais humildes, ao rés do chão, mas vivos” (Idem, p.145).

Refletir, pesquisar e escrever sobre essas mulheres que vivenciaram os horrores e as tormentas da ditadura é lutar contra o esquecimento, e mais do que isso, é lutar contra o esquecimento de algo que, estranhamente, sequer é lembrado. Por essa razão, é e será sempre importante olhar para estas mulheres, ouvir os seus testemunhos, ler os seus textos, lembrar o quanto elas estiveram presentes nas lutas pelos direitos democráticos. Escrever sobre essas mulheres e suas narrativas é amplificar vozes que sempre ficaram abafadas ao longo da história, é questionar as lógicas dominantes e quando necessário romper com essas lógicas, a partir de modos mais críticos de pensar e de agir, de uma margem diferente, mas uma margem real, e, principalmente, de uma margem viva.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

FIGUEIREDO, Eurídice. A literatura como arquivo da ditadura brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

MELO JÚNIOR, Maurício. O irrevogável sonho da revolução. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-irrevogavel-sonho-da-revolucao/> Acesso em: 27/02/2018.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros Cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

ROSA, Susel Oliveira da. *Mulheres, ditaduras e memórias: “Não imagine que precise ser triste para ser militante”*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2013.

VECCHI, Roberto; DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S.l.], n. 43, p. 11-12, maio 2014. ISSN 2316-4018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10748>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Renata Cristina Sant’Ana é doutoranda em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

O GESTO CRIADOR DO CORPO FEMININO

Rodrigo Fonte

Pensar nas categorias significativas que expressam a maneira pela qual o corpo feminino se constitui enquanto identidade libertária parece estar caindo em um lugar comum, sobretudo em tempos das grandes redes, em que os assuntos se esgotam muito mais rapidamente do que no passado. Por isso, lançar um olhar sobre uma obra produzida no início dos anos 1970 sugere um movimento de evocação, um ligeiro retorno ao que poderíamos entender como o ponto de partida literário dos debates acerca da manifestação sexual da mulher brasileira contemporânea – a mulher que de certo modo ainda se via subjugada pelo marido, impedida de exercer os seus desejos em nome da imagem familiar constituída junto da figura masculina a quem aprendeu a ser grata. E, no entanto, essa mulher, projetada pela grande comoção obtida pelas lutas feministas de maio de 1968, não compreende mais o seu repertório social, se tornando um paralelo de si mesmo, num conflito com o seu íntimo que busca algo efetivamente estimulante, algo que converta o universo cor-de-rosa historicamente constituído na exaltação transcendente das complexidades humanas.

No romance *A casa da paixão*, Nérida Piñon, através da personagem Marta, põe em cena a natureza desnaturada do novo perfil de mulher em processo de formação. Não por acaso a coloca como habitante de uma cidade pequena, campesina, circunscrita na realização de seus valores provincianos. Pretende demonstrar que o suplício do nascimento acontece, em primeira instância, onde a

natureza se faz mais presente. A natureza aqui inspira o que entendemos por iniciação; o amor a ela é a extensão do que sentimos pelas figuras maternas. Muito embora essa imagem seja arquetípica, podemos nos valer dela para interpretarmos alguns aspectos do romance, partindo de sua abertura, quando nos é mostrada a ligação claramente erótica entre Marta e a terra (avançando na narrativa temos também provas da forte conexão da personagem com o elemento aquático). Por ora, devemos ter em vista que a terra, simbolicamente, é um princípio feminino cuja nuance passiva – pressuposta pelo processo de fertilização/fecundação –, em oposição à masculinidade do céu que lança a luz do sol e a água da chuva – que possuem o solo – é constituída pela energia que origina e consome a vida. Marta, nesse processo que une e reorganiza os elementos, está à procura de um repouso. Costuma desbravar as trilhas do lugar onde mora na expectativa de reconhecer em si, como quem faz um levantamento, tudo que a marca por parte da natureza telúrica. Nisso há o descobrimento das duas identidades de Marta: o de seu próprio eu e o do eu-com-a-natureza.

Temos assim uma personagem que se faz mítica, a princípio alienada da realidade que a cerca, existindo apenas como uma quase-selvagem que tenta encontrar no sol, na grama, na areia e na pedra um trajeto que a conduza ao seu verdadeiro ser. A agenda com a qual se compromete ordena as horas do dia à reverência da natureza. Porém renega as exigências da sua própria, como um ente carnal. Num primeiro momento, inclusive, Marta quer escapar do contato físico com um homem. Mas paradoxalmente realiza o seu estar-com-a-natureza como um encontro entre o feminino e o masculino. Pois “dava-lhe gosto olhar as pernas escancaradas sem que o homem ocupasse suas coxas, a obrigasse tombar

sentindo mágicas contorções. O exercício de usufruir alguma coisa próxima ao prazer a distinguia” (Piñon, 1988, p. 7).

Marta foi criada pelo pai com liberdade. Mesmo Antônia, a empregada que substituiu a mãe morta no seu processo de formação – e que lhe apresentou os prazeres carnavais – não consegue dominar a jovem ou impedir que a devoção cega à natureza apague da sua essência humana os propósitos divinos da criação e da procriação. Sendo Marta um desvio, seu corpo, fiel somente ao sol, não compreende outra linguagem senão a de uma bestialidade inaugural:

Proclamava: o triunfo do sol, e tombou colorida, pele de ardências na grama, não era o gozo exatamente que palpitava o corpo, certa luz poderosa obrigando a cerrar os olhos, sob a ameaça da cegueira, para que pudesse e sempre enxergar objetos a que indicasse nomes, folhas, frutas, e as mastigaria galgando árvores, algumas arrancando com a boca, através da mordida simples avaliando o império da sua mandíbula nervosa trabalhando a fruta, e a deixaria perdida na árvore, com sua ferida aberta – era sim a descoberta do nascimento, uma longa visita ao útero da terra, seu sexo, como que ungido (Piñon, 1988, p. 8).

Em virtude dos seus atos junto à natureza, fica cada vez mais claro que um dos propósitos de Marta é se desvencilhar daquilo que acredita ser uma energia masculina – e que, à revelia, carrega em si. Daí o conflito: Marta é consciente do seu próprio poder criador masculino; também ela penetra e fecunda. A relação quase homoerótica (com ar incestuoso) que mantém às escondidas com Antônia é prova de que Marta sofre nessas oscilações entre o divino e o que a fé cristã compreende como pecaminoso. E a empregada tem parte nesse processo, pois

ensinou a moça a apaixonar pelo corpo, pela carne, pelo cheiro – fosse quem fosse.

Num estudo sobre a perspectiva de Walter Benjamin em torno do feminino, Olgária Matos verifica que, para o filósofo, o feminino representa uma crítica ao estatuto viril, dualista, produtivista. Ainda segundo Benjamin, o ícone feminino, representado por Safo, equivale à interação harmoniosa do repertório desta com a masculinidade. Há, na verdade, um trânsito da agressividade, da competitividade do homem e da não violência e da receptividade da mulher, tanto em um gênero quanto em outro. O questionamento das regras de uma sociedade patriarcal que o feminino expressa fica bem assinalado, por exemplo, no desencanto que a mulher não raro sofre diante do comportamento ora violento, ora pueril de determinado nicho masculino. Citando Benjamin, Olgária Matos defende que “(de todos os graus do amor) inclusive o que se dá entre um homem e uma mulher, o mais profundo, o mais esplêndido e o mais perfeito no nível erótico e mítico, quase radioso [...] é o amor entre mulheres” (Benjamin *apud* Matos, 2006, p. 183).

No caso de Marta, a relação que mantém com Antônio não se encontra no nível do amor, ou do sexo, propriamente, mas no nível do rompimento desafiador dos interditos (pelo que os seus discursos ambíguos sugerem). Segundo Anne-Marie Sohn, no ensaio “O corpo sexuado”, “esses interditos remetem a uma concepção cristã da sexualidade, circunscrita ao casal legítimo, destinada essencialmente à reprodução e inimiga da concupiscência” (2006, p. 110). Do ponto de vista histórico, os interditos estão relacionados com o pudor e as virtudes exigidas às mulheres, e que na contemporaneidade sofre progressiva erosão. Quando o casamento deixa de ser a culminância de um acordo entre famílias para

simbolizar um encontro amoroso feliz, homens e mulheres se veem obrigados a lançar mão da sedução. Porém, com a sedução não surge o erotismo, mas a sexualidade. Para Foucault, a sexualidade mostra toda sua potência no momento em que ela deixa de ser experienciada às escondidas e passa a ser tema de discursos (ele se refere ao século XVIII). Os conflitos, os ajustes e desajustes, bem como as faces do recato religioso, se tornam temas públicos.

Em vez da preocupação em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos para dele falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz. Em torno do sexo toda uma trama de variadas transformações em discurso, específicas e coercitivas? Uma censura maciça a partir das decadências verbais impostas pela época clássica? Ao contrário, há uma incitação ao discurso, regulada e polimorfa (Foucault, 1997, p. 35).

O discurso de Marta, com efeito, é o da rasura do estereótipo da mulher condenada aos arbítrios masculinos, ou daquelas que não condicionam o prazer aos impulsos, mas ao que esperam dela na qualidade de instituição social. Numa leitura rasa, por exemplo, podemos supor que as atitudes de Marta são transgressoras; no entanto, demarcando o seu discurso de violação das regras, existe, subjacente, a perpetuação dos conceitos de boa família cristã. Porque Marta é uma mulher que deseja ardentemente se experimentar, alargar o seu mundo, mesmo à custa de dor e sofrimento; quer conhecer os seus excessos. Com isso responde positivamente os valores patriarcais, que dedica à mulher, “caçando no corpo do outro a respectiva culpa” (Piñon, 1988, p. 85) outro o quinhão de angústia.

Eis, portanto, o drama: deixar de fazer parte de uma congregação destinada ao silêncio de sua sexualidade, mantendo, ao mesmo tempo, em aberto a possibilidade de uma união amorosa estável com um homem que lhe dê segurança e tranquilidade sem lhe usurpar a autonomia. De fato, a necessidade de ter um homem se dá pelo medo da segregação, à qual toda mulher que transgride é condenada. E ela vê em Jerônimo, o capataz contratado pelo pai para tirar-lhe a virgindade e domá-la, a oportunidade de tornar presente uma ausência. A possível união com Jerônimo é o sacrifício que Mara faz para agradar os próprios instintos – e semelhante engano nada mais é do que uma ação típica da mulher submissa, tantas vezes injuriada pela personagem. Nas palavras de Simone de Beauvoir, “da mais servil à mais ativa, todas aprendem que para agradar é preciso abdicar” (2009, p.439). O problema de Marta está, na verdade, no fato de se reconhecer (embora negue) uma mulher que ama – ou que quer aprender o significado do amor. E que nessa travessia do amor, a união sexual é um evento do qual não se escapa. O sexo, para Marta, é a impureza que constitui o seu corpo – o corpo no eterno embate com a alma, que almeja a sublimação pelo amor:

Sou sexo até nos olhos, naturalmente o pai me acusa, sou parte da existência, ele trouxe Jerônimo para que Jerônimo ocupasse meus quadris, internasse por minhas carnes, atingisse as estruturas iniciais do meu seio com sua carne imperecível e cristã, e o pai o trouxe, sim, ele se chama Jerônimo, e eis-me ao sol, em casa eles me enxergam, se me servirem coalhada, eu como, sou cabra, das minhas entranhas expulso leite (Piñon, 1988, p. 66).

O pai é uma figura singular na narrativa. O seu nome não revelado, aliás, indica a contraposição do feminino ao masculino que domina o lar – sendo este um microcosmo de uma cultura falocêntrica e patriarcal. O pai de Marta representa a

opressão social do masculino que não dispensa o próprio prazer em benefício da mulher. Só que este corpo feminino, que o pai julga pertencer, não passa de um enigma para ele. Daí, por exemplo, as várias sugestões incestuosas que lança à filha. Ele percebe que a conexão de Marta com a floresta é a possibilidade de uma realização selvagem da vida. A resposta para os mistérios da natureza animal está transcrita no corpo de Marta; contudo a este interdito cristão ele não ousa contrariar. Marta é selvagem e o pai receia se deixar envolver pela força da natureza animal. Diz Marta: “selvagem sou sim, pai, pode rejeitar teu sangue que é o meu porque eu o vitalizo enfrentando o sol no altar improvisado do meu corpo” (Piñon, 1988, p. 63).

O corpo, nesse caso, é mais sagrado e adorado do que a alma. Por isso o movimento de Marta na narrativa é o da imolação do homem (e de si, evidentemente: é a cabra que dá o leite e depois o consome, transformado em coalhada). Jerônimo, a quem chama “escravo do pai”, por ser este uma extensão possível dos anseios sexuais paternos, é apenas mais uma vítima do jogo empreendido por Marta em seu processo de descoberta e desvelamento dos excessos. Conforme indica Simone de Beauvoir, “a mulher, como o homem, é o seu corpo, mas seu corpo não é ela, é outra coisa” (2009, p. 62).

O corpo da mulher, pois, é um ente extrínseco a ela mesma, algo que não pertence, segundo a filósofa; um fator social, histórico, cultural. Usando de uma teoria de Maurice Merleau-Ponty, Beauvoir conclui que o corpo nada mais é do que o rascunho de um eu total, sendo, assim, um elemento simplório, passível de dominação e de paixão. A palavra paixão, aliás, vem de *pathos*, que também originou a palavra “patologia”. A casa da paixão, nesses termos, é o corpo que

experimenta o prazer e a doença do espírito na expectativa de sanar desajustes pessoais e interpessoais. Esses desajustes têm a ver com o impulso de humanização, no sentido de renegar a animalidade intrínseca ao ser humano. Tal dado se aproxima da teoria de Georges Bataille, segundo o qual a sexualidade, típica do irracional, se contrapõe ao erotismo, essencialmente humano, pois nos faz colocar o nosso ser espiritual em questão. Mais do que isso: o erotismo é uma elaboração dos excessos humanos, que ao longo da história a moral tentou cercear.

O ser, em verdade, se divide, sua unidade se rompe desde o primeiro instante da crise sexual. Nesse momento, a crise pletórica da carne se choca contra a resistência do espírito. Mesmo o acordo aparente não basta: a convulsão da carne, para além do consentimento, exige o silêncio, exige a ausência do espírito. O movimento carnal é singularmente estranho à vida humana: desencadeia-se fora dela, sob a condição de que ela se cale, sob a condição de que ela se ausente. Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano, é, à maneira das feras, uma cega violência que se reduz ao encadeamento, que goza por ser cega e por ter esquecido (Bataille, 2014, p. 130).

Então, viver o erotismo é ampliar os limites, o processo de experimentação e rejeição da condição humana. No cerne desse paradoxo está Marta, configurando a linguagem do seu corpo entre a lei, a fantasia e o alargamento de sua alma em nome de uma liberdade que não há, que é absolutamente utópica. Marta, nesses termos, não passa de uma carne em chamas, projetada para a bendita danação.

Da gênese pela linguagem: o objeto

Do começo ao fim do romance, a linguagem escolhida por Nélida Piñon para descrever o surgimento de uma mulher libertária procura transcender, mediante força simbólica bastante significativa, os sentidos historicamente definidos dos signos. A casa da paixão não faz referência somente ao cenário onde transcorre a trama, mas sobretudo ao corpo dos quatro personagens que encenam o drama – o corpo que, sendo aqui esfera primordial das sensações (é interessante dizer) experimenta o prazer e a dor na expectativa de sanar desajustes pessoais e interpessoais.

Aqui e ali certas palavras elaboram a essência dos personagens e explicam determinadas ações, os seus porquês. Antônia, por exemplo, é apresentada pela voz do narrador como um ente metamórfico: é, ao mesmo tempo animal, vegetal e humana. E isso é fundamental para compreendermos o ponto de vista de Marta acerca dos homens. Ambas compartilham de um “arquivo secreto” (Piñon, 1988, p. 30), a respeito do qual o pai fala ao acusar as duas de conspiração. Elas tramam contra ele, e tal ato corresponde à necessidade de projetarem enquanto mulheres. Palavras como “ereção”, “gozo”, “calor”, “violação”, ou expressões como “sexo escancarado”, “corpo precioso” e “carne ferida”, bem como alusões ao órgão sexual masculino como “espinho” e “estaca” se repetem ao longo dos capítulos em aproximação à natureza telúrica – que em si mesma também denota o estado de espírito de Marta. Isso faz com que a ambiência da narrativa gire em torno da sexualidade que dá impulso à vida.

Há, de maneira muito explícita, no jogo simbólico intentado por Nélida Piñon, uma constância em relação ao embate das forças contrárias. A própria casa em que habitam os personagens está descrita como sombria, quase morta, e, no

entanto, os personagens transpiram energia vital. Marta, Jerônimo, Antônia e o Pai desejam romper uma fronteira do próprio discurso mediante uso um tanto arcaico, breve, duro, grosseiro e direto, apesar de metafórico, da linguagem nos diálogos travados entre si.

– Há anos você e Antônia conspiram, nunca as perdoarei. O pai denunciava a falta de ordem na casa, de que jamais falara anteriormente. Antônia devolveia-lhe a rispidez compondo no rosto um campo amargo, centeio, pão ázimo talvez.

– O pai escolheu o adversário. Lute agora com ele, peça-lhe as armas de volta, admitia Marta a vida oficial do pai, o homem também pressentindo que aquela estima se fazia de maçãs sinistras (Piñon, 1988, p. 78).

A perspectiva compartilhada da narrativa revela a proposta de Nélida Piñon de romper a demarcação das diferenças sexuais, equilibrando suas forças antagônicas; a possibilidade de androginia transubstancial, que no princípio do romance incomoda Marta, a partir da relação invertida que estabelece com Jerônimo, chamando-o de “escravo do pai”, portanto feminino, uma vez que o pai sustenta o papel de macho dominante, se mostra verdadeira no final do romance, quando enfim os amantes se unem sexualmente na floresta. E ali, no acontecer do ato, finalmente a troca de papéis:

Ela se pôs de pé, curvada, os quadris manchados de roxo, ele viu e sofreu a dor da mulher, mas foi preciso, ele confessava. Marta procurou qualquer plana e, imitando Antônia, agindo como galinha pondo ovo, também colocou-se de cócoras, abriu as pernas, para que a sagrada ejaculação do homem, quente e em seu ventre, molhasse a planta, deixou que escorressem coisas dele e dela, até que Jerônimo compadecido veio até ela, ajudou-a a levantar-se, a manobra da mulher ele também amava e a deitou de novo. Pediu que abrisse as pernas, de algum modo pretendia aliviar sua dor,

os tecidos rasgados. Ela obedeceu em direção ao sol, ele se deslocou para acompanhar os movimentos da mulher (Piñon, 1988, p. 118-119).

A linguagem, nessa obra de Nélide Piñon, se move, portanto, em direção à redenção dos desajustes humanos. É, por si só, o próprio reflexo do princípio criador, em que o corpo não passa de instrumento de significação para um mosaico cuja imagem final nos revela o fundamento de toda arte: o resgate do mito da invenção.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo* (v.1 e v.2). Tradução de Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

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

MATOS, Olgária. “Benjamin e o moderno: o feminino em três tempos”. In: _____. *Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. 1ª ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

PIÑON, Nélide. *A casa da paixão*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SOHN, Anne-Marie. “O corpo sexuado”. In: CORBIN, Alain et al (Orgs.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

Rodrigo Fonte é mestre e doutorando em Letras Vernáculas/Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É também Professor de Língua Portuguesa do segundo segmento do ensino fundamental do quadro efetivo da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro; professor supervisor do PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência) da UFRJ; editor

assistente e revisor do periódico Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea desde 2013 até o presente.

LIMITES DO LIVRE ARBÍTRIO NO CONTO “AS TRÊS MULHERES SAGRADAS”, DE LÍDIA JORGE

Rosemary Gonçalo Afonso

“As mulheres não sabem a bomba atômica que têm na mão. Elas nunca usaram esta arma, de dizer: nós não geramos mais. ”
(Leonardo Boff)

Numa primeira consulta pública, realizada em 1998, os portugueses puderam se pronunciar acerca de uma das questões mais polêmicas envolvendo o direito das mulheres decidirem sobre os seus corpos e, conseqüentemente, suas vidas: o aborto. Na ocasião, o não à despenalização do aborto teve uma margem ligeiramente maior do que o sim; porém, num referendo que aconteceu em 2007ⁱⁱ, o resultado foi inverso e, então, o Parlamento aprovou a legalização da interrupção voluntária da gravidez até a décima semana de gestação. Entre esses dois momentos, marcados por muitos debates acerca do assunto, o conto “As três mulheres sagradas”, de Lídia Jorge, foi publicado pela primeira vez; ele é o segundo dos seis contos que integram o livro *O belo adormecido*, lançado em 2004.

No conto, a personagem Vera Brandão, uma mulher determinada e com surpreendente capacidade de liderança, acredita que a vida deve ser preservada desde que se confirme a sua possibilidade. Sendo assim, ela consegue mobilizar um grande número de pessoas em torno da causa que defende com tenacidade: convencer futuras mães, que cogitam interromper a gravidez, a terem seus bebês. Na condição de líder da associação *Flores Recolhidas*, que funciona no primeiro andar da Rua das Trinas, em Lisboa, ela oferece apoio durante a gestação às

mulheres que acatam seus argumentos. O endereço da associação, repetido com insistência pelo narrador, não é aleatório: a rua em questão tem muita história, e seu nome advém do Convento das Trinas do Mocambo, aí instalado no séc.XVII. A Ordem dos Trinatários se ocupava de recolher doações para o resgate de cativos pelos “infiéis, no séc. XIII, e o convento teve religiosas, conhecidas por “trinas”, que se ocupavam, dentre outras funções, da educação de meninas.

A partir de uma ideia da líder, os membros da associação concordam em fazer uma campanha para angariar fundos e, assim, ampliar sua capacidade de atuação. Portanto, captar recursos e direcionar o comportamento feminino são atividades que, no espaço literário, voltam a ser realizadas numa instituição presente na rua das Trinas. Essa sutil aproximação, visto que a história da rua das Trinas não é apresentada no conto, sugere a permanência de estruturas tão antigas, pautadas no discurso religioso, determinando o rumo da sociedade atual.

Participam da referida campanha, além da própria Vera Brandão, duas colegas, Dinah e Julinha Moreira: são elas as três mulheres “sagradas” anunciadas pelo título, uma vez que remetem a uma nova versão das “trinas” em seu trabalho de apoio às mulheres. O diálogo estabelecido pelo conto com o universo religioso se revela através dessa aproximação e de outras que surgem ao longo da narrativa, sobre às quais nos deteremos mais adiante.

A referida campanha acontece nas praias, durante o verão, e se mostra positiva, apesar de algumas insinuações de que as mulheres “trabalhariam para o Barclays”, instituição bancária na qual foi aberta uma conta onde deveriam ser depositadas as doações, e portanto, a principal favorecida.

Ao grupo se junta uma quarta integrante, uma grávida de dezesseis anos, chamada Margarida Maria, que repete sua história incansavelmente aos banhistas, até se deixar seduzir por um rapaz, do qual se mostra excessivamente íntima. O comportamento da jovem desperta uma profunda indignação na líder da associação, que insiste em tentar afastá-la do desconhecido, ignorando a opinião de suas companheiras, que não concordam com sua arbitrária intervenção. Uma delas chega a argumentar: “Quem tomou a decisão em relação à criança, foi ela. E agora você quer mandar no corpo dela, com a criança lá dentro... Deixe-a em paz...” (JORGE, 2004, p.115).

Margarida abandona suas “protetoras” tão logo lhe permitem escolher entre elas ou o rapaz. Inconformada por a jovem ter usado seu livre arbítrio de forma tão “inadequada”, Vera Brandão tenta dissuadi-la, sobretudo porque não acredita que o rapaz assuma a responsabilidade pela criança que Margarida carrega no ventre, da qual talvez fosse o pai. O comportamento da líder evidencia a contradição contida em discursos que condicionam a liberdade que apregoam, pondo em causa as circunstâncias que envolvem o chamado livre-arbítrio.

A consequência da insistência de Vera Brandão é uma reação violenta por parte dos rapazes que acompanham o casal, com anuência da própria Margarida. A jovem assiste a tudo sem interferir, sem sequer demonstrar empatia, a despeito do sofrimento a que são submetidas suas três companheiras.

A partir das posições ocupadas pelas personagens Vera Brandão e Margarida, consideramos os seguintes aspectos, que se relacionam: a perseguição às lideranças femininas, implementada pelos tribunais do Santo Ofício, e a perda do “instinto selvagem”, no sentido proposto por Clarisse Pinkola Estés. A autora do

best seller Mulheres que correm com os lobos, que observa os mitos e arquétipos da *mulher selvagem*, explica que usa “a palavra *selvagem*, não no sentido pejorativo, de ‘fora de controle’, mas no sentido original de ‘ser natural’” (ESTÉS, 2002, p.97), ou seja, de conseguir pressentir situações de “perigo”, seguindo uma primitiva intuição. Sem essa capacidade, as mulheres se tornam alvos fáceis para possíveis “predadores”, ou seja, para homens que estão longe de se mostrarem parceiros autênticos e salutareis. O estudo apresentado por Estés demonstra a importância de algumas histórias na formação das mulheres e o prejuízo resultante do fato dessas histórias terem desaparecido ou terem sido “romantizadas”. Segundo a pesquisadora: “A história é o meio pelo qual as mulheres maduras transmitem informações sobre a vida interna e externa das mulheres a suas sobrinhas, filhas e netas”, e em nossa cultura houve “uma interrupção na transmissão do conhecimento pela linha matriarcal” (ESTÉS, 2002, p.89-96). A ausência de lideranças femininas seria uma das principais causas dessa perda.

Nas culturas antigas, matriarcais, a fertilidade era o aspecto mais valorizado nas mulheres, que eram consideradas sagradas por sua capacidade de “gerar” novas vidas. É o que explica Mircea Eliade em *O sagrado e o profano*, a essência das religiões:

Quanto às sociedades femininas, estão sempre relacionadas com o mistério do nascimento e da fertilidade. O mistério do parto, quer dizer, a descoberta feita pela mulher de que ela é *criadora no plano da vida*, constitui uma experiência religiosa intraduzível em termos da experiência masculina. (ELIADE, 2001, p.158)

O predomínio feminino em algumas culturas é anterior à soberania da Igreja católica, fundamentalmente machista, que percebeu esse poder da mulher,

destacado em nossa epígrafe como sendo mais significativo quando se traduz numa recusa de exercê-lo. Numa introdução ao *Martelo das feiticeiras*, Rose Marie Muraro chama atenção para o aspecto masculino da nova religião que se impõe, também, pelo uso da violência, e explica:

Javé é deus único e todo-poderoso, onipresente, e controla todos os seres humanos em todos os momentos da sua vida. Cria sozinho o mundo em sete dias e, no final, cria o homem. E só depois cria a mulher, assim mesmo a partir do homem. (...) é centralizador, dita rígidas regras de comportamento cuja transgressão é sempre punida. Nas primitivas mitologias, ao contrário, a Grande Mãe é permissiva, amorosa e não-coercitiva. (MURARO, 1995, p.9)

Fazer com que seja a mulher a “nascer” do homem é um fenômeno psicológico de deslocamento que transfere para o homem o poder de gerar, próprio da mulher. Recorrer a tal mecanismo de defesa é um reconhecimento da importância da fertilidade, pois dela depende a continuidade da própria espécie. Entretanto, a necessidade do trabalho braçal aumenta quando o homem começa a dominar a natureza. Isso obriga a que o máximo de energia seja direcionado para as atividades de produção, o que leva à repressão da sexualidade e do prazer. Ainda segundo MURARO (1995, p.9) “Por isso o pecado original, a culpa máxima, na Bíblia, é colocado no ato sexual”. A procriação se torna sua única justificativa, e só com este fim ele seria admitido, o que faz com que seja impossível para a igreja católica admitir o aborto. Lembramos que a Igreja foi um dos três pilares que sustentaram, em Portugal, uma ditadura de quase cinquenta anos, e exerce, ainda, uma forte influência no país.

O controle do corpo e da mente de populações inteiras, sobretudo depois do Concílio de Trento, tornou-se uma exigência, e as mulheres que exerciam alguma

liderança em suas comunidades foram as principais vítimas da perseguição sistemática dos representantes de Deus na terra. As mulheres eram as curadoras populares, as parteiras, enfim, detinham um saber que era transmitido de geração em geração; e a igreja, ao minar essa fonte de conhecimento, conseguiu levar a população a recorrer aos religiosos sempre que os problemas surgiam, aumentando, assim, o seu “rebanho”. Com o objetivo de controlar o conhecimento e, conseqüentemente, conquistar o máximo de poder, a Igreja promoveu uma verdadeira “caça às bruxas”, condenando a partir de critérios de avaliação inadmissíveis, diversos inocentes que questionaram suas interpretações e suas práticas. Como explica ainda Muraro:

Se nas culturas de coleta as mulheres eram quase sagradas por poderem ser férteis e, portanto, eram as grandes estimuladoras da fecundidade da natureza, agora elas são, por sua capacidade orgástica, as causadoras de todos os flagelos a essa mesma natureza. Sim, porque as feiticeiras se encontram apenas entre as mulheres orgásticas e ambiciosas (l,6), isto é, aquelas que não tinham a sexualidade ainda normatizada e procuravam impor-se no domínio público, exclusivo dos homens. (MURARO, 1995, p.16)

A perseguição apresentou requintes de crueldade e atingiu uma proporção escandalosa a partir da redação de um Manual que funcionava como guia para a identificação de bruxos e bruxas. Em seu livro sobre a Inquisição, Baigent & Leigh (2001, p.124) referem-se ao *Malleus Maleficarum*, que na tradução para o português recebe o título de *Martelo das feiticeiras*, como um texto que “deve certamente figurar entre as mais notórias e – no mais profundo senso moral da palavra – obscenas obras em toda a história da civilização ocidental”.

Os cálculos dos pesquisadores do assunto mostram que, do fim do séc.XIV até meados do séc.XVIII, em média, eram queimadas duas mulheres por dia, exceto aos domingos; milhões foram executadas e no mínimo cem mil foram quimadas vivas (MURARO, 1995, p.13). A igreja católica foi uma instituição que se impôs, assim como outras, pelo uso da força, justificada pela busca de uma dolorosa salvação.

Em outro contexto, Vera Brandão poderia ser uma dessas mulheres perseguidas pela Inquisição, em virtude de sua capacidade de liderança, sua disponibilidade para ajudar, sua “sororidade”. Quanto a Margarida, ela representa tantas mulheres às quais fizeram falta as histórias a serem passadas de mãe para filha. Portanto, Vera Brandão é a mais velha, que tenta alertar sua “irmã” mais jovem e ainda imatura para os perigos do envolvimento com determinados homens, como acontece no conto “Barba Azul”, um dos poucos que chegaram até nós sem alterações que deturpassem o seu sentido. Nele, as irmãs mais velhas convencem a mais jovem a explorar um quarto da casa proibido pelo marido desta, no qual se esconde a revelação do perigo que a ameaça.

A preocupação de Vera Brandão com a preservação da vida é muito sincera, mas a interferência em assuntos alheios pode acarretar riscos. O próprio filho de Deus foi vítima do seu apoio aos menos favorecidos, sofrendo com a compreensão dos que os exploravam e com a incompreensão daqueles que defendia. No conto, o suplício a que foram sujeitas as três mulheres (a líder de forma mais intensa) apresenta uma circunstância análoga à crucificação de Jesus Cristo. Vera, Dinah e Julinha foram amarradas da seguinte maneira: “as duas companheiras sujeitas cada uma a seu poste, tendo-lhe cabido a si [Vera Brandão] o papel de ficar no

meio” (JORGE, 2004, p.79). Suas roupas são retiradas e, embora as três mulheres sejam agredidas, Vera foi também abandonada, inclusive pelas companheiras, que conseguem escapar e não lhe prestam auxílio. Encontrar um sentido para essa dupla violência não é fácil; é um processo lento, representado por um percurso narrativo no qual Lídia Jorge devolve ao texto, paulatinamente, a harmonia que Vera buscava quando se dispôs a ajudar outras mulheres. Os oito dias que passou numa clínica, em recuperação, permitiram que ela organizasse as ideias, e como explica o narrador:

Uma vez encontrado o sentido, o absurdo deixa de ser absurdo, para ser apenas uma dificuldade encontrada na borda do caminho. De facto Vera Brandão não ficou com uma única cicatriz na cara, só no corpo, mas ainda que tivesse ficado, não teria medo das dificuldades (JORGE, 2004, p.127).

Mas se não deixa de encontrar um sentido naquilo que faz, mantendo sua determinação apesar das adversidades, Vera Brandão reconhece a necessidade de ampliar sua ação. Isso acontece ainda antes do trágico desfecho da campanha de verão, quando recorre às grávidas que passaram pela insituição e essas quase nunca dão as respostas que ela esperava: algumas agradeciam, mas não queriam voltar a participar; outras sentiam-se enganadas porque se não tivessem tido a criança “agora teriam emprego, teriam casa, teriam marido, e assim não possuíam nada” (JORGE, 2004, p.92). A ordem que Vera Brandão acreditava ter reestabelecido, na verdade não existia porque o caos não era ultrapassado com a manutenção da vida que se perderia. Como ela mesma constata, demonstrando alguma lucidez: “Estava provado que depois da salvação do crime, era preciso tratar do conforto das pessoas” (JORGE, 2004, p.99). Lembramos que o uso da

palavra crime reflete a condição em que se encontrariam as mulheres que se submetessem a um aborto antes da legalização: seriam criminosas!

Ainda que a opção de abortar não incorra em crime legal, há sempre um preço a pagar por uma decisão tão radical: é essa a tônica de qualquer escolha e, conseqüentemente, do livre-arbítrio, que é uma decisão pleonasticamente dependente da vontade, mas cuja liberdade está sujeita às arbitrariedades impostas pela realidade.

O texto instaura uma reflexão que ultrapassa o âmbito do julgamento do ato de abortar, buscando compreender as razões que levam a ele. Decidir sobre ter ou não uma criança não planejada é, por si só, um desafio; e assim como é legítimo que cada um possa expressar o seu ponto de vista a esse respeito, ou acerca de qualquer outro assunto, é ainda mais importante respeitar as opções divergentes, desde que não representem interferências, e questionar as formas de intervenção do Estado.

Vera Brandão não desiste do que considera sua missão, mas as respostas que recebeu das grávidas fazem com que perceba algo que lhe escapava, como o narrador esclarece: “o que Vera Brandão compreendia claramente é que havia imaginado um esquema numa linearidade extrema, e a realidade era numa complexidade ilegível (JORGE, 2004, p.115). Constatar essa complexidade se configura a mensagem mais contundente do conto, que instiga a discussão que se mostrou fundamental para que, anos depois, fosse reconhecido que mulheres que abortam precisam de ajuda e não de castigo. Como confirmam as estatísticas, lembradas em nossa primeira nota explicativa, o número de casos de aborto

registrados em Portugal tem reduzido depois de alguns anos de vigência da lei, que prevê apoio às mulheres que recorrem a ele. Bem haja!

REFERÊNCIAS:

BAIGENT, Michael & LEIGH, Richard. A inquisição. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano, a essência das religiões. SP: Martins Fontes, 2001.

ESTÊS, Clarissa Pinkola. “A história como fonte terapêutica”. In: SIMPKINSON, Charles & SIMPKINSON, Anne. *Histórias Sagradas / Uma exaltação do poder de cura e transformação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp.85-100

JORGE, Lúcia. As três mulheres sagradas (conto). In: *O belo adormecido*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

MURARO, Rose Marie. “Breve introdução histórica”. In: KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. 11ed. Rio de Janeiro: ABDR, 1995.

ROSEMARY GONÇALO AFONSO é Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Na mesma instituição fez Mestrado em Literatura Portuguesa, Especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas e a Graduação em Letras (Português/Francês). Na Universidade Federal Fluminense/UFF, fez curso de Aperfeiçoamento em Relações étnico-raciais. Trabalhou como professora na Faculdade de Letras da Universidade do Grande Rio/UNIGRANRIO, ministrando aulas de Literaturas Portuguesa, Brasileira e Africanas de língua portuguesa, Teoria da Literatura e supervisionando estágios. Na Faculdade de Educação de Baixada Fluminense FEBF/UERJ foi supervisora de estágio e professora de Técnicas Atuais de Ensino de Língua Portuguesa. Orientou diversos trabalhos de conclusão de cursos de graduação.

MINHA SENHORA DE MIM, DE MARIA TERESA HORTA: O CORPO FEMININO COMO FORMA DE TRANSGRESSÃO SOCIAL

Rosiane Eufrazio Machado

Maria Teresa Horta é um dos maiores expoentes da literatura portuguesa contemporânea. Sua escrita fomentou diversos debates sobre o papel feminino em Portugal e contribuiu para uma reconfiguração do modo como a mulher era enxergada. Durante a ditadura salazarista, esteve envolvida em dois momentos de grande repercussão. O primeiro ocorreu após o lançamento de seu livro de poemas *Minha Senhora de Mim*, tirado de circulação pela polícia política, e que a transformou em alvo de agressões verbais, pois passou a receber ligações de homens desconhecidos lhe insultando, além de ter sido vítima de uma agressão física enquanto andava pelas ruas de Portugal. O segundo foi a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, livro escrito em conjunto com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, também tirado de circulação e que envolveu as autoras em um processo que ganhou reconhecimento internacional. Essas duas situações foram decisivas para uma maior mobilização feminina e o surgimento de movimentos feministas que passaram a lutar por participação feminina na vida pública e liberdade.

A produção literária da autora tem como marco a transgressão, manifestada desde o campo lexical adotado aos temas de que trata. Em *Minha Senhora de Mim*, o enfoque são as representações femininas que estavam em vigor devido às ideologias propagadas, mas que são desconstruídas com base na formação de uma mulher que é senhora de si.

Minha Senhora de Mim (1971), título que expõe a decisão de assumir a identidade feminina, rompendo com a tradição de mulher-objeto decantada pelos poetas por séculos. O erotismo e o desejo feminino são expressos pela autonomia da voz feminina e marcam um novo tempo na poesia portuguesa: o da mulher sujeito desejante. (FLORES, 2014, p. 149).

Uma das formas de libertar essa mulher sujeito desejante é por meio do corpo. As representações corpóreas invocadas por Horta clareiam partes do corpo que costumam ser marginalizadas como o útero, a vagina, o clitóris. Ao fazer isso, o corpo deixa de ser idealizado e aparece em toda sua plenitude.

A ação feminina nos momentos de intimidade também se torna foco. Se até então o homem era o agente das ações, cabendo a mulher apenas cumprir com o que lhe era solicitado, agora ela assume o papel de protagonista.

Por muito tempo ficou convencionado que a mulher não nasceu para desfrutar do seu corpo, seu papel era limitado à procriação, pois assim pré-determinou a natureza ao conceder-lhe o útero. O homem, em contrapartida, não estava limitado a esse papel, podendo sentir prazer. Nessa procura pelo gozo, fora comum que homens mantivessem relações extraconjugais, enquanto as mulheres estavam limitadas a ocupar o espaço privado de sua casa.

Ao adotar uma postura que rompe com as convenções, retratando uma imagem feminina mais livre de padrões e sujeita nos atos sexuais, a poetisa fala de um corpo livre de todos os pudores que pairavam durante a ditadura. Tal liberdade presente em seu ato de escrita fez com que ela fosse considerada, por algumas pessoas, inimiga da moral e dos bons costumes, o que explica os atos de opressão e violência a qual foi submetida. Logo, essas representações não eram expostas em vão, indicavam uma maneira de deixar claro seu posicionamento político.

Interessa, tendo como objetivo elucidar melhor o que era permitido ou não a mulher, entender o funcionamento da ditadura salazarista. Já se sabe que, dentre as ideologias em vigor, estava à determinação dos papéis desempenhados por homens e mulheres. O homem era considerado a cabeça da família, enquanto à mulher cabiam os cuidados domésticos. Essa organização familiar é fruto do lema “Um lugar para cada um, cada um no seu lugar”, que servia como respaldo tanto para a hierarquização social - em que não havia espaço para uma ascensão econômico-social, o regime pregava a ordem corporativa e determinava que, por exemplo, aos pobres cabia conformar-se com sua condição e honrá-la, para que a felicidade fosse alcançada - quanto para as relações maritais. A respeito destas relações, Anne Cova e Antônio Costa Pinto esclarecem:

A Constituição de 1933 enunciava que o marido era chefe da família e que era ele que detinha a autoridade, enquanto a mulher devia desempenhar o papel de mãe consagrando-se ao seu lar. Enquanto chefe de família e, conseqüentemente enquanto pai, cabia-lhe orientar a instrução e a educação dos seus filhos, dar-lhes assistência, defendê-los e representá-los, mesmo antes do seu nascimento. (COVA; PINTO, 1997, p. 73).

Outra frase muito difundida nesse período, adotada como *slogan* do regime, é “O lugar da mulher é em casa”. Seu surgimento data dos anos 30 e surge quando um maior número de mulheres passa a participar de atividades fora do ambiente doméstico, caso das mulheres que se inseriram no mercado de trabalho e passaram a ser mal vistas, tendo em conta que estariam ocupando cargos destinados aos homens.

Sabe-se também que havia uma imposição de que apenas o homem podia sentir prazer durante as relações sexuais, as mulheres eram apenas o meio pelos quais novas vidas seriam gestadas. Essa ausência do toque e do usufruto do corpo

leva Horta a descrever em suas obras mulheres que optam por alcançarem o prazer sozinhas por meio da masturbação, caso, por exemplo, da personagem Ema do romance *Ema*, publicado no ano de 1984. Segundo Anne Cova e Antônio Costa Pinto:

A <<natureza>> predispõe as mulheres a ficarem em casa a fim de educarem seus filhos e de se consagrarem às tarefas domésticas. Partindo da constatação de que o homem e a mulher não possuem a mesma força física [...]. A mulher foi concebida para ser mãe, foi a <<natureza>> que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do <<governo doméstico>>. (COVA; PINTO, 1997, p. 72).

A imposição do papel da mulher é sempre reforçado por meio de lemas e *slogans*, por ser primordial para a continuidade do regime. Em primeiro lugar, as ideologias de Salazar só teriam continuidade e ganhariam força se, desde muito cedo, as crianças fossem inseridas em um ambiente, tanto escolar como doméstico, que fosse organizado com base nos princípios defendidos. Na escola isso ficaria a cargo dos professores, que nessa época tiveram suas atividades monitoradas, em casa ficaria a cargo da mãe. Desse modo, a figura materna deveria ser devota à pátria, reproduzir fielmente o que declarava a ditadura, servir de exemplo, pois seria pautado em suas atitudes que as crianças obedeceriam sem contestar o que lhes era imposto.

Percebe-se que a figura feminina esteve atrelada a uma posição de subordinação que parecia incontornável. Apesar de haver movimentos de oposição ao regime, eles ainda eram tímidos e, por isso, surtiam pouco efeito.

Maria Teresa Horta, como escritora comprometida com as questões sociais que se materializavam em Portugal, mesmo sendo vítima das violências decorrentes da ditadura, sempre deixou clara a sua posição: “Quando me proíbem

de fazer alguma coisa, é quando eu faço. Tenho muita dificuldade em controlar isso. Não há nada a fazer. Proíbem-me e eu incandesço!” (Oliveira, 2000, p.16). Assim, não se calou, mesmo tendo motivos para silenciar. A questão que permanece é: como romper com o silêncio que todos os movimentos ditatoriais, não só o português, impõem? Para Horta, a maneira mais contundente de ser ouvida é por meio da escrita. Porém, não se trata de uma escrita que se poupa de conflitos, aliás, sua obra sempre foi capaz de gerá-los, de chocar e confrontar aquilo que para ela merecia descrédito. Sua obra é transformadora e uma das maneiras de conseguir isso, como já dito, foi apropriando-se do corpo como temática para transgredir.

O ponto inicial a ser compreendido é o que a poetisa entende por corpo. Se há ao longo de toda construção histórica uma dicotomia em torno do masculino x feminino, em que o primeiro subjuga o segundo, é ele quem manda, quem age, quem tem a voz ouvida, os desejos supridos, é o seu corpo mais forte e o parâmetro adotado para estudar o feminino, em Horta não existe espaço para um jogo entre maior ou menor, melhor ou pior. Em sua poesia, o masculino e o feminino ocupam espaços em que um não desprestigia o outro. Muitos dos seus poemas retratam relações de igualdade nos momentos íntimos, mas também há casos em que a mulher ocupa a posição de sujeito, não porque se sobreponha ao homem, todavia porque seus desejos também merecem ser atendidos. Logo, o corpo feminino não está a serviço do lar e do marido.

Sua escrita também desmistifica tabus na medida em que partes do corpo são mencionadas sem pudor: “Maria Teresa Horta traz à cena vocabulários e temas tabus: vagina, clitóris, masturbação transparecem na poesia. O desejo não

depende apenas do outro, mas da própria vontade, da descoberta de si mesma.” (Cavalcante, 2014. p. 226). O corpo vai sendo revelado por Horta tanto com o uso de metáforas, principalmente no que se refere ao órgão sexual masculino, como também ao falar do desejo. Corpo e desejo na poesia de Horta estarão sempre próximos e ambos permitem que as mulheres, a quem a poetisa dá voz, tracem uma jornada de autoconhecimento.

É através de si mesma, do conhecimento do seu próprio corpo, do autoerotismo e do seu preciso – e precioso – ser que a mulher deve elaborar sua escrita, para que dessa forma ela seja inserida na história por meio do que é e não da forma em que é representada pelos homens. A escrita feminina, como escrita do corpo, torna-se uma ferramenta de empoderamento. (SOUZA; PEREIRA, 2014, p.265).

Assim, não só as vozes femininas criadas por Horta realizam seu autoconhecimento, como também a própria autora, que com sua escrita do corpo promove uma ruptura na história portuguesa e se firma como portadora de uma “Escrita Feminina”.

Por “Escrita Feminina”, entende-se o fato de a escritora ter rompido com a tradição literária que se estendia por séculos, pois a palavra é dada ao ser do sexo feminino, que passa a ter liberdade para traduzir os acontecimentos que a cercam por meio do seu olhar, com base na sua voz, opondo-se à escrita tradicional de então que era falocêntrica.

Hélène Cixous coloca a escrita como um dos campos em que o homem mantém, desde sempre, sua supremacia de forma mais ou menos consciente marcando a oposição sexual e não a diferença. Assim, a história da escrita tem sido, com raras exceções, a história do falocentrismo. Ao tomar a palavra, no entanto, a mulher retorna ao corpo que lhe havia sido confiscado. Censurar o corpo, portanto, seria o mesmo que censurar o discurso. (CAVALCANTE, 2014, p. 219).

O corpo passa a ser ressignificado e reabitado pela mulher, assim como é (re)compreendido pelo todo.

Muitos livros de Maria Teresa Horta possuem como foco o corpo, *Educação Sentimental* (1975), *Rosa Sangrenta* (1987) são alguns exemplos, e em *Minha Senhora de Mim* o corpo também aparece como um dos seus eixos temáticos, caso do poema “Segredo”.

Segredo

Não contes do meu
vestido
que tiro pela cabeça

nem que corro os
cortinados
para uma sombra mais espessa

Deixa que feche o
anel
em redor do teu pescoço
com as minhas longas
pernas
e a sombra do meu poço

Não contes do meu
novelo
nem da roca de fiar

nem o que faço
com eles
a fim de te ouvir gritar

(HORTA, 1974, p.75)

O corpo representado no poema é o feminino, assim como é a mulher quem age. As duas estrofes iniciais do poema revelam uma linguagem isenta de pudor e já adiantam que o foco de cada uma das estrofes é detalhar uma relação sexual.

Na terceira estrofe, o uso de metáforas como “anel” e “poço”, dá suporte para a construção de uma imagem: a do sexo oral, assim como reforçam a imagem da mulher que conduz o sexo, pois é ela quem aproxima sua genitália do outro (deixa que feche o//anel// em redor do teu pescoço). Essa imagem se intensifica nos versos finais quando o sujeito poético afirma fazer o seu parceiro gritar, ou seja, não só a mulher guia as ações do homem com a finalidade de obter prazer, como também lhe confere, havendo, portanto, uma relação de cumplicidade, em que as necessidades de ambos são atendidas.

O corpo aqui é posto pelo uso dos vocábulos “anel”, “pescoço”, “pernas”, “poço”, “novelo” e “roca de fiar”. Mesmo que para tratar das partes íntimas ainda seja usada a metáfora, só a presença desses elementos já é uma transgressão, tendo em vista que a imagem de um corpo feminino idealizado e imaculado, bem como a imagem de mulher submissa é subvertida.

O sexo oral é o foco desse poema e o corpo evidenciado é o feminino, conforme a ideia de Elódia Xavier de que é “o corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica.” (Xavier, 2007, p. 157).

O erotismo (erótico), tal qual argumenta Octavio Paz em seu livro *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*, diz respeito ao sexo em ação, mas sem que haja a finalidade da função sexual, “Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução.” (Paz, 1993, p.13). O poema mencionado tem não só o corpo como elemento presente, mas também o erotismo, entendido do mesmo modo que a

citação anterior, não há na relação sexual retratada a finalidade de procriar, porém há uma busca pela satisfação dos desejos.

Concomitantemente, corpo, erotismo e desejo, estando os dois últimos pontos representados pela imagem do corpo feminino, transgridem os padrões sociais. Em ambos, a ideia de ato sexual como forma de reprodução está suspensa, o envolvimento dos parceiros visa o prazer. Com as relações tendo seu lado erótico ressaltado, o erotismo se inscreve como uma forma de transgressão, em uma sociedade que reprime qualquer ato que contemple o desejo e que vê no sexo uma única finalidade.

Conforme o poema permitiu pontuar, e tendo como ponto de partida o contexto histórico em que o livro *Minha Senhora de Mim* estava inserido, salienta-se o modo como a autora portuguesa Maria Teresa Horta se apropriou do corpo, em especial dos órgãos sexuais masculino e feminino, para dar luz a uma relação até então suprimida pelos estigmas sociais. Tratar o sexo como uma relação que pressupõe desejo e é também uma atitude erótica, desfaz a falsa visão de sexo como procriação. O diferencial da escrita adotada pela poetisa está em usar o corpo como forma de transgressão social.

Ao longo da história, a compreensão do que é o corpo e das suas capacidades foram sendo reconstruídas e/ou (re) descobertas. As mulheres foram excluídas por muito tempo de um convívio igualitário com homens por ter um corpo diferente. Esse corpo considerado estranho, foi incompreendido e teve sua explicação baseada em visões simplistas que, geralmente, se apoiavam em percepções religiosas. É esta a avaliação de Georges Duby e Michelle Perrot:

A história da representação da mulher é condicionada por ideias simples e, por isso, impossíveis de extirpar da

consciência colectiva. A anatomia, por vias indirectas, veio confirmar o desprezo dos teólogos que, argumentando com o Génesis, estavam naturalmente inclinados a ver na mulher um produto secundário e por conseguinte inferior ao homem [...]. As dificuldades encontradas pelos médicos medievais na sua leitura da anatomia feminina procedem de uma tripla origem: o princípio rigoroso [...] que submete o corpo da mulher ao modelo masculino, o princípio absoluto de finalidade presente no jogo etimológico e no pensamento teológico, e por fim o princípio da submissão absoluta à autoridade. (DUBY; PERROT, 1990, p.69-70).

Contribuindo para a transformação dessa ideia ultrapassada, mas que ainda ressoava nas ideologias da ditadura de Salazar, Horta afronta os moralistas portugueses e representa uma mulher livre, empoderada, dona de si e responsável pelos seus desejos, capaz de conduzir o sexo, de suprir os anseios do outro e satisfazer os seus. A representação do corpo feminino em sua obra é um dos recursos que (re)afirmam seu discurso anti-ditadura e pró-liberdade feminina, mas acima de tudo é a afirmação de um discurso que se compromete a dar voz ao corpo enclausurado, silenciado e estereotipado.

Conforme se constatou, o livro *Minha Senhora de Mim* é um marco na história de Portugal, não só pelos fatos que depois se sucederam e foram marcantes para a carreira da autora e para uma mobilização de grupos feministas, como também por registrar a dura realidade da ditadura na qual as mulheres estavam submetidas. Portanto, o livro registra e conserva uma parcela da história de Portugal, permitindo que a memória desse momento histórico permaneça viva por meio das vozes femininas.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTE, Ilane Ferreira. Corpo e palavra: amor e sexo na poesia de Maria Teresa Horta e Hilda Hilst. In: FLORES, Conceição. Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta: O sentido primeiro das coisas. Natal: Jovens Escribas, 2014.

COVA, Anne; PINTO, Antônio Costa. O Salazarismo e as Mulheres: Uma abordagem Comparativa. *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, [s.l.], [s.v.], n.17, p. 71-94, 1997.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres: A Idade Média*. [s.e]. Roma: Edições Afrontamento, 1990.

FLORES, Conceição. A geografia mais próxima: o corpo na poesia de Maria Teresa Horta. In: FLORES, Conceição. *Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta: O sentido primeiro das coisas*. Natal: Jovens Escribas, 2014.

HORTA, Maria Teresa Mascarenhas. *Minha Senhora de Mim*. [s.e]. Lisboa: Editorial Futura, 1974.

PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. [s.e]. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

SOUZA, Natália Salomé; PEREIRA, Vinícius Carvalho. Escrevendo-se mulher: um diálogo entre a crítica feminista e a lírica de Maria Teresa Horta. *Revista texto poético*. Mato Grosso, v.17, [s.n.], p.253-278, 2º sem. 2014.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo como imaginário feminino*. [s.e]. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2007.

Rosiane Eufrazio Machado é graduanda pela Universidade Federal do Amazonas (Ufam), membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP). É voluntária no Programa Institucional de Bolsas para Iniciação Científica (PIBIC), tendo já desenvolvido duas pesquisas sobre a autora Maria Teresa Horta.

O EROTISMO EM RITA LEE E A PROFANAÇÃO DO LUGAR DO DESEJO FEMININO

Sabrina Cristina dos Santos^{II}

O tema do erotismo ainda é encarado como tabu e, quando se trata do erotismo feminino, essa manifestação de receio ao falar sobre o tema é ainda maior, já que o corpo da mulher sofre inúmeras represálias, além de ser socialmente discriminado por razões culturais, posto que nossa sociedade é calcada em valores judaico-cristãos, dentre outros. Nesse sentido, pode-se dizer que nem sempre a resistência à opressão é manifesta de maneira explícita, como em manifestações públicas ou político-partidárias e, por isso, cabe observar as formas de resistência que se dão nos microcosmos, no âmbito do cotidiano ou mesmo na esfera privada. Para tanto, pode-se lançar mão da lírica da cantora e compositora Rita Lee, que, através de sua obra, contesta o patriarcalismo da moralidade dominante em um contexto político e social de repressão e censura.

É preciso salientar que a música brasileira já havia tematizado o desejo feminino através de compositores como, por exemplo, Chico Buarque. Entretanto, aqui, na tentativa de valorizar o protagonismo feminino e reivindicar a necessidade de sua reescrita, busca-se uma lírica que seja protagonizada por mulheres.

Obviamente, obras de autores como Chico Buarque não devem ser desprezadas (de maneira alguma há essa pretensão), mas é importante levar em consideração que, a partir da década de 70, as mulheres tomaram maior espaço no meio artístico (mais especificamente na música) e, nesse sentido, surgiram diversas canções que falavam sobre as mulheres e que eram escritas por elas. Assim, esse fenômeno precisa ser visto e percebido enquanto relevante campo de análise.

Em seu artigo “Políticas do corpo e música popular: mulher e sexualidade no Brasil (1970 – 1980)”, Adalberto Paranhos discute a ascensão da liberdade de

expressão afetivo-sexual que teve início na década de 70 e o consequente aumento expressivo de compositoras que tematizavam o erotismo em suas obras. Para o autor, questionar as políticas do corpo também é uma forma que as mulheres encontraram de lutar por seu lugar enquanto sujeitos político-sociais.

Nesse sentido, vale destacar que a tradição artística (literatura e música, por exemplo), cujo cânone é extremamente masculinizado, foi responsável por erigir e aprisionar um ideal de feminilidade, bem como de propagá-lo. Esse ideal engloba conceitos que aprisionaram a imagem da mulher em uma encruzilhada, condenando-a a ser puta ou santaⁱⁱ.

No caso da música, artistas como Noel Rosa, Vinícius de Moraes, Wilson Batista e Haroldo Lobo, por exemplo, ilustram tal perspectiva. A Letra “mulher indigesta”, de Noel Rosa, carrega consigo a permissividade da violência física contra a mulher; no caso de Vinícius, “minha namorada” reforça a ideia de propriedade atrelada ao feminino; Wilson Batista e Haroldo, em “Emília” – cuja semelhança gráfica com a Amélia de Ataulfo Alves e Mário Lago não é mera coincidência – cultuam a mulher “do lar”, em detrimento de uma figura feminina que se distancie desse padrão construído e idealizado. A mulher frágil, bela, pura e submissa figurava (e, infelizmente, figura) no imaginário cultural construído pelo patriarcado.

Dessa forma, faz-se necessário pensar a reescrita desse feminino na cultura, posto que, ao adotar uma perspectiva limitada, tais manifestações artísticas desconsideram as múltiplas manifestações do “ser mulher”. De acordo com Márcia Hoppe Navarro:

[...] Essa perspectiva renovada que incorpora dimensões abafadas, esquecidas e marginalizadas, assume o ponto de vista do gênero antes excluído de qualquer subjetividade no discurso ideológico hegemônico, marcado pela negação das alteridades, sejam elas de gênero, de raça, ou de classe social, o que tem historicamente significado o desaparecimento de outras identidades culturais que não sejam do homem branco, heterossexual, pertencente à elite social. (NAVARRO, 2005, p. 98)

Para analisar esse processo de reescrita, partir-se-á da lírica da cantora e compositora brasileira Rita Lee. A cantora iniciou sua trajetória musical na banda Os mutantes, na década de 60, e, posteriormente, seguiu carreira solo em um cenário muito masculinizado, que é rock nacional. Rita Lee construiu uma carreira profissional que começou com o rock, mas que, ao longo dos anos, flertou com diversos gêneros, como a psicodelia, o pop rock e a MPB, por exemplo, e se tornou uma figura feminina bastante importante e influente no mundo da música e na sociedade de um modo geral.

Em um contexto politicamente problemático e de cerceamento da livre expressão – o Brasil passava por uma ditadura militar – Rita Lee tocou em uma temática que estava diretamente ligada ao momento vivenciado: a liberdade. Não se tratava, entretanto, da libertação de dado momento histórico, mas, como afirma Simone de Beauvoir, da contestação dos papéis de gênero socialmente pré-determinados por um fato biológico (o sexo):

...sua dependência (da mulher) não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*. E, em parte, porque escapa ao caráter accidental do fato histórico que a alteridade aparece aqui como um absoluto... Vivem dispersas entre os homens, ligadas pelo *habitat*, pelo trabalho, pelos interesses econômicos, pela condição social a certos homens... O laço que a une a seus opressores não é comparável a nenhum outro. A divisão dos sexos é, com efeito, um dado biológico e não um momento da história humana.

(BEAUVOIR, 1970, p. 13)

Essa contestação é o que será chamado, no presente artigo, de profanação. Ao recusar um papel social e culturalmente imposto à mulher e ao representá-la enquanto um indivíduo dotado de desejo sem que esse represente uma demonização ou uma tentativa de servir ao desejo masculino, as canções de Rita Lee dessacralizam um ideal de feminilidade e, assim, profanam o dispositivo discursivo responsável por erigir tal ideal.

Para compreender a ideia de profanação, será utilizado o conceito desenvolvido por Giorgio Agambenⁱⁱ em sua obra “Profanações”. Para o autor, os rótulos criados pela sociedade impedem que o sujeito seja visto em sua

individualidade, aprisionando-o em categorias representativas e estereotipadas. Tal fenômeno ocorre na construção da identidade feminina, que ultrapassa os limites artísticos e, infelizmente, é nitidamente perceptível na esfera social.

A fim de elucidar a ideia de profanação dos dispositivos, Agamben se apropria da ideia desenvolvida por Foucault acerca do que seriam esses dispositivos:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT 2009, p. 244).

Assim, existe, para o filósofo francês, uma multiplicidade de recursos discursivos e institucionais, por exemplo, responsáveis por manter a função ordenadora do dispositivo.

Para Octavio Paz:

As regras e instituições destinadas a domar o sexo são numerosas, cambiantes e contraditórias [...]: vão do tabu do incesto ao contrato de casamento, da castidade obrigatória à legislação sobre os bordéis [...] (PAZ, 1993: 18)

Essas regras e instituições responsáveis pela domesticação do sexo atingem, obviamente, todos os indivíduos. Contudo, as interdições destinadas às mulheres são notadamente mais rígidas e numerosas. Calcada, dentre outros, em valores patriarcais, a sociedade brasileira reserva um lugar para a mulher. Para citar um slogan contemporâneo, a expectativa social é que ela seja “bela, recatada e do lar”ⁱⁱ.

Para ampliar a perspectiva analítica, é interessante recorrer ao conceito de *Gewalt*ⁱⁱ, desenvolvido por Walter Benjamin. No ensaio “sobre a crítica do poder como violência”, o autor desenvolve tal conceito em uma rede que engloba, simultaneamente, a ideia de poder e violência. Para Benjamin, a *Gewalt* é responsável por fundar uma realidade e, ao mesmo tempo, mantê-la em funcionamento. Para tanto, uma série de recursos (dispositivos) são acionados e, sob a ótica de Walter Benjamin, esse acionamento se vale constantemente da violência.

Assim, a partir da relação entre poder e violência, os dispositivos conseguem manter certa diversidade de formas de vida, evitando aquela que poderia se desvirtuar dos padrões criados e, assim, configurar-se enquanto profanação desse dispositivo.

Ainda para Benjamin, além da ideia de constituição de manutenção da violência e do poder da *Gewalt*, existe uma outra forma de manifestação que se configura na revolução. Dessa forma, é possível que os dispositivos envolvidos na preservação desses discursos e instituições sejam profanados.

À luz dessa teoria, é interessante pensar na produção musical da cantora e compositora brasileira Rita Lee, posto que, por vezes, tal produção engloba a manifestação do erotismo feminino, reivindicando a reescrita da mulher na cultura e na sociedade como um todo.

Antes de demonstrar de que modo a questão do erotismo aparece em Rita Lee, é importante elucidar as delimitações do conceito de erotismo adotadas no presente artigo. Em George Batailleⁱⁱ, compreende-se que:

O erotismo é pelo menos um tema de difícil abordagem. Por razões que não são apenas convencionais, ele é definido pelo secreto. Ele não pode ser público. Posso citar exemplos contrários, mas, de qualquer maneira, a experiência erótica se situa fora da vida ordinária. Dentro de toda nossa experiência, ela permanece essencialmente isolada da comunicação normal das emoções. Não se trata de um assunto proibido. Não é absolutamente proibido, pois

sempre há transgressões. Mas o interdito tem força suficiente para que, dentro desse todo, eu possa dizer que o erotismo não existe, sendo ele talvez a nossa emoção mais intensa, na medida em que nossa existência se apresenta sob a forma de linguagem (de discurso) [...] (BATAILLE, 1987: 163)

Dessa forma, para o filósofo francês, a sociedade ignora uma condição essencialmente humana – o erotismo – ao restringi-la ao campo do privado, tornando-o, não proibido, mas tabu.

Ainda de acordo com Bataille, o erotismo e a sexualidade animal são conceitos distintos. Para o autor, a sexualidade se difere do erotismo à medida que a ela se confere um fim: a reprodução. Nesse sentido, a negação dessa finalidade pertence ao campo do erotismo. Sobre essa questão, Octavio Paz desenvolve:

O erotismo é sexo em ação, mas, seja por desviá-la ou por negá-la (a reprodução), suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade, o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo [...]. (PAZ, 1993: 12)

Segundo Octavio Paz, o erotismo carrega consigo uma ambiguidade. Para o autor, enquanto o sexo pertence ao campo “animal”, posto que incontrollável, o erotismo está diretamente ligado à cultura, uma vez que sua função primordial é “domar o sexo”:

[...] mas o sexo também ameaça a sociedade [...]. É instinto: tremor, pânico, explosão vital. [...]. O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para fornicar e voltar a dormir. (PAZ, 1933: 17)

O erotismo é, portanto, uma criação humana, visto que surge da necessidade de inserir o sexo na sociedade. Assim, ainda que por essência o erotismo seja sexo, pela função social que exerce, é também cultura e, por sua

função reprodutiva, é impossível pensar em uma sociedade sem sexo. Mas, como defendido por Octavio Paz, o sexo representa uma ameaça. Dessa forma, o erotismo é, simultaneamente, inibição e permissão, sublimação e corrupção.

Assim, três pontos relevantes em relação ao conceito serão destacados nas canções aqui analisadas: seu pretenso caráter secreto, a negação a qualquer finalidade que não seja a exclusiva obtenção de prazer e sua ambiguidade inerente.

Na obra de Rita Lee, o primeiro ponto é altamente contestado. A imagem da mulher recatada, que corresponde às expectativas sociais, dá lugar à voz de um indivíduo livre para expressar suas próprias vontades, ainda que essas se distanciem das normas socialmente impostas. Assim, Rita constrói um eu-lírico que expõe seus desejos eróticos, uma mulher que, ao contrário de Terezinhaⁱⁱ-assustada, passiva e desarmada-, “imagina loucuras” acerca de seu amante e, quando o deseja, diz “chega mais”, um sujeito que, a partir do domínio sobre sua sexualidade, torna-se agente de sua própria história.

Sob essa perspectiva, o erotismo em Rita Lee não aparece como matéria secreta. Expor esse desejo representa, na obra da artista, a profanação de um lugar reservado à libido feminina: a interdição ou a subserviência aos desejos masculinos. Assim, tratar abertamente do erotismo é também questionar o lugar sociocultural da mulher em uma sociedade essencialmente conservadora e patriarcal.

Além disso, fica evidente, nas canções da artista brasileira, a negação do sexo com fins exclusivamente reprodutivos. O eu-lírico deixa claro sua busca por prazer, distanciando-se de qualquer função pragmática. Nesse sentido, percebe-se outra postura contestadora: a mulher que se nega a servir a prerrogativas sociais e culturais (ser mãe, por exemplo) para usufruir livremente do próprio corpo.

É importante destacar que, ainda que desafiassem a ordem sociocultural vigente, as canções de Rita Lee encontraram espaço na indústria cultural. Parte desse sucesso pode ser atribuído ao duplo caráter do erotismo, uma vez que,

embora o tema represente um tabu, ele permanece figurando no campo do que é assentido.

Além disso, as letras de Rita lançam mão de uma irreverência própria da artista, o que, muitas vezes, pode ser compreendido como ausência de pretensão em tratar de questões significativas e problemáticas, como o erotismo feminino – o que pode ter contribuído para esse sucesso –, cerceado por uma série de dispositivos culturais, sociais, políticos e ideológicos.

Felizmente, como analisado por Benjamin, esses dispositivos carregam, em sua configuração, a possibilidade de questionamento e, por que não, profanação. Assim, ao tematizar o erotismo, Rita Lee evidencia a necessidade de romper com uma realidade pré-estabelecida acerca da sexualidade feminina. A letra da canção “Banho de espuma”, dentre tantas outras, reivindica tal rompimento:

Que tal nós dois
Numa banheira de espuma
El cuerpo caliente
Um dulce far-niente
Sem culpa nenhuma...

Fazendo massagem
Relaxando a tensão
Em plena vagabundagem
Com toda disposição
Falando muita bobagem
Esfregando com água e sabão [...]

O que se pretende mostrar é que existia um lugar para o desejo feminino que, quando não tematizado pelos homens, como Chico Buarque ou Vinícius de Moraes, era anulado ou utilizado como pretexto para servir aos desejos masculinos. Assim, ao tratar com naturalidade e sem pudor de um tema ainda tabu, Rita Lee promove o rompimento e a consequente profanação do dispositivo que insistia (e ainda hoje insiste) em limitar a potência erótica da mulher.

É interessante destacar que, embora a temática seja expressa com uma naturalidade típica da artista, o que pode ser percebido pela ausência de pudor na

escolha das palavras, aparece, no primeiro verso da canção, a expressão “sem culpa nenhuma”. Obviamente, a necessidade do eu lírico em evidenciar a ausência de culpa não surge despropositadamente. É possível inferir a existência de uma expectativa social de que a prática sexual com a finalidade exclusiva de sentir prazer devesse despertar no indivíduo tal sentimento de culpa.

Assim, ainda que no plano individual o eu lírico manifeste resistência em relação ao dispositivo, profanando-o, ele continua a existir de forma mais ampla, evidenciando a necessidade de manutenção da luta feminina por sua liberdade efetiva.

Outra letra que merece destaque é “Fruto proibido”:

Não é nada disso, alguém fez confusão
Vou dar um tempo, preciso distração
Às vezes cansa minha beleza essa falta de emoção!
E de sensação!

Quem foi que disse que eu devo me cuidar
Tem certas coisas que a gente não consegue controlar
Comer um fruto que é proibido
Você não acha irresistível?
Nesse fruto está escondido o paraíso, o paraíso!
Eu sei que o fruto é proibido
Mas eu caio em tentação
Acho que não!

A canção, de imediato, chama atenção pelo título, pois a alusão ao mito cristão, que pune o casal Adão e Eva pela apreciação do fruto proibido pelo criador, é claramente perceptível. Ao contrário do mito, entretanto, o eu lírico de Rita Lee não é expulso do paraíso ao provar do fruto, uma vez que afirma que é justamente nele que o paraíso reside.

“Fruto proibido” não trata, explicitamente, do erotismo feminino, mas expressa, de maneira clara, uma busca por prazer e satisfação. O eu lírico contesta

as amarras sociais – “quem foi que disse que eu devo me cuidar?”-, que insistem em aprisioná-lo em uma vida em que suas “emoções e sensações” lhe são constantemente negadas e profana os dispositivos responsáveis por tal aprisionamento ao comer do fruto proibido.

Nesse sentido, a letra pode ser compreendida, dentro do contexto aqui adotado, como uma metáfora do erotismo e da sexualidade feminina. Construída para agradar ao outro (masculino), a mulher que disfruta de sua potência erótica é sempre vista com desconfiança e, porque não dizer, temor.

Pode-se afirmar, portanto, que apenas superficialmente letras como “Banho de espuma” e “Fruto proibido” estão isentas de um objetivo político, posto que, ao lançar mão da temática do erotismo feminino, problematizam também o lugar reservado ao corpo da mulher na sociedade, bem como as implicações socioculturais acarretadas por esse lugar pré-estabelecido.

Por esse motivo, a lírica da cantora e compositora Rita Lee aqui trabalhada se mostra um interessante campo analítico. Afinal, trata-se de tematizar o desejo erótico feminino, mas, mais do que isso, trata-se de, a partir do trato da temática, promover a contestação e a profanação de um lugar pré-determinado para esse desejo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Paris: Librairie Gallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Sobre a crítica do poder como violência*. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 59-82.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Gaal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de. *Rita lírica*. São Paulo: DBA Artes gráficas: 1996.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Reescrevendo o feminino: a literatura latino-americana atual em perspectiva*. In: LIMA, Tereza M. de Oliveira, MONTEIRO, Maria Conceição (org.). *In: figurações do feminino nas manifestações literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005, p. 197-217

PARANHOS, Adalberto. *Políticas do corpo & música popular: mulher e sexualidade no Brasil (1970-1980)*. In: *Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP Santos 2014*.

PAZ, Octavio. *A dupla chama, amor e erotismo*. São Paulo: Sciliano, 1994.

Sabrina Cristina dos Santos nasceu na cidade de Juiz de Fora, interior de Minas Gerais, em 1991. Ingressou no curso de Letras na Universidade Federal de Juiz de Fora em agosto de 2010. Durante a graduação, aprofundou seu interesse pelo estudo das relações entre literatura, sociedade e cultura. Atualmente, é mestranda em Estudos Literários pela UFJF e dedica sua pesquisa à análise da obra da cantora e compositora Rita Lee. Além disso, é professora da rede particular de Juiz de Fora, onde leciona as disciplinas português e literatura para alunos no ensino fundamental e médio.

AS MULHERES NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DA PRODUÇÃO FICCIONAL DE JOÃO DO RIO

Sabrina Ferraz Fraccari

Pablo Lemos Berned

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

João Paulo Alberto Coelho Barreto, mais conhecido pelo pseudônimo literário João do Rio, é um autor carioca cuja maior parte da produção se deu nas duas primeiras décadas do século XX. Cronista, contista, romancista e também teatrólogo, sua obra constitui importante retrato da sociedade que habitou o Rio de Janeiro no início do século passado, pois desfilam por suas histórias prostitutas, marinheiros, imigrantes, artistas, presidiários, cocotes, dândis, aristocratas, burgueses, entre muitos outros.

Nascido em 1881, no final do Segundo Reinado, João do Rio viu e viveu todos os principais acontecimentos que modificaram por completo tanto o Rio de Janeiro, quanto o Brasil. Ainda menino, assistiu à Abolição da escravidão e, em seguida, a Proclamação da República, que legou à cidade do Rio de Janeiro o encargo de capital da República Federativa do Brasil. Já adulto, vivenciou o processo de modernização da capital, iniciado nos primeiros anos do século XX e, ainda, mais maduro, conviveu com a atmosfera de desânimo e desesperança que tomou conta devido à Primeira Guerra Mundial.

Conhecido, sobretudo, pela produção de crônicas, com as quais ganhou espaço na cena literária, inclusive com um livro best – seller na época de lançamento – *As religiões no Rio* (1904). No entanto, mesmo gozando de prestígio pela produção de crônicas, percebemos um apagamento da produção ficcional de João do Rio, caracterizada como superficial e frívola por teóricos como Antonio Candido e Lúcia Miguel Pereira, por exemplo. Composta pelos livros de contos **Dentro da noite** (1910), **A mulher e os espelhos** (1918) e **Rosário da Ilusão** (1921), último livro publicado em vida por João do Rio, bem como os romances **A profissão de Jacques Pedreira** (1917) e **A correspondência de uma estação de cura** (1918), e algumas peças teatrais, sendo a mais conhecida **A bela Madame Vargas**, representada pela primeira vez em 22 de outubro de 1912, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a produção ficcional do autor conta com poucas reedições. *Rosário da Ilusão*, por exemplo, nunca foi reeditado, o que dificulta aos novos leitores tomarem conhecimento da obra do carioca.

JOÃO DO RIO E A BELLE ÉPOQUE TROPICAL

A maior parte da produção de João do Rio se deu nas duas primeiras décadas do século XX, como foi possível perceber. Remontando ao contexto histórico, esse período foi marcado por uma série de renovações tanto no plano estrutural da cidade carioca, bem como na cultura e nos costumes. O Rio de Janeiro transformou-se no principal cidade do país, e lugar ideal para pôr em prática a filosofia republicana “de progresso e disciplina” (ARAÚJO, 1993, p. 30), que atendia também aos ideais burgueses de remodelação da cidade carioca.

A partir de 1902, com o aval de Rodrigues Alves, então presidente da República, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Pereira Passos, deu início a um período de intensa reforma urbana, popularmente conhecido como “Bota-Abaixo”. Figueiredo Pimentel cria o slogan “O Rio Civiliza-se!” (BROCA, 1956, p. 19), e é sob ele que o Rio se modifica: derrubam-se os cortiços, instalados em grande número na área central da cidade que dão lugar à Avenida Central, instalam-se cafés e cinematógrafos, e passam a desfilar pela cidade automóveis em número cada vez maior.

É por esse espaço de intensa mudança estrutural e também social e cultural que transita João do Rio. Comumente caracterizado como *flâneur*, termo que, conforme o significado atribuído por Baudelaire, refere-se à “uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la” (BAUDELAIRE, 1996, p. 48), a produção literária do carioca conseguiu retratar a sociedade nascente do Rio de Janeiro da época e seus ‘novos ricos’, gente que conseguia fortuna num piscar de olhos, e convivia lado a lado com os remanescentes do Império que buscavam espaço na nova ordem econômica e social que queria suplantá-los de vez, e também com as pessoas que buscavam um lugar ao sol ou, pelo menos, garantir um pedaço de pão ao final do dia.

Diante de tamanha diversidade de personagens, João do Rio acabou por conferir, também, certo protagonismo às personagens femininas, que chegam a ser tema de um dos livros de contos do autor: **A mulher e os espelhos**. Nessa obra, em especial, o narrador do conto que abre o volume, intitulado *Carta-oferta*, apresenta a mulher como uma divindade, inclusive personificando-a:

[...] entre as divindades que o homem teme por não compreender ou enaltece pelo mesmo amargo motivo, está desde o começo da reflexão, a Mulher. Sim. A Mulher! Um escritor espanhol observava que quando dizemos homem, dizemos humanidade, e quando pensamos na Mulher, pensamos na exceção. Era essa a nossa opinião nas épocas legendárias e ainda o é hoje (RIO, 1990, p. 15).

Ou seja, a mulher é tomada com um ser enigmático, misterioso, visão que em nada difere daquela que comumente é atribuída à mulher.

Porém, mais adiante se percebe que o narrador esforça-se não em descobrir os “mistérios femininos”, mas em buscar as causas que a apontam como esse ser onírico, e chega à conclusão de que

continuamos sem compreendê-la, pela simples razão de que só o nosso egoísmo a reflete. Até agora para a mulher temos um sentido apenas: o do espelho. Ela quer conhecer-se, ela deseja ser explicada, ela procura o desvendamento do seu mistério. Cada espelho diz exclusivamente a verdade do próprio egoísmo. Entre ela e o espelho há a teimosia implacável do espelho refletindo a imagem que quer fazer dela [...]. Nós reproduzimos a criatura que julgamos ser nossa, com o inconsciente estranhamento do nosso voraz egoísmo. E elas de se mirarem em vão nos espelhos homens, sem obter a decifração, não só desenvolveram a ambição de agradar como o secreto anseio de encontrar um dia o espelho revelador (RIO, 1990, p. 17).

Por mais que a mulher ainda apareça, em certos momentos, como um ser passivo, que “deseja ser explicada”, percebemos que há, da parte do narrador, uma consciência acerca da situação feminina como decorrente de uma visão masculina sobre ela, o que significa dizer que toda a aura de mistério pairando acerca da mulher é reflexo da percepção dos homens sobre ela. Além disso, o narrador assume também que tal visão masculina é comandada pelo egoísmo de cada homem, reproduzindo uma mulher que acredita pertencer à ele.

QUEM OBSERVA A MULHER?

Apresentando uma postura que questiona a ideia de um mistério envolvendo a mulher, o narrador denota o tom dos contos que compõem o livro: são mulheres que, sempre vistas pela perspectiva de um homem, frequentam distintos lugares do Rio de Janeiro, seja próximo aos Telégrafos, à noite, esperando por um cliente, como acompanhamos no conto Dona Joaquina, em uma casa de prostituição, como ocorre em Menina Amarela, ou a “extraordinária criatura” (RIO, 1990, p. 36), do conto *A maior paixão*, moça recém – casada que desperta o interesse de um jovem rapaz que a segue pelas ruas do subúrbio carioca buscando desvendar seus mistérios. Ainda que essas personagens femininas reservem uma aura de mistério, que por vezes é exaltado pelas personagens masculinas, o que se têm ao fim das narrativas é o desvendamento dos mistérios levantados durante os contos.

As impressões das personagens masculinos, ainda que se confirmem, são carregadas de dramaticidade, como ocorre no conto D. Joaquina. Um grupo de amigos, ao passar à noite pela rua dos Telégrafos, vê uma senhora, que aparenta esperar por clientes, ou seja, é uma prostituta. Seguindo-a por algumas noites, os amigos descobrem que, de fato, aquela senhora se prostitui, e passam, quase que instantaneamente, a julgá-la e a criticar suas ações. Durante uma noite, quando encontram novamente a velha senhora, um grupo de rapazes a estava agredindo, mas o narrador e Augusto Guimarães, um de seus amigos, sequer importam-se em fazer algo para defendê-la: “Devo dizer que nem por momentos tive um vislumbre de dó pela criatura repugnante. Não seria eu a defendê-la. Quase ri [...] porque nunca uma criatura me dera a impressão tão seca de prostituição hostil” (RIO, 1990, p. 28). Ou seja, o fato de a senhora ser uma prostituta inviabilizava qualquer

sentimento, nem que fosse de pena, que o narrador pudesse ter. É somente quando ele descobre que a mulher prostituía-se para sustentar dois filhos já adultos que ele sente vergonha por ter desprezado a mulher, e também culpa-se por essa atitude.

Já no conto *A menina amarela*, também de **A mulher e os espelhos**, o fato de Flora Berta, a dona de um prostíbulo, ser uma também uma prostituta, não é tomado como algo deplorável por Pedro de Alencar, distinto jovem pertencente à elite econômica do Rio de Janeiro que a visita diariamente. Pelo contrário, o rapaz admira o modo como Flora conduz seu negócio, seu pulso firme que mantém a casa funcionando. No entanto, o que choca o rapaz é o fato de Flora não ter qualquer compaixão com a pobre menina, que dá título ao conto. Estuprada por um amigo do pai, que a abandona em um bordel, a menina apresenta feições abomináveis: “Era horrível. Pequena, miúda, magra, o pescoço fino, tremia como se viesse da neve. E parecia que lhe tinham dado por dentro da pele um violento banho de enxofre” (RIO, 1990, p. 41). Flora trata-a muito mal, e narra sua história de modo indiferente, sem demonstrar qualquer compaixão pela criança, que é só mais uma empregada da casa. Deste modo, o que choca o rapaz não é a ocupação de Flora, mas o fato de ela demonstrar-se totalmente indiferente à menina e seu sofrimento.

Saindo das histórias ligadas à prostituição, o conto *A maior paixão* apresenta o amor que um jovem, Júlio Bento, desenvolve por sua vizinha. A moça, recém-casada, apresenta-se como um mistério para ele, que passa a cortejá-la. Diferentemente dos outros dois contos, existe aqui uma valorização do amor romântico, que Júlio diz sentir pela moça. Tal fato evidencia a distância que é

guardada entre uma mulher jovem, recém-casada, que provavelmente ama o marido, e que, assim sendo, é digna de receber todo o respeito e admiração por parte do narrador, o que não ocorre no conto D. Joaquina, por exemplo. Retomando a ideia desenvolvida no primeiro conto do volume, que funciona quase como um prefácio, os homens julgam as mulheres a partir de suas percepções e, dada a moral vigente na época, pautada no ideal burguês de família e ordem, acreditava ser impossível aceitar uma mulher, ainda mais uma idosa, que corria às ruas atrás de homens para ganhar dinheiro, porém uma moça jovem, que têm um casamento formalmente constituído, notoriamente goza de maior prestígio.

Por isso, mesmo quando Júlio descobre que sua amada tinha já um amante, não deixa de admirá-la, pois acreditava tê-la conquistado, acreditava que ela o amava. Sendo ela uma mulher que o ama, já não seria mais do marido, nem do amante, mas sim dele. O leitor não tem acesso aos pensamentos da moça, não há como saber se o sentimento que o narrador diz sentir existe de fato. No entanto, o mais interessante é perceber que, mesmo a moça já tendo um amante, o rapaz não perde a admiração que tem por ela. Isso ocorre porque, como supracitado, em sua ilusão, ela o amava. Além disso, não se pode esquecer que ela tinha um casamento formalmente constituído, o que a tornava, obviamente, uma “mulher de respeito”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O narrador do conto *Carta-oferta*, que abre o volume **A mulher e os espelhos**, justifica a aura de mistério que, costumeiramente, é associada à figura da mulher, como sendo da resultado de uma visão masculina, que vê a mulher enquanto objeto e que guarda certo sentimento de posse em relação à ela. Nos contos

analisados, todos narrados por personagens masculinas que apresentam juízos de valor acerca das demais personagens, sobretudo em relação as mulheres, percebe-se a valorização de ideias característicos da ideologia burguesa que tomava conta da capital: o fato de as mulheres deverem guardar sua honra, de estarem “impedidas do exercício da sexualidade antes de se casarem e, depois, deviam restringi-la ao âmbito desse casamento” (SOIHET, 2017, p. 363).

Deste modo, percebemos que, no caso de D. Joaquina e da moça recém-casada (que não tem seu nome mencionado), há uma visão pautada nesse ideal burguês, que condena a primeira, devido ao fato de ser uma prostituta, mas preserva a segunda, que está em um casamento formal. Mesmo o fato de esta possuir uma amante não é tomado como um elemento que a desqualifique, uma vez que aquele que a observa e que, obviamente, a define, julga ter o amor da moça. O que não ocorre com D. Joaquina, desprezada pelo narrador que nada sabe a seu respeito, a não ser o fato de ela ter se tornado uma prostituta. Já Flora Berta, que também é prostituta, mas é a dona do prostíbulo detém certo respeito por parte de seu admirador, o que entra em conflito com as ideias que a burguesia conserva para a mulher, porém, não se pode esquecer que ela é a dona, não uma qualquer que trabalha na rua, em um ambiente público.

Nenhuma das personagens femininas analisadas é sujeito das narrativas, são todas observadas pelo viés masculino, que as julga e define, mas que também surpreende-se. As observações masculinas são todas fundadas em ideais burgueses, que eram os dominantes naquele momento histórico, e que corroboram o que o narrador do conto *Carta – oferta* já dizia, que os homens refletem as mulheres a partir de seu próprio egoísmo, da sua perspectiva de mundo. Tal

posicionamento demonstra uma posição extremamente lúcida, e apresenta ao leitor maneiras de analisar as narrativas com a ressalva de todas serem narradas por homens, que observam e apresentam seus próprios juízos de valor.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer**: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil - 1900**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1956.

RIO, João do. **A mulher e os espelhos**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão e Editoração, 1990.

SOHIET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. In DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2017.

Sabrina Ferraz Fraccari é acadêmica da 9ª fase do curso de graduação em Letras – Português e Espanhol – Licenciatura, na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), *campus* Cerro Largo (RS). E-mail: ferrazsabrina13@gmail.com.

Pablo Lemos Berned é professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), *campus* Cerro Largo (RS). E-mail: pablo.berned@uffs.edu.br.

“PARA QUE NINGUÉM A QUISESSE”: RELAÇÕES DE PODER

Sibely da Silva Souza

INTRODUÇÃO

O texto escolhido para este estudo é um dos muitos escritos por Marina Colasanti, que no ano de 1986, lançou o livro *Contos de amor rasgados*, uma coletânea de contos na qual a autora aborda, de forma singular, tensões que existem nas relações de gênero. Esse livro desvela de maneira sensível os domínios, muitas vezes encobertos, que fazem parte dos relacionamentos amorosos.

A análise do conto “Para que ninguém a quisesse” foi realizada com base na opressão e violência que o marido utiliza em relação a sua esposa, personagem feminina da narrativa que pode ser analisada sob a luz das relações de poder e dominação masculinas, discutidas principalmente nas obras de Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Guacira Lopes Louro e Judith Butler.

Uma das motivações para a escolha desse conto se relaciona com as diversas questões voltadas às relações de poder e também ao silenciamento da mulher na sociedade, como ela está inserida em contextos de opressão, principalmente quando trata-se de relacionamento amoroso e quando o homem é detentor do poder financeiro.

Temos uma narrativa curta e densa, em que a qualidade e os sentidos despertados por meio dessa leitura nos permitem associá-la a outros textos. A narrativa incomoda, por ser breve e transmitir um aparato de sentidos, por permitir que pensemos sobre as muitas questões que podem surgir quando tratamos de relacionamentos abusivos e opressores.

O corpo: relações de poder, controle e violência

A questão principal do conto discorre sobre uma mulher que sofre devido aos ciúmes que o marido nutre por ela, ao perceber o olhar de outros homens sobre a esposa. No conto, o marido, motivado por ciúmes em relação a sua mulher, começa a desconfiar dela, passa a ter atitudes violentas, além de exigências sobre mudanças em seu comportamento e também passa a opinar sobre os modos de se vestir da esposa: “Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar” (COLASANTI, 2010, p. 109). Esse trecho possibilitou a verificação de como as relações de poder e dominação aparecem no conto e como a relação dominante *versus* dominado pode se desdobrar na narrativa e os modos como podem ser refletidas na mulher da sociedade atual.

No início da narrativa, verificamos o exercício da violência sobre a personagem feminina que aparece de maneira subjugada em relação ao marido. Nesse caso, associamos o homem ao sujeito dominante *versus* sujeito dominado, que é a mulher. Para Heleieth Saffioti (2015, p. 51), o elemento nuclear do patriarcado é exatamente o controle da sexualidade feminina, que tem por finalidade garantir a fidelidade da esposa ao marido. Fica claro que o marido oprimiu a mulher porque outros homens a olhavam e a admiravam por sua beleza, algo aparentemente comum se uma mulher é bonita, o que nos levaria para outras análises sobre esse olhar do homem para a beleza da mulher.

Guacira Lopes Louro (2000, p. 6) nos fala sobre os corpos como sendo marcados e tipificados por inscrições que determinam e ditam regras de funcionamento humano. Essas inscrições, como “feminino ou masculino” são, segundo a autora, realizadas nos corpos e se baseiam “sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura”. O que vemos são imposições que muitas vezes passam de modo imperceptível aos nossos olhos e são ações que guiam nossas vidas por tempo indeterminado, até o momento em que passamos a ter consciência, ou não, do quanto somos objetos nas mãos de um sistema manipulador, que controla os nossos corpos e nossas ações.

A contribuição de Guacira Lopes Louro (2000, p. 6) discute também a sexualidade como forma/fôrma que passa a ser estabelecida pelas relações de poder que atuam sobre os corpos:

As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar os desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (LOURO, 2000, p. 6).

Nesse sentido, o sujeito passou a ser moldado conforme as regras estabelecidas mediante os contextos em que estava inserido: sendo adequado e não se adequando aos processos de mudanças sociais, sendo manipulado e não manipulando os sistemas. Isto é, o sujeito passou a ser assujeitado e a sua interferência no sistema só acontece através das relações sociais que são estabelecidas em dado contexto, por meio de uma espécie de arma social que dita as regras: o poder.

Ainda para Louro (2000, p. 8),

corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados. Talvez devêssemos nos perguntar, antes de tudo, como determinada característica passou a ser reconhecida (passou a ser significada) como uma “marca” definidora da identidade; perguntar, também, quais os significados que, nesse momento e nessa cultura, estão sendo atribuídos a tal marca e tal aparência.

É importante pensar em como os corpos foram marcados e moldados, para isso recorremos a Foucault em seu texto *Vigiar e Punir* (1999), no qual vemos que eles eram controlados minuciosamente por métodos que visavam a sujeição constante das forças impostas em uma relação de “docilidade – utilidade”. Os corpos eram sujeitados e disciplinados, esse mecanismo de controle do corpo foi denominado de “disciplinas” e tornou-se uma das fórmulas gerais de dominação durante os séculos XVII e XVIII.

Mary Del Priore (2013, p. 9) fala que no Brasil do século XVI a mulher era incentivada pela Igreja católica a ser exemplarmente submissa ao homem. Nesse sentido, seria também escrava do lar, pois seus deveres eram “cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa, servir ao chefe de família com sexo, dando-lhe filhos que assegurassem sua descendência e servindo como modelo para a sociedade com que sonhava a Igreja”.

O papel destinado à mulher na sociedade era exatamente como o descrito acima e essa condição perdurou por muito tempo nos lares brasileiros. É importante ressaltar que a mentalidade de submissão permanece na sociedade, mesmo que em menor proporção. Independentemente das modificações ocorridas e após todas as lutas e conquistas para uma maior igualdade entre homens e mulheres, ainda é possível ouvir histórias sobre mulheres sendo agredidas, violentadas e menosprezadas por seus maridos.

Dessa forma, foi possível verificar, por meio da personagem feminina do conto como as relações de poder e dominação subjugam a mulher na sociedade de variadas formas, ao serem silenciadas por seus maridos dentro dos seus próprios “lares”, algo que sinaliza, por meio da narrativa, uma denúncia ao domínio e opressão que fazem parte da vida da personagem feminina do conto, pois ela é submetida ao controle e poder do marido, ao ser manipulada e objetificada por ele, como no trecho seguinte:

Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair. Tão esquiva se fez, que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras (COLASANTI, 2010, p. 110).

A personagem descrita acima não tinha outra função a não ser a de esposa, o que a faz ser marcada como uma mulher subjugada, silenciada e submissa ao marido. Ao mesmo tempo, vemos que o homem não exercia o papel de companheirismo considerado necessário para um relacionamento como o casamento, pelo menos no que diz respeito ao que é esperado de uma relação entre duas pessoas. Ao contrário, observamos na narrativa um marido que demarcava o seu espaço de virilidade, por ser um homem detentor de posses. Nesse caso, a personagem feminina vivia sob a imposição das leis do seu marido, se esquivando em silêncio pelos cômodos da casa, transformando-se em móvel, mero objeto em desuso, uma mulher apagada socialmente.

Diante disso, podemos questionar como essa marca de dominação ainda continua vigente e em exercício na sociedade. Discussões como essas perpassam as variadas condições de interdição que muitas vezes não são percebidas pelas

mulheres, mas que controlam suas ações no meio social. Vale ressaltar que é comum ouvirmos histórias como as da personagem do conto, pois situações como essas são crescentes na sociedade:

As violências física, sexual, emocional e moral não ocorrem isoladamente. Qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente. Certamente, se pode afirmar o mesmo para a moral (SAFIOTTI, 2015, p. 79).

Para Foucault (1999, p. 163): “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhes impõem limitações, proibições ou obrigações”. A ideia de poder para o autor não é somente aquela repressora, não funciona apenas de maneira negativa, mas produz efeitos positivos tanto ao nível do saber quanto ao do desejo. Esses poderes mencionados não regulam a sociedade, mas ajudam a delimitar as regras e as leis sociais.

O autor Pierre Bourdieu (2012, p. 18), contrapõe Foucault ao dizer que as regras sociais estão fincadas nos poderes institucionais em uma sociedade patriarcal, o que tornaria o homem o centro desse meio, diferente da visão que possui da mulher, pois com a falta de espaço imposta pela sociedade via antropocentrismo, a mulher é vista como diferente e submissa por várias questões. Dentre elas, é possível citar a questão sexual enxergada socialmente como divisão, ou seja, o homem (dominante) está sempre em uma posição superior à da mulher (dominado). O autor diz que: “O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2012, p. 18).

Outro fragmento do conto demonstra a relação das personagens no processo de controle e dominação: “Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, da gaveta tirou todas as joias” (COLASANTI, 2010, p. 109).

A personagem feminina dessa narrativa foi transportada da violência realizada simbolicamente para a praticada efetivamente. O ato foi realizado por uma personagem masculina viril, detentora do poder econômico, porém dotada de

insegurança, que não conseguiu controlar seus impulsos e necessitava de reafirmação. Essa ação violenta desrespeita o lugar social do outro e, assim, verificamos a denúncia instaurada que desvela as relações de poder presentes na sociedade.

Há na narrativa a presença de uma marca significativa da dominação masculina imposta sistematicamente e historicamente. Os movimentos e deslocamentos do corpo são revestidos de significações sociais, o que não só está retomando esses sentidos, mas recupera de certa forma o funcionamento da base patriarcal que constituiu o homem como o dominador.

Para Judith Butler (2016, p. 53) a estrutura binária institui o gênero como substância: “A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino se diferencia do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual”.

Foucault (1988, p. 81) nos fala sobre “*um ciclo de interdição*: não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças”, isto é, a personagem está totalmente alocada nesse ciclo. A mulher descrita no conto deveria renunciar a si mesma e, se não o fizesse, seria penalizada naquela relação, o que também implicaria em uma existência mantida mediante a sua total anulação.

Esse “*ciclo de interdição*” é concretizado no trecho a seguir:

E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos. Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela” (COLASANTI, 2010, p. 109).

A interdição da personagem acontece de maneira violenta em que o marido utiliza também de sua força física no tratamento para com a mulher, o ato de “tosquiar-lhe” os cabelos demonstra que a ela foi dado um tratamento animalizado e desumano e essa denúncia se refere à opressão e objetificação da mulher na sociedade, algo que se faz presente no texto e se constrói na narrativa como forma de denúncia. O que vemos é um homem enciumado, atingido em sua virilidade e

que utiliza de mecanismos de controle e violência para a efetivação de seu poder dominador.

Por meio da narrativa, percebemos que a beleza da mulher estava além dos acessórios, independente das imposições do marido, ela ainda chamava a atenção dos outros homens e isso mexia com a virilidade dele. O trecho: “e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes” (COLASANTI, 2010, p. 109), nos remete a uma situação aparentemente inaceitável, a fala do narrador permite uma interpretação ambígua, como se a mulher estivesse fazendo algo errado ao usar decotes, como se ela pedisse para que os homens a desejassem ou como se ela estivesse provocando desejo nos outros homens propositalmente.

No corpus escolhido, encontramos a visão social que tolhe, interdita e diminui tanto o homem quanto a mulher. O pensamento de Foucault (2005, p. 21) vai além e nos diz que o poder “é o que reprime a natureza, os instintos, uma classe, indivíduo”. Uma tentativa de tentar compreender o que limita esses e outros espaços é importante, mas a questão é bem maior do que podemos supor e está socialmente fundada na cultura centralizadora que rege desde sempre a sociedade.

O texto abaixo nos permite visualizar o controle efetivado sobre a personagem feminina da narrativa:

Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela. Então lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos (COLASANTI, 2010, p. 110).

No excerto acima vemos que o marido não sentia saudades da sua mulher, da pessoa humana com que dividia a vida, mas estava saudoso do desejo que emanava dela, da sexualidade proveniente desse relacionamento e que passa pela noção de que a mulher está sempre ligada ao sexo. Nesse sentido, esse é mais um fator que pode estar associado à outra forma de violência que se dá no âmbito simbólico, por ser a mulher um objeto de desejo masculino, ela era visualizada pelo homem somente no plano da sexualidade que elencava o desejo e prazer, ou seja,

o sexismo atua no texto como uma forma de silenciamento da personagem feminina.

Quando pensou em voltar atrás e devolver a liberdade da mulher, o marido, de certa forma, cedeu ao ego afetado por insegurança, porém, a modificação ocorrida nela já estava processada:

Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. Largou o tecido em uma gaveta, esqueceu o batom. E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda (COLASANTI, 2010, p.110).

Podemos analisar essas questões pelo viés de que a relação de dominação que o marido exercia sobre ela a fez perceber que o sentimento dele não era por sua pessoa e sim pelo seu corpo ou sexo. Esse podia ser um dos fatores que o motivava e ela, ao ser tolhida em sua subjetividade e desapropriada dos seus desejos enquanto mulher, desbotava como a rosa do texto: “a rosa desbotava sobre a cômoda”, a beleza funcionava apenas como uma motivação para que um homem se aproximasse dela, após essa falta não havia permanência.

A rosa perdeu a cor, a beleza e a vitalidade, e a mulher, como sujeito interditado, perdeu a vontade de se arrumar, foi silenciada e sua subjetividade abalada, apropriou-se de sua condição como objeto da casa, um objeto em desuso. Uma das marcas principais que colabora para a diminuição da personagem feminina tanto no espaço privado, como no espaço público, é o vestido de chita que revela a condição silenciada.

Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias (FOUCAULT, 1999, p. 98).

As relações de poder são construídas no conto mediante a sexualidade da mulher, de alguém que pôde ter pensado inicialmente que seria bem tratada pelo marido e que ao usar as melhores roupas e ser sensual poderia garantir uma relação tranquila. Sendo assim, a narrativa é formada também a partir de uma

sexualidade que foi utilizada para atrair o outro, mas devido ao ciúme, a aparente arma dessa mulher foi desapropriada.

Considerações Finais

A condição silenciada da mulher ainda funciona na atualidade como um reflexo da base patriarcal dominante, que enxerga a mulher como sujeito subjugado e sempre colocado como alguém diminuído socialmente. Elas viveram no confinamento do seu próprio corpo, até mesmo aquelas que conquistaram seus espaços sociais, pois passaram a viver pela aprendizagem da submissão do corpo, isto é, assumiram as suas lutas sociais e cada vez mais se opõem a uma centralização do poder.

De certa maneira, sabemos que o corpo feminino foi objetificado e tratado como alvo do poder centralizador masculino e essa carga de dominação toma conta da sociedade desde os primórdios. A dificuldade enfrentada pelas mulheres vai muito além das suas possibilidades de luta, elas não lutam contra o homem corporificado, mas pela conquista do seu espaço social.

O estudo do conto da autora Marina Colasanti permitiu a verificação de que há um poder social que atua para a limitação da atuação social da mulher. Desse modo, o fato impulsionador dessa pesquisa foi a possibilidade de mostrar como as relações de poder podem atuar para controlar o corpo da mulher e determinar seu espaço na sociedade.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Tradução: Maria Helena Kühner. 11^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

COLASANTI, Marina. Contos de amor rasgados. 2^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 5ª ed. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 1999.

_____. História da Sexualidade 1: vontade de saber. Tradução: Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: Pedagogias da sexualidade. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PRIORE, Mary Del. Histórias e Conversas de Mulher. 1ª ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. Gênero, Patriarcado, Violência. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

Sibely da Silva Souza. Mestra em Letras pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (2017). Licenciada em Língua Portuguesa e Literatura pelo Centro Universitário do Norte - UNINORTE (2013). Integrante do grupo de pesquisa Criação e Representação Feminina na Literatura – UFAM. Manaus-AM. sibelyss@hotmail.com

PONCIÁ VICÊNCIO: UM CORPO NEGRO

Sílvia Barros

Um corpo negro no mundo: a presença e a invisibilidade do corpo da mulher negra

O título da introdução deste texto faz referência à canção “Um corpo no mundo”, da cantora e compositora baiana Luedji Luna, que se inicia com as seguintes estrofes:

Atravessei o mar
Um sol da América do Sul me guia
Trago uma mala de mão
Dentro uma oração
Um adeus

Eu sou um corpo
Um ser
Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte.

A travessia que marca a vinda dos africanos para a América é refeita por corpos negros dentro de territórios geográficos e também territórios imateriais. A compositora Luedji Luna se desloca de Salvador para São Paulo e o vídeo clipe da música mostra seu corpo de mulher negra sozinho na cidade populosa. A personagem Ponciá Vicêncio se desloca da roça para a cidade e, assim como Luedji, torna-se um corpo solitário em território desconhecido. A solidão da diáspora é um território simbólico coletivo.

Esse corpo de mulher negra se sente deslocado da condição de ser humano e, especificamente, da condição de mulher, visto apenas como uma força barata de

trabalho. “Não sou uma mulher?”, foi a pergunta feita por Sojourner Truth na convenção de mulheres em Akron, Ohio, em 1851, ao ser provocada por um grupo de homens que compareceu ao evento para gritar pela supremacia masculina. O líder desse grupo afirmou que as mulheres não poderiam votar, pois eram incapazes de pular uma poça ou subir em uma carruagem sem a ajuda de um homem. Sojourner, nascida escrava, empregada doméstica após receber a liberdade, líder abolicionista e escritora, afirmou nunca ter recebido tais auxílios, por isso questionou se seria mesmo uma mulher.

Diferentemente do que se afirma sobre a beleza e a fragilidade femininas, às mulheres negras nunca foi oferecido o elogio gentil sobre a aparência, ou atos de cavalheirismo. Portanto, ao interpretar a obra de uma escritora negra, é importante não perder de vista a possibilidade de a vivência transpassar a literatura, considerando o que Conceição Evaristo chama de “escrevivência”.

Em *Ponciá Vicêncio*, a autora leva a questão negra para uma dimensão mais universal, aquela que revela uma experiência compartilhada entre os africanos e as africanas em situação diaspórica. Entendemos a diáspora negra como o movimento de dispersão involuntária dos africanos pelo mundo, especialmente pela América. Esse deslocamento dos sujeitos para outro lugar, seja material ou não, situa a obra de Evaristo em um âmbito mais amplo, que pode dialogar com a literatura de autoria negra produzida fora do continente Africano.

O percurso do campo para a cidade registra a ideia de não-lugar no romance. Um não-lugar que, novamente, se inicia com a falta de pertencimento dos negros da diáspora e se mostra na tentativa de se estabelecer, de encontrar um lugar, o que culmina na transformação existencial de Ponciá. As terras em que

nasceu pertencem ao Coronel Vicêncio; são, portanto, um espaço de controle do branco sobre o negro, mesmo após a escravidão. A condição de objeto de propriedade alheia está no nome da personagem e na terra que ela pisa, então, do ponto de vista simbólico, mudar de lugar seria uma possibilidade de libertação. No entanto, a cidade será uma grande fazenda de brancos, onde negros vivem em pequenos espaços ou na rua. Chegando à cidade, Ponciá reconhece em uma pedinte sua própria mãe, enquanto, dentro da igreja, onde tudo é belo e onde deveria ser ensinado o amor e o compartilhamento, encontra a rejeição. Logo na chegada, a personagem descobre que sua mobilidade não depende somente de si, mas do poder simbólico que comanda as vidas e os corpos dos indivíduos que carregam certas marcas de raça e de gênero.

Que forma tem a beleza de Ponciá?

Esse não-lugar a que nos referimos diz respeito à presença/ausência da mulher negra na sociedade. Nesse sentido, Ponciá Vicêncio também faz um recorte de gênero, apontando para os interditos impostos à mulher negra: a liberdade, a felicidade, a beleza.

Conceição Evaristo elabora, a partir de seu ponto de vista de escritora negra, novas formas de construir a personagem feminina negra, sem idealizá-la, levando-a para longe dos estereótipos estabelecidos pela literatura canônica que tanto se apegava às imagens da escravidão e às imagens do povo negro cristalizadas na cultura brasileira. A própria escritora afirma, em “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”, que “pode ser observado que a literatura brasileira, desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que

insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra” (Evaristo, 2005, p. 52). A imagem negativa que está ancorada no passado escravocrata e colonial continua sendo veiculada no discurso literário, assim como nos discursos difundidos pelas mais diversas mídias, não só pela caracterização negativa das personagens negras, como pelo descrédito sobre o que é dito e feito por negros.

Na literatura brasileira, desde suas primeiras manifestações, as mulheres foram retratadas por homens brancos a partir de seus corpos, como diz Conceição Evaristo no mesmo artigo: “corpo-procriação e/ou corpo/objeto”. Ou seja, o corpo estava sempre à disposição das demandas do macho senhor. Nessa perspectiva, a autora coloca os negros no centro – é possível notar a escassez de personagens brancas em sua obra – para que se mostrem outras faces da história. Não se trata de uma narrativa feita de vitórias e alegrias, mas sim da criação de um percurso de resistência, mesmo em seus episódios trágicos.

Em relação à construção imagética das personagens, é importante retomar a fala histórica de Sojourner Truth: os critérios de beleza e feminilidade branca não se aplicam às mulheres negras. A construção da beleza física de uma personagem negra dificilmente poderá se assemelhar à de brancas. O que atrai na mulher negra – a voluptuosidade de seu corpo e a cor de sua pele – não está na circunscrição do que é bonito, mas do que é desejável em um corpo-objeto.

A única pista que temos sobre a aparência de Ponciá está nas capas das duas diferentes edições do romance que retratam mulheres negras. Na primeira edição, a mulher está no ato de moldar o barro, atividade que Ponciá desenvolveu com sua mãe, com a qual ela produz o homem de barro, imagem de seu avô, que,

em outra instância, representa a própria Ponciá em sua conexão com os ancestrais. Já na segunda capa, a personagem está sentada na frente de uma casa e olha diretamente para a câmera, mas tem o olhar triste. Nenhuma das duas traz a noção estereotipada da negra brasileira e ambas revelam a introspecção que a autora cria para Ponciá, já antecipando que a beleza da personagem será também um mistério para nós. A descrição física é um recurso raro na obra em questão, e a percepção de Ponciá sobre as coisas desvia da aparência e se fixa na percepção sensória, na exploração do corpo e no prazer.

Naquela época Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-de-catarro, das canas e do milharal. Divertia-se brincando com as bonecas de milho ainda no pé. Elas eram altas, quando dava o vento dançavam. Ponciá corria e brincava entre elas. O tempo corria também. Ela nem via (Evaristo, 2003, p. 13).

O início do parágrafo situa o ato de gostar de si e gostar das coisas como um fato relevante do passado, como um prazer vivido e congelado no tempo de menina. A beleza das imagens criadas por Conceição Evaristo, logo na primeira página do livro, contrasta com a realidade que a protagonista conhecerá conforme for crescendo e descobrindo um mundo além da natureza. As mudanças ocorrem não só pelo entendimento que a maturidade oferece, mas também pelas descobertas das histórias da família e do lugar. A memória coletiva do povoado de Ponciá é uma memória de violência que jamais será esquecida e está marcada pelo nome Vicêncio, nome do senhor dono das terras e dos escravos, para sempre marcado em seus registros.

A mulher barro: outras materialidades do corpo

A experiência da escravidão torna-se marca de violência para os escravizados, os libertos e os seus descendentes. Tal violência faz com suas vítimas sejam capazes também de cometer atos de agressão. O desespero da prisão faz com que Vô Vicêncio mate a esposa e tente se matar, decepando o próprio braço. Essa história familiar, esse trauma coletivo, inscreve no corpo de Ponciá o destino inescapável da dor. Ela não luta contra a violência, ela luta pela transcendência que se expressa por um silêncio cada vez mais profundo e a necessidade de esquecer seu próprio nome:

De manhã, ela parecia mais acabrunhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele, espantado, perguntou-lhe como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que poderia chamá-la de nada (Evaristo, 2003, p. 20).

A mudez das personagens, a fala curta, que, mediada pelo narrador, recebe de empréstimo o impacto da frase poética: chamá-la de nada é nomeá-la com a palavra que distingue o que existe do que não existe. Ela deseja não ser coisa alguma pela impossibilidade de reconhecer-se como alguém. Ponciá, imitando a cena da infância em que se olha no espelho d'água, não se reconhece mais. Passara a noite diante do espelho chamando a si mesma e não recebeu resposta alguma. Desejou, então, não ter nome.

O homem de Ponciá, também desprovido de uma linguagem para além do corpo, tenta trazê-la de volta à vida à força. No entanto, mais do que o soco violento que desfere contra suas costas, o que parece doer na personagem é que o soco vem acompanhado do grito de seu nome: “Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome. Ela lhe devolveu um olhar de ódio. Pensou em sair dali ir

para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem” (Evaristo, 2003, p. 20).

A lembrança da crença na travessia pelo arco-íris – elemento que marca as transições ao longo da narrativa – apaga a reminiscência do prazer de ser mulher na infância. O arco-íris representa Oxumaré, orixá das profundas reflexões e das mudanças, simbolizado também pela cobra que tem a capacidade de mudar de pele. O arco-íris, que representa Oxumaré, na cultura iorubá, é chamado de angorô no livro, palavra de origem banta. Nas histórias da mitologia iorubá, Oxumaré ora é homem, ora é mulher, além disso, há narrativas sobre transformação de Oxumaré em cobra (Prandi, 2001), animal que aparece na casa da família de Ponciá quando ela volta à sua vila. A mesma tradição aparece em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, romance que apresenta muitas aproximações com a obra de Conceição Evaristo, especialmente no que se refere às reminiscências das tradições africanas e à cruel herança escravagista que foi deixada aos negros no Brasil. Em *Quarto de despejo*, a menina Carolina deseja virar homem para defender o Brasil, porque descobre, pelo livro de História, que todos os defensores do Brasil haviam sido homens. Ao contrário de Ponciá, que tem medo de passar pelo arco-íris, mas depois descobre as dificuldades que existem em ser mulher, Carolina busca o arco-íris, porque aprende muito cedo que as mulheres não têm lugar na história.

A violência mostra a Ponciá que é perigoso ser mulher, mas não se trata simplesmente da agressão física. A brutalidade da narração da cena do espancamento de Ponciá por seu marido, em face à reação nula da mulher, mostra que ali já não havia mais um corpo em sofrimento:

Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado (Evaristo, 2003, p. 96).

A trajetória da protagonista a leva ao conhecimento de uma violência física, simbólica e ancestral, contra a qual seus gritos não teriam efeito algum. *Ponciá Vicêncio* não faz uma denúncia da violência doméstica que avilta milhares de mulheres no Brasil, mas faz refletir sobre a violência estrutural a que essas mulheres estão submetidas, especialmente se forem pobres e negras.

Embora Ponciá seja uma personagem com sua individualidade, seja constituída de uma história e de um destino, sua segunda história se ancora na opressão contra a mulher negra. É essa herança da violência, da morte e da escravidão que a leva para fora da consciência de que seu corpo está sendo brutalmente violado. O homem com quem Ponciá foi viver é incapaz de compreender sua transcendência deste mundo. A violência que expressa a dor de Ponciá e dos seus se desdobra rapidamente na ausência mais e mais profunda do olhar que não demonstra sentimentos e deixa o homem estupefato. A reação de Ponciá é a sublimidade, a ultrapassagem da beleza e a chegada ao desconhecido.

Beleza, violência e loucura se entrelaçam. Mesmo sem saber como é o rosto de Ponciá, o leitor tem acesso à voz de três personagens que dizem algo sobre sua beleza: seu homem, sua mãe e seu irmão. O primeiro, ao ser apresentado como o homem por quem a personagem estava apaixonada, vê em Ponciá a possibilidade de sair da solidão. O que chama sua atenção em relação a ela é o fato de ser trabalhadora: “(...) ela era uma pessoa muito ativa. Estava sempre a lidar”

(Evaristo, 2003, p. 65). Na percepção de um trabalhador solitário, a força de trabalho rumo à sobrevivência predomina sobre o fato de ser bonita, o que ele observa logo em seguida: “Era bonita. Tinha um jeito estranho que ele não sabia bem o que era” (Idem). O mistério de Ponciá no momento em que eles se conhecem ainda está oculto, inclusive para ela, mas o estranho já está à espreita de tal forma que é notado por esse homem.

A estranheza percebida pelo homem vai se materializando em um processo psíquico mais profundo que transforma a personagem. Esse processo está relacionado às diferentes formas de perseguição e violência que persistem após a abolição da escravatura. Nessa perspectiva, a psicanalista negra Neusa Santos Sousa aponta as raízes dos adoecimentos psicológicos que sofrem esses indivíduos:

A definição inferiorizante do negro perdurou mesmo depois da desagregação da sociedade escravocrata e sua substituição pela sociedade capitalista, regida por uma ordem social competitiva. Negros e brancos viam-se e entreviam-se através de uma ótica deformada consequente à persistência dos padrões tradicionalistas das relações sociais. O negro era paradoxalmente enclausurado na posição de liberto: a ele cabia o papel do disciplinado – dócil, submisso e útil – enquanto o branco agia com o autoritarismo, por vezes paternalista, que era característico da dominação senhorial (1983, p. 21).

A deformação sobre a qual Neusa Santos Sousa fala é recriada poeticamente na narrativa de Conceição Evaristo. Embora livres legalmente, as pessoas negras continuariam atreladas à dominação do branco, obrigadas a manter a submissão para sobreviver. A impossibilidade de atingir esses padrões brancos da sociedade capitalista torna-se a causa principal do adoecimento psicológico desses sujeitos, o que está representado na vida de Ponciá pela

memória do sofrimento coletivo da escravidão, na figura de seu avô, e na violência de gênero cometida por seu marido.

Ao se ver enclausurada na condição perpétua de escrava, Ponciá inscreve sua resistência na loucura. O cansaço consequente aos infintos questionamentos leva ao abismo de viver em si mesma, insensível até mesmo às agressões físicas. Somente seus iguais a reconhecem na loucura e são capazes de desvendar sua beleza. Tanto Luandi quanto Maria Vicêncio enxergam na loucura de seus parentes traços que identificam quem eles são de verdade: “Luandi José Vicêncio olhava o rosto conturbado da irmã, que caminhava em círculos. Ela era bonita, muito bonita” (Evaristo, 2003, p. 126). Parece inusitado que um rosto conturbado seja descrito como bonito, mantém-se o mistério sobre o que torna Ponciá bonita: sua aparência física, seu estado existencial, ou o olhar amoroso de seu irmão no momento do reencontro.

É no reencontro com a mãe e com irmão que Ponciá incorpora de vez a herança do avô que, materializado no homem de barro, assiste a seu caminhar em círculos enquanto chora, ri e molda com as mãos o barro da vida, a matéria que criou o destino o qual a abraça. A ruptura com o estereótipo da mulher negra como um corpo para o trabalho e para a procriação se perfaz. Na última cena do romance, Oxumaré volta para lembrar que a função do arco-íris é ser o elo entre a terra e o céu, assim como Ponciá é o elo entre o passado ancestral e o agora.

Corpo que se move como água

Esse corpo que se move no espaço e no tempo ancestral está borrado pela violência, pela loucura e pela solidão da diáspora, não há lugar para a descrição

delicada da aparência e dos traços de Ponciá. Na mala de mão ela leva a representação do seu passado no barro moldado como a imagem de seu avô, no corpo, leva o corte da separação com a família e da impossibilidade de construir uma nova pela morte sucessiva de seus filhos. Ponciá se torna sua própria embarcação sendo “elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio” (Evaristo, 2003, p. 128).

Referências

EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

_____. Gênero e etnia: uma escre(viência) de dupla face. In.: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.) Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: UFPB, Ideia/Editora Universitária, 2005.

JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo. São Paulo: Ática, 2006.

LUNA, Luedji. Um corpo no mundo. In: Um corpo no mundo. Pommelo: 2017

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOUSA, Neusa Santos. Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Sílvia Barros é doutora em literatura brasileira pela UFRJ, professora do Colégio Pedro II, onde é integrante do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (Neab) e do Núcleo de Pesquisa e Arte da Tijuca (Nupart).

A dialética do corpo FEMININO NA POESIA DE Gilka Machado

Suzane Moraes da Veiga Silveira^{II}

*O corpo não é nem estúpido, nem impotente.
Ele precisa doutras categorias de força e de pensamento.*
(NANCY, 2000, p. 14)

O filósofo francês, Jean-Luc Nancy, apresenta-nos em seu livro *Corpus* (2012), uma percepção inovadora a respeito do corpo. Sendo ele alvo de especulação ao longo da história, mais do que de estudo, o autor aponta como se efetuiu a formação de um discurso acerca do corpo que vai desde certa concepção religiosa do mesmo (decaído, sacrificado, corrupto) até a exploração de sua nudez como traço inessencial do ser humano. O efeito dessa abordagem, segundo Nancy, é a invenção no ocidente de um corpo fundamentalmente estrangeiro de si mesmo, uma estranheza familiar nascida da separação entre corpo e mente herdada do platonismo e do cristianismo. É nesse sentido que, conforme sugere o autor, escrever é acessar o que transborda à palavra, o intangível, ou o que está “excrito” (o fora da escrita) ao mesmo tempo em que fazer literatura é tocar o corpo do imaginário, um incorpóreo sentir que faz do sentido um toque. Ao expressar uma incomunicabilidade insuspeita entre o sujeito do cogito e sua constituição corpórea, o pesquisador lança o questionamento: “Não pusemos o corpo a nu: inventamo-lo, e ele é a nudez (...) Que o <corpo> nomeie o Estrangeiro, em absoluto (...) Escrever: tocar a extremidade. Como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar?” (NANCY, 2000, p. 10-11)

Gilka Machado (1893-1980) parece responder literariamente a esta pergunta ao realizar em sua poesia uma experiência do limite, da extremidade, no sentido de abordar o corpo como o ponto de tensão e de tangência do eu com o outro e com o mundo, aproximando-se da fenomenologia do corpo do ensaísta francês que vê a constituição física humana como “a própria descontinuidade dos postos do sentido, dos momentos do organismo, dos elementos da matéria”

(NANCY, 2000, p. 18). A partir desse pensamento, entendemos que o corpo se constitui enquanto materialidade que se distende, um lugar que se abre ao acontecimento dos sentidos e que fundamenta o conceito de corpo-ontológico, noção formulada por Jean-Luc Nancy, como um corpo que produz o seu próprio conhecimento – borda, fratura e interseção da estranheza no contínuo do sentido. Gilka instaura esse corpo-ontológico em seus poemas na medida em que faz do corpo um *locus* do pensamento, e dos sentidos um gesto de endereçamento ao outro que capta o que está fora, o poético. Desse modo, propomos analisar o corpo que se abre na poesia giliana e que institui um lugar de fala e de reflexão sobre si e sobre o outro, através do contato dos corpos (dos amantes, do eu com a natureza, etc.). E, indo além, problematizar que corpo é esse que surge duplamente isolado e silenciado pela história, estranho e estrangeiro de si mesmo e profundamente revelador de uma intimidade – sendo marcadamente feminino?

Diante dessas questões, percebemos de antemão que é por meio do erotismo o canal através do qual a voz poética faz a leitura de si, do mundo e do outro, traçando uma cartografia do corpo e do desejo feminino em profunda tensão entre um sentimento de pureza como manutenção de uma tradição cultural e a ruptura para um novo corpo erótico, emancipado. Essa transição pode ser sentida nos títulos dos livros da autora: *Cristais Partidos* (1915); *Estados de Alma* (1917); *Mulher Nua* (1922) e *Meu Glorioso Pecado* (1928), nos quais busca-se um novo ser para além das oposições mundano e sagrado, corpo e mente, e feminino e masculino.

Na poesia de Gilka Machado a principal característica do erotismo consiste na rivalidade existente entre corpo e alma expressa através de uma subjetividade em constante movimento de saída de si em direção ao outro, atraída por ele, ao mesmo tempo em que repudia esse desejo. Segundo George Bataille em *O Erotismo* (2014) o erotismo seria o gesto em direção à supressão do limite que nos faz seres descontínuos e limitados, rumo à continuidade e à ilimitação, que, de certa forma, é a própria morte. No erotismo, porém, esta liberação na morte é superada, uma vez que se experimenta a vida além da morte ou a continuidade em plena vida. O sexo é a correspondência física do erotismo, e sua experiência de perda de controle consciente é uma dessas superações, assim como, de outros

modos, a própria experiência mística: “seres descontínuos que os homens são se esforçam por perseverar na descontinuidade. Mas a morte, ao menos a contemplação da morte, devolve-os à experiência da continuidade.” (p. 107)

Em seus poemas, podemos perceber o posicionamento da mulher como amada e amante, submetendo-se ao amor do outro ao mesmo tempo em que também é sujeito da ação do próprio amor. O aspecto mais interessante dessa relação paradoxal se encontra justamente no anseio do contato amoroso, o qual só pode se realizar plenamente na ausência do outro. É por isso que na maioria dos versos gilkianos o outro está ausente ou é fugidio, conforme é percebido pela pesquisadora Angélica Soares em seu importante estudo “A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira” (1999) no qual analisa o jogo dialético entre elevação e penetração, apontando que, ao se ampliar o afastamento entre os corpos, a própria “intensidade do gozo” é aumentada, “uma vez que este afastamento será promotor de um mergulho mais profundo, de uma conexão mais completa”. Desse modo, existe a consciência lamentosa da cisão entre os amantes que nunca conseguem estabelecer uma conexão mais profunda, sendo o contato do “eu” mais íntimo em si mesmo o canal para se chegar ao outro, como vemos no poema sem título “Meu amor como sofro a volúpia da terra” presente em *Meu Glorioso Pecado* (1928):

Meu amor, como sofro a volúpia da terra,
atravessada pelas raízes!...
És minha árvore linda,
aos céus abrindo asas de esperança,
na gloriosa ascensão da mocidade.
Ninguém compreenderá a delícia secreta
das nossas núpcias profundas.
Quanto mais avultares,
mais subires,
mais mergulharás em mim.
Aguardei-te longos anos,
com a mesma avidez da gleba
pela semente...
Tive-te em minhas entranhas,
transfigurei-te:
és folha, és flor, és fruto, és agasalho, és sombra...
Mas vem do meu querer invisível e obscuro,
quanto prodigalizas ao desejo

dos que te gozam pela rama.
(MACHADO, 1991, p. 308)

Metaforizando-se em terra, a voz poética se reporta à árvore, sua amada, imaginando o êxtase que sentiria ao ser atravessada por suas raízes, sendo a “volúpia da terra” signo do gozo feminino. A relação da terra com a árvore é contraditória, da mesma forma que é o erotismo instaurado nesta associação, pois quanto mais a árvore cresce afastando os seus galhos da terra, mais fundo ela finca as suas raízes. Esse movimento duplo é revelado nos versos 8, 9 e 10 em que a voz poética afirma que “Quanto mais avultares,/ mais subires, mais mergulharás em mim”. Desse modo, é interessante observar que quanto mais a árvore se afasta da terra, mais ela a possui, um encontro imaginado pela terra antes mesmo do fruto eclodir da semente, evidenciado pelos versos: “Aguardei-te longos anos,/ com a mesma avidez da gleba/ pela semente...”. No encontro amoroso encenado por Gilka, é bastante evidente a “paixão da entrega” pelo sujeito feminino sem que isso represente disputa de poder, mas coexistência e interpenetração de opostos. Assim, a sua poesia pode ser considerada como movimento de subversão das imagens femininas que a tradição literária oferta às escritoras: “a imagem dual conflitiva” (COELHO, 1994, p. 818) de anjo e demônio.

Conforme observa Nelly Novaes Coelho no ensaio “O corpo-da-escrita no romance feminino português” (1994) essa rebelião inicial empreendida por escritoras como Gilka Machado “se faz pelo desafio de assumir o *lado mau, impuro* dessa imagem... Isto é, não negaram o pecado, mas o assumiram com arrogância ou desafio. Ousaram o *pecado da carne* e o fizeram com volúpia, ainda que marcada por um inequívoco *travo de culpa*” (p. 818, grifos da autora). Podemos notar essa dialética entre pureza e depravação em outro poema de *Cristais Partidos* (1915), onde o sentimento de angústia que atravessa a subjetividade poética se divide entre pecado e redenção.

Sensual

Quando, longe de ti, solitária, medito
Neste afeto pagão que envergonhada oculto,
Vem-me às narinas, logo, o perfume esquisito

Que o teu corpo desprende e há no teu próprio vulto.

A febril confissão deste afeto infinito
Há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto,
Pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito,
À minha castidade é como que um insulto.

Se acaso te achas longe, a colossal barreira
Dos protestos que, outrora, eu fizera a mim mesma
De orgulhosa virtude, erige-se altaneira.

Mas, se estás ao meu lado, a barreira desaba,
E sinto da volúpia a ascosa e fria lesma
Minha carne poluir com repugnante baba.
(MACHADO, 1991, p. 46)

No âmbito desse pensamento, o corpo é visto no poema como interdito e a busca pelo prazer um ato de “afeto pagão”. Seduzida, porém, pelo perfume exótico que o corpo do amante desprende, a voz poética percebe que as barreiras oferecidas como impedimentos pela sociedade desabam, entregando-se completamente à ação do desejo, que é caracterizado como uma lesma de “repugnante baba”. Interessante notar o movimento ambíguo de atração e repulsão que a presença do outro desperta no sujeito lírico, entre vergonha e volúpia. O afeto que era “pagão” na primeira estrofe se transforma em “infinito” no primeiro verso da segunda estrofe e o olhar do outro é, ao mesmo tempo, insulto e febre. Esse projeto estético está intrinsicamente vinculado a uma abordagem da temática do corpo feminino, aprisionado e fetichizado, alertando para o discurso voltado para ele, e da noção de “experiência”, importante para a análise da relação entre ação cultural e ação política, conforme nos lembra Terry Eagleton:

Em qualquer política que coloque em jogo a identidade e o relacionamento, renovando a atenção para com a experiência vivida e o discurso do corpo, a cultura não precisa argumentar para chegar à relevância pública. Na verdade, uma das realizações do movimento feminino foi redimir frases como “experiência vivida” e o “discurso do corpo”, libertando-as das conotações empiristas que lhe foram dadas por grande parte da teoria. (EAGLETON, 1997, p. 231)

Assim, Eagleton identifica um projeto ligado ao movimento feminino (não só na literatura, mas na cultura de uma forma geral), de identificação entre as relações sociais e as relações de poder, afirmando ser nas experiências e, mais precisamente, no corpo o local de luta política. Dessa forma, a discussão sobre a emancipação feminina é também a defesa da libertação simbólica do corpo que é politizado.

‘Experiência’ já não precisa significar um recurso a uma esfera situada fora dos sistemas de poder e das relações sociais, a uma esfera das certezas privilegiadas do que é particular, pois o feminismo não estabelece distinções entre as questões do sujeito humano e as questões de luta política. O discurso do corpo não é uma questão de gânglios lawrencianos e suavidades noturnas, mas uma política do corpo, uma redescoberta de sua sociabilidade por meio de uma consciência das forças que o controlam e subordinam. (EAGLETON, 1997, p. 231)

Ao tratar deste tema, Foucault aponta para o fato de que os interditos à sexualidade constituem o mais reconhecido procedimento de exclusão numa sociedade, alertando para o papel coercitivo do discurso, onde se encontram política e sexualidade. Segundo ele,

[...] em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus temíveis poderes. [...] Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. (FOUCAULT, 2000, p.10)

Podemos observar na obra poética de Gilka Machado, seguindo a perspectiva supracitada, diversas referências a encenações do corpo, tanto como manifestação de uma materialidade da escrita como de experiências do corpo erotizado. A confusão entre ética e estética fez com que juízos moralizantes, preconceituosos ou sarcásticos influíssem na recepção aos poemas da autora pela

crítica da *belle époque*, sobretudo ao lançar o seu primeiro livro *Cristais Partidos* (1915) e ter explorado com ousadia a temática do desejo erótico, desafiando, assim, o “interdito ao corpo”, conforme aponta Andrade Muricy no prefácio do livro *Poesias Completas* (1991):

O mito duma sensualidade a todo custo formou-se, fruto do mesmo preconceito que tem atingido, através dos séculos, a tantas obras nas quais o corpo ousou cantar o seu maravilhamento de ser, mas também de sentir. A voz de Gilka Machado é voz de humanidade. Imensas reservas de energia existencial, na multiforme pujança do seu verbo lírico. (MACHADO, 1991)

A natureza do preconceito recebido por Gilka, segundo Muricy, se deveu à não compreensão pelos leitores e, por conseguinte, da crítica literária da época de sua proposta poética de uma nova concepção e percepção do erotismo do corpo, a fim de cantá-lo em suas várias nuances, num movimento liberador. Essa abordagem, como explicita o autor, não é nova, alertando que, sempre ao longo dos séculos, qualquer tentativa de se explorar a sensualidade erótica sofreu uma forte repulsa por parte de seus contemporâneos. O corpo feminino sempre estigmatizado, cerceado em suas vontades e desejos social e politicamente, pelo fato de ter sido, por tanto tempo, alvo de especulação e comercialização é comentado por Jonathan Culler, em seu livro *Sobre a desconstrução* (1997), no qual revela o condicionamento histórico de representação da mulher sob um olhar masculino, questionando as experiências desta como leitora de literatura:

Suponha que o leitor instruído de uma obra literária seja uma mulher. Poderia isso não fazer diferença, por exemplo, para a ‘experiência do leitor’ no capítulo de abertura de *The Mayor of Casterbridge*, em que o bêbado Michael Henchard vende sua mulher e sua filha pequena a um marinheiro por cinco guinéus em uma feira do interior? (p. 52-53).

A presença de uma voz feminina na poesia de Gilka Machado é outro elemento imprescindível na análise de sua poética, uma vez que é, a partir dela, que surge um corpo à procura de sua linguagem própria e os modos de sua

expressão. Nos versos “És tão mansa e tão macia,/ que teu nome a ti mesma acaricia,/ que teu nome por ti roça,/ flexuosamente,/ como rítmica serpente,/ que faz menos rudo,/ o vocábulo, ao seu contato de veludo” (MACHADO, 1991, p. 301), retirados do poema “Lépida e Leve”, podemos observar como se apresenta a imbricada relação entre língua, subjetividade e criação, na qual um corpo ambíguo (podendo ser do sujeito lírico ou do próprio poema) emerge a partir da escrita. É mister notar como o fazer poético parece ganhar ares de autonomia ao ser materializado na figura de uma habilidosa aranha, cujas teias invisíveis transportam “surto”, ou, em outras palavras, a imaginação poética, para as suas longas linhas – o texto. Há ainda a apresentação da imagem de uma “ave estranha”, como alegoria da autoria feminina, signo que é apresentado em sua primeira publicação *Cristais Partidos* (1915) e trabalhado em outros livros até atingir a sua sistematização em *Meu Glorioso Pecado* (1928). Essa construção imagética é emblemática uma vez que aponta para um traço fundamental dos poemas gilckianos – a musicalidade – característica esta que tende a aproximá-los da poesia mélica grega e, também em outros aspectos de Safo, cujos versos eram cantados ao som da lira ou da cítara e que dão origem à lírica moderna.

Essa ave, entretanto, é estranha produzindo, como consequência, um canto que é dissonante e que, em sua singular estranheza, parece traduz uma ansiedade de autoria que coloca o questionamento acerca do significado de ser escritora e do desafio de reinventar uma voz silenciada e mascarada/ estereotipada ao longo da tradição literária nacional. A priori, esse mal-estar está contido no nome escolhido pela autora, “surto”, o qual encerra, em sua ambiguidade, tanto uma conotação positiva ligada à imaginação poética como devaneio, epifania, revelação, criatividade; quanto negativa ligada à doença e à loucura como delírio, acometimento, manifestação súbita de um mal. A escolha cirúrgica dessa palavra pela autora para denominar o estado criativo de uma subjetividade feminina criadora é reveladora das questões apontadas pelas pesquisadoras Sandra Gilbert e Susan Gubar em seu texto “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria” (2017, p. 203-204) em relação à produção das escritoras do século XIX. Nele, as críticas literárias destrincham as consequências maléficas para a sanidade mental, e até mesmo física, das mulheres da obrigatoriedade de (sobre)viver em

uma sociedade que as adverte de que serão monstros se não se comportarem como anjos.

Ao abordar a inferiorização da mulher através da análise de diferentes discursos, como o psicanalítico e o histórico, as autoras mostram como a misoginia e a imobilização social provocaram o seu adoecimento. Podemos notar esse fato em diferentes discursos: o médico, desde Freud com o seu estudo sobre a histeria (palavra derivada de *hyster*, vocábulo grego para útero) que supunha que a doença “dos nervos” era causada pelo aparelho reprodutor feminino e não pela sistemática opressão das mulheres; até os discursos da moda e da cultura: mecanismos sociais de cerceamento e tortura do século XIX que levaram as mulheres a práticas que as faziam mal sob o pretexto de parecerem “belas” e “frágeis”, como a sufocante moda ocidental do espartilho. Além disso, conforme aponta Gilbert e Gubar, formou-se no imaginário oitocentista, na Inglaterra e nos Estados Unidos, um culto à imagem da mulher de classe média apática e adoentada dos nervos e a mulher proletária infecciosa e doentia. No Brasil do mesmo século, poderíamos falar de uma cultura das imagens terríveis da sinházinha branca fragilizada e da mulher não-branca escravizada e animalizada.

Gilbert e Gubar afirmam ainda que esses sistemas de controle do comportamento e do corpo feminino tiveram, como efeito, a autoflagelação das mulheres cuja aparência doente era vista como virtuosa, e até louvável, ligada a ideias de pureza, modéstia e estética; culminando em doenças psicossomáticas, como a anorexia e a agorafobia (medo de espaços abertos e/ou públicos), bem como possíveis sintomas físicos como dores de cabeça e artrite reumática. É curioso pontuar, a partir dessa reflexão das autoras americanas, que no Romantismo e Simbolismo brasileiros a imagem da menina pálida, frágil, doente e quase moribunda é recorrente na obra de nossos poetas homens (podemos citar Álvares de Azevedo e Cruz e Sousa como exemplos prototípicos dessa preferência), dos quais Gilka Machado destoa fortemente, filiando-se, entretanto, a outros elementos da estética simbolista, como a já mencionada musicalidade, a sugestão, as paisagens noturnas e imaginativas, e a recorrência a referências de outras artes na composição de sua proposta de um erotismo sensorial. A contrapartida da mulher frágil, a mulher-demônio, também surge nesses movimentos literários do

século XIX (em especial nos do fim do século como o Simbolismo e o Decadentismo), configurando-se como o extremo de um estereótipo igualmente aprisionador e perigoso: “Ao mesmo tempo, no entanto, o desespero da mulher-monstro também é real, inegável e infeccioso. A tarantela louca da Rainha é completamente insalubre (...) as sapatilhas da Rainha, é tão adoecedor ser a Rainha que os calça, quanto a angélica Macária que os repudia” (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 202-203).

É, assim, importante observar como a palavra “surto” traduz, na poesia de Gilka Machado, tanto a noção da “infecção na sentença que se espalha” apontada pelas estudiosas norte-americanas como a sensação de um mal-estar quanto a sua própria subversão, uma vez que “surto de ave estranha” abre a acepção do vocábulo para “ambição, elevação, impulso, voo” como se a escritora (e as mulheres) se libertando da sua prisão de “águia inerte” (imagem que aparece no poema “Ser Mulher”) marchasse rumo à ascensão e à libertação. Esse aspecto parece ser evidenciado ainda na última estrofe do poema “Lépida e Leve”, em que se estabelece a ligação entre a faculdade poética e certa qualidade de compreensão do sentir, compartilhada pelas mulheres: “Amo-te as sugestões gloriosas e funestas,/ amo-te como todas as mulheres/ te amam, ó língua-lama, ó língua-resplendor,/ pela carne de som que à ideia emprestas/ e pelas frases mudas que proferes;/ nos silêncios de Amor!...” (MACHADO, 1991, p. 302).

Na passagem acima parece haver a transposição da noção da “tarantela suicida da criatividade feminina” analisada nas escritoras do século XIX por Gilbert e Gubar, dado que revela o vanguardismo da poesia de Gilka Machado na criação de uma escrita que propõe uma nova visão ou re-visão à literatura de autoria feminina. Em lugar do conflito entre criatividade e “feminilidade”, que é oferecido às escritoras por um constructo histórico-social patriarcal e formador de máscaras femininas extremas e opressoras (a mulher anjo do lar suicida versus a mulher fatal monstra-devoradora de homens e histérica), Gilka Machado parte de um imaginário sexista ocidental para, de dentro dele, fazer implodir essas facetas aprisionadoras como forma de exorcizar os fantasmas da “infecção na sentença” de que nos fala Gilbert e Gubar.

Esse fato fica destacado no próprio texto de “Lépida e Leve”, o qual apresenta outra imagem que recupera um episódio bíblico central do cristianismo que foi utilizado historicamente como discurso punitivo da mulher – a desobediência de Eva ao comer o fruto proibido do conhecimento. No poema, a serpente, que remonta ao animal usado para tentar Eva, surge associado à língua e à própria poesia: “És tão mansa e tão macia,/ que teu nome a ti mesma acaricia,/ que teu nome por ti roça,/ flexuosamente,/ como rítmica serpente,/ que faz menos rudo,/ o vocábulo, ao seu contato de veludo” (MACHADO, 1991, p. 31); entretanto, diferentemente do caso bíblico, a serpente de “Lépida e Leve” não é vista como demoníaca, mas é mansa e macia, e traz o conhecimento da criação à terra, sendo um réptil que não se arrasta, possui asas musicais e se configura como um “divino pecado”: “És o réptil que voa,/ o divino pecado/ que as asas musicais, às vezes, solta, à toa/ e que a Terra povoa e despovoa,/ quando é de seu agrado” (MACHADO, 1991, p. 31).

Não é à toa, pois, que esse poema esteja dentro de um livro intitulado “Meu Glorioso Pecado”, o qual traz a simbologia do ato de escrever da mulher como gesto de desobediência e de coragem dentro de uma sociedade, “a messalina hedionda” (como é referida no poema “Ânsia de Azul” em *Cristais Partidos*), que a quer desolada, submissa e doente. Empunhar uma caneta é comer do fruto proibido da escrita, restrita ao Pai; escrever é sempre um feito bélico para homens, conforme aponta Gilbert e Gubar, uma batalha contra seus antecessores paternos (como Shakespeare para Harold Bloom) e um pecado impensável para as mulheres. Gilka, porém, confronta a ideia de culpa, transformando-a em afronta – em gloriosa rebeldia – acionando as suas referências maternas na composição de uma genealogia da literatura produzida por mulheres no Brasil, como em “Ânsia de Azul”, o qual dedica a Francisca Júlia.

Portanto, Gilka Machado nos oferece uma poesia que parte de uma tensão inerente às dificuldades do processo de revisão do olhar do homem sobre a mulher e da autocriação ficcional da mulher de si mesma e consegue realizar uma escrita consciente do trabalho de suas antecessoras e que formula um corpo para se dizer. Na obra giliana, a desconfiança e o ressentimento não mais aparecem em relação a si mesma ou de seu trabalho como escritora, mas em relação à sociedade

patriarcal que cerceia o livre exercício reflexivo e criativo das mulheres, esperando delas determinados padrões de comportamento e atitude. Podemos perceber em sua poesia a defesa da autoria feminina e a formulação de um corpo que serve de base para a percepção e concepção de uma nova representação das mulheres em relação a si e ao mundo.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

COELHO, Nelly Novaes. O corpo-da-escrita no romance feminino português. In: Literatura e diferença. In: *Anais IV Congresso Abralic*. São Paulo, 1994. p. 817-823.

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

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997;

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. 7. Ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004;

GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 188-210.

MACHADO, GILKA. *Poesias Completas*. Org. Eros Volússia. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Veja – Passagens, 2000.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória : vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

FELICIDADE: REFAZER O MUNDO EM SILÊNCIO OU NO GRITO? ANÁLISE DO FEMININO NAS OBRAS DE JOÃO MELO E MIA COUTOⁱⁱ

Taís Abel

Introdução

Neste artigo, busca-se imagens de felicidade nos contos de João Melo. Apesar de muito se discutir em seu texto a ironia e o erotismo. Para expor essa leitura de João Melo, usa-se o livro de contos *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (2004). Tal livro retrata vários conflitos ocasionados no pós-independência angolana. No rol dos comportamentos que sofreram marcas mais significativas estão as relações de gênero que foram se modificando através dos diversos contatos culturais desse período. Transformações que refletiram tanto no comportamento feminino quanto no masculino, isoladamente ou postos em relação. São essas transformações dos comportamentos humanos que permeiam os contos de João Melo neste livro, embora não se trate de um acontecimento isolado, nem sequer exclusivo do país ou do continente, mas algo possível em qualquer parte do mundo.

Já *O fio das missangas*, de Mia Couto, lançado em 2009, é um dos títulos do contista e romancista moçambicano. Nos 29 contos reunidos nesta obra, o autor se apropria da escrita para criar singelos pedaços de vida. Couto faz música com diálogos e em textos breves condensa a alma de seu país.

Nessa obra, boa parte das narrativas focaliza personagens femininas, sendo elas adultas ou não. Chama a atenção a recorrência do modo como as mulheres são tratadas pelos homens com os quais se relacionam, sejam eles companheiros, pais, irmãos ou tios; de um modo geral, o que se percebe é que as personagens femininas passam por um processo de apagamento, nas relações cotidianas com seus parceiros, o que contribui para minar a auto-estima delas. A auto-estima, por sua vez, na concepção da personagem, parece ser recuperada através do ato de narrar, ou mais especificamente, através da narrativa escrita, uma vez que, por esta via, elas manifestariam toda sua revolta e indignação em relação aos lugares que ocupam.

Ao recorrer à literatura desse grande escritor, buscou-se traçar semelhanças e divergências em relação aos contos de João Melo. Portanto, percebeu-se que seu livro de contos, *O fio das missangas* – especificamente o conto *O cesto* – daria conta desta proposta.

Ambos descrevem as relações humanas, dando destaque ao papel da mulher nas sociedades africanas. Embora suas publicações tenham se dado em épocas e locais diferentes, elas procuram expressar a angústia da mulher que não necessariamente é africana, já que os conflitos existenciais apresentados são reconhecidos e vividos por qualquer mulher do mundo. Assim, veremos neste trabalho como isso se articula nos textos, de forma que há mulheres felizes por motivos incomuns.

O cesto e felicidade silenciosa

O título deste capítulo refere-se à postura da protagonista do conto *O cesto* de Mia Couto.

Narrado em primeira pessoa, “O cesto” conta a história de uma mulher que, com o marido hospitalizado e em coma há meses, tem sua rotina marcada pelas visitas que faz ao hospital. Todos os dias ela se submete a um ritual: “passa uma água pela cara, penteia-se com os dedos, endireita o eterno vestido, prepara uma cesta com alguns mantimentos e sai caminho à visita” (COUTO,2009, p.21). Certo dia, em meio a esse ritual, ocorre que ela, ao olhar-se no espelho, depois de muito tempo sem fazê-lo, é tomada por uma série de reflexões, sobre si e sobre a vida que levava ao longo dos anos ao lado do marido; uma vida, vale ressaltar, marcada pelo silenciamento. Depois que desperta dessas divagações, nela surge uma enorme vontade de mudar de vida e de que o marido morra para poder realizar seus novos desejos. Quando chega ao hospital, pela milésima vez, recebe a notícia que há muito esperava: o marido havia falecido. Mas, no percurso de volta para casa, a personagem, que se sentia tão preparada, é tomada por um sentimento não mais de alívio, mas por um “desabar do relâmpago sem chão onde tombar (COUTO,2009, p.24).” Já em casa, cobre novamente o espelho que detonara antes seu desejo de renovação e rasga as tiras o vestido escuro.

O conto apresenta, portanto, um movimento que vai do relance diante do espelho, que detona o desejo de mudar, à informação de que o marido morreu que deveria possibilitar a mudança, mas que acaba por levá-la voltar a ser o que era. De um modo geral, o que se percebe, nesse conto, é que a personagem passa por um processo de apagamento, poderíamos dizer, nas relações cotidianas com seu parceiro, que tende a desvalorizar sua autoestima, apenas recuperada através da

vingança. Neste trabalho, faremos uma análise do referido conto, para o modo como a personagem principal é construída, sobretudo no que se refere ao processo de silenciamento X reapropriação de sua autoestima.

A protagonista surge no conto com uma postura submissa, a qual não a aproxima mais dela mesma, por isso declara: “se me olhar não reconhecerei os olhos que me olham” (COUTO,2009, p.22). O comodismo a fez pensar que não poderia ser feliz de outra forma a não ser esta: de ser uma esposa exemplar. De acordo com os preceitos sociais, para adquirir esse adjetivo, muitas vezes, significa tornar insignificante sua felicidade.

Ronaldo Lima Lins (1993), no seu livro, o qual se intitula, *Nossa Amiga Feroz – Breve história da felicidade na expressão contemporânea*, relata que, a partir da Revolução Francesa, em que a palavra felicidade fora invocada para satisfazer o coletivo, rompeu-se a superfície impermeável de velhas instituições e abriu oportunidades para experiências concretas. Já não se fala de ensaios sujeitos a erro, mas de regimes políticos, estruturas econômicas e valores culturais. Desses, sob influência do cristianismo, surgiram hábitos e costumes que se consagraram como verdades absolutas. Assim, as últimas perpetuavam, pois o ser permanecia inerte e com medo do desconhecido.

Portanto, a rotina não permitia a moça que se enxergasse. Praticava as ações sem nem mesmo refletir sobre as mesmas. Estava claro que ela tinha medo de se descobrir, já que ela mesma se diz : “ Vivo só para um tempo: a visita(COUTO,2009, p.21)” . Torna-se mais fácil envolver-se com as tarefas domésticas do que pensar nela mesma.

Contudo, seu pensamento se modifica a partir do momento que fica em silêncio. Tal atitude, para ela, já era sinal de liberdade, como ela mesma narrou:

“O silêncio abriu um correio entre mim e o moribundo. Agora, pelo menos, já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso.” (COUTO,2009, p.22)

A protagonista percebe que no silêncio ela poderia ser quem ela quisesse, dizer o que ela quisesse. Mas, mesmo assim, era difícil externar todos os seus questionamentos e pensa em escrever-lhe, ela

“ganharia coragem e proclamaria: Você, meu marido, enquanto vivo me impediu de viver .Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida.” (COUTO,2009, p.22)

Só que ela retoma sua postura submissa e vai arrumar o cesto para visitar o marido de novo. Na saída, ela se depara com o espelho. Nele, ela descobre a curva do corpo, o seu busto ainda hasteado e toca seu rosto, beija os dedos etc. Ela sente como se estivesse ganhando a alma. Realmente, o espelho é um elemento potente para a descoberta do eu. CHEVALIER (2009) cita: “ *O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência.*”

A partir deste momento, o conto ganha um novo rumo, já que começa a surgir uma mulher que quer e pode se libertar de um relacionamento improdutivo. Não tem mais medo de gritar, pelo menos para si mesma, o que deseja. Seus traços de felicidade se definem ao assumir que deseja a morte do marido, visto que está ansiosa para usar um lindo vestido preto:

“O espelho devolve minha antiqüíssima vaidade de mulher, essa que nasceu antes de mim e a que eu nunca pude dar brilho. Nunca antes tinha sido bela. No instante, confirmo: o luto me vai bem com meus olhos escuros.” (COUTO,2009, p.23)

A morte do marido lhe trará a vida. E, se assim for, será feliz. Será que estava preparada para isso?

Aconteceu. Seu marido estava morto. E agora? Não há nada que a impeça de ser feliz. Assim, se surpreende e descobre que não estava pronta para ser feliz. Então, cobre o espelho e rasga seu vestido, sem saber como será o seu dia seguinte, já que não precisa mais preparar o cesto.

Aflicção essa vivida por grande parte das mulheres. Há a vontade de ser independente e de se livrar das amarras sociais, porém não foram criadas para isso. Algumas conseguem superar esse padrão e lutar por sua felicidade com o mesmo espírito revolucionário que é estimulado aos homens. É o que veremos no conto O criador e a criatura, escrito por João Melo (2004).

O criador e a criatura: felicidade no grito

Com narrador de terceira pessoa e título sugestivo, o conto Criador e a criatura narra a história do casal Noémia e Carlos. Casal comum para sociedade angolana: esposa submissa, que toma conta dos filhos e um marido cheio de amantes. Só que um evento surpreendente muda o destino dos dois. *Contrariando uma prática (uma tradição?)* Noémia resolve dar um grito de basta. (MELO, 2004, p.33)

Assim, inicia a revolução de Noémia. Cheios de *flash back*, segue essa narrativa num ritmo espantoso, quase cinematográfico. Endossa, então, José Eduardo Agualusa acerca do conto:

“O Criador e a Criatura” – Organizado em sucessivos *flashes back* - é um exemplo notável desta proximidade com a linguagem do cinema, sensível em quase todos os contos de João Melo. Na verdade, este livro não se lê: vê-se, como se fosse um filme. (MELO, 2004, p.8)

Inocência Mata cita em seu ensaio sobre os flashes back do conto:

Esses segmentos, que funcionam como explicações da situação presente, desenvolvem-se numa situação de abismo, em processo irreversível até a instauração do equilíbrio em situação de epifania. O desenlace é epifânico porque faz a revelação ou manifestação de uma “solução” imprevisível como enquanto as personagens (sempre mulheres) se libertam pelo inusitado, pelo imprevisível, pelo inesperado quando a tensão conflitiva se desfaz revelando a impossibilidade de harmonizar visões diferentes, pondo a descoberto a crise das relações sociais (MATA, 1999, p.7)

Movimentos muito claros a leitura nos dá, graças a um narrador onisciente- *Todos já sabem como esta história vai terminar*. Esse narrador, como muita ironia e irreverência, relata o destino do casal.

Noémia estava cansada de atender somente as vontades do marido. Então, de forma inesperada, no meio da fornicção, ela grita que está farta. Carlos, já que nunca esperava essa reação, ficou perplexo com o posicionamento da mulher. Ela tinha medo de ogas quando a conheceu. Além disso, ele que a ensinara a dançar, descabou-a. Como ela podia o tratar desse jeito?

Mas, na verdade, o Carlos nunca foi o bom partido que a família dela pensava. Na primeira oportunidade desvirginou a menina, quem teve que engolir o

choro e eliminar os vestígios para os pais não descobrirem. Foi assim, sem nenhum romantismo.

Por todos esses motivos, Noêmia grita e critica seu marido, o qual só a procurava bêbado e era extremamente machista. Ela despreza seu falo: *“Atrasado e inútil, como esse pedaço de carne mole que tens entre as pernas...”* (MELO,2004, p.36)

Porém, Carlos ainda acha um absurdo a nova postura da esposa, se ela não era nada sem ele. Nem saber beijar sabia. Ela tinha que dar graças a Deus por ele a ter acolhido: *“Porra! Onde foi que eu errei? Quando nos casamos, disse-lhe: eu tenho as minhas aventuras aí fora, mas não te preocupes, tu és minha mulher, nada te faltará.”* (MELO,2004, p.35)

Mal sabia ele que ela teve nojo da primeira vez que o beijou e dar conforto não é nada. Noémia sempre se sentia coagida nesse casamento. Até sua fábrica de sorvete, o homem a tomou e deu à amante. Apesar de sua vontade ser estudar, ele não tinha esse direito.

Noémia não ver mais motivos para continuar vivendo dessa forma. Antes, ela queria sair de casa e se livrar da ditadura paterna. Mas agora, não. Ela quer se livre e levanta da cama rumo a sua felicidade.

Direcionou-se à cozinha, armou-se de uma faca a fim de acabar com o que a impedia de ser livre e feliz. Ela deu um golpe no membro viril do marido. Jamais ele esperaria isso dela, visto que ele gritava apontando para o membro: *Sem isso não és nada! Sem isso não és nada!* (MELO,2004, p.37) E, como ela concordava com ele, fez isso sem dor nem piedade.

Noémia sentiu-se livre e da maneira mais inusitada, feliz porque ela descobriu não ter mais medo. Não tem mais medo de osgas. E por que teria medo, se convivera com um ser mais asqueroso que uma osga? Se ela pode eliminá-lo de sua vida, poderia também se livrar de uma simples osga.

Dessa forma, a teoria de Ronaldo Lima Lins (1993) já citada nesse trabalho, convém com a prática apresentada no conto. Não só a dele, mas também a do Claudio Luis de Alvarenga Barbosa (2006) quem escreveu o artigo *A fundamentação da felicidade em Marx*.

Segundo esse teórico, alguns filósofos acreditam que tudo o que fazemos tem um único propósito de ser feliz. Só que muitos têm medo da felicidade porque acreditam que para adquiri-la, é preciso buscar o prazer e esse pode provocar instabilidade, dor e sofrimento. A protagonista feminina desse conto com tempo percebe que para ser feliz ela precisa passar por toda a tormenta de tornar seu marido eunuco. No contexto que viviam, jamais poderiam ser felizes por uma mesma causa. Inclusive, Barbosa infere que” *em uma sociedade de classes antagônicas não existe uma noção de felicidade que sirva igualmente para todas as classes*”. (BARBOSA, 2006, p.147) As relações de gênero, dentro de uma sociedade machista como a angolana, seguem essa mesma linha de raciocínio. Principalmente, após o advento do capitalismo, em que se criou um padrão sobre o que seria felicidade.

Noémia vai de encontro ao utilitarismo, cujo princípio fundamental é a máxima felicidade possível para o maior número possível de pessoas. Ela vai buscar a sua felicidade individual, pois viu, com o passar do tempo, que não

adiantava mais agradar o coletivo, se a ela algo faltava. Também abandonara o princípio básico da felicidade – alcançar o prazer e evitar a dor- para perseguir seu maior desejo: sua liberdade individual.

“Stuart Mill admite que, o Estado que tende a enfraquecer o valor dos indivíduos para torná-los dóceis instrumentos dos seus projetos, logo perceberá que não se podem realizar grandes coisas com pequenos homens” (BARBOSA,2006, p.152)

Sendo assim, a consciência da personagem segue a linha ética marxista, a qual acredita que a ética se altera segundo necessidades objetivas e reais, onde o bem e o mal, o certo e o errado, e especificamente a felicidade, possuem conteúdo social mutável.

Enfim, essa mulher consegue se livrar das amarras sociais, lutando com a mesma força de um revolucionário. Ela sabe que todo ato tem seu preço. E sabemos que estará disposta a pagar, uma vez que ela se libertara do que lhe era mais difícil: O casamento.

Conclusão

Os dois autores nos levam ao universo feminino. Lugar este que se percebe que os dilemas femininos são universais. No caso dos contos analisados, há uma mulher que se silenciou e não soube reagir diante da oportunidade que lhe apareceu de ser feliz, já que isso lhe geraria um desgaste, o qual não estava disposta a passar. A outra, busca por sua felicidade, ferozmente, acima de qualquer preceito social.

Interessante perceber que nenhuma delas aparenta ter alcançado a felicidade plena, visto que os encerramentos dos contos não são comuns, como os

finais felizes hollywoodianos. Por isso, acaba-se constatando que ser feliz a cada dia é mais difícil, principalmente para as mulheres.

É certo que todos os seres humanos conduzem suas vidas para atingir a felicidade, mas isto não quer dizer que todos seguem o mesmo caminho para conquistá-la, já que o conceito de felicidade é mutável a todo tempo.

Por isso, o título deste trabalho é um questionamento: A felicidade se faz no grito ou no silêncio? Na verdade, não importa como ela se faz, mas que se faça. Mesmo que seu surgimento e desaparecimento seja instantâneo.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Claudio Luis de Alvarenga. *A fundamentação da felicidade em Marx*. Educ. e Filos., Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 147-162, jan./jun. 2006.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LINS, Ronaldo Lima. *Nossa amiga feroz – Breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro. Editora Roxo, 1993

MATA, Inocência. *Imitação De Sartre e Simone de Beauvoir ou imitação de amores e encontros narrativos*. Lisboa. Via Atlântica, 1999.

MELO, João. *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir*. Luanda. União dos Escritores Angolanos, 1998

“ESCREVIVÊNCIA” DE CONCEIÇÃO EVARISTO: O RESGATE DE VOZES AFRODESCENDENTES FEMININAS

Tânia Perez

Esta comunicação tem o propósito primeiro de analisar dois poemas de Conceição Evaristo, “Vozes-Mulheres” e “Meu Rosário”, extraídos do seu livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (Malé, 2017), no intuito de verificar as vozes femininas constituintes dessa escrita poética e representativa da mulher negra no Brasil, mas, sobretudo, perceber a “escrevivência”, ou a arte literária de Evaristo, como forma de resistência à discriminação de gênero e etnia na sociedade brasileira, ressaltando sua participação no contexto literário feminista e contemporâneo.

A luta das mulheres por igualdade de direitos na sociedade ocidental teve origem no século XIX, na França, com o movimento feminista. No Brasil, este movimento ganhou força a partir da década de 1980, período que coincide com a constituição das primeiras organizações de mulheres negras. As feministas negras aliam-se com as especificidades próprias e o caráter nacional, no intento de intensificar as reflexões e ações para o combate a essa árdua opressão, além de lutarem para reverter o histórico processo de aniquilamento. Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Miriam Alves, Livia Natália, entre outras, são escritoras que contribuíram e contribuem de forma produtiva e inteligente para a construção de espaços para o protagonismo feminino.

Maria da Conceição Evaristo de Brito, ou Conceição Evaristo, nasceu em 29 de novembro de 1946, numa favela da zona sul de Belo Horizonte, onde viveu com a mãe e nove irmãos. Sua origem pobre obrigou-lhe a conciliar os estudos e o trabalho de empregada doméstica até concluir o Curso Normal em 1971. Mudou-se para o Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida. Passou em um concurso público para o magistério, estudou Letras na UFRJ, formou-se em Mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e em Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense em 2012.

Em 1980, Evaristo entrou em contato com o grupo Quilombhoje, e graças a este grupo, fez sua estreia no meio literário em 1990, com poemas e contos publicados na série *Cadernos Negros*. A escritora mineira escreveu os romances: *Ponciá Vicêncio* (2003, 2006, 2017) e *Becos da Memória* (2006, 2017), obra que levou 20 anos para ser publicada. Publicou *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008, 2017) e os livros de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011, 2016), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), além de diversos ensaios. Em 2017, comemoraram-se seus 70 anos de vida com a reedição de toda a sua obra.

Os textos de Conceição Evaristo, em geral, versam sobre a temática da discriminação racial, de gênero e de classe, além de enfatizar a força de espírito e de corpo das mulheres como o seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, traduzido para o inglês, em 2008, pela Host Publications, Texas, Estados Unidos, bem como para o francês e para o espanhol. A escritora mineira vem acumulando prêmios nos últimos anos, como o Jabuti, na categoria Contos, em 2016, e foi homenageada em

fevereiro de 2017, com o Prêmio “Faz Diferença”, do jornal *O Globo*, na categoria prosa.

“VOZES MULHERES” – ECOS SILENCIADOS E O RESGATE DA LIBERDADE

O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento [...]. Tudo me causava uma comoção maior a poesia me visitava e eu nem sabia (Conceição Evaristo).

Conceição Evaristo esboçou os primeiros passos de sua arte literária, construindo poemas metalinguísticos, ou seja, obras poéticas que expressam o labor da escrita, cuja aprendizagem ela devota a mãe, observada pela menina-poeta como expressa a epígrafe e que se confirma no título e nos versos do poema metalinguístico - “De mãe”: “O cuidado de minha poesia/ aprendi foi de mãe,/ mulher de pôr reparo nas coisas, e de assuntar a vida. [...]”(Evaristo, 2017, p.79-80).

O título do poema “Vozes-Mulheres” indica a temática a que se propôs Conceição Evaristo – dar voz às mulheres negras –, tecendo, com maestria lírica, uma história distinta da historiografia oficial brasileira, na qual resgata a memória ancestral das negras brasileiras desde a diáspora africana até os dias atuais, narrada segundo a visão feminina e negra da autora.

O poema se estrutura mediante a linhagem genealógica de personagens femininas afrodescendentes, cujas vozes ecoam seus lamentos, dores e silêncios a partir do período da escravidão no Brasil. Assim, as “Vozes-Mulheres” expressam seus sofrimentos desde a bisavó, avó, mãe e filha, de forma gradativa, ecoando, através

do eu lírico, outras vozes num panorama sócio-histórico de injustiça, violência, preconceito e repressão à liberdade da voz da mulher.

Seguindo a estrutura da árvore genealógica, surge a primeira voz, ou o primeiro eco da ancestralidade familiar – a voz da bisavó escrava africana, trazida acorrentada e sufocada “nos porões do navio.” Os lamentos desta primeira personagem se perdem na infância, sugerindo sua morte diante de tanto sofrimento físico e moral que sufocou sua voz ainda em criança:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida (Evaristo, 2017, p. 24).

Na sequência genealógica, surge a voz da “avó” que ecoa “obediência” aos senhores brancos luso-descendentes da Casa-Grande. Esta voz sobrevive, mas sem poder se manifestar, silenciada pela opressão dos brancos no período colonial brasileiro. O termo “tudo” descarta qualquer possibilidade de autonomia da mulher-negra da senzala, pois os senhores tinham total propriedade e domínio.

“A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo” (Evaristo, 2017, p. 24).

A repetição do primeiro verso, alterando apenas a personagem da genealogia familiar remete à ideia de um refrão musical, de um canto-lamento, reforçado pelo uso da palavra “ecoou”. O ritmo dos versos permite uma associação com batidas de um atabaque africano, instrumento marcante nos rituais da cultura negra e, talvez, do batimento cardíaco acelerado dos negros mediante a voz autoritária dos “brancos-donos de tudo” (Evaristo, 2017, p.24).

Seguindo a linhagem do eu lírico, surge a voz da “mãe” já bem distinta das anteriores. Não se encontra mais no espaço e tempo da escravidão, ou do período do trabalho árduo nas fazendas dos “senhores”, mas na contemporaneidade, quando as mulheres são trabalhadoras braçais, desempenhando os papéis de empregada doméstica, cozinheira e lavadeira nas residências dos patrões e patroas brancas. A mulher-negra continua uma serviçal cuja voz “ecoou baixinho” por medo. No entanto, no seu interior, se revolta por ter de carregar as roupas sujas dos brancos pelo “caminho empoeirado rumo à favela”. O último verso reforça a desigualdade de mundos e de moradias, apontando para as desigualdades entre ricos e pobres, entre moradores urbanos e os que moram na favela sem calçamento.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagem sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela (Evaristo, 2017, p. 24).

Em seguida, a poesia estende a voz ao eu lírico feminino, revelado pelo uso do possessivo “minha voz”, expressando indignação, espanto, nos “versos perplexos” que ecoam “rimas de sangue/e fome”. A voz feminina usa a escrita poética como forma de alívio de tantas dores. Dores físicas e emocionais, do corpo pelo “sangue” e pela “fome” por falta do alimento, dores da alma por “fome” de justiça. Essa voz personaliza e ecoa a voz de uma artesã da palavra que se alimenta da poesia para preencher seus vazios.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome (Evaristo, 2017, p. 24-25).

O poema finaliza com a voz redentora da filha, que absorve todas as outras vozes, “recorre” a todas as histórias de vozes-mulheres silenciadas e, ainda, “recolhe suas memórias de angústia, sofrimentos e perdas de todos os tempos em si mesma. Através da voz da filha soa ou ecoa a esperança e a “vida-liberdade” para novas gerações de mulheres. Uma voz que não mais se calará, ao contrário, “se fará ouvir”, agirá em defesa dos seus direitos e de todas as mulheres negras. Agirá resgatando os ecos das vozes-mulheres do passado e construir um novo presente.

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas

engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha

recolhe em si

a fala e o ato .

O ontem - o hoje - o agora.

Na voz de minha filha

se fará ouvir a ressonância

O eco da vida – liberdade (Evaristo, 2017, p. 25).

O poema “Vozes-Mulheres” sonoriza como um poema-canto-protesto da história-lamento das afrodescendentes brasileiras, silenciadas através da hegemonia branca e masculina do Brasil. Seu poema é um grito de libertação do passado de sangue e fome de todas as mulheres, em busca de um presente poético de valorização e reconhecimento da importância da mulher negra na sociedade brasileira.

“MEU ROSÁRIO” DE CONTAS HÍBRIDAS RELIGIOSAS

O povo em procissão, carregado de fé, calmo, em frente seguia mirando o andor do sagrado. [...]. Sigo o séquito, ora vou murmurando, ora gritando em segredo e em segredo até blasfemando. Ao santo digo: ele que nos carregue e que nos ampare (Conceição Evaristo).

O poema intitulado “Meu Rosário” busca discutir aspectos da diversidade cultural brasileira na confecção da escrita poética e pode ser entendido como resumo das

preocupações existenciais da autora, configurando um texto manifesto da originalidade tanto do projeto quanto do processo literário.

O sincretismo religioso aparece com um dos temas centrais de “Meu Rosário”, conforme indica o título do poema, evidenciando a presença do símbolo católico “rosário” e no segundo verso a figura feminina “Mamãe Oxum”. O culto religioso católico e a devoção e à imagem de Maria, a Mãe de Jesus, foram introduzidos pelos brancos portugueses, sendo o mês de maio dedicado à festa de coroação pela assunção de Nossa Senhora. Assim, o termo rosário remete tanto à “coroa de rosas” com que a santa é ornada, quanto ao artigo religioso composto de três terços, sendo cada terço constituído de cinco mistérios formados por um Pai-Nosso e uma dezena de Ave-Marias. Segundo a tradição católica, nas aparições em Fátima, Nossa Senhora pediu aos seus filhos que rezassem o terço diariamente pela paz no mundo.

Em “Meu Rosário”, o eu lírico ecoa a voz poética afro-brasileira, revelando os mistérios da construção de um “rosário de contas negras e mágicas”, destacando a sonoridade dos batuques nesta reza especial e híbrida de contas tradicionais do terço católico com elementos da crença religiosa dos negros. Desta forma, surge o poema-oração distinto da reza oficial, quando a devoção não é mais dirigida à Virgem Maria, mas à Mamãe Oxum, orixá feminino da cultura africana que simboliza aquela que reina sobre as águas dos rios, a beleza, a prosperidade. Os fiéis recorrem a Oxum para resolução de seus problemas, assim como a Nossa Senhora, para proteção e salvação.

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.

Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum

e falo padre-nossos, ave-marias.

Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques
do meu povo

e encontro na memória mal adormecida

as rezas dos meses de maio de minha infância (Evaristo,
2017, p.43).

A festa tradicional católica com a coroação de Nossa Senhora no mês de maio é revisitada no poema, seguindo um ritual em que somente meninas brancas são escolhidas para serem anjos, “as meninas negras/tinham que se contentar em ficar ao pé do altar/lançando flores” (Evaristo, 2017, p. 43), evidenciando o racismo brasileiro.

Assim, o eu lírico feminino reporta-se a uma “memória mal adormecida” e se transporta para o anseio das meninas negras em “coroar a Rainha”, restando-lhes migalhas de contentamento - lançar flores sobre a santa. Ao reviver essas memórias, o eu lírico não só ouve os “longínquos batuques” do povo negro, como assume as experiências de dor das crianças negras, conforme as expressões e versos: “minha infância”; “Quando debulho as contas do meu rosário,/eu falo de mim mesma um outro nome” (Evaristo, 2017, p. 43-44). Nesse sentido, o eu lírico feminino registra sua indignação pela segregação da mulher negra desde a infância, pela condição de subalternidade das crianças negras evidenciadas no poema. Resta o ato de debulhar as contas do rosário diante do indizível, sem se nomear.

As coroações da Senhora, em que as meninas negras,

apesar do desejo de coroar a Rainha,
tinham de se contentar em ficar ao pé do altar lançando
flores (EVARISTO, 2017, p. 43).

Em seguida, o poema retrata o trabalho “escravo” da mulher negra desde sempre. A dureza e o ritmo dessa jornada criam “calos nas minhas mãos”, pelos múltiplos trabalhos braçais, seja na “terra”, no campo (lavouras) ou nas “fábricas”, “casas”, “escolas”, “ruas” e “mundo”, no meio urbano.

As contas do meu rosário fizeram calos nas minhas mãos,
pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas, nas casas,
nas escolas, nas ruas, no mundo.
As contas do meu rosário são contas vivas.
(Alguém disse um dia que a vida é uma oração,
eu diria, porém que há vidas-blasfemas) (Evaristo, 2017, p. 43).

O canto poético é o meio encontrado pela voz lírica feminina de expressar seus sonhos “intumescidos” de liberdade. A poesia-reza torna-se instrumento de denúncia e de crítica ao desconstruir a ideia apregoadada por alguns de que “a vida é uma oração” e sugere no uso do silogismo de “há vidas-blasfemas”, de que há também orações blasfemas, pois não atendem aos princípios religiosos de determinado grupo.

Evaristo suplanta o sentimento de revolta pelas injustiças e preconceitos ao tecer um poema-esperança, embalado por histórias de dor, de feridas da alma e do corpo das mulheres afrodescendentes, mas sem se vitimar.

Nas contas de meu rosário eu teço intumescidos
sonhos de esperanças.
Nas contas de meu rosário eu vejo rostos escondidos
por visíveis e invisíveis grades
e embalo a dor da luta perdida nas contas
de meu rosário.
Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.
Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome
No estômago, no coração e nas cabeças vazias.
Quando debulho as contas do meu rosário,
eu falo de mim mesma um outro nome... (Evaristo, 2017, p.
43-44).

O rosário se liquefaz aos olhos do leitor e insinua a arte-ofício da poetisa, pela sua peregrinação de conta em conta, de pedra em pedra, de palavra em palavra, de texto em texto para cumprir sua missão de contribuir para o refinamento interior de seus habituais e futuros leitores. Dos becos memoriais de suas vivências Conceição Evaristo extrai luz, sonho e esperança. A escritora afro-brasileira revive, reescreve e se reencontra no eu-mulher – Maria.

E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,
vidas que pouco a pouco descubro reais.
Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
que são pedras marcando-me o corpo-caminho.
E neste andar de contas-pedras,

o meu rosário se transmuta em tinta,
me guia o dedo,
me insinua a poesia.

E depois de macerar conta por conto do meu rosário,
me acho aqui eu mesma
e descubro que ainda me chamo Maria (EVARISTO, 2017, p. 44).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “escrevivência” de Conceição Evaristo é demarcada pela herança das culturas africanas, da vivência e convivência com homens, muitas mulheres, crianças que se “amontam dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (Evaristo, 2017, p.17). A escritora extrai dos becos da sua memória e reconstrói ficcionalmente as cruces vividas na favela, em que “barracos montam sentinela na noite” e “balas de sangue derretem corpos no ar” (Evaristo, Malé, 2017, p. 45). É deste entre-lugar, resultado de experiência de vida de mulher, negra e pobre que resultam sua poesia, contos e romances.

“Vozes-Mulheres” e “Meu Rosário” são poemas metalinguísticos, que falam da “escrevivência” de Evaristo, e reiteram a imagem da Mulher-mãe, como origem de tudo, configurando a herança ancestral que abre a senha para o profundo e misterioso universo feminino, gestado em crias literárias: poesias, contos e romances. São poemas intertextuais, em constante diálogo com textos bíblicos, mitológicos, literários, históricos. É notório o diálogo do poema “Meu rosário” com a

poesia “No meio do caminho”, de Carlos Drummond. As pedras, as contas do rosário, são os obstáculos que cada um enfrenta na vida e também o escritor no seu ofício – a metalinguagem. Percebe-se também o diálogo entre os textos da própria autora (intratextualidade), como a recorrência da religiosidade brasileira, presentes tanto no poema “Meu Rosário” como no texto “A moça de vestido amarelo”, do livro *História de leves enganos e parecenças*, cuja personagem, Dóris da Conceição Aparecida, cantou na missa para “nossa outra Mãe, para nossa outra Senhora”(Evaristo, 2016, p.25).

A literatura afro-feminina de Conceição Evaristo, vai além de uma simples poesia social, ela é capaz de se transportar para o íntimo de cada um, sensibilizar o(a) leitor(a) para as limitações humanas, sobre as diferenças de cada pessoa e reconstituir um ser transformado. Uma escrita literária que instrui, emociona e humaniza o(a) leitor(a).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 1991.

BÍBLIA SAGRADA. 38. ed. Petrópolis: Vozes; Santuário, 1982.

CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura (1995). Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2016/05/antonio-candido-o-direito-literatura.html>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

_____. Entrevista. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/noticias/brasil/e-preciso-questionar-as-regras-que-me-fizeram-ser-reconhecida-apos-71-anos>>

diz-escritora, c5f09341e57a44235319e94f9991ecda8j6wjsu6.html>. Acesso em: 13 mar. 2018.

_____. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malé, 2016.

_____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

_____. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malé, 2017.

_____. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GOMES, Heloisa Toller. Prefácio. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d' água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014, p. 10.

ITAÚ CULTURAL. *Cadernos negros* 25. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 21 mar. 2018.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Introdução. In: _____. *O enigma mulher no universo machadiano*. Niterói: EdUFF, 2000.

CORPO FEMININO (CRIANÇA) NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Tania T. S. Nunes

“Não, distinto Tales, nem tudo é água”. Tudo é lodo. Ranhos, remelas, relento, aridez, aspereza e fedentina são com essas palavras que Evandro Affonso Ferreira, escritor mineiro de nove romances e dois livros de contos, reúne a imagem do corpo e a temática do abandono em *Nunca houve tanto fim como agora* (2017).

Nossa proposta neste artigo é recorrer aos conceitos de corpo paradoxal e gesto do filósofo, ensaísta e professor português José Gil (1939), para caracterizar contornos e informes desse corpo feminino na inovadora e criativa linguagem da escritura contemporânea; escrita que permite incluir o corpo como signo, palavra e rastro. Segundo Gil, A única resposta possível é o corpo... O permutador de códigos é o corpo (GIL, 1997, p. 23).

O que nos inquietou inicialmente no romance era o paradoxo: que corpo é esse que carrega marcas da falta de afeto, de afago, mas tinha amor para distribuir? Que gestos podem ser rastreados do contraditório desse mundo juvenil para arrebatá-lo o leitor com mais essa narrativa lutuosa de corpos quase mortos? Ou ainda: que gritos reverberam desse corpo feminino (criança), que se multiplica ao infinito e está presente e, ao mesmo tempo, invisível na violência de nossas grandes cidades a reafirmar pela invisibilidade a dor existencial?

O enredo é carregado com a dolorida rememoração do narrador que convive ao relento com Eurídice. Mas, também, não sejamos ingênuos. Toda narrativa é uma construção de linguagem. O narrador concorda: “Certeza? Uma só: havia

pérola dentro daquela concha [Ismênio]. Hoje, depois de décadas. Há muita neblina nelas, minhas memórias. Atravesso às apalpadelas o caminho de volta, em que vivifico aquela quase vida de todos nós...” (FERREIRA, 2017, p. 88).

Ismênio, Seleno e Eurídice. Três crianças abandonadas ao relento, representantes do quinteto dos desvalidos. Carregam corpos ferruginosos e marcados pela indiferença dos olhares que deixam alterações no corpo e na alma (interior e exterior) no cotidiano da fria cidade remelenta. Eles são personagens ressuscitados da tradição, seres renascidos de outras tragédias, em uma nova escritura, que questionam - mais do que explicam - a contemporaneidade.

Na realidade, esses corpos invisíveis, esses corpos informes são corpos-lixo, quase mortos desfilam todos os dias aos nossos olhos sua tragédia anunciada sem caixão. É bom lembrar que o informe não é o que deixa de ter forma. Pelo contrário, é o corpo que retorna sempre. São corpos em trânsito, em deformações e transformações que insistem em afrontar aqueles que os abandonam ao relento na cidade. Enfim, são sombras desgarradas, penando pelas ruas seus abismos, fruto do descaso e do desprezo.

Nunca houve tanto fim como agora, de Evandro Affonso Ferreira, é um romance que recebeu boa recepção da crítica e do público, sobretudo, pela inovação no que diz respeito à linguagem criativa e ao estilo singular de narrar. Traz essa obra, também, esses corpos de crianças que se aproximam do corpo-loucura da jovem sonhadora Ismênia de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Ou o avesso de *A Divina Comédia* italiana em que a protagonista de agora, Eurídice, assume o papel do poeta Virgílio a conduzir seu amado Seleno (ou seria

Sereno? Esse narrador do relento e seus iguais) por searas amargas da grande cidade em todas as suas etapas: paraíso, purgatório e inferno.

Eurídice, a exemplo de Dora a amante de Pedro Bala em *Capitães de Areia* (1937), narrativa do baiano Jorge Amado, também é uma criança de rua, que tem sonhos e espírito maternal com toda a farândola do trapiche. *Sou ácaro que sonha ser Ícaro*, diz ela. Sabiam todos eles diante do depauperamento da rua que eram seres carentes de consistência afirmativa, também, sabiam lidar com os sonhos porque eles chegavam, vinham juntos com desamparos de toda natureza. (FERREIRA, 2017, p. 18).

A literatura não trata o corpo de um ser orgânico ou um ser de experiências psíquicas. Mas, o corpo como um campo de forças. Trata-se de uma construção imaginada, que vive do sopro da criação autoral ou a partir da interpretação do leitor. “Fluxos e devires” (remelas, ranhos e relento) podem ser pensados ao nos aproximarmos de corpos ficcionais, que na literatura de Evandro Affonso Ferreira é também linguagem e rastro; objeto e meio de permuta entre a escrita e o leitor.

Corpos são individuações, mas também singularidades e multiplicidades. Portanto, não é possível pensar o corpo como modelo de outros corpos. É do pensamento de Deleuze e Guattari que José Gil parte para formular conceitos sobre o corpo, quando problematiza o corpo como objeto de resistência às imposições do poder e propõe não a ideia dicotômica, mas o conceito de “corpo paradoxal” junto a ideia de intensidade.

Um corpo é um complexo de relações de forças (no sentido nietzscheano), de fluxos de energia ou desejo (no sentido deleuze-guattariano). Este define o corpo como a relação entre forças dominantes e forças dominadas. Qualquer relação de

forças constitui um corpo: químico, biológico, social ou político. Isto é, “duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo a partir do momento em que entrem em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso” (DELEUZE, 2001, p. 62).

Para José Gil, o corpo é pensado em conexão com o gesto (a dança) e a filosofia. Um corpo é um signo, é um produtor de signos, não é uma língua. Mas é igualmente, como se define a língua, um sistema de signos (pele, pêlo, carne, sensações, gestos, órgãos, rastros e vários fluxos etc) que produz signos ou quase signos ou impressões ou linguagem. Ou seja, “quase-signos” são signos não-significantes, e por isso o prefixo “quase”. São portadores de sentido que podem vir a ser signos, porque “os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentidos com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem “reenvio” (GIL, 2002, p. 105).

O gesto transporta sentido e fruição na linguagem. O corpo fala: traços fisionômicos, a potência de um afeto, ritmos de silêncio e de barulhos, vibrações, respirações, tudo, soma para o discurso. Nesse romance, o corpo apresenta-se em metamorfose entre a vida e a morte. É fato que a leitura do corpo nas narrativas contemporâneas produz estudos valiosos para a crítica da literatura.

O paradoxo é “a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo o de construção e de desconstrução em movimento como a própria construção do pensamento e da ideia” José Gil subverte a teoria da linguagem para demonstrar o conceito de corpo paradoxal, que seria um ponto intersticial dotado também de uma temporalidade própria. A possibilidade do paradoxo é uma chance de o corpo exteriorizar sua potência como um feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor

de signos e transemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. (GIL, 1997, p. 68).

Mas que dores e forças advindas das entranhas desse corpo feminino-criança são capazes de repercutir uma mensagem para o tempo de agora? John Fante, um dos autores citados na narrativa de Evandro Affonso, trata em sua obra da loucura de resistir à morte. A loucura do cavaleiro da “triste figura” ou a loucura de Ismênia de *Triste fim...* Um Devir-loucura se anuncia para esses corpos-crianças.

Sempre o inesperado, o inacabado na próxima esquina ou encruzilhada. O devir-loucura responde por esse vir a ser vida sempre inacabada que se faz diante do encontro de diferentes encruzilhadas com esses corpos quase mortos. Isto é, vida em estado de morte. Um paradoxo que se mostra nas cicatrizes desses corpos, na persistência da umidade escorrendo ranhos e remelas, nas sombras da memória relembrada pelo narrador. Porém carregam como motivo de vida sonhos, humor e afeto entre eles.

Eurídice: mãe, irmã, mulher, amante, professora, anjo, profeta, peregrina

O nome Eurídice tem origem no grego e significa “de ampla justiça”. Quem se chama Eurídice, tem de positivo um lado diplomático, paciente, cooperador e companheiro; e como pontos negativos: em alguns momentos se torna Indeciso, dependente, submisso, passivo e inseguro.

Eurídice era a única jovem ninfeta do relento, uma dos “monturos mirins”. Única menina. Ela carregava sensualidade e esperteza; era acolhida e acolhia a todos. “coitos quase caninos, miseráveis, à semelhança [deles] mesmos. Eurídice, sim, quando queria, sabia ser pétala entre aquela espinheira toda” (FERREIRA, 2017, p. 73-74).

A personagem é descrita nas primeiras linhas da obra como uma jovem amada e capaz de surpreender a todos do grupo. O narrador diz que a compõe com fingimentos para dar colorido à sua trampolinice fotográfica. Ou seja, “jeito matreiro, sorriso dúbio, olhar astucioso, fala oblíqua”. Vê-se nessa descrição também uma característica da ambiguidade da personagem (FERREIRA, 2017, p. 17).

Eurídice tinha aptidão para o anômalo. O narrador a descreve como gente que se ampara na originalidade, pois seus abismos eram personalizados; mesmo suas inquietudes tinham topografias mais elaboradas, becos com cascalhos de fina lapidação; era nítida sua aversão aos pleonasmos da existência. A foto cor de sépia que ela exhibe no início da narrativa, logo foi explicada aos membros da farândola de desvalidos: fora roubada no cemitério central da cidade. Motivo: “acordei com vontade de ter um pai morto de verdade, diz ela” (FERREIRA, 2017, p. 12).

O abandono familiar, falta de árvore genealógica, amofina esses corpos-crianças. Se Eurídice rouba a foto de qualquer homem por vontade de ter um pai morto; Ismênio em noite de excesso de devastação indaga a Eurídice, olhando para edifícios de apartamentos iluminados, “*quantos colos de mãe será que tem naquele prédio gigantesco ali?*” [Itálico da obra] (FERREIRA, 2017, p. 21).

Eurídice é uma personagem profunda. É possível, a partir dela, narrar toda a farândola: quinteto dos desguarnecidos. Corpos que são substituídos cada vez que um morre por outra criança abandonada. Segundo ela, são muitos. Todos trazem falas (em itálico, separadas na narrativa) que, na verdade, são testemunhos e

argumentos para a reafirmação do abandono de corpos infantis como lixos urbanos.

Além da ironia e do humor, Eurídice era destituída de preceitos morais. Enquanto Ismênio era o poeta da farândola, decifrador de sonhos, responsável por momentos da obra dolorosos para o leitor, Eurídice não era dada a emoção. Um dia nos últimos meses de vida, Ismênio vai para um ponto de ônibus e abre os braços para dizer: *“Um abraço, um abraço obsoleto, por favor, faz tempo, mais de um ano que não ganho de ninguém um abraço obsoleto”*. Comovida uma moça atende a Ismênio. Eurídice a poucos metros comenta: *Moça bonita, sim, elegante sim, cheirosa, sim... Mas muito carente também* [Itálico da obra] (FERREIRA, 2017, p. 32-33).

Pura racionalidade, porém, observadora e atenta a aspectos femininos e à grande depressão do tempo que a atinge: o mal do século, que é a solidão e a carência. O autor dá a Eurídice à voz da impertinência, da consciência, o chamado para que o leitor não mergulhe emocionalmente na penúria daqueles corpos. Humor assíduo, belicismo (roubava para alimentar a todos), contraditória, pois surpreendia o coração de todos antecipando afetos. (FERREIRA, 2017, p. 36).

Eurídice: *“menina-mulher de corpo inflamável”*. Água e Fogo são os elementos que regem a narrativa *Nunca houve tanto fim....* Água misturada com elementos da Terra e Fogo atrelado ao erotismo, ao profano. Corpo inflamável capaz de se inflamar facilmente. Diferente de corpo inflamado que está aceso em chamas, fogo ardente ou que apresenta inflamação. Daí a sensualidade. (FERREIRA, 2017, p. 37).

Ismênio se suicidara rolando para baixo de um caminhão (à semelhança de barril de madeira); Extinto Ismênio, Eurídice passa a dormir com Seleno. Este diz tê-la amado. Depois de salvo, aprende a ler e aponta autores que leria para ela. Eurídice morre precocemente de doença do relento: magreza excessiva, febre, tosse, vômitos. *“A vida foi uma emboscada para farândola quase toda”* [Itálico da obra] (FERREIRA, 2017, p. 16; 81).

“Quem colocou gente como nós no mundo não sabe economizar – gasta vida à toa”. Essas vidas carregam corpos brindados, ausentes de sentidos, pois sequer sentiam a fetidez do outro: “espectros não são fedentinosos. Ilusão: estávamos moldados naquela crista ferruginosa – jeito que a natureza possivelmente encontrou para nos brindar das variantes metereológicas, móveis das intempéries”. A anatomia do abandono é malcheirosa. O autor parte de “tríades de substantivos e adjetivos naufragosos”, um léxico incomum, para demonstrar que ninguém os vê, o mundo não olha para eles, porque o abandono cheira mal. Ou melhor, todos olhavam, mas com “olhar antisséptico”, pois assepsia era abstraimento forçado providencial (FERREIRA, 2017, p. 18).

Eurídice possuía a todos, em todos os sentidos. Quinteto de supremacia feminista. A imagem do Relento é finalmente evidenciada, depois da morte de Ismênio, Eurídice tem somente a Seleno. Ele, o narrador, sentencia e relembra a ética do cuidado que recebiam da amada: Eurídice profetizou no leito da morte: *“Você está condenado a melhorar de vida, rogação de praga feminina”*. (FERREIRA, 2017, p. 15).

Eurídice é um corpo de menina com a sensualidade de mulher. Nenhum sentimento de culpa. Só inteligência, vivacidade e valentia, “mosaico de

espontânea liderança”, personalidade de inegável altivez, prudente equilíbrio entre feminilidade e ascendência. Bela suja e justa Eurídice! Carregava extinto maternal. Dividia tudo com todos de forma equânime, principalmente perdas e dores e lamentos.

O narrador dá a Eurídice outros epítetos como Medeia e ninfa, mas um deles é singular: “Diadorim sem ambiguidades, sem jogos ocultos – fêmea de fio a pavio”. Diadorim é o avatar da donzela guerreira, símbolo de renúncia do feminino de negação para viver na liberdade do além-sexo, ou seja, “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (MACHADO, 1976, p. 20-32).

A narrativa ressignifica em Eurídice a marcante personagem do romance de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão Vereda* (1956). Eurídice-Diadorim não tem saída. Porque se as veredas no sertão são grandes, aqui, o abandono produz arrombamentos irreparáveis no interior e exterior de tantos corpos crianças zumbizando em nossas ruas. São zumbis e o zum-zum deles incomoda, mas não atinge as políticas públicas. Uma “mosca na sopa” da sociedade só para lembrar o poeta roqueiro.

O narrador acrescenta: “nas ruas nossas almas eram ainda mais atafalhadas de veredas, becos terraplenados de fantasmagorias”. Difícil de desvencilhar daquilo tudo, em meio àquele redemoinho, cujo nome era desamparo. Sei que há muitas dialéticas entre a vida e as remelas e os ranhos e a morte. “Difícil viver, difícil morrer” (FERREIRA, 2017, pp. 51-52).

Contradição? Asperezas dos dias nem sempre tornavam as almas deles tão ferruginosas à semelhança dos próprios corpos, mas agiam com gestos

contraditórios. “Dentro dessa mistura arenosa que éramos todos nós, ainda havia espaço para humor e ternura”. Ou seja, gestos do interior que compensavam o estado *in natura* em que haviam se tornado e transformados em argamassas substanciosas de rancor e revolta e malvadeza e inconformismo. Justificativa para isso: impossível tanto tempo nas ruas sem juntar-se a outros para escapar ou sem lançar mãos de embusteiros, sem apropriar-se de bens alheios. “*No futuro não vai ter ladrão: tudo vai ser de todos*”, frase de Ismênio em sua viveza de imaginação (FERREIRA, 2017, p. 76-77).

Mas é preciso ainda responder a uma desconfiança do narrador. Ele inicia dizendo, “desconfio que Teologia e Filosofia e Sociologia e Psicanálise não dissecaram, não entraram fundo, nas entranhas, no subsolo do abandono... Depois acrescenta, “Desconfio igualmente que nenhuma doutrina religiosa chegou a entrar nos escaninhos do desabrigo...” Mas é possível desconfiar também que a LITERATURA tem essa audácia de se aproximar de “deuses dos desarranjos, filhos adotivos do efêmero, que se excedem nela, para explicar nossa transitoriedade” (FERREIRA, 2017, p. 148).

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a filosofia. 2. ed. Porto: Rés, 2001. (Coleção Biblioteca de filosofia).

_____. *Mil Platôs*. (1995-1997). São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERREIRA, Evandro Affonso. *Nunca houve tanto fim como agora*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997. (Coleção Antropos).

_____. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

Tania Teixeira da Silva Nunes é Doutora em Literatura Comparada (UFF), Especialização em Literatura e Cultura (PUC-Rio). Autora de "Corpo e Alegoria - João Gilberto Noll - Walter Benjamin" (EDUFF, 2011). Prefaciou o romance "Solidão Continental" (2011), de João Gilberto Noll e "Memórias Póstumas de um Defunto Vivo" (2017). Professora de Estudos de Literatura e Língua Portuguesa. Linha de pesquisa: corpo, escrita contemporânea e teatralidade.

DE CORPOS E JAULAS: O HÍBRIDO COMO MÁSCARA DA SEXUALIDADE REPRIMIDA EM *TIGRELA*

Tatiana Alves Soares Caldas

Tigrela, conto de Lygia Fagundes Telles integrante da obra *Seminário dos Ratos*, apresenta uma narradora que relata o diálogo entre ela e Romana, uma amiga, ocorrido durante um encontro em um bar. Angustiada e deprimida em função de seus sucessivos fracassos sentimentais – ela teria se separado do quinto marido –, Romana confidencia à amiga detalhes de um animal que ela teria adotado, um ser que, segundo ela, possuiria “dois terços de tigre e um terço de mulher” (Telles, 2009, p. 33)

Durante a conversa, Romana demonstra temor diante da possibilidade de o animal, extremamente ciumento, se suicidar. À medida que a relação entre ambas vai sendo desvelada, percebe-se um comportamento quase humano na tigresa, inversamente proporcional à animalização que parece caracterizar a dona.

Em uma narrativa que mais insinua do que propriamente revela, vários elementos simbólicos perpassam a trama, que se situa no pantanoso território do fantástico, como a imagem do ser híbrido, que tanto sugere a inserção do maravilhoso quanto a metáfora de um relacionamento homossexual, escamoteado pela condição mágica da fêmea/filhote de tigre, além de uma terceira via de leitura, de teor psicanalítico, a que retornaremos posteriormente.

As circunstâncias acerca da chegada de Tigrela, bem como os hábitos e características, tanto do suposto animal quanto de Romana, acabam por corroborar

a ambiguidade gerada pelo relato. Dessa forma, nossa leitura baseia-se na análise de aspectos recorrentes no conto em questão, com o objetivo de pensar a configuração do fantástico na referida obra como representação de um feminino subjugado pela cultura patriarcal.

A narrativa tem início com a informação, por parte da narradora, de que seu encontro com Romana teria sido ocasional, em um bar, informação crucial, uma vez que as constantes alusões à embriaguez da personagem serão fundamentais para que a credibilidade de seu relato seja comprometida. O fato de ter havido um único encontro, isolado, afastado de suas respectivas realidades e marcado por informações descontextualizadas, além de Romana estar visivelmente sob efeito do álcool, põe em dúvida tudo aquilo que é por ela relatado.

Na imbricada teia de plurissignificações a partir das quais *Tigrela* se articula, vários são os elementos que configuram o fantástico, sendo o primeiro deles a recorrente referência à bebida.

À medida que a conversa se desenrola, Romana conta à amiga que agora vive em um apartamento de cobertura, acompanhada de um tigre de estimação, situação já, por si, incomum. E é precisamente nesse momento que a história assume os contornos do fantástico, pois a protagonista revela que o animal seria, na verdade, um ser híbrido, parcialmente tigre, parcialmente humano.

Segundo Todorov, o fantástico residiria precisamente na ambiguidade, na “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (Todorov, 2004, p. 31) Normalmente, o fantástico dura o tempo dessa hesitação, até o momento em que a

narrativa apresenta uma explicação lógica e racional – e aí o fantástico cede lugar ao *estranho* – ou quando de fato há uma evidência de que o acontecimento é regido por leis que escapam à explicação natural, caso em que enveredamos pelo terreno do *maravilhoso*. A narrativa, portanto, poderia fornecer uma explicação racional – a percepção de Romana está comprometida pela bebida, ou ela está emocionalmente perturbada –, ou assumir-se de vez como um texto que toca no maravilhoso, naquilo que transcende o natural, admitindo que, de fato, haveria um ser híbrido vivendo no jardim da cobertura de um apartamento. Entretanto, a ocorrência simultânea de informações que estabelecem a relação entre Romana e a tigresa como algo que transcende a relação dono/animal de estimação sugere que a protagonista, infeliz e reprimida, mascara um relacionamento homossexual com a jovem, retratando-a como um animal de estimação. Não é possível afirmar categoricamente que se trata de um delírio dela, ou de um jogo compartilhado pelas amantes. O texto apresenta vários indícios que, se por um lado mantêm a hesitação, chegando mesmo a se construir a partir dela, por outro acenam com uma ficção utilizada para mascarar um interdito de caráter sexual, sobretudo em se tratando de um texto cuja publicação original remonta ao ano de 1977.

Um aspecto que autoriza essa interpretação é a informação, por parte de Romana, de que houve uma espécie de deslizamento de papéis: num processo inversamente proporcional, Tigrela se vai humanizando, e Romana parece dar vazão a um lado mais animal e instintivo, abrindo espaço para a hipótese de Tigrela não ser, de fato, um animal.

A primeira referência a Tigrela foi a já citada passagem, em que sabemos que ela foi *trazida na bagagem por um namorado que andara pela Ásia*. Ao que

tudo indica, o suposto animal seria uma mulher, trazida bem jovem de uma viagem de Yasbeck, e que se interpôs no relacionamento do casal, ganhando paulatinamente mais espaço. O triângulo amoroso teria, aos poucos, se tornado uma relação homossexual entre Romana e a moça. Diante dessa possibilidade de leitura que se abre, as palavras de Romana assumem novo significado: “(...) Só eu sei que cresceu, só eu notei que *está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho*, ultimamente mal cabemos a duas, uma de nós teria mesmo que...”(Ibidem, p.35. Grifos nossos)

A protagonista esclarece que o aumento de tamanho de Tigrela não é físico, o que reforça a hipótese de que se trata de alguém que foi tomando mais espaço na relação, até se tornar a única parceira. Além disso, o nome do suposto animal é *Tigrela*, aglutinando as imagens de mulher/animal e fundindo, no termo, as possibilidades de leitura apontadas pelo conto.

No relacionamento amoroso que parece ter ali se estabelecido, o discurso de Romana perpassa as diferentes fases da paixão – sedução, envolvimento, ciúme, e, no momento atual, um ressentimento mútuo decorrente do desgaste.

Acerca da fase que classificaremos como *sedução*, as imagens apresentadas por Romana são claramente indicativas de uma relação que ultrapassa a que normalmente se estabelece entre dono/animal de estimação: “(...) Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz.” (Ibidem, p.34)

Em outro momento, tem-se a sensual descrição do momento em que Romana dá à tigresa um colar de âmbar que, a partir de então, será sempre usado

por ela. Tal imagem é extremamente expressiva, porque a um só tempo traz consigo simbolismos que ampliam a ambiguidade contida no relato e permite que o desfecho do conto faça sentido, como veremos a seguir.

Além de permitir que qualquer ambiguidade se desfaça, pois Romana confessa temer ouvir do porteiro que “uma jovem se teria atirado do terraço, nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço” (Ibidem, p. 40), reforçando a ideia de que a jovem não é outra senão a suposta tigresa, o simbolismo do colar traduz as múltiplas ligações entre Romana e Tigrela, que vão da servidão ao jogo erótico por elas executado. O fato de ser um objeto dotado de múltiplas relações serve a um duplo propósito: estabelece a ambiguidade entre as personagens, podendo confirmar tanto a leitura afetivo-sexual quanto a de posse do animal, referencialmente simbolizada pela coleira, quanto funciona como uma informação-chave na elucidação da verdadeira natureza de Tigrela, que nada mais seria do que a amante de quem Romana agora tenta se livrar. Além disso, o ciúme manifestado por Tigrela não é propriamente aquele de um animal diante de seu dono, mas um de teor amoroso, o de alguém que se sente acuado diante do risco de perder a pessoa amada.

Além de reiterar a natureza sexual do ciúme da tigresa, Romana menciona o fato de que ela já havia tentado se atirar do terraço antes, dado fundamental, pois revela a sua expectativa de que isso venha a acontecer, desejo que se intensifica à medida que o texto se desenrola, e se traduz em sua demora no bar.

Outro aspecto que confere um teor sexual ao relacionamento é o desgaste que ele parece sofrer com o passar do tempo. Como num ciclo, assistimos à

intensificação do relacionamento, quando o animal se interpõe entre o casal e conquista seu espaço, ao posterior ciúme doentio, e, por fim, ao momento atual, que retrata uma relação que começa a se deteriorar, e que se torna tensa a cada reencontro de Romana com o antigo namorado.

Curiosamente, quando Romana é questionada acerca da permanência do animal em sua casa, sobretudo diante do mal-estar trazido pelo atual estágio da relação, suas palavras traduzem uma situação muito similar à de casais em crise e que retardam o afastamento, por conveniência:

(...) Não seria mais humano se a mandasse para o zoológico? Deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de impor sua jaula, e se for mais feliz na outra? (...) Liberdade é conforto, minha querida, Tigrela também sabe disso. Teve todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar. (Ibidem, p.38)

Note-se que novamente a relação entre Tigrela e Romana é colocada no mesmo patamar da que Romana tinha com Yasbeck, sugerindo tratar-se de um relacionamento da mesma natureza. No momento da enunciação vemo-las numa relação já desgastada, em que Romana se sente sufocada pela presença da outra, chegando quase a desejar que ela se mate, para se livrar da situação que tanto a incomoda. Em busca de alívio para a sua angústia, praticamente facilita um possível suicídio de Tigrela, despertando-lhe ciúme, embriagando-a e criando situações propícias para que ela tome uma atitude extrema, dada a sua natureza impulsiva:

Mandei fazer uma grade de aço em toda a volta da mureta, se quiser ela trepa fácil nessa grade, é claro. Mas já sei que só tenta o suicídio na bebedeira e então basta fechar a porta

que dá para o terraço. Está sempre tão lúcida, prosseguiu baixando a voz e o rosto escureceu. (...) Quando soube que faltava pouco para a meia-noite baixou o olhar, num cálculo sombrio. (Ibidem, p.34)

De início, as palavras de Romana fornecem informações aparentemente gratuitas, mas que se revelam fundamentais, pois permitem que o leitor perceba, posteriormente, a estratégia adotada por ela para induzir a outra ao suicídio. As marcas indicativas da premeditação de Romana são várias: após haver comentado que Tigrela só tenta se atirar quando está bêbada, revela que a induziu a acreditar que ela estaria com Yasbeck, provocando-lhe o ciúme irracional, encheu-lhe a tigela com uísque, deixou a porta aberta e agora espera, na rua, até que se complete o tempo necessário para que algo aconteça. Romana parece oscilar entre o medo e o desejo de que isso se concretize, como se verifica ao final do conto:

(...) Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço. (Ibidem, p.39-40)

Em determinado momento, ela sugere não ser a situação tão insólita quanto parece, numa mensagem cifrada, repleta de entrelinhas:

(...) Já sei, você está me achando louca, mas assim de fora ninguém entende mesmo, é complicado. E tão simples, você teria que entrar no jogo para entender. (Ibidem, p. 36)

Segundo as palavras de Romana, tratar-se-ia de um jogo, talvez compartilhado por ambas, e que ela tenta agora revelar para a interlocutora-narradora. O que até então sugeria a incursão pelo território do maravilhoso agora

está prestes a ser desvendado. Imediatamente após a referência ao jogo cifrado, mas passível de decifração, a narradora relembra um momento na formatura de ambas em que Romana teria dado asas a um lado selvagem e indomável, indicativo de um desejo de libertação:

Lembra, Romana? Eu perguntei. Da nossa festa de formatura, ainda tenho o retrato, você comprou para o baile um sapato apertado, acabou dançando descalça, na hora da valsa te vi rodopiando de longe, o cabelo solto, o vestido leve, achei uma beleza aquilo de dançar descalça. (Ibidem, p.36)

A narradora, agora quase cúmplice da amiga, recorda um fato marcante de seu passado e que retrata, a partir de uma situação prosaica, o modo como esta se libertava das amarras que a cerceavam. Muito mais do que os aspectos literais de seu relato, a cena evocada traduz o modo como Romana reagia à repressão, e acaba por dialogar com outros elementos textuais, caracterizando-a como alguém sedento de liberdade. A imagem do sapato apertado, que é literal na formatura, metaforiza a opressão, e a atitude da personagem traduz a sua reação às circunstâncias que a oprimem. As referências à *leveza do vestido* e aos *cabelos soltos*, culminando com a *dança, descalça*, realizada pela personagem, reiteram o seu inconformismo em relação às normas sociais e seu impulso libertário em relação a elas, simbolizando a supremacia do selvagem sobre o civilizado, num momento em que ela despreza as regras de etiqueta e privilegia o conforto, em detrimento de convenções sociais que a cerceiam. O episódio, citado em meio ao relato sobre a tigresa e a frustração amorosa, sugere que, em um contexto de interdição, camuflar a amante num animal poderia ser parte de um jogo erótico e/ou de mascaramento de algo reprimido.

Significativamente, tais circunstâncias abrem-se em uma terceira possibilidade, talvez mais rica e complexa do que as anteriores, que colocaria Tigrela como uma espécie de alterego de Romana. Um duplo. Um transtorno dissociativo de personalidade, em que a psique irreverente da personagem assumiria a identidade de uma criatura híbrida, entre felina e humana, face selvagem de um feminino cerceado culturalmente.

Juan Carraté, em estudo acerca do duplo em sua feição psicanalítica, destaca a manifestação de outra personalidade como a saída encontrada diante de conflitos internos do indivíduo: “(...) o duplo aparece de repente, quando o eu tenha tido a experiência do outro dentro de si” (Carraté, 1994, p. 12)

A figura de Tigrela como dupla personalidade de Romana, lado selvagem capaz de reagir às imposições da sociedade, parece se confirmar pela imagem do *animal*, cujo simbolismo traduz o que há de mais profundo e instintivo na psique humana. E, acerca da simbologia do *tigre*, especificamente, Chevalier e Gheerbrant destacam os instintos e pulsões primitivos por ele evocados.

Dessa forma, ao apresentar o animal de estimação como uma tigresa, a narrativa já sugere o aspecto selvagem despertado em Romana, e o fato de supostamente Tigrela possuir uma natureza híbrida apenas reforçaria tal processo, num impulso dionisíaco potencializado diante da possibilidade de se tratar de um relacionamento homossexual ou de um duplo da personagem. Se Apolo representa a ordem e o princípio masculino, Dioniso traz consigo a subversão dessa ordem, numa face feminina e transgressora.

A condição híbrida de Tigrela, seja ela literal ou simbólica, faz-se notar ainda na configuração dos lugares onde a trama se desenrola. Felipe Furtado, ao pensar o fantástico na literatura, destaca a importância do espaço, a seu ver fundamental à criação de um ambiente que contribua para a indefinição que caracteriza tais narrativas. Segundo ele, um espaço híbrido, descontínuo, formado a partir de elementos dissonantes, contribuiria para a indefinição da história, simbolizando, no plano do ambiente, os dois mundos que destoam, intensificando a estranheza contida na trama. O jardim da cobertura onde elas vivem parece se encaixar nesse conceito, pois se apresenta repleto de elementos díspares, oriundos de diferentes lugares, formando um jardim num apartamento, numa situação já por si insólita.

Além da presença de elementos exóticos e dissonantes no jardim, há, por parte de Romana, a tentativa de reprodução de um habitat selvagem, lugar compartilhado por ambas e propício ao convívio humano/animal, transpondo, ao âmbito do espaço, a estranheza da situação por ela vivenciada. Tomando-se por base a leitura psicanalítica, o jardim mantido em pleno edifício representaria, no ambiente, a tentativa, por parte de Romana, de conciliar natureza e civilização, selvagem e humano.

Pode-se, assim, concluir que em *Tigrela* as representações simbólicas do tigre e do jardim surgem como sugestivas de um desejo de libertação e de acesso a um lado selvagem, ao impulso dionisiaco. Dessa forma, o fantástico atua como marca de um discurso cifrado que mascara, ao mesmo tempo em que revela, uma transgressão. A caracterização de Romana como uma mulher insatisfeita com as limitações impostas pela sociedade respalda tanto a leitura que vê em Tigrela uma mulher que, num primeiro momento toma parte em um triângulo amoroso e,

posteriormente, torna-se a parceira em uma relação que aos poucos se desgasta, quanto a da tigresa como uma faceta de Romana surgida para dar voz a um lado reprimido, mas que ganha tanto espaço que começa a suplantar a identidade original, tornando-se ameaçadora e devendo ser eliminada.

A aparente subversão da lógica da realidade propiciada pelo fantástico corresponderia à tentativa de subversão dos interditos sociais, vislumbrando, na ficção, a libertação de desejos ainda reprimidos no mundo real.

Referências

BRUNEL, Pierre (org.). Dicionário de mitos literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CARRATÉ, Juan Bargalló. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: BARGALLÓ, Juan. (ed.) Identidad y alteridade: aproximación al tema del doble. Sevilla, Alfar, 1994.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. Seleta-Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1971.

FURTADO, Felipe. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

RANK, Otto. O duplo: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cãnone editorial, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Seminário dos Ratos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Tatiana Alves Soares Caldas é Doutora em Letras Vernáculas pela UFRJ. Pesquisa a representação do feminino na Literatura. Leciona Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no CEFET-RJ.

A RECORRÊNCIA DO ESTUPRO AO CORPO FEMININO: AS IRMÃS DE ANATOMIA DO PARAÍSO

Thais Maia Chagasⁱⁱ

Beatriz Bracher (São Paulo, 1961) é uma escritora e roteirista brasileira, também foi uma das fundadoras da Editora 34, editora da revista 34 Letras e é autora do romance *Anatomia do Paraíso* (publicado pela Editora 34, em 2015), sendo vencedor no mesmo ano do Prêmio Rio de Literatura na categoria Ficção. O livro se passa em Copacabana, no ano de 2009 mostrando a relação de Félix, um jovem mineiro que se estabelece no Rio para fazer a faculdade. Sua monografia é uma análise do poema épico *Paraíso Perdido* e, ao longo de sua leitura, o pecado da criação do mundo e dos homens permeia toda a sua percepção de realidade, o que inclui sua relação com duas irmãs: Vanda e Maria Joana. Vanda é a irmã mais velha e com ela mora Maria Júlia (Jojô), de doze anos. A adolescente em crise sofre com todas as transformações que passa, porém é obediente a sua irmã.

Vanda passa a maior parte da narrativa circulando por seus ambientes de trabalho, sendo um deles a academia. Lá ela é instrutora de hidroginástica para uma turma de idosos. Após o fim de mais uma de suas aulas, ela percebe um senhor que não fazia parte do grupo parado há algum tempo na outra extremidade da piscina. Em seu pensamento, o homem poderia estar passando mal. Mas ao chegar mais próximo percebe que ele se masturba e goza logo assim que ela para na sua frente. A reação de Vanda instantânea: dá um tapa no homem. O debate em

torno da violência como uma resposta é controvérsia. Concordo aqui com Butler (2016, p. 82) que salienta:

A crítica da violência deve começar com a questão da representatividade da vida como tal: o que permite que uma vida se torne visível em sua precariedade e em sua necessidade de amparo?

Nesse sentido, a reação de Vanda pode ser revisitada como a compreensão de humanidade, que está atrelada a nossa interpretação social. Butler (2016, p. 80-81) afirma que “a nossa comoção nunca é somente nossa: (...) é desde o começo transmitida de outro lugar” e “(...) nos predispõe a perceber o mundo de determinada maneira, a acolher certas dimensões do mundo e resistir a outras.”. Atento aqui as próximas discussões em torno da violência que Jojô sofre e como ela a decodifica.

A relação entre as irmãs, sempre de confiança e proximidade, nos revela também as tentativas de resgatar momentos pelos quais as duas não estavam morando juntas, como se cada conversa tecesse uma meta-narrativa. Na segunda conversa entre as irmãs em *Anatomia do Paraíso* acontece durante a noite e Vanda ajuda Jojô nos trabalhos escolares. A caçula está indisposta, com muitas cólicas e então questiona sua irmã a respeito daquilo que não consegue acessar: a violência e seu novo corpo:

[Jojô]: Ainda não entendi na verdade por que fiquei menstruada cedo. Ser provocada por um homem mais velho devia fazer a menstruação atrasar, para não ter perigo de ficar grávida à força, mas é o contrário. Eu sei que você já me explicou, mas quando penso de novo não me parece lógico.

[Vanda]: Quando uma menina é estimulada sexualmente mais cedo, como você foi, essa é a maneira como o corpo

dela deve reagir para o bem da tribo (...) pensa que a tribo de uma menina está ameaçada de extinção e ela é a única mulher. Como fazer para a tribo não desaparecer? A menina precisa ter filhos, entende? Então ela é estimulada e seu corpo reage dessa forma, fica fértil mais cedo e assim a tribo vai continuar a existir.

(Bracher, 2015, p.42-43)

Jojô é vítima de estupro. Aqui uso é e não foi partindo de Bourdieu (2012, p. 65-6) que afirma que o oposto de violação é virilidade, sendo esta adquirida e perpetuada com o virtushonra e para isso:

(...) tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’. Inúmeros ritos de instituição, sobretudo os escolares ou militares, comportam verdadeiras provas de virilidade, orientadas no sentido de reforçar solidariedades viris. Práticas como, por exemplo, os estupros coletivos praticados por bandos de adolescentes — variante desclassificada da visita coletiva ao bordel, tão presente na memória dos adolescentes burgueses —, têm por finalidade pôr os que estão sendo testados em situação de afirmar diante dos demais sua virilidade pela verdade de sua violência

isto é, fora de todas as ternuras e de todos os enternecimentos desvirilizantes do amor, e manifestar de maneira ostensiva a heteronomia de todas as afirmações da virilidade, sua dependência com relação ao julgamento do grupo viril.

As histórias que servem como lições para Jojô entender as alterações que seu corpo passa são vistas aqui neste trabalho a partir da definição de Judith Butler sobre enquadramento, que o entende como “molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada” (Butler, 2016, p. 14). Jojô foi estuprada pelo tio, mas não compreende a situação como tal:

[Jojô]: Ele não me machucou

[Vanda]: Você nunca disse que ele tinha te machucado

[Jojô]: Ele mexia comigo e acho que no começo eu gostei, eu disse pra ele que achava bom, eu queria mas depois não queria mais.

[Vanda]: Ele tinha mais de vinte anos

[Jojô]: Eu comecei a subir cada vez mais alto nas árvores, ele não conseguia me achar. Mas não dava pra ficar lá o dia inteiro, eu ficava com fome e era um ano seco, tinha pouca comida. Quando ele saía pra cuidar do gado com o avô, eu podia comer em paz. Se eu ouvia o barulho dos pés dele se arrastando, meu coração disparava e dava vontade de vomitar. Em casa não tinha onde me esconder, subia nas árvores, cada vez mais alto, mais longe. O tempo que eu ficava na escola era um paraíso. Mas mesmo com isso tudo, ele nunca me machucou. Era horrível mas eu não sei dizer o porquê. Quer dizer, era horrível ser obrigada a fazer o que ele queria, quando ele queria, do jeito que ele queria. Eu nem sabia mais o que eu queria, e o que antes era bom ficou ruim, tudo era ruim.

(Bracher, 2015, p. 166)

A violência ocorre quando Jojô tinha seis anos e morava com a mãe. As irmãs precisam viajar para o enterro da avó. Túlio era um parente distante, morador do interior da Bahia, com mais de vinte anos e que manteve uma relação breve com Vanda quando ambos tinham treze anos.

E como se organiza a estruturação dos enquadramentos apresentados por cada personagem? Para Butler (2016, p.44), mesmo funcionando normativamente, os enquadramentos e seus limites “ficam sujeitos à exposição e intervenção crítica”. Jojô se sente culpada pelo que ocorreu na fazenda, enquanto Vanda revela a todo o momento a culpabilidade do tio Túlio e recupera no diálogo a interdependência da condição de Jojô para com seu estuprador. A reflexão sobre o cerceamento de corpos e de opiniões que Jojô está sujeita ao afirmar no primeiro

momento que não vê como violência aquilo que sofreu está relacionada com a construção e experiência prática do corpo. A partir disso, Bourdieu (2012, p. 81) salienta:

A experiência prática do corpo, que se produz na aplicação, ao corpo próprio, de esquemas fundamentais nascidos da incorporação das estruturas sociais, e que é continuamente pelas reações o próprio corpo suscita nos outros(...) Logo é um dos princípios da construção, em cada agente, de uma relação duradoura para com seu corpo: sua maneira particular de apruma-lo, de apresentá-lo aos outros, expressa, antes de mais nada, a distância entre o corpo praticamente experimentado e o corpo legítimo(...) A probabilidade de vivenciar com desagrado o próprio corpo (forma característica da experiência do 'corpo alienado'), o mal-estar, a timidez ou a vergonha são tanto mais fortes quanto maior a desproporção entre o corpo socialmente exigido e a relação prática com o próprio corpo imposta pelos olhares e as reações dos outros. Ela varia nitidamente segundo o sexo e a posição no espaço social.

O antagonismo e intervenção entre o conceito de corpo experimentado e corpo legítimo acaba por revelar a condição lutável de cada personagem. Jojô e Vanda até aqui deslocam seus corpos espacialmente e no contato (gravidez; violência). Após sofrer o primeiro estupro pelo companheiro da mãe, Jojô recebe o apoio da família e passa a morar com a avó. Mais tarde, a caçula é abusada pelo tio e Vanda fica com a guarda de sua irmã, o que corrobora o exercício de interdependência para conservação da condição de luto ao corpo de Jojô. Enquanto Vanda circula pelo bairro e em vários empregos e classes sociais, ela ainda é interdependente de seus colegas de trabalho, seus alunos de hidromassagem, outros funcionários e visitantes da academia, os passageiros que tentam abusá-la no ônibus e os homens pelos quais ela se relacionou e que se preocupam pela paternidade do filho que ela carrega. Isto posto, o indivíduo lutável não

corresponde às vidas que já foram vividas, mas à condição de uma nova vida – ou seja, a vida após qualquer transformação, que é em rede - e sua manutenção.

O presente artigo encontra aqui as seguintes considerações: a comoção de precariedade é condicionada por uma ordem política que regula quais vidas devem ser preservadas; o poder surge e se estabelece no enquadramento normativo sobre os corpos, mediante ao reconhecimento (do que é o) outro; a emergência da interdependência dos direitos à vida motiva e reforça a necessidade de ultrapassar os limites dos enquadramentos para assegurar que toda vida precisa ter uma condição lutável. Sendo assim, há necessidade e esforço de reconhecer que todos os corpos são submetidos a escalas sociais, culturais e de gênero via uma repetição de normas interdependentes que conceituam quais vidas são precárias e destas quais deverão ser passíveis de luto.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRACHER, Beatriz. Anatomia do Paraíso. São Paulo: Editora 34, 2015.

BUTLER, Judith. Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto? 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

O SÉTIMO JURAMENTO, DE PAULINA CHIZIANE: UMA LEITURA A PARTIR DO FEMINISMO DECOLONIAL

Thaís Santos

Paulina Chiziane vê sua literatura como ato político para descolonizar as mentes e como arma "para desconstruir toda a mentira histórica que vem sendo reproduzida em todas as bibliotecas do mundo sobre os africanos"ⁱⁱ. Busca "dar voz às personagens enfraquecidas para que o leitor desperte para a realidade da sua existência e reflita sobre a sua condição"ⁱⁱ. Acredita que "esse problema da mulher já se arrasta há muito tempo" e que, "em Moçambique, como em qualquer outra parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, na sociedade, é algo que de facto merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para uma mulher" (Chabal, 1994, p.298). Apesar de se posicionar dessa forma em entrevistas e de suas obras serem voltadas para a discussão sobre a condição da mulher, a ela, não agrada ser chamada feminstaiⁱⁱ. Não a chamemos, portanto, mas digamos que sua literatura faculta uma leitura que tem como chave analítica teorias de relações de gênero. É presença constante o questionamento acerca da forma como a sociedade moçambicana estrutura essas interações, resultando, tanto no período colonial, quanto pós-colonial, uma vez que ambos patriarcais, em formas de opressão à mulher, tanto pela tradição, quanto pela modernidade. Apesar de recusar a filiação ao movimento, admite que o Brasil lhe devolve a

história de ser mulher e ser negra, tendo percebido que mesmo estando na África, ela poderia fazer o trabalho de desconstrução do modelo colonial feminino.ⁱⁱ

Chiziane sabe e nos faz saber que existem várias formas de opressão, trabalhando em suas obras o (neo)colonialismo, o racismo, o etnicismo, o preconceito religioso, o peso da tradição. N'O *Sétimo Juramento*, ela trata também do conflito de classes existente em Moçambique, mostrando o (também seu) desencanto vivenciado por aqueles que haviam presenciado as lutas pela libertação e contra o capitalismo ao verem uma elite vitoriosa, tornada burguesia, reproduzir as opressões coloniais. Introduzido o pensamento de Paulina Chiziane, proponho uma leitura d'O *Sétimo Juramento*, cujos elementos intertextuais chamam como interlocutor o feminismo decolonial.

Para desenvolver seu conceito de colonialidade de gênero e entender o entrelaçamento e a produção de raça e gênero, Lugones (2008) complexifica o modelo de Quijano - baseado na colonialidade do poderⁱⁱⁱ, responsável pela classificação social universal da população em torno da ideia de "raça", e na modernidade, experiência do colonialismo e da colonialidade fundida com as necessidades do capitalismo em relações de dominação eurocentradas. O mundo teria sido então dividido em grupos dicotômicos: natural e humano, tradicional e moderno, racional e irracional, civilizado e primitivo, homem e mulher, branco e negro, sendo a somente uma das partes atribuído um valor positivo atribuído. Desenvolvendo esse modelo, Lugones constrói seu "sistema moderno-colonial de gênero", que confere espaço à sexualidade, ao gênero e a outras opressões na interseccionalidade, afirmando que gênero não é uma categoria menos fictícia que raça: se a mulher negra não era considerada humana, tampouco teria gênero.

Lugones investiga a interseccionalidade entre raça, classe, gênero e sexualidade, com o objetivo de entender a indiferença demonstrada por aqueles homens, que sofrem a dominação racial da colonialidade de poder e são inferiorizados pelo capitalismo global, em relação às mulheres negras, vítimas das colonialidades de poder e de gênero.

Descolonizar o gênero é necessariamente uma praxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio a pessoas em uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir - - resistir na intersecção de sistemas de opressão. Em grande medida, tem que estar de acordo com as subjetividades e intersubjetividades que parcialmente constroem e são construídas 'pela situação'. Deve incluir 'aprender' sobre povos. Além disso o feminismo não nos fornece apenas uma narrativa da opressão das mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela. Começo aqui a fornecer uma forma de compreender a opressão de mulheres subalternizadas através de processos combinados de racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo. Minha intenção é focar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas-intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas. 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' (Lugones, 2014, p.940-941).

A *praxis* decolonial de Paulina Chiziane é sua literatura.

O *Sétimo Juramento* oferece um diálogo entre ficção e história, numa narrativa pós-colonial, em que são ressignificados memórias e costumes pré-coloniais e identidades e práticas coloniais. O enredo se passa numa grande cidade moçambicana no pós-independência, em meio à guerra civil. Vive-se um momento marcado pela descrença na humanidade e pelo desencanto. A obra é desenvolvida

por meio de dicotomias - tradição e modernidade, homem e mulher, *ngunis* e *ndaus*, elite e classes subalternizadas -, eventualmente despolarizadas.

As relações intersubjetivas giram em torno de uma família de alto poder aquisitivo e das mulheres em volta do patriarca. David é um ex-militante revolucionário na guerra de libertação, que ocupa o cargo de diretor de empresa capitalista, cujos mais de mil funcionários explora, desviado seus salários para sua conta pessoal. Vera, sua esposa, uma socialite inicialmente adjetivada por práticas sociais conservadoras e crenças católicas. Quando vê sua família ameaçada por forças desconhecidas, dá um giro em sua vida, conectando-se com a espiritualidade ancestral e partindo em busca do conhecimento que lhe permitiria combatê-las. A partir de então, ela se reconhece enquanto sujeito capaz de não seguir às determinações do marido e da moral patriarcal da região de Gaza. Mãe de dois filhos, Suzy, repetidamente violentada pelo pai, e Clemente, que sofre de surtos de alienação quando possuído por espíritos antigos e é rejeitado pelo pai. Por fim, a avó de Vera, Inês, que tenta ser ouvida na condição de detentora de conhecimentos antigos a respeito de uma religiosidade ancestral, subjugada pelo projeto colonial de catequização e pela proscrição, logo após a independência de Moçambique, das práticas tradicionais.

A obra acontece em dois planos: um deles se refere ao espaço memorial mítico, pertencente à geografia mágica do país, superficialmente velada por imposição e assimilação católica. No outro, há um enredo em que são travadas relações pessoais e políticas, com ênfase na narrativa de gênero.

No que diz respeito ao plano histórico-político trazido por Chiziane, a independência de Moçambique não trouxe igualdade de condições e direitos, mas

um Estado ancorado nas contradições e coalizões existentes entre colonizador e colonizado. Se uma união interétnica havia sido necessária para o nacionalismo independentista, a consolidação de um Estado em que uma pequena elite se tornou governante e detentora de recursos materiais e simbólicos, fragmentou as alianças étnicas, eclodindo em confrontos civis que expuseram as rupturas levadas a cabo pelo colonizador. O cenário político moçambicano seria a manifestação dessa fratura: o partido do governo, Frelimo, seria em sua maioria formado pela etnia *nguni*, majoritária na região; o partido de oposição, Renamo, composto maioritariamente pela etnia *ndau*, operando com uma estrutura rigidamente hierárquica, legitimando-se com um discurso retraditionalizante, que se contrapunha ao da Frelimo. Em comum, ambos cometeram atos brutais contra o povo moçambicano, especialmente em desfavor de etnias diferentes de seu próprio grupo.

O governo, tampouco, era composto por um grupo homogêneo, mas a apropriação do Estado por ele efetuada e a divisão de recursos materiais exigiam uma lógica conciliatória. Indivíduos que haviam lutado pela conquista da liberdade e pela formação da nacionalidade se tornam presença constante em escândalos de corrupção. A colonização e esse cenário pós-colonial de terra arrasada atrasaram também o desenvolvimento de classes sociais que pudessem se contrapor à burguesia facínora que tomou o poder em vários países africanos. Houve imposição econômica, política e religiosa, tendo sido os costumes da maior parte da população estigmatizados, uma vez que contrários à ideia de civilização que agora não mais o colonizador, mas a própria burguesia nacional impelia ao restante da sociedade. As relações de gênero foram também reproduzidas: se a importância

social da mulher nas relações familiares e econômicas tinha diminuído durante a colonização, em acordos políticos entre colonizador e colonizado macho, a independência não propiciou uma mudança em sua posição de subserviência, sendo-lhes ainda negada humanidade, dado que negras, e gênero, por não humanas.

David é o representante dessa moderna elite moçambicana: crê no racionalismo e no catolicismo, rejeita crenças e costumes tradicionais, desprezando-os; acredita que o valor de um homem é aferido por sua riqueza pessoal e o de uma sociedade, pelo progresso por ela atingido. Abandonou a antiga visão socialista de desenvolvimento social para adentrar a “fase do egoísmo” como empresário capitalista. Ao sentir que poderia perder os benefícios que posição lhe garantia, busca a feitiçaria para não ter uma descensão social. Após prestar seis juramentos, do batismo, da bandeira, do matrimônio, da revolução, da nação, da competência e do zelo, David precisa fazer o sétimo, da feitiçaria. É um ser abjeto: espanca a esposa, tem amantes, a quem humilha, engana, agride e, por fim, assassina, estupra a própria filha e maltrata o filho.

Por meio do recorte da sociedade moçambicana urbana no pós-independência, iniciado com uma descrição que entremeia antigos eventos históricos com a realidade atual dos operários de uma grande cidade em Moçambique, em greve, é elaborado um enredo que tem como pano de fundo a permanência ou a transformação das tradições, sendo apresentados personagens caricaturais, representações de figuras emblemáticas cujo papel social se pretende questionado.

As mulheres são apresentadas por Chiziane no romance analisado como personagens solares, que buscam a Vida e são especializadas em “varrer o feitiço”, operando no campo da “magia branca” pela preservação dos valores familiares e contra as sombras e os fantasmas (Inocência Mata: 2001). Sobre elas encontram-se na obra diversos comentários mostrando-as como submissas - tais como as mulheres nas sociedades patriarcais, em especial as mulheres bantu, que têm “o coração demasiado grande para todos os amores e todas as dores, do marido, dos filhos e de todas as coisas que o mundo tem” (Chiziane, op. cit., p.19) -, como “fruta boa”, “tranquilidade e frescura”, “terra que Deus colocou à disposição do homem como rampa de lançamento no vôo da vida” (op. cit., p.36). É delas a prática da cura e dos costumes tradicionais, o cuidar dos filhos, o se sacrificar pela família, numa caracterização da mulher que vai ao encontro de ideologias afrocêntricas voltadas para os conceitos de maternidade e nutrição da família (Bamisile 2013).

David tem várias mulheres, todas submissas. A valoração delas é dada de acordo com sua posição social e conforme padrões ocidentais racistas a respeito da mulher negra e mestiça. Vera é a esposa temente ao marido, à religião católica e cumpridora de seus deveres sociais e familiares, suportando traições e maus-tratos. Mimi, a dos prazeres carnais, caracterizada como “pequenina, bonitinha, clarinha, e meiguinha”, é uma jovem obrigada a se prostituir. Cláudia, a secretária particular e amante, constantemente humilhada por precisar cumprir ambas as funções, mesmo grávida do diretor. Além delas, David ainda violenta Suzy, sua filha, vítima da agressão sexualizada do pai. Não satisfeito, ainda recorre a prostitutas: “reserva uma rapariga rechonchuda, bem escura e bonitinha. As escurinhas são mais quentinhas.” (Chiziane 2000: 211). Observa-se uma sujeição

das mulheres, analisada com o instrumental do sistema moderno/colonial de gênero: elas são desrespeitadas pelos homens - coisificadas como objeto de consumo, tratadas como não-humanas, como descartáveis -, mas também por outras mulheres, cuja posição social lhes conferia mais poder, em razão de sua classe social, de sua posição, da cor de sua pele.

Vera, logo no início de sua caracterização, mostra crueldade em relação a operários e empregados, impossibilitada de vê-los como seres iguais. Chama-os “gentalha”, detentores de uma “sina de miséria”, ao contrário de si, que tem marido que lhe dá “tudo: um orçamento gordo no fim de cada mês, sexo na hora certa, honra, prestígio social”. As outras mulheres seriam “uma cambada de divorciadas, prostitutas reformadas, mulheres soltas que desprezaram o casamento para viver com mais liberdade todos os prazeres da vida” (op. cit., p. 17). É ainda abordada a forma discriminatória com que a avó Inês é tratada, em função de sua idade e de suas crenças - a quem é conferida a posição de detentora de conhecimentos antigos e, portanto, de uma sabedoria que não se coaduna com os valores modernos e assimilados. Vera se distancia de mulheres socialmente diferentes de si, aquelas que não desfrutam de seus privilégios, de sua condição social, de sua religião, assumindo uma posição, também ela, de opressora. A mudança em Vera acontece quando ela compreende que seu filho era, conforme alertara sua avó, guiado por forças sobrenaturais, o que lhe impele a buscar ajuda na tradição e em outras mulheres, tornadas companheiras. Uma delas é sua empregada, de quem ela se aproxima ao reconhecer serem ambas mulheres, “ricas ou pobres, cultas, iletradas, mas iguais no sofrimento”. Vera toma outro posicionamento em relação ao poder feminino de mudança, de implementação de

valores e da força de que dispõe um grupo de mulheres para enfrentar a magia negra e o patriarcado.

Tanto David, quanto as mulheres com quem se relaciona obedecem a padrões estereotipados, no caso dele, baseado no racismo que lhe confere uma sexualidade animalesca, e no delas, no racismo e na generificação (Lugones 2008, 2014) que as torna seres também lascivos, mas domesticados e tornados mercadoria para o prazer masculino. O exotismo e o erotismo desses corpos é, no caso do homem, plenamente estimulado. As mulheres, por outro lado, caracterizadas de forma mais cuidadosa e diferenciadas em função de classe, idade, religião e classificações racistas, são compreendidas em sua totalidade a partir da interseccionalidade de todos esses elementos.

Chiziane entende que a tradição, por si, não é responsável pelas injustiças sociais e pelas desigualdades entre gêneros que oprimem a mulher, mas o uso que os homens lhe dão. O termo “tradição” assume diferentes concepções. É apresentada como uma forma de manter a continuidade do poder e da dominação masculina. A essa, o narrador chama de “tradição cruel”. Mas ela pode ser também uma forma de libertação, ao recorrer a mulher a costumes que lhe imbuam da força da ancestralidade e do conhecimento da melhor forma de se relacionar com os seres e com a natureza, numa caracterização que se aproxima do fundamento de feminismos africanos, em que a mulher seria responsável pela família, por nutrir sua coesão e cuidar do ambiente (Bamisile 2013). Nesta acepção, Paulina recria práticas culturais literariamente - como mitos, provérbios e contos à volta da fogueira -, que se tornam fonte de produção de novos sentidos, aliando-se àqueles autores africanos de expressão portuguesa no movimento de repensar a história, a

cultura de seus países e a reprodução do colonialismo por meio da literatura. Ao abordar costumes e realidades existentes antes da chegada do colonizador e da realização de acordos com os homens nativos, que minaram o poder das mulheres nas sociedades africanas, Chiziane provoca, por meio de uma reação ao passado colonial, a ressignificação da memória e a reflexão sobre processos identitários.

A tradição é também instrumento para relativizar a dicotomia homem/mulher, julgando o narrador que, em verdade, ambos seriam escravos de memórias sociais e práticas há muito construídas, em torno de discurso e práticas classificadoras e opressoras. Quando é dado ao narrador falar especificamente sobre o discurso homem/mulher, apresenta-os como instrumentos de vontades maiores.

No mundo do poder masculino a mulher é escrava do homem e o homem escravo da sociedade. A existência da mulher é insulto, insignificância. Mas antes a insignificância do que a existência penosa imposta ao homem pelos arquitectos do pensamento universal.

Em todas as famílias do mundo, marido e mulher se digladiam nas quatro paredes. Não falam a mesma língua, desentendem-se. O que eles não entenderam ainda é que tanto o homem como a mulher são vítimas de um sistema milenar architectado por cérebros astutos, tiranos, desumanos, vivendo em esferas inalcançáveis.

A tradição banto instrumentaliza o homem e faz dele combatente do nada (Chiziane, op. cit., p.36-37).

Paralelamente à contextualização histórico-social e tradicional-religiosa, Chiziane aborda diferentes posições atribuídas à mulher, em estratégias discursivas que as diferenciam em função de sua classe, da cor da sua pele, da sua idade, unindo-as na opressão sofrida, mas também no “grito de protesto”. Atribuindo voz a discursos silenciados, Paulina Chiziane leva para a literatura a tensão entre gêneros, classes, etnias e gerações, num discurso que compele à

reflexão sobre o combate à colonialidade de gênero e à modificação de estruturas patriarcais.

Referências bibliográficas

BAMISILE, Sunday Adetunji. A procura de uma ideologia afro-cêntrica: Do feminismo ao afro-feminismo. *Via Atlântica*, São Paulo, n.24, 257-279, dezembro de 2013.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

CHIZIANE, Paulina. *O Sétimo Juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*. Bogotá, n.9, julho/dezembro de 2008.

_____. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 22(3), setembro/dezembro de 2014.

MATA, Inocência. O Sétimo Juramento, de Paulina Chiziane - uma alegoria sobre o preço do poder. *Revista Scripta* v. 4, nº 8, 1º semestre de 2002.

Thaís Santos é doutora em Sociologia e Direito pela UFF, mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas pela UFRJ. Atualmente pesquisa literaturas africanas e afrobrasileiras numa perspectiva feminista decolonial.

CORPO, MEMÓRIA E HISTÓRIA NO ROMANCE *ÚRSULA*, DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Thaíse de Santana Santosⁱⁱ

Os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós.

Conceição Evaristo

O gênero romance no Brasil, assim como em outros países, destaca-se no século XIX, período de nossa pós-independência (1822). Nesse panorama, a literatura apresenta-se como instrumento imprescindível para a construção de uma identidade nacional. A estética romântica, que vigorava à época, calcava-se na expressão das cores locais, representando, contudo, uma visão exótica do país. De acordo com Eduardo Coutinho (2003), “construir uma literatura nacional passou a ser uma espécie de missão para os escritores da América Latina” (p. 61). Escritores como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo são figuras expoentes desse movimento e gozam o prestígio de pertencerem ao cânone literário brasileiro. Por outro lado, alguns nomes foram relegados ao esquecimento na historiografia literária, a exemplo de Maria Firmina dos Reis.

Maria Firmina dos Reis nasceu em 1825, na ilha de São Luís, capital da Província do Maranhão. De acordo com o seu biógrafo Nascimento Morais Filho,

nenhum retrato foi deixado pela escritora, mas está de acordo, segundo relato das pessoas que a conheceram, que ela era uma mulher negra. Nascida fora do casamento, ela não conheceu o pai. Por isso, com o falecimento da mãe, passa a morar com a avó na vila São José dos Guimarães, em Viamão no estado do Maranhão. A escritora viveu durante alguns anos na casa de uma tia materna, a qual possuía uma melhor situação econômica. Fazemos esse preâmbulo para explicar o acesso de Maria Firmina dos Reis ao letramento, apesar de sua modesta condição econômica, bem como a sua aquisição de um repertório literário que inclui a presença de obras do Romantismo brasileiro e francês, como aponta Maria Lúcia de Barros Mott (1988).

No ano de 1859, a referida escritora publica em São Luís, pela Tipografia do Progresso, o seu romance *Úrsula*, sob o pseudônimo de “Uma Maranhense”. Essa atitude era comum às mulheres que ousavam escrever, num contexto em que o direito à leitura e à escrita destinava-se apenas aos homens. Muitas mulheres valiam-se de pseudônimos masculinos para escaparem de prováveis retaliações (ZOLIM, 2009, p. 221), sobretudo, Maria Firmina dos Reis, uma mulher negra e nordestina, e que não fazia parte da elite econômica e letrada do seu lugar. A atitude de não impor o seu nome dificultou a atribuição da autoria do referido romance e contribuiu para o esquecimento da obra por cento e dezesseis anos. Apenas em 1962 é descoberto o único exemplar que se tem nota, pelo escritor paraibano Horácio de Almeida, num sebo do Rio de Janeiro. Em 1975, a Gráfica Olímpica publica sua edição fac-similar. Hoje, portanto, reconhece-se Maria Firmina dos Reis: prosadora, poeta, compositora e professora como a primeira romancista brasileira.

Vale ressaltar que a edição que utilizamos para este estudo foi publicada em 2017, na ocasião do centenário da morte de Maria Firmina dos Reis. Nessa sexta edição do romance *Úrsula*, de acordo com Eduardo de Assis Duarte, “buscou-se preservar a *fala da escritora*, como reflexo e testemunho de sua época, de seu meio e de si própria, bem como situar a escritora no contexto da produção textual de autoria feminina e negra, no Brasil e no exterior” (2017, p.7 – grifos do autor). Essa edição apresenta o prefácio “Maria Firmina: mulher de seu tempo e de seu país” e o posfácio “*Úrsula* e a desconstrução da razão negra ocidental”, ambos escritos por Duarte. Além disso, ela presenteia o público leitor com a reedição do conto “A escrava”, publicado em 1887.

Úrsula inaugura uma literatura de cunho abolicionista, sendo o primeiro romance da literatura brasileira a representar o escravizado. Ademais, configura-se como o primeiro romance abolicionista em língua portuguesa. Diferente das outras obras de seu tempo, ela tece profundas críticas à sociedade patriarcal e escravocrata do Brasil do século XIX, especialmente, ao Maranhão, que mantinha sua economia dependente da mão de obra escrava.

Nesse sentido, o referido romance possui um caráter peculiar, pois apresenta-se como instrumento de denúncia à escravidão, seguindo, contudo, uma estética romântica: enredo simples, presença de personagens desprovidos de maiores complexidades, narrativa com descrição exacerbada, elogio ao amor puro e ambientação livre.

O referido romance constroi-se a partir da técnica de encaixe de narrativas curtas, nas quais cada personagem conta a sua história, a sua vida. Sua estrutura narrativa comporta diferentes gêneros, como a carta e o depoimento, e apresenta

um narrador onisciente. Ele protagoniza a trágica história de amor do jovem casal Úrsula e Tancredo, tendo como pano de fundo a temática da abolição. Podemos compreender essa obra como um romance afro-brasileiro, de acordo com os critérios estabelecidos por Duarte (2008): temática, autoria, ponto de vista, linguagem e o público leitor, acrescidos ao critério de transgressão (o texto como forma de reivindicação e resistência) proposto por Lúcia Ozana Zolim (2009).

No prólogo, Maria Firmina dos Reis apresenta o seu romance como “mesquinho e humilde livro” (2017, p. 25) e acrescenta: “[ele] passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume” (REIS, 2017, p.25). Entendemos tais palavras como uma atitude irônica e subversiva de Maria Firmina dos Reis. Atenta à conjuntura literária e política, a escritora previu que o seu romance, antes de ser reconhecido, passaria longos anos na invisibilidade. Isto porque as condições de produção e publicação do seu romance eram desfavoráveis, considerando a sua condição de mulher negra e nordestina, num país escravocrata e patriarcal.

Apesar de o referido romance ter sido produzido durante o movimento literário romântico, ele não integra o cânone literário brasileiro, por motivos que já explicitamos. A narrativa firminiana é um exemplo de como a literatura, para além dos seus objetivos linguísticos e estéticos, configura-se como um instrumento político. A fim de demonstrarmos essa possibilidade da literatura, elegemos para análise o capítulo nove do romance em questão, intitulado “A preta Susana”, o qual diferencia *Úrsula* das demais obras românticas de sua época ao dar voz, e nos permite tecer algumas considerações sobre as relações entre corpo, memória e história.

O referido capítulo é composto por três páginas e leva para o centro da narrativa a voz de uma velha africana, consciente de sua condição de escravizada. Ela expressa o seu drama, e de modo geral, o *eu* negro se transforma em um *nós*, com o intuito de aprofundar a perspectiva histórica da narrativa. Sua narrativa é proferida em primeira pessoa, em forma de depoimento, estratégia que confere à Preta Susana uma voz de autoridade. Mãe Susana, como também é conhecida, trabalha na casa de Úrsula e Luisa B. sua mãe, mas nutre grande carinho pela menina.

Na cena em que Túlio, outro negro escravizado, avisa à Preta Susana que deixará a casa de sua senhora para viver em liberdade, para seguir o jovem Tancredo, ela narra a sua trajetória, explicando a ele o significado dessa palavra:

Liberdade! Liberdade... ah! Eu a gozei na minha mocidade! — continuou Susana com amargura. — Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca mil conchinhas que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah, meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma: - uma filha, que era minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. **E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah, Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh, tudo, tudo até a própria liberdade** (2017, p. 101 – grifos nossos).

Nesse trecho destacado, percebemos que a voz de Susana desconstrói a razão negra ocidentalⁱⁱ, mostrando o negro como sujeito pertencente de uma história. A personagem detém uma consciência negra, e conta a sua verdade “a partir de seu próprio território” (MBEMBE, 2014, p. 61), denunciando aqueles, os bárbaros colonizadores, que a sequestraram de seu país africano. De acordo com Zahidé Lupimacci Muzart, na apresentação do livro, “pela primeira vez, o negro tem voz, e pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra, uma terra de liberdade. Esse lado da narrativa é do mais impactantes porque traz à literatura brasileira um visão diferente do passado negro africano”.

A partir do relato da Preta Susana, notamos que ela passou da condição de uma mulher livre e feliz à condição de mulher escravizada. Seguindo o pensamento de Elódia Xavier (2007), ela representa um corpo subalterno. Nesse caso, um corpo violentado pela escravidão. Maria Firmina dos Reis ao dar voz a essa personagem, transforma sua condição de escravizada em instrumento de denúncia, transgredindo, assim, o modelo canônico das narrativas românticas. Ressaltamos também que ao inserir essa personagem africana, a escritora, além de “reforçar a própria identidade afro-brasileira do texto, confere maior densidade ao sentido político do mesmo” (DUARTE, 2017, p. 218).

No depoimento a seguir, Susana denuncia as violências que sofreu, juntamente com os seus companheiros, desde que foi capturada e trazida ao Brasil, como demonstra a passagem que segue:

Ainda não tinha vencido cem braças do caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo eminente que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma

prisioneira — era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... A sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava — pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus, o que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar! Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura, até que abordamos às praias brasileiras. **Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé, e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa: davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos (REIS, 2017, p. 102-3 – grifos nossos).**

O relato de Susana expõe as feridas causadas pela escravidão. Com uma linguagem direta, ela relata em detalhes o horror que vivenciou no navio negreiro até desembarcar no Brasil. É notável a postura crítica da personagem ao perceber que bárbaros são aqueles que escravizam, aqueles que não reconhecem a humanidade dos seus semelhantes. No trecho destacado em negrito, notamos a degradação do espaço e a desumanização dessas pessoas. A violência praticada contra esses corpos subalternos transformam-os em “animais ferozes”, como aponta a personagem. De acordo com Duarte (2018), o porão do navio negreiro surge pela primeira vez na literatura brasileira e configura-se como um lugar de memória. Notamos que é a partir desses lugares de dor e também de saudade (o navio negreiro e sua terra africana) que a personagem constroi a sua identidade

diaspórica. Segundo Joel Candau, memória e identidade se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2011, p. 16).

É a partir dessas memórias que Susana constroi a sua narrativa, permeada de denúncia e resistência. Retomando a epígrafe deste artigo, essas memórias “escorrem as nossas lágrimas fertilizando toda a terra onde negras sementes resistem

reamanhecendo esperanças em nós”. Pode-se afirmar que a preta Susana representa o elo vivo com a memória ancestral africana. De acordo com Jacques Le Goff (2003) “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (p. 471).

Concluímos, assim, que o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, além de cumprir a sua função estética, denuncia os desmandos do sistema colonial e permite o protagonismo daqueles que foram oprimidos e colocados à margem nesse sistema. Trata-se de um importante romance, que deve ser inserido no cabedal de obras românticas brasileiras, sem, contudo, obliterar as suas particularidades.

REFERÊNCIAS

el. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
Coutinho, Eduardo. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina, mulher de seu tempo e do seu país. In: *Úrsula*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto, 1998.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

ZOLIM, Lúcia Osana. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas / organização Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolim*. 3. ed. rev. E ampl. Maringá: Eduem, 2009.

O OLHAR DAS MULHERES EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*

Valéria Cardoso da Silva*

“Evita seria para mim um olho ou um olhar.”

(Eva Lopo)

“(…) a vida inteira, a vida que houver além desta vida, eu quero passar
de olhos completamente abertos (...)”

(Helena de Tróia)

Abrimos esta breve comunicação com dois pensamentos: o primeiro indireto e atento – o da narradora/protagonista Eva Lopo/Evita; o segundo direto e inquieto – o da personagem Helena de Tróia. Nomes de mulheres respectivamente míticas nas culturas cristã/pagã, configuradas pelas mãos da escritora contemporânea portuguesa Lúcia Jorge (1946-), despertando reflexões sobre os sentidos, as práticas consideradas naturais e/ou sociomorais dos sujeitos em plena guerra colonial, expostas no romance pós-colonial – *A Costa dos Murmúrios* (1988) ⁱⁱ.

Nesse instante, se os olhos e o olhar delas são evocados não são por acaso, mas sim acordados textualmente como exercício discursivo entre aquelas personagens que se pensam sob a vontade de saber-poder, proposição desenvolvida em pesquisas históricas e teóricas do francês Michel Foucault (1926-1984). O efeito óptico lançado em direção às duas personagens se coaduna ao projeto de vigilância entre a encenação e o testemunho, no qual estar diante dos olhos, do olhar, é estar aparentemente sob controle.

Nossa intenção é refletir a tradicional ficção/realidade experimentada pelo colonizador/colonizado em África, mais especificamente em Moçambique. Além disso, apresentar uma configuração que, segundo Judith Butler e outros críticos problematizem identidades na perspectiva dos estudos do gênero/*gender*. Sendo assim, promovemos discussões em torno dos sujeitos do sexo/gênero/desejo, a partir de teorias críticas feministas contemporâneas.

Quando analisamos as construções socioculturais dos povos, não devemos nos esquecer das relações de poder sobre os corpos, as quais nos conduzem ao discurso naturalista da divisão entre os sexos que funciona, segundo o antropólogo e sociólogo Pierre Bourdieu, “como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação” (BOURDIEU, 1999, p. 17).

Ao refletir sobre as personagens, espera-se discutir acerca das diferenças em busca da liberdade de expressão. O jogo de se revelar e se ocultar, através de máscaras e áreas de sombras, mapeiam-se, imagetivamente, em contínuo *flashback*, cujos corpos dos sujeitos tornam-se instrumentos de trocas e interesses, sejam estes vividos singular ou coletivamente no centro do hotel *Stella Maris* e às margens do Oceano Índico.

A narrativa ficcional de Lília Jorge se desdobra em dois gêneros literários: preliminarmente, através do conto *Os Gafanhotos*, escrito sob a perspectiva “masculina” de um jornalista-contista, o fotógrafo/poeta Álvaro Sabino; em seguida, revela-nos o romance construído em nove capítulos, cuja escrita “feminina”, a de Eva Lopo, discursa com a primeira história, passados vinte anos, quando ainda as sombras da ditadura do reformista econômico António de Oliveira

Salazar e de seu sucessor, o jurista Marcello Caetano, ainda são sentidas enquanto espectros.

Dentro de uma perspectiva dos estudos do gênero/*gender*, observamos que os fatos apresentados no conto “Os Gafanhotos” encontram-se na ordem da sociedade patriarcal, colonizadora, racista, misógina e bélica, que aspira trabalhar com uma construção de realidade heróica.

O que está em jogo nessa narrativa são as relações de poder dos militares portugueses que subjagam suas mulheres, as violentam e as castram, assim como aos povos colonizados de África, dilacerados em batalhas sangrentas ou envenenados por metanol. Exemplo típico é o da violência cometida contra a beleza da personagem Helena de Tróia e, que “naturalmente”, sadicamente, deve servir de modelo para outros militares e suas mulheres párias e subservientes:

Mas naturalmente que Helena de Tróia tinha de concitar o olhar. Naturalmente que o capitão reparou nos olhares que choviam dardos. Naturalmente esbofeteou a mulher. Ainda mais naturalmente – a mulher ficou encostada ao ferro da varanda que separava o *Stella* do Índico. Com a face esbofeteada, era naturalmente cada vez mais linda. Naturalmente uma lágrima caiu por seus olhos, porque o outro estava coberto por uma das muitas madeixas do farto cabelo rubro. (...) Naturalmente, os outros pares procuravam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele impacto violento e estético que havia sido obtido pelo capitão do noivo. (CM, 1995, p. 29-30)

Levando em consideração a insistente repetição do sintagma “naturalmente”, pela voz narrativa, partimos da premissa de que há, como nos elucida Linda Hutcheon, certa intenção de ironia (HUTCHEON, 2000, p. 171) por parte do narrador-contista. Ele nos faz refletir sobre a imagem ampliada da

dominação masculina sobre o corpo feminino e a passividade deste diante daquilo que tomamos como sendo a “natureza” mascarada dos varões e de suas fêmeas. Os olhares devem reproduzir o “Mesmo” a partir do “Outro”, isto é, o que já foi “naturalizado” na economia dos espaços público e privado dentro da ordem jurídica e médica, a visão androcêntrica do mundo fálico, que segundo Judith Butler (2017) ao reler criticamente Lacan nos diz:

Para as mulheres, “ser” o Falo significa refletir o poder do Falo, significar esse poder, “incorporar” o Falo, prover o lugar em que ele penetra, e significar o Falo mediante a condição de “ser” o seu Outro, sua ausência, sua falta, a confirmação dialética de sua identidade. Ao afirmar que o Outro a quem falta o Falo é aquele que é o Falo, Lacan sugere claramente que o poder é exercido por essa posição feminina de não ter, e que o sujeito masculino que “tem” o Falo precisa que Outro confirme e, conseqüentemente, seja o Falo em seu sentido “ampliado”. (BUTLER, 2017, p. 85)

Contudo, será a cética Eva Lopo/Evita, mais do que a caprichosa pagã Helena de Tróia, a ampliar esse exercício silenciosamente ruidoso do poder fálico na ordem religiosa, médica e jurídica. Eva que ruma a virilidade e a feminilidade dos sujeitos que se pensam equivalentes e, paradoxalmente, contrastantes entre si.

A memória de Eva Lopo/Evita parece conhecer a sua “dupla-face-una” e a transmutação identitária masculina de seu noivo, o alferes Luís Alex, o qual se angustia e se esfacela diante das lembranças que ele quer esquecer. A narradora-protagonista nos mostra um homem que se transfigura diante de outras imagens masculinas por não ter uma personalidade própria. Luís Alex, enquanto estudante aspirava ser um grande matemático, como seu mestre Évariste Galois. Mas, segundo Evita/Eva Lopo, “claro que não foi bem assim, mas a correspondência é

perfeita” (CM, 1995, p. 34), sobretudo porque o noivo fracassou em sua missão cartesiana. Em seguida, o miliciano procurou se transformar num “herói” militar português como imaginava ser o seu Capitão Forza Leal: “O noivo escorropichava um líquido. “A cicatriz do meu capitão”. (...) O noivo parecia ter viajado com o capitão, ter sido a roupa, o bafo ou o pensamento do próprio capitão”. (CM, 1995, p. 64-65). O esquartejar-se em um “caderno de Matemática” ou em cicatrizes é alvo de ostentação como a troféus que se ganha em batalhas sangrentas e desumanas durante toda uma vida. Imaginar-se colado aos corpos e aos pensamentos de quem se venera é promover uma viagem ao imaginário da divindade ou do seu avesso.

De fato, o desejo de construção de paradigmas heroizantes se apresenta mais contundente no decorrer da escrita do conto do que na do romance, através de imagens que servem de exemplos de construtos masculinos. A busca de identidade, manifestada por algo que poderíamos chamar de *homossociabilidade* ao reforçar o seu *closet* (SEDGWICK, 1990, p. 67), segundo a análise da teórica e crítica Eve Kosofsky Sedgwick, pode ser cotejada em algumas passagens de “Os Gafanhotos”. No conto masculino, encontramos jogos de olhares e de *fetiches* ou, ainda, do desejo paradigmático na relação homosocial da personagem Luís Alex com o seu “herói”, a personagem capitão Jaime Forza Leal.

Ao refletir sobre as relações identitárias entre ambas as personagens masculinas, chegamos a uma lógica de que o jogo homosocial desdobra-se num jogo homoerótico interdito, conforme nos esclarece Foucault (1988, p. 82), sobretudo pelos mecanismos de censura impostos por uma construção simbólica de virilidade e ordem disciplinar militar.

O exercício de poder e fascínio que outras identidades masculinas exerceram ou exercem sobre a personagem Luís Alex demonstra sua fragilidade, reconhecida e esfacelada por Eva Lopo/Evita. No relato da “narradora-protagonista” acerca da sua relação afetiva e sexual com o alferes, observamos uma insatisfação e incompletude, pois o destino de ambos é tecido involuntariamente num certo automatismo, motivado, simplesmente, por um pacto ou um acordo social e não pelo desejo entre os corpos:

Encontro-me fechada dentro de dois braços de ginasta, encontro-me balançando dum lado ao outro, conforme o corpo dele balança, ele diz minha querida, e enquanto nos apertamos e balançamos, tecemos a nossa baba involuntária, aranhas esperando a nossa mosca. Útero, pênis, coração apressado têm o seu movimento involuntário. Pena, pena, não constituirmos uma aranha só (...). (CM, 1995, p. 83)

O movimento, a ginástica dos corpos é exercida sem vontade, tornando-se algo secundário, somente para dar-lhes habilidades físicas. Os signos utilizados, aqui, apresentam certa fragilidade na relação sexual e afetiva do casal. Segundo Chevalier, a fragilidade da aranha “evoca uma realidade de aparências ilusórias, enganadora”(CHEVALIER, 1990, p. 71), enquanto a mosca “representa o pseudo-homem de ação, ágil, febril, inútil e reivindicador” (CHEVALIER, 1990, p. 623).

Em outro momento, quando Eva Lopo/Evita nos revela a reação de seu noivo, acerca de sua última participação nos confrontos de guerra, nos mostra um Luís Alex revoltado, frágil e efeminado, características que o afastam de qualquer possibilidade de virilidade heróica aos moldes homéricos, camonianos e patrióticos:

O alferes não vem contente. “Como foi isso?” – perguntou-lhe.

(...) de repente o noivo tem voz de mulher. “Foi uma grandessíssima merda!” – gritou ele.

“Como uma merda?”

“Dois meses e meio” – disse o noivo cada vez mais com voz de mulher.

(...) Começou a chorar abertamente, e era espantoso como chorava (...)

Era a primeira vez que via Luís Alex chorar. Chorava com soluços e com gritos.

(...) porque o lábio esticava quando o noivo fazia aquela estranha voz de fêmea.

(CM, 1995, p.237)

Indo ao encontro da personagem Helena de Tróia, observamos o “segredo de Estado” que pertencia somente a Forza Leal, ao revelar-se em imagens. Fotografias, sob o “olhar da espia” de Eva Lopo/Evita, que mostram os horrores e as torturas praticadas contra os povos de África e que, segundo a professora e ensaísta Besse, “denunciam o absurdo da guerra colonial, a abjecção praticada pelos militares portugueses ou simplesmente a crueldade humana” (BESSE, 2013, p.128). Nesse momento, registramos a transgressão das personagens femininas, uma por mostrar a realidade dos fatos e a outra por conhecê-los indiretamente:

Pergunta-me se não tive conhecimento directo. Não directamente, apenas conheci algumas roupas sujas – disse Eva Lopo.

(...) Mais rostos, mais cabeças de soldados escondidos entre sarças, mais incêndios, e logo a imagem dum homem caído de bruços, depois dos telhados, e sobre um dos telhados de palha, um soldado com a cabeça dum negro espetado num pau. Viam-se vários corpos sem cabeça à beira duma chitala. (...) Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o

noivo. Helena de Tróia disse – “Vê aqui o seu noivo?” Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo. (CM, 1995, p. 130-133).

Segundo a reflexão crítica de Gabrielle Griffin, em *Heavenly Love?* – um assunto homoerótico feminino “pode estar disfarçado em um texto não declaradamente lésbico” (GRIFFIN, 1993, p. 5-6). Partindo desta hipótese, vimos uma possibilidade de construção homoerótica, a partir da ideia de castração, na figura de Helena de Tróia. A bela Helena demonstra ter sede de vingança por ser humilhada na sua existência, tanto quanto os povos de África. Ambos não têm poder, liberdade e não são respeitados como desejavam. Assim, Helena de Tróia convida Evita/Eva Lopo para compartilhar de seu plano, sobretudo por esta reconhecer sua beleza sedutora e helênica. Contudo, a inocente Evita se encanta, mas a temida Eva Lopo menospreza a falta de astúcia de Helena, a “troiana” e temerária:

“Vamos vingar-nos deles?”

Helena falava bem. A nudez devia clarificar-lhe a cabeça por dentro como um detergente com enzoves.

“Sorry, sorry” – disse em inglês (...)

“Mas por quê?” (...)

Não posso, Helena. Se me aproximasse de ti até te tocar, mergulharia num lodo cor de sangue.

(CM, 1995, p. 225)

Eva Lopo/Evita, em sua “moral vitoriana” e/ou “homérica”, sabe que ao tocar em Helena estará tocando na “causa do conflito” (CM, 1988, p. 72), pois Helena de Tróia é o símbolo da beleza, das cruzadas de todos os “homens

heróicos” no decorrer das construções e destruições das chamadas civilizações ocidentais/orientais. Seu imaginário imortal reflete as conquistas históricas geradoras de violentas barbáries imersas nos corpos das cidades.

A “narradora-protagonista”, apesar de deter o conhecimento sobre os sujeitos que se constituem na sociedade androcêntrica, paradoxalmente, parece desprezá-los e acatá-los, ao cercear seus próprios desejos. Limita-se a contemplar, eroticamente, a beleza de Helena de Tróia, pois para Eva Lopo/Evita só há o dever naturalista do cumprimento dos corpos, segundo os preceitos morais, políticos e religiosos. Além disso, não há espaço para a realização do desejo, do sexo e do amor entre iguais, só há a incompletude, baseada numa visão naturalista da sexualidade:

A natureza ou simplesmente o padre a quem me mandaram durante a meninice para me dizer junto das orelhas terríveis *chis* rolados, ou outra coisa qualquer como uma pedra ou um lenço encontrados por acaso num passeio, me impedem que te toque para outra intenção que não seja a de te contemplar. Fecho os olhos e prevejo uma espécie de catástrofe vermelha a partir da tua almofada de renda, que se alargaria até chegar ao mar azul para tingir por inteiro dessa cor. (...) não possuo nenhuma parte do corpo que te leve a enterrar no fundo do mármore, Helena de Tróia. O que amo em ti não tem enterro nem aspira a isso. Os homens sim, fazem-me feliz porque me enterram e me tornam mortal. Quero que um homem se ponha em cima de mim para me sentir mortal. (...) Um homem com cinco membros erectos que me envolva como uma aranha envolve a mosca até esse pedaço de terra congelada, enterrada e por polir. Entre ti e mim a identidade é um espelho que nos reflete e implacavelmente nos isola. (CM, 1995, p. 225-226)

Ao trair seu desejo homoafetivo por Helena de Tróia, Eva Lopo/Evita refugia-se no corpo do jornalista moçambicano Álvaro Sabino, não como forma de transgressão das ditas normas naturais, mas sim socioculturais. A narradora não

esquece que o fotógrafo teceu poeticamente um conto, no qual Europa copula com África, o que seria, etnicamente, inaceitável sob um prisma eurocêntrico do mundo:

Estou de facto a tremer. Aninho-me nele procurando a força dos cinco membros da aranha que me levem até ao fundo do celeiro de mármore. Aproximo a boca da boca do jornalista. Ele tem mau hálito, deve ter pelo menos um dente podre. O jornalista deve sabê-lo, porque põe a cara de lado. Não lhe largo a cara, espero sentir sob o robe o inchaço do seu quinto membro. Com essa vela içada, ele pode conduzir-me onde eu sozinha não posso entrar.

(...) Mesmo cheio de consciência, o jornalista desnudou-se e fez-me mortal – disse Eva Lopo. (CM, 1995, p. 227)

A traição do desejo por Helena de Tróia demonstra o medo da transgressão homoerótica que se revela através de outra transgressão, aquela que atravessa as fronteiras das peles etnicamente afastadas. Todavia, podemos observar que se trata de uma transgressão menos grave. Pois, caso Eva Lopo/Evita “penetrasse” ou se deixasse “penetrar” por Helena de Tróia, elas não estariam vencendo o *tabu* da interdição do sexo entre iguais. Ambas estariam tomando para si mesmas os troféus próprios dos pseudo-heróis: a bela Helena cobiçada por todos ou a consoladora e confidente Eva, a programada para ser a mãe-cristã, apesar de jamais ter desejado ser. Portanto, Eva e Helena invadiriam um espaço outro em relação a elas próprias, mulheres, pois este espaço em questão é do domínio dos homens falocêntricos por definição.

Em *A Costa dos Murmúrios*, encontramos evidências de que o “jogo” da relação dos sexos e etnias opostos provoca uma forma de transgressão dentro das construções paradigmáticas, estabelecidas, segundo Nietzsche, entre senhores/escravos, dominadores/dominados, típicas das sociedades

monárquico/burguesas patriarcais. Contudo, a narrativa ficcional revela que não há saída para os que desejam transgredir as ditas normas naturais do sexo ou de identidade: ao cultivar o ceticismo de Eva Lopo/Evita; encenar a desordem instigada por Helena de Tróia; o ir ao encontro da morte, através do suicídio ou do homicídio, no caso de Luís Alex, que falha em todas as suas tentativas de se tornar um eminente “herói” sanguinário em busca da sua tão almejada “imortalidade”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BESSE, Maria Graciete. Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge. Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Niterói, v. 5, nº 11, p. 117-134, EDUFF, nov. 2013.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1999.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GRIFFIN, Gabrielle. Heavenly Love? Lesbian images in twentieth-century women's writing. New York: Manchester, 1993.

HUTCHEON, Linda. Teoria e política da ironia. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JORGE, Lídia. A Costa dos Murmúrios. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

SEDGWICK, Eve Kosofski. Epistemology of the closet. California: University of California Press, 1990.

*Doutoranda em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) – UFRJ;
Mestre em Letras (Estudos Literários) – UFF; Especialização em Literatura Portuguesa – UERJ; Licenciatura e Bacharelado em Letras (Português-Francês) – UERJ.

A LOUCA, O LAR E O SÓTÃO: PRONTUÁRIOS DE MULHERES PRESAS NO MANICÔMIO JUDICIÁRIO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Vivian Carla Garcia Ferreiraⁱⁱ

Esta comunicação tem o objetivo de propor uma reflexão sobre os discursos presentes em dois prontuáriosⁱⁱ de mulheres que foram presas no Manicômio Judiciário do Estado de São Paulo na primeira metade do século XX. Nos prontuários de M.V. e I.P.ⁱⁱ, proponho analisar nessas narrativas institucionais como se apresentam discursos patologizantes sobre essas mulheres. Trazendo os crimes por elas cometido – o atentado contra a família, em especial contra os filhos –, proponho uma leitura de como seus atos intempestivos podem ser interpretados como uma tentativa de ruptura com os comportamentos femininos instituídos.

Através do instrumental da História Cultural e dos estudos feministas, essas narrativas serão analisadas à luz das imagens da subjetividade feminina do “anjo do lar” (WOOLF, 2017) e seu duplo, a “louca do sótão” (GILBERT e GUBAR, 1998; TELLES, 1988). Essa dimensão é aqui representada por meio do discurso médico-jurídico em arquivos judiciais, forma como podemos tomar algum conhecimento de suas vidas insurgentes. Utilizarei também da noção de “cativeiros femininos” (LARGADE, 2005), categoria pensada para expressar a normalização em torno do corpo feminino – mãe e esposa, presa e louca – ou seja, mulheres que ocupam diferentes espaços em que a subjetividade feminina é construída para satisfazer desejos e necessidades de outros.

Como mostrarei nos fragmentos a seguir, a noção de “cativeiros femininos” articulados com a história de mulheres presentes nos prontuários acima mencionados, sugerem uma experiência de cativeiro levada ao limite por uma ansiedade de ruptura com a realidade vivida.

Em 1933, com 55 anos de idade, V.M. deu entrada no Manicômio Judiciário do Estado de São Paulo, procedendo da Cadeia Pública da Capital, para realização do exame de sanidade mental para lhe conferir responsabilidade ou não pelo crime de ferimentos graves. Segundo seu processo, V.M., branca, russa, sabendo ler e escrever, de ocupação doméstica, moradora da cidade de São Paulo, desferiu 16 golpes de machadinha em seu marido e 5 golpes em seu filho de 13 anos de idade, conferindo-lhes graves ferimentos, em que ambos não foram a óbito. Tal ato foi praticado pela manhã, por volta das 6:30, quando ainda se achavam dormindo em seus leitos. Na elaboração do inquérito, V.M. confessou, e quando foi questionada sobre o motivo da agressão, respondeu que por “aborrecimentos íntimos deliberava desertar da vida, mas queria antes matar o marido e o filho”. Marido e filho, por sua vez, em suas declarações, afirmaram que a acusava vinha manifestando sintomas de alienação mental, *“e que não encontravam outra maneira de justificar o ato de sua esposa e mãe”*.

No manicômio, seu diagnóstico foi de “psicose climatérica”, referindo-se a menopausa, período de transição nas mulheres entre os anos reprodutivos e os não-reprodutivos. Seu laudo afirma que, sua “moléstia” refere-se ao fim no ciclo menstrual, tendo V.M. a partir desta data, apresentado alucinações auditivas e gustativas, risadas, propósitos suicidas e alta irritabilidade. Os médicos veem a situação de V.M. como um *“delírio de perseguição de fundo alucinatório*

interpretativo”: V.M. conta para os médicos sobre vozes que escuta, acreditando que os pensamentos de todos, incluso o seus maiores segredos, principalmente aqueles de cunho erótico, chegariam até o governo por meio de fios de eletricidade, dia e noite, a qualquer momento, sendo então divulgados. Tendo sido questionada pelos médicos sobre as motivações do crime, V.M. conta que as faltas que cometera ao longo de sua vida chegaram ao conhecimento de sua família e do público, criando uma situação humilhante e deprimente para si e para sua família perante a sociedade, por isso teria tomado tal atitude naquele momento.

Dois outros exames foram realizados, um em 1935, que absolveu V.M. do crime, afirmando esta *“não ser passível de responsabilidade no tempo do delito”*. Segundo consta, V.M. teria passado vários meses apática, mas que começava a manifestar desejo de voltar para casa; em 1936, em relatoria, os médicos viam novamente sua afetividade como quase nula, sendo V.M. indiferente aos esforços do marido para desinterná-la. Julgava excessiva as visitas que recebia.

Paralelamente, e seis anos mais tarde, em 1939, I.P., com 28 anos, residente na zona rural do interior no Estado de São Paulo, parda, de profissão “*prendas domésticas*”, não sabendo ler nem escrever, casada com um lavrador e mãe de dois filhos, matou sua filha de 1 ano de idade com um golpe de navalha no pescoço e no braço esquerdo. No inquérito, I.P. alegou que o fizera pois queria que sua filha lhe fizesse companhia em sua morte, visto que, I.P, após o ato, tenta suicídio cortando o próprio pescoço com a mesma navalha, mas é socorrida a tempo pelo marido. I.P. fica por três meses encarcerada na comarca de Orlândia, e em seguida é encaminhada para o Manicômio Judiciário.

No exame de entrada, I.P. diz que está há cerca de um ano, depois do nascimento de sua segunda filha, anda “doente da cabeça”, sentindo profundas dores de cabeça, os braços ficando presos, músculos contraídos, ficando às vezes sem poder falar. Depois, piorando, sentia as ideias “atrapalhadas”, faltando-lhe ânimo para o trabalho, e sentindo vontade de correr para o mato. Segundo consta: *“(...) gritava quando o marido a impedia de satisfazer seu desejo; sentia medo sem motivo, dormia pouco, tinha ímpeto de se atirar contra as pessoas, para bater e morder (...)”* e já teria agredido levemente seus filhos nesta situação. É diagnosticada pelos médicos como portadora de “psicose maníaco-depressiva atípica”, sendo que é notado por estes a ausência de alucinações, uma forte apatia, indiferença à si mesma e a própria situação.

No ato da elaboração do laudo da paciente, três meses depois do exame de entrada, I.P. é novamente interrogada sobre o delito. Esta, diz que está ouvindo vozes que a recriminam de seu ato, mas que responde a elas dizendo que não o fez por que quis, mas sim por que foi obrigada pelo espírito de “João Capeta”, segundo narrou para os doutores, um homem que ela viu morrer e que desde então a persegue, tornando-a obcecada. Os médicos entendem que está acometida de um episódio alucinatório-delirante, se comportando com o grito, o choro, atitudes de defesa e pavor. Posteriormente, um parecer sobre a saúde de I.P. é anexado ao seu prontuário, lembrando de tal episódio, que teria durado cerca de dois meses, seguido de catatonia, sendo I.P. neste momento diagnosticada como esquizofrênica. Consta que a terapia recomendada foi a convulsoterapia cardiazólicaⁱⁱ. Vinte crises convulsivas lhe foram prescritas.

As histórias de V.M. e I.P. remetem ao desespero que as mulheres, cativas no ambiente doméstico, podem vir a se deparar. A ansiedade de arrematar a própria história de forma abrupta, de dar fim a própria vida trazendo consigo os seus entes queridos, pode significar, no interdito de seus atos e de suas palavras, formas do corpo de se libertar da vida em torno do lar. Insurgindo contra os filhos e marido, essas histórias representam um conjunto de mulheres que expressam uma ansiedade de autonomia de si, de dar uma autoria às próprias vidas, mas que na falta de um discurso que represente seus desejos, insurgem desse modo contra o próprio corpo e contra aqueles que podem ter representado seu cativeiro.

Marcela Lagarde (2005) argumenta que a loucura feminina representa o esgotamento da via feminina de viver a vida. Por meio de um outro discurso, as loucas colocam em foco a impossibilidade cultural de reproduzir o ideal de feminilidade instituído, da domesticidade. Paralisadas de realização em suas vidas, ou de assumir a responsabilidade sobre si, enlouquecem (LAGARDE, 2005, p. 709), colocando em cheque os papéis sociais, confrontando a realidade vivida. O filicídio, para a autora, é um extremo de “loucura materna” que encontra justificação ética em sua subjetividade, pois se remete à maternidade vivida em condições de opressão patriarcal e miséria vital. Muitas vezes as mães tentam suicídio, mas poucas vezes concluem o ato, assim como também podemos observar nas histórias aqui apresentadas. Segundo Lagarde, isso se dá porque a mulher renuncia de “ser para outros”, matando aquilo que culturalmente é entendido como uma parte essencial de sua identidade: a maternidade. A mulher se mata como mãe, de modo que, ao se ver livre daquilo que subjetivamente a aprisionava, a

mulher consegue se manter viva e viver com a culpa – e mesmo se satisfazer com isso.

Acerca das formas de normalização do corpo feminino no discurso médico de alienistas e psiquiatras no Brasil na passagem do século XIX para o XX, Engel (2006), argumenta que a maternidade era entendida como uma maneira de “tratamentos” das mulheres “loucas”, bem como podia significar a possível causa dos males, modo como o corpo feminino era entendido em uma relação dual com a natureza (ENGEL, 2006, p. 346). Assim, o corpo feminino foi patologizado ao ser enquadrado em explicações que ligavam as práticas de insubmissão e loucura à degeneração de uma “natureza feminina”. Bem como alude o caso de V.M., seu diagnóstico foi associado ao fim período menstrual, a menopausa, como a causa de uma psicose. Sendo essa a chave interpretativa do discurso médico, que também está presente no imaginário social das próprias mulheres, I.P. teria “enlouquecido” depois do nascimento da filha, discurso pelo qual ela mesma interpreta o fato.

Em Janeiro de 1931, a escritora inglesa Virgínia Woolf leu para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres o texto “Profissões para mulheres” (WOOLF, 2017: 9-19). Nesse artigo a autora traz a figura do “anjo do lar” como uma metáfora para a constituição subjetiva das mulheres na sociedade ocidental: aquela que deve ser, cuidadora, abnegada, atarefada com o doméstico, constituindo sua identidade para outros, em torno da família e das palavras doces adequadas para mulheres. Refletindo sobre a questão feminina e universo das profissões, Woolf, enquanto uma escritora, se vê frente a uma figura feminina, que chegou a ameaçar-lhe tomar a tinta da caneta para que não escrevesse sua própria opinião em seus textos

acerca de romances escritos por homens. O anjo do lar é aquele que segura a mulher em seu lugar neutro, amável, pouco criativo, que não se atreve a questionar saberes.

Woolf alerta que o “anjo do lar” pode aparecer e tentar domesticar a criatividade feminina, conduzindo as mulheres a serem afáveis, mentirosas para si mesmas e para os outros, como se fossem puras, sacrificando a si pelos outros. Nessa situação, a única saída possível é assassinar o anjo, essa a mulher que se abnega pelo lar, travando um combate dentro de si mesma: “(...) Fui pra cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria.” (WOOLF, 2017, p. 13)

No artigo a autora refere que “naqueles dias – os últimos dias da rainha Vitoria – toda casa tinha seu Anjo” (WOOLF, 2017, p. 12), uma alusão à era vitoriana, quando se conformaram um conjunto de regras sociais sobre a conduta feminina. No primeiro capítulo de História da Sexualidade I (FOUCAULT, 2005), intitulado “Nós, vitorianos”, Michel Foucault vai na contramão da “hipótese repressiva”, de que durante o século XIX a sexualidade tivesse sido reprimida pelos poderes vigentes. Argumenta que, durante esse período, no ocidente, a sexualidade teria sido conformada, normalizada, colocada em discurso. Desse modo, através do “dispositivo de sexualidade” as instituições sociais produziram modos de se falar de sexo, normalizados, engendrando corpos por meio de instâncias de produção discursiva – e de silêncios.

Uma aparelhagem de produção de sujeitos se forma em torno das práticas religiosas, confessionais, que enunciavam em torno do sexo normalizado, do quarto do casal, da família. Nas técnicas sociais, o sexo se tornou o discurso da natalidade, morbidade, fecundidade, saúde, conformando o surgimento da população como problema econômico e político. A normalização do sexo, desse modo, constituiu um discurso científico em torno do corpo. Para Margareth McLaren (2016), a obra de Foucault reflete sobre o corpo como um local em que o poder se exerce, o modo como as normas sociais operam sobre o corpo. A subjetividade, assim, se constitui como um dos efeitos do poder, sendo a subjetividade sempre corporificada (MCLAREN, 2016, p. 110), uma produção discursiva em que ao passo que o corpo é sujeitado ao poder, é subjetivamente constituído por um saber do próprio corpo, mas que pode também ser um lócus de resistência (MCLAREN, 2016, p. 115)

Pensando o corpo normalizado das mulheres em torno do lar, a metáfora da “louca do sótão” presente na obra de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1998) constitui uma possibilidade de autoria negada pelo anjo do lar. Na literatura, a “louca do sótão” se refere aos posicionamentos que o inconsciente traz à tona, sobre como travar a batalha com o “Anjo do Lar”. Predominante na literatura feminina do século XIX, a “louca do sótão” trouxe à superfície uma enorme ansiedade de autoria feminina, pensando os discursos sociais e culturais em torno da criação que relegaram às mulheres o papel de procriadoras, zeladoras das criações masculinas, sendo como musas, retratadas por olhos masculinos, científicos, médicos. Deste lugar de angústia, a louca do sótão é aquela que irrompe no ato da escrita e que permite à mulher entrar em contato com a sua

fragmentação, sendo o recurso literário da loucura incontável e escondida, um fruto da ansiedade por obedecer às regras sociais e um questionamento da possibilidade de inventar a si mesmas (TELLES, 1988, s/p).

Colocando em cheque as figuras da domesticidade feminina, a “louca do sótão” cria um interstício onde é possível criar um duplo da figura da escritora onde a raiva destruidora dá lugar ao ímpeto criativo, de tomar posse de sua autoria. Nas histórias de V.M. e I.P., ainda que fora do recurso da escrita literária, é possível fazer um paralelo entre a ansiedade de autoria, autonomia de suas próprias vidas e da angústia em torno da vigilância em torno de seus corpos.

A ideia persecutória que aparece em ambos prontuários está diretamente ligada ao ato criminoso, na medida em que V.M. julgou necessário provocar a própria morte e de seus familiares por sentir que as ideias, as vontades, os desejos que pairavam em sua cabeça, estariam à mercê do governo, causando isso grande humilhação para si. Ainda, para os médicos, tais ideias só poderiam ser ocasionadas por uma causa patológica, sendo considerado próprio corpo feminino e seus ciclos como patológicos. Ainda que delirantes, tais ideias não deixam de ter uma força criativa e de perspicácia, trazendo uma imagem que viria a ser considerada 40 anos mais tarde por Foucault em *Vigiar e Punir* (2014), como o panoptismo (FOUCAULT, 2014, p. 190): uma sociedade organizada em torno da vigilância dos comportamentos, das ideias, disciplinando os indivíduos a vigiarem os próprios pensamentos. O delírio de V.M. pode significar uma expressão do cativeiro vivido na vida privada, mas também em seu próprio processo de sujeição e subjetivação frente ao poder disciplinar. Um delírio do possível, uma outra linguagem da própria realidade.

De outra forma aparece o delírio de I.P., que encontra a justificação de seu ato na figura de João Capeta, um homem que ela viu morrer e que a persegue, a tornando obcecada e que teria sido este quem a obrigou a matar a filha. Seu prontuário traz poucas anotações sobre como se formulavam essas ideias, mas uma possibilidade de interpretar o delírio é pela chave da culpa. I.P., ao ser recriminada por vozes que ela escuta, responde que não é culpada da morte da filha, mas que um homem o é, um homem que está presente em sua vida perseguindo-a. Representar a culpa da morte da filha na figura de um homem, alude à ideia do cativo, do “anjo do lar”, da mulher que obedeceu o que lhe foi ordenado; ou ainda, da “louca do sótão”, considerando uma lógica de que o crime é cometido em meio às amarras às quais estava submetida, podendo assim ter, com o ato de assassinar a filha, pretendido livrar-se de uma imagem masculina, representada em João Capeta, em uma possibilidade de tomar o delírio como também uma tentativa de ruptura. Pois João Capeta perseguia I.P., mas não parece continuar perseguindo, já que no manicômio, sua conversa se dá com outras vozes. Considerando que João Capeta poderia representar uma autoridade masculina, os sintomas que I.P. apresenta são de insubmissão: ficava “enfurecida” se impedida pelo marido de satisfazer suas vontades, tinha ímpetos de correr, gritar, bater e morder.

O ponto em comum das duas histórias é a questão do aniquilamento familiar e a vontade do aniquilamento de si, e o modo como ambas narrativas “delirantes” são engendradas trazendo figuras persecutórias, de governos e de homens que sabem de coisas de suas mentes ou ainda, que residem em suas mentes lhes conduzindo o que fazer. Assim, é possível considerar tais atos

intempestivos, desmedidos, como um interstício entre o ideal de feminilidade instituído e o desejo de se libertar dos cativeiros femininos que causam ansiedade e sofrimento psíquico. Desejo este, frustrado, que ao não encontrar uma representação imagética libertadora em modos de reinventar a subjetividade, essas mulheres matam-se como mães, como esposas, buscando um aniquilamento de si mesmas. Juntamente a tantas outras histórias, M.V. e I.P. mostram corpos que falam, pela apatia e delírio, nos limiares dos cativeiros familiares e institucionais, a “louca” nessas histórias insurge entre o lar e o sótão.

REFERÊNCIAS:

ENGEL, Magali. *Psiquiatria e Feminilidade*. In: DEL PRIORE, Mary; BANANEZI, Carla. *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Espanha : Ediciones Cátedra, 1998.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

MCLAREN, Margareth A. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios (Coleção Entregêneros), 2016.

TELLES, Norma. “Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura”, 1988. Disponível em: http://www.normatelles.com.br/as_mulheres_loucas_da_literatura.html Acesso em 15 de abril de 2018.

WOOLF, Virgínia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2017. Tradução de Denise Bottmann.

A FEMINIZAÇÃO NA EDUCAÇÃO ACREANA: CONTRIBUIÇÃO DAS FREIRAS SERVAS DE MARIA

Willianice Soares Maia^{II}

Introdução

Uma das ações mais importantes das religiosas no Acre foi na cidade de Xapuri, uma vez que ela é uma das cidades mais importantes no contexto histórico acreano. Xapuri foi uma das cidades que principiou lutas históricas do Acre, como a tomada do território acreano da Bolívia. Assim, muita história temos para contar desse lugar, não somente histórias de luta, guerras e sofrimentos, porém, histórias do saber, de conquistas e da fé. Sabemos que o conhecimento liberta o homem, o liberta da ignorância de aceitar e tolerar a injustiça do outro. Esse mesmo conhecimento faz com que o aprendiz tenha uma noção e visão crítica do mundo, uma leitura melhor de vida e de tudo que o rodeia. A comunidade seringueira de Xapuri sofria muito, como todos os seringueiros das outras cidades acreanas, pois era muito explorada pelos seringalistas. Portanto, nas palavras de Chico Mendes, “o seringueiro trabalhava o ano todo achando que no final do ano lucraria algum saldo, mas sempre estava devendo” (Mendes – in NAKASHIMA, 2006, p. 16). Devido à falta do conhecimento dos números e das letras, o seringueiro era facilmente enganado pelos “donos das terras”, os seringalistas, que sempre cobravam em dobro tudo que era consumido nos barracões e a dívida do seringueiro só aumentava. Ele sempre estava endividado com o patrão, devido a isso, o seringueiro não conseguia voltar para a terra de origem, já que grande maioria destes homens que vieram para a Amazônia para a extração da borracha, vinham do Nordeste. Muitos fugiam da seca cruel naquela região do sertão nordestino, em busca de ganhar dinheiro e voltar com algum no bolso para suas terras de origem. Mendes afirma: “minha vida começou igual a de todos os outros

seringueiros: escravo submetido às ordens do patrão” (Mendes – in NAKASHIMA, 2006, p. 18). ROMANELLI justifica que:

a economia brasileira fundada na grande propriedade e na mão-de-obra escrava teve implicações de ordem social e política bastante profundas[...] O isolamento e a estratificação social, esta a princípio, basicamente dual, aliados à necessidade de manutenção de um esquema de segurança, favoreceram a uma estrutura de poder fundada na autoridade sem limites do dono de terras. (ROMANELLI, 1977, p.33)

Nessa época, do período de 1930 a 1970, as escolas no município de Xapuri timidamente começavam a fazer parte da realidade local, mas, se tratando dos seringais, escolas nenhuma havia. Chico Mendes confirma que “durante muitos anos, desde o século passado até 1970, pelo que sei, em nenhum seringal da Amazônia era permitido criar escola” (MENDES- in NAKASHIMA, 2006, p.16). Se fosse permitido, como os donos das terras poderiam enganar e escravizar facilmente os seringueiros? Mantê-los sem acesso à alfabetização era muito importante para a continuação da exploração.

O processo histórico da Igreja Católica, relacionado à educação, teve seu princípio desde os primórdios do processo de escolarização no Brasil e parte do mundo, no Acre não foi diferente. A Igreja sempre esteve presente nesse contexto, devido a isso, ela sempre tentou manter o viés religioso na educação. Entretanto, a educação foi se renovando e buscando novas formas e métodos. Com a modernização, a igreja foi perdendo espaço e,

O mundo moderno se desenvolvia sem obedecer aos preceitos católicos e a Igreja perdia, cada vez mais, seu espaço dentro normas dessa nova liberdade, é a partir dessa perda de espaço da Igreja frente ao pensamento liberal e seus avanços que emerge, como vimos, o movimento ultramontano (CAMARGO, p.50, 2014)

Missões Femininas frente ao moderno

O movimento ultramontano que se tratava das reações da igreja frente as mudanças e transformações que vinham surgindo com a modernidade, a igreja já não conseguia os domínios de outrora, praticamente o poder vinha se definindo nos limites do papado, assim,

São anos incandescentes também para a história da igreja. Em 1870 é a tomada de Roma. O Estado Pontifício desaba e nasce a espinhosa “questão católica”, ou seja, uma hostilidade estrutural entre o estado italiano e a igreja, que impede aos católicos a participação ativa à vida política (o assim chamado “non expedit”) (GENIO, 2010, p. 14)

A Igreja precisava reagir a esse movimento, buscando formas de participar ou de intervir nessas mudanças inevitáveis na educação e todo o território nacional, devido a isso:

(...)no que diz respeito à perda de espaço da Igreja, é importante entender que, no Brasil, principalmente até a Proclamação da República, diante dos problemas surgidos com o então mundo moderno, a Igreja passou então a investir na formação e reformulação dos quadros clericais, no incentivo à catequese e na criação de novas associações devocionais católicas dentro deste ideário ultramontano. (CAMARGO, 2014, p. 50)

Como referência ao ultramontano, a Igreja precisou se reestabelecer, e manter-se ativa permanecendo difundir-se nas escolas, assim manteria seus ideais influenciando à educação. Saviani faz essa abordagem sobre a reação católica, afirmando que, com

(..)a mobilização da igreja expressou-se na forma de resistência ativa articulando dois aspectos: a pressão para o restabelecimento do ensino religioso nas escolas públicas e a difusão do seu ideário pedagógico mediante a publicação

de livros e artigos em revistas e jornais e, em especial, na forma de livros didáticos para uso nas escolas públicas assim como na formação de professores, para que ela dispunha de suas próprias Escolas Normais. (SAVIANI, 2013, p. 179)

A Igreja teve dificuldades em aceitar as mudanças, porém se viu obrigada a entender esse novo processo e adequar-se a ele, sentindo a necessidade de acompanhar a evolução nos caminhos do saber para não ficar excluídas das evoluções que aconteciam.

(...)a igreja, em seu conjunto, ligada por laços históricos, sociais, políticos e culturais, teve dificuldades para entender o mundo industrial capitalista que nascia, com suas potencialidades e suas injustiças, assim como a modernidade, também ambígua, mas com dimensões promissoras e desafiantes. (SOUZA in CERIS, 2000, p.17)

Foi assim que, as ações missionárias femininas no Brasil ganharam bastante espaço, inicialmente pelo viés ultramontano, porém foi ganhando novas conotações. O movimento escolanovista tinha o viés de colocar a educação em foco, de tratar a educação com mais cuidado e importância que as das outras ciências. A educação sempre foi tão fundamental para a condição humana. Portanto, a Igreja Católica se esforçava em concentrar em si o ensino escolar no Brasil.

A Igreja Católica no Acre se esforçava em atender a comunidade pela educação, e foi o movimento das Congregações femininas na Europa que oportunizou a vinda da Congregação das SMR para o Brasil e para o Acre.

A importância da Congregação no Acre para a educação foi tão significativa que antes de relatar resumidamente a história da origem da Ordem das Servas de Maria Reparadoras, vamos brevemente pontuar alguns traços biográficos de sua fundadora.

Madre Elisa Andreoli

A Congregação das Servas de Maria Reparadoras que foi uma ordem criada com intuito de evangelizar a palavra de Deus, por meio de obras na saúde e educação, trabalhando como professoras e enfermeiras. A Igreja Católica, “a coloca entre as fundadoras que marcaram uma mudança decisiva à presença da igreja no mundo” (GENIO, 2010, p. 7).

Madre Elisa desvia-se da vocação para o casamento, e se dedica às obras de Deus e à fidelidade ao senhor. Filha de mãe solteira e abandonada ainda pequena pelo pai alfaiate, sendo sua mãe, Margarida Ferraretto, e o pai, Marco Andriolo, era de família de poucas posses, a mãe se dedicava a ensinar às crianças locais a ler e escrever e ainda ensinava trabalhos manuais para as adolescentes da vizinhança (GENIO, 2010). Com o abandono do pai por volta de 1865,

(...)a ausência da figura masculina, uma desventura no plano humano, se torna uma oportunidade espiritual marcante na história de Elisa. Por um lado, consolidará de fato o vínculo determinante com a mãe terrena, Margarida, por outro, dá espaço a mãe celeste, a Maria, ponto de referência essencial do seu abandono confiante em Deus, e ao próprio Jesus, esposo fiel e inigualável. (GENIO, 2010, p. 12)

Diante das necessidades por que passavam mãe e filha, sem condições de se manterem na cidade de Veneto, elas se mudaram para a cidade de Este, também na Itália e lá mãe e filha são acolhidas em um abrigo, “(...)a vida no abrigo é bastante feliz: aprende-se a ler, escrever, costurar, fiar e tecer, lavar roupa e outros afazeres femininos(...)todos vão à igreja para a oração da manhã e, à tarde, se volta à igreja para a reza do terço. Aqui se estuda, reza, trabalha e brinca”. (GENIO, 2010, p. 13)

Esse contato com as irmãs religiosas fez com que Elisa se dedicasse muito aos estudos e às obras de caridade e, seguiu na carreira do magistério por apreciação, incentivo religioso e aptidão. Em consequência, ela

(...) ao término do curso elementar no Instituto, é oferecido às meninas hóspedes a possibilidade de aprenderem um trabalho, acompanhadas até a idade de dezoito anos. Margarida, porém, sonha em futuro melhor para a sua filha e decide que ela continue os estudos. Assim, em 1872, deixa a

cidade de Este, e vai para Veneza onde a filha é acolhida no colégio de Sant'Alvise das filhas de caridade, as madres canossianas. Aqui frequenta as classes complementares e superiores, como aluna da Escola Normal da cidade. O diploma, ali conseguido em 29 de agosto de 1878, a torna idônea ao ensinamento de professora elementar de grau superior e lhe servirá para obter das autoridades escolas as permissões necessárias de suas futuras obras. (GENIO, 2010, p. 14:15)

Com título de pedagogia, voltada ao ensino, Elisa Andreoli se dedicou às ações de escolarização, em uma época em que o analfabetismo era muito grande na Europa, que sempre foi primeiro mundo, pensemos então nas necessidades educacionais de um lugar longínquo como o Acre.

No dia 26 de outubro de 1880, submete-se ao exame de Educação “ginnica”, como previsto na nova orientação escolar. Obtém assim um diploma que poucas jovens do seu tempo têm e isto lhe permite desenvolver um trabalho muito solicitado num período de forte analfabetismo. As famílias naquele tempo não se preocupavam muito com a instrução dos filhos. Para a maior parte delas era suficiente que as crianças soubessem escrever, ler e fazer contas. De outro lado, ela é sensível à promoção humana, das mulheres em particular, que passa sobretudo através da instrução. (GENIO, 2010, p. 15)

A atenção que Elisa Andreoli dedicava às mulheres é possível ver em suas obras de escolarização feitas pela Congregação criada por Elisa; como o caso das escolas fundadas no Acre. Assim, foi um dos seus propósitos iniciais, levar pela missão ações de escolarização às meninas, haja vista que na época de fundação da congregação, a mulher tinha um papel secundário perante a sociedade, sem que tivesse acesso às escolas e ao trabalho fora do ambiente doméstico.

Nessa época, a mulher sai das suas quatro paredes e vai para a fábrica. A necessidade e a coragem fazem com que as

crianças, os jovens, alguns trabalhem na fábrica para ajudar na renda familiar e outros perambulando pelas ruas. A família vai desagregando-se com estes problemas sociais. Contemporaneamente surge com mais clareza a vida consagrada masculina e de maneira mais forte e eficaz as congregações femininas; é um fenômeno típico e atrevido dessas mulheres corajosas, que foram conquistando seu espaço na sociedade e na igreja. (FARIA, 2001, p. 15)

Nesse contexto seguindo a ordem dos Servos de Maria foi que Elisa conduziu seus passos e definiu a vida espiritual (GENIO, 2010). “Talvez exatamente, naquela ocasião tenha descoberto que a Ordem é uma das mais antigas na vida da igreja” (GENIO, 2010, p. 22). Por ter vivido em uma pobreza elevada e pela situação de ter vivido o abandono do pai, Elisa e sua mãe caminham juntas à vida religiosa e se dedicam a Deus, já que fora Este aquele que lhes dera acolhida e assim em 1982 “no dia 25 de setembro se dirigem aos Servos de Maria para serem agregadas à Ordem, viverem segundo a Regra de S. Agostinho e terem as constituições adaptadas às Servas de Maria” (GENIO, 2010, p.27). Seguindo os caminhos e os passos dos Servos de Maria, Elisa e mais quatro irmãs se dirigiram ao Prior geral dos Servos em formar uma fundação das Servas de Maria e afirmou “o nosso desejo de nos tornar Servas de Maria Dolorosa se faz sempre mais vivo” (GENIO, 2010, p. 27). Elisa busca o reconhecimento da Congregação, pois com “a mudança da legislação do Direito Canônico que reconhece os institutos femininos de vida ativa e contemplativa, caracterizando as verdadeiras e próprias congregações religiosas” (FARIA, 2001, p. 15), e no “ano de 1892 marca, portanto, a etapa inicial da família religiosa fundada por Elisa” (GENIO, 2016, p.28).

Um olhar para a educação

Dentre as missões principais exercidas pela congregação das Servas de Maria Reparadoras está a ação educacional. E ainda é importante salientar que a Congregação tinha uma preocupação em atender ao público feminino, pois, a mulher tinha um papel muito importante para a família, e Elisa sabia o que havia passado com sua mãe e acredita-se que ela tenha tido esse entendimento de que

cabe a muitas mulheres a providência do lar, então a preocupação inicial da congregação com a formação das meninas e jovens, (...)“a fidelidade das mulheres à igreja teve como consequência que a sua vida, mais do que a dos homens, fosse determinada pela prática religiosa diária”(PERROT; DUBY, 1991, p. 201). A primeira missão da Congregação foi no estado do Acre- Alto Acre – Purus, e ainda se estendeu por muitos estados do Brasil e alguns outros países como em Portugal, Argentina, Costa do Marfim, Bolívia, Albânia, Filipinas e Peru, como também na Itália onde foi sua fundação.

Madre Elisa tinha formação em educação, devido a isso a sua dedicação à educação. “A fidelidade ao projeto educativo das SMR foi a causa de elas se esforçarem em abrir novos colégios” (MOLLINETTI; BRIZZI, 2017, p.43). A grande maioria das congregações femininas no Brasil veio com esse propósito de evangelizar por meio da escolarização. Nas obras sociais, quase exclusivamente muitas congregações se dedicaram a essa área, como foi o caso da Congregação das SMR que se dedicou à educação acreana. Vale salientar que (...) “a Igreja Católica, além de sua opção pelos pobres tem significativa presença na educação do Brasil, havendo participado de nossa formação como nação” (CERIS, 2000, p. 12). Foram muitas as atividades desenvolvidas pela Igreja Católica, não diferente das exercidas no Acre.

Considerações Finais

A Congregação das Servas de Maria Reparadoras foi um grande diferencial para a educação feminina no Estado Acre. Ainda é importante salientar que do período de 1920 a 1985 a Igreja Católica teve sua presença na educação acreana, e as freiras ainda atualmente seguem educando, porém não com a mesma representação de antes.

Deva-se as congregações femininas um grande legado que foi educar as meninas no Acre e, ofertar o curso Normal Ginásial, já que na época era o papel da mulher educar às crianças.

A Congregação Servas de Maria Reparadoras foi a pioneira na educação acreana, tanto na educação geral, como na educação feminina. E se no Acre a

mulher conseguiu ascender e ter acesso as letras, deva-se a essa Congregação que veio da Itália para trazer conhecimento a essa sociedade a pedido do representante católico nesse período a esse Estado.

Referências

CAMARGO, Kenia Guimarães Furquin. **Educação católica e presença dominicana em Goiás (GO): a cultura escolar no Colégio Sant'Anna (1940-1960)**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. - Paranaíba, MS: UEMS, 2014.

DUBY, Georges. PERROT, Michelle. **História das mulheres: História das mulheres: Do Renascimento à Idade Moderna** – volume 3. Porto: Afrontamento, 1993.

FARIA, Ana Costa de. Irmã Fábria (S.M.R) **As Servas de Maria Reparadoras – Da Itália à Amazônia: Experiências, Vivências e Práticas Transformadoras**: Rio Branco-Acre, 2001.

FERREIRO, Emilia. **Alfabetização em Processo**. São Paulo: Cortez, 1996. 144p. . São Paulo: Cortez, 2000. 104p.

GENIO, Maria Rosario Del. **A força da fragilidade: Uma biografia de Elisa Andreoli**. Libreria Editrice Vaticana. Italia, trad. 2010.

GINELLI, Giovana. **História da educação acreana**. Rio Branco: UFAC/DE, 1982. Volumes I, II e III.

KALUME, Jorge. **Templo Inesquecível (Documentário)**. Rio Branco, 1971.

LEONARDI, Paula. **Além dos espelhos**. Memória, imagens e trabalhos de duas congregações católicas francesas em São Paulo. Tese de doutorado. São Paulo, 2008.

LIMA, Manoel Ferreira. **O Acre II: nossa terra, nossa gente e nossas coisas**. Rio Branco – Acre: Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Acre, 1984.

MOLLINETTI, Maria Regina; BRIZZI, Maria Marinela. **Servas de Maria Reparadoras: Vivências Missionárias no Acre**. Rio Branco – Acre, 2017.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da Educação no Brasil**. 10 ed. Petrópolis, RJ, 1977.

SAVIANI, Demerval. **Instituições escolares: conceito, história, historiografia e práticas.** *Cadernos de História da Educação*. Uberlândia, n. 4, p. 27-33, 2005.

SOUZA, José Dourado de. **Entre lutas, porongas e letras: a escola vai ao seringal - (re)colocações do Projeto Seringueiro** (*Xapuri/Acre - 1981/1990*). Belo Horizonte: UFMG/FAE, 2011.

SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. **Igreja, obras e justiça social: o contexto histórico in Obras sociais da Igreja Católica.** CERIS, ANAMEC. Edições Loyola, São Paulo, 2000.
